

Valencia, junio de 2017.

# REPRESENTAR LA VIOLENCIA EN CINCO ACTOS

Presentado por:

Michael Urrea Montoya

Dirigido por:

Joël Mestre

Tipología 4.

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA

## Resumen

El proyecto "Representar la violencia en cinco actos" aborda la realización de una serie de obras que analizan y relatan los hechos ocurridos durante la masacre de El Salado (Colombia, 2000).

A través de la realización de cinco obras en distintas disciplinas: instalación, pintura y arte sonoro, reflexionamos sobre el papel del arte en la creación de memoria histórica vinculada a los conflictos armados. A lo cual se suma una revisión de textos y de obras artísticas que nos permiten indagar sobre la naturaleza de la representación de la violencia política en el arte y su evolución a lo largo de la historia.

## Palabras Clave

Guerra, Violencia, Masacre, Memoria, Colombia, Instalación, Pintura.

## Abstract

The project "Representing Violence in Five Acts" is the realization of a series of works that analyses and narrates the events that occurred during the massacre of El Salado (Colombia, 2000).

Through the realization of five works in different disciplines: Installation, painting and sound art, we analyse the role of art in the creation of historical memory linked to armed conflicts. We also review a series of texts and artistic works that allow us to investigate the nature of the representation of political violence in art, as well as its evolution throughout history.

## Key Words

War, Violence, Slaughter, Memory, Colombia, Installation art, Painting.

A las víctimas de la masacre del El Salado.

A Audrey Lingstuyl por su apoyo incondicional  
durante la elaboración de este proyecto.

Agradecimientos

Al Centro Nacional de Memoria Histórica.  
A mis familiares y amigos. A todos mis maestros.  
En especial a mi director Joël Mestre  
por servir de guía en este anhelado proyecto.

## ÍNDICE

Introducción .....	5
Hipótesis .....	8
Objetivos .....	9
Metodología .....	10
Parte I: Contextualización .....	11
I.1 Breve recuento del conflicto armado colombiano .....	12
I.2. Apuntes sobre la masacre de El Salado .....	13
I.2.1 Una sinopsis de los acontecimientos .....	14
Parte II: Marco teórico y referencial .....	18
II.1 La violencia en el arte .....	19
II.1.1 El horror naturalizado y la belleza del horror .....	22
II.1.2 La violencia como espectáculo .....	27
II.1.3 El arte y la memoria .....	30
II.2 La representación de la masacre en el arte .....	33
II.2.1 Rubens y <i>La Masacre de los Inocentes</i> .....	34
II.2.2 Goya <i>Los Desastres de la Guerra</i> .....	36
II.2.3 Picasso y el <i>Guernica</i> .....	37
II.3. La violencia política en el arte colombiano .....	39
II.3.1 <i>Violencia</i> de Alejandro Obregón .....	40
II.3.2 <i>La República</i> de Débora Arango .....	42
II.3.3 <i>La Violencia</i> de Fernando Botero .....	44
II.3.4 <i>La musa paradisíaca</i> de José Alejandro Restrepo ..	46
II.3.5 <i>Sumando Ausencias</i> de Doris Salcedo .....	48
Parte III: Presentación, análisis y descripción de la obra .....	52
III.1 El espacio expositivo y el acompañamiento de texto .....	53
III.2 Primer Acto: <i>La Panfletaria</i> .....	55
III.3 Segundo Acto: <i>El Salado en Partes</i> .....	64
III.4 Tercer Acto: <i>El Asedio</i> .....	73
III.5 Cuarto Acto: <i>Suspendido por Masacre</i> .....	82
III.6 Quinto Acto: <i>La Fiesta</i> .....	89
Parte IV: Reflexiones sobre el proceso de trabajo .....	93
Bibliografía .....	98
Lista de figuras .....	103

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo y qué recordamos? ¿Cuáles imágenes quedan inevitablemente plasmadas en nuestra memoria? ¿Cuáles otras hemos olvidado? ¿Cuál es el papel del arte en todo esto? Con estas cuestiones en mente surge *Representar la violencia en cinco actos*, un proyecto expositivo que explora el lugar del arte en la construcción de memoria histórica durante los períodos de posguerra.

Específicamente nos referimos al período de posguerra que actualmente atraviesa Colombia, caracterizado por la terminación inminente<sup>1</sup> del conflicto armado que iniciara en la década de los cincuenta. Frente a este nuevo panorama creemos pertinente realizar una revisión histórica reflexiva; una que eluda el olvido y evite la repetición del conflicto.

En ese sentido, observamos que a lo largo del conflicto colombiano la representación artística de los hechos de violencia política ha sido limitada y esporádica, mayormente estéril. A pesar, incluso, de los numerosos intentos de artistas que, por imperativo moral o por encargo, han aspirado a denunciar los terrores de la guerra.

En contraste, observamos que el imaginario alrededor de la violencia y la guerra se ha construido, mayormente, a partir de las imágenes mostradas por los medios de comunicación masiva. Es decir, a partir de innumerables representaciones fotográficas y noticiosas, frecuentemente crudas y sensacionalistas, muchas de las cuales han sido claramente influenciadas por agendas políticas y económicas.

Por ende, nos proponemos reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes que representan la guerra, explorando sus capacidades y limitaciones, así como su incidencia en eso que solemos llamar “memoria histórica”.

De este modo, a partir de este ejercicio reflexivo planteamos que la construcción de esta suerte de memoria colectiva sólo es posible a través de la

---

<sup>1</sup> El proceso de paz en Colombia consistió en una serie de conversaciones que se llevaron a cabo entre el Gobierno de Colombia (en representación del Estado) y la guerrilla de las FARC. Estos diálogos se llevaron a cabo en Oslo y en La Habana, y tuvieron como resultado la firma del Acuerdo para la Terminación Definitiva del Conflicto en Bogotá el 24 de noviembre de 2016.

comprensión. Y que además esa comprensión no requiere de que la representación artística de la violencia sea impactante, explícita y figurativa, sino que más bien sea abstracta y narrativa: un relato ideológico.

En ese sentido recordamos la proposición de Susan Sontag sobre la memoria: "Toda memoria es individual, no puede reproducirse y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente"<sup>2</sup>.

En consecuencia, proponemos la creación de una exhibición artística en la cual se prioriza la comprensión de un suceso histórico. En ella las obras dan cuenta de una secuencia de hechos que reconstruyen un relato, de modo que se conforma un recorrido a través del cual el espectador "vive" el suceso.

En otras palabras, proponemos realizar una exhibición sobre la "Masacre de El Salado" (2000), uno de los sucesos conocidos más sanguinarios del conflicto armado colombiano. Y para ello nos valemos de una serie de piezas artísticas que hacen referencia directa a los hechos ocurridos durante este suceso, reconstruyéndolo en tanto relato y declarándolo importante e histórico.

Así pues, a lo largo de las cuatro partes que componen este texto hablamos de la creación de la exhibición *Representar la Violencia en Cinco Actos*. En la primera parte, llamada "Contextualización", encuadramos este proyecto en el panorama histórico colombiano, y realizamos una sinopsis de los hechos ocurridos antes, durante y después de la masacre.

En la segunda parte, llamada "Marco referencial y teórico", proponemos una serie de conceptos teóricos que nos permiten reflexionar sobre las implicaciones de usar la práctica artística como herramienta para la construcción de memoria histórica. De este modo, revisamos nociones como "La violencia en el arte", "El horror naturalizado y la belleza del horror", "La violencia como espectáculo", y "La memoria y el arte". Para tal fin, realizamos una revisión bibliográfica de autores como Susan Sontag, Jean Baudrillard, George Bataille, Francesc Torres, Marc Augé, Guy Debord, entre otros.

---

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara. p. 37.

En esta segunda parte, además, introducimos como referenciales la obra de una serie de artistas que abordan cuestiones como la violencia, la guerra, y el conflicto armado, tanto dentro como fuera de Colombia. Entre ellos se encuentran Rubens, Goya, y Picasso, así como los colombianos Alejandro Obregón, Débora Arango, Fernando Botero, José Alejandro Restrepo, y Doris Salcedo.

En la tercera parte, llamada "Presentación, análisis y descripción de la obra", describimos las piezas que componen la exposición, y proponemos un diseño expositivo para ellas. También reflexionamos sobre los rasgos que las componen, así como sobre sus procesos de creación. De este modo hacemos un relato en cinco actos que describe el recorrido expositivo propuesto.

Finalmente, en la cuarta parte, llamada "Reflexión sobre el proceso de trabajo", comentamos algunos de los hallazgos, consideraciones y reflexiones que encontramos durante la puesta en marcha de esta investigación y de la realización de obras inéditas que aspiran a construir memoria histórica.

## HIPÓTESIS

A lo largo de la historia numerosos artistas han aspirado a crear memoria histórica a través de sus obras, haciendo uso de imágenes crudas para aleccionar a los espectadores sobre las dolorosas consecuencias de la guerra y la violencia. Sin embargo, la mayoría de las veces esta búsqueda ha resultado infructuosa, pues la naturaleza de las imágenes es, sí, impresionante y sintética, pero a la vez es insuficiente a la hora de narrar y hacer comprender la complejidad de los relatos históricos.

Nuestra hipótesis es que la construcción de la memoria sólo es posible a través de una verdadera comprensión del relato histórico. En consecuencia, decimos que la representación de la violencia requiere de un ejercicio narrativo y experiencial que la acompañe. Por lo que proponemos la creación de una exhibición artística en la que las obras son creadas para dar cuenta de una secuencia de hechos que reconstruyen un relato histórico. De ese modo se conforma un recorrido a través del cual el espectador "vive" el relato, facilitando así su recuerdo.

## OBJETIVOS

### General

- Proponer una experiencia artística que contribuya con la construcción de memoria histórica vinculada al conflicto armado colombiano, dentro y fuera del país.

### Secundarios

- Explorar los modos en que diversos artistas han representado el tema de la violencia.
- Recopilar fuentes orales, audiovisuales y escritas que narran, describen o escenifican la Masacre de El Salado.
- Identificar hechos que ocurrieron antes, durante y después de la ejecución de la masacre, para definir una serie de hechos o ejes temáticos a representar.
- Realizar una serie de obras artísticas y una propuesta expositiva que propicien la comprensión de los sucesos acontecidos durante la Masacre de El Salado, insertando las representaciones de la violencia dentro de un relato artístico y experiencial que —creemos— favorecerá su recuerdo.

## METODOLOGÍA

Para cumplir los objetivos, hemos realizado una recopilación bibliográfica que actúa en dos vías:

La primera, sitúa la historia de la guerra en Colombia y evidencia los hechos ocurridos durante la masacre de El Salado. La segunda, debate acerca de la representación de la violencia en el arte y las mutaciones e intencionalidades de la misma a lo largo de la historia.

De manera análoga, mediante el método sociológico de la historiografía de las artes, revisamos las condiciones materiales, sociales y políticas que hicieron posible e influyeron en la producción de algunos artistas que han buscado representar la violencia política a lo largo del tiempo.

Por último, haciendo uso de la investigación acción, producimos una serie de obras que debaten sobre las reflexiones encontradas en los dos primeros puntos.

# Parte I : Contextualización

## I.1 Acerca del conflicto armado colombiano

Es imposible hacer una revisión histórica de Colombia sin aludir a la violencia, pues esta ha sido la gran protagonista a lo largo de todos sus años como nación. De hecho, sólo durante el siglo XIX, luego de haber declarado su independencia de España, Colombia se vió envuelta en dieciocho guerras internas.

Más tarde, con la llegada del siglo XX, se desencadenó la “Guerra de los mil días”<sup>3</sup>, la cual provocó la muerte de más de cien mil personas, y consolidó la futura rivalidad entre liberales y conservadores. Además, durante la primera mitad del siglo XX, existieron episodios de violencia de gran impacto e importancia como la “Masacre de las Bananeras”<sup>4</sup> y la “Guerra Colombo-Peruana”<sup>5</sup>, las cuales dejaron miles de muertes a su paso.

No obstante, no fue sino hasta el 9 de abril de 1948, cuando la violencia en Colombia llegó a su punto cúlmine a causa del asesinato del candidato a la presidencia por el partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán. Entonces se desencadenó el “Bogotazo”<sup>6</sup>, el cual inauguró un periodo denominado “La Violencia”, el cual los historiadores sitúan entre 1948 y 1966.

Este período estuvo marcado por la guerra entre liberales y conservadores, la cual dejó un saldo de más de doscientas mil muertes, y además generó las condiciones necesarias para la gestación de guerrillas de corte socialista, como las “Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia” (FARC), el “Ejército Popular de Liberación” (EPL) y el “Ejército de Liberación Nacional” (ELN), entre otras.

Ahora bien, durante las siguientes décadas el Estado se mostraría incapaz de combatir los focos de insurgencia, por lo que en la década de los

---

<sup>3</sup> La “Guerra de los Mil Días” fue una guerra civil de Colombia disputada entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902 entre simpatizantes del partido liberal y conservador.

<sup>4</sup> La “Masacre de las Bananeras” fue un exterminio de más de 1800 trabajadores de la United Fruit Company que se produjo entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, Magdalena cerca de Santa Marta (Colombia).

<sup>5</sup> La “Guerra Colombo-Peruana” ocurrió entre los años de 1932 y 1933. Fue un conflicto armado por territorio entre las Repúblicas de Colombia y del Perú.

<sup>6</sup> El “Bogotazo” fue una revuelta popular ocurrida en Bogotá, como consecuencia del magnicidio del jurista, escritor, político y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán.

noventa el gobierno creó las cooperativas “Convivir”, con el objetivo de dotar de un marco legal a las más de 700 asociaciones de autodefensa que para entonces existían en el país. Estas organizaciones armadas tenían como propósito último velar por la seguridad de las tierras pertenecientes a los grandes hacendados, para de ese modo impedir el accionar guerrillero. Fue precisamente este cobijo legal el que propició la unificación de los grupos paramilitares de autodefensas, dando pie a la aparición de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

De este modo, en un informe realizado por el “Centro Nacional de Memoria Histórica” (CNMH), se estipula que entre 1958 y 2012 el conflicto armado colombiano ha causado la muerte de más de 218.094 personas, siendo los grupos paramilitares los causantes de la mayoría de las víctimas en el periodo comprendido entre 1981 y 2012. En este mismo estudio se evidencia también que los paramilitares realizaron el 58,6% de las 1.982 masacres que tuvieron lugar entre 1985 y 2012, las cuales dejaron un saldo de más de 11.752 víctimas<sup>7</sup>.

Por lo tanto, hoy, tras la aparente disolución de los grupos paramilitares y tras una larga e intensa negociación que resultó en la firma de un acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC, Colombia parece estar más cerca que nunca de concluir una etapa nefasta marcada por la violencia. Se trata de una etapa que está aún por escribirse, una en la que por fin se vislumbra la posibilidad de construir una paz estable y duradera, como nación.

## 1.2 Apuntes sobre la masacre de El Salado

Con el propósito de analizar y ejemplificar las manifestaciones violentas que han tenido lugar en el territorio colombiano, hemos decidido recurrir a un acontecimiento ocurrido en febrero de 2000, el cual tuvo lugar en un pequeño pueblo al norte de Colombia: la “Masacre del Salado”.

Elegimos este acontecimiento porque fue una de las masacres más relevantes de la historia contemporánea colombiana, no sólo debido a la

---

<sup>7</sup> Datos incluidos en el informe: AA. VV (2013). ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. pp 236-303.

cantidad de víctimas que tuvo como resultado, sino también por el nivel de crueldad y espectacularidad manifestada por los perpetradores. Además, esta masacre permite señalar algunas de las particularidades que tiene el conflicto colombiano, en contraste con otros de naturaleza similar que han ocurrido en otras geografías.

Por último, creemos importante destacar que los hechos ocurridos durante la “Masacre del Salado”, como la mayoría de los realizados por las AUC, tuvieron y tienen poca cobertura mediática. Por lo tanto, son hechos que tienden a quedar en el olvido, por lo que nuestra intención es volver a las imágenes del horror que hoy se disuelven como espejismos. Ya no para denunciarlas o compadecernos, sino para dignificar la memoria de las víctimas, procurando que sus historias de dolor no se repitan nunca más.

### 1.2.1 Una sinopsis de los acontecimientos

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), cuando hablamos de “masacre” aludimos a la “matanza de personas, por lo general indefensas, producida por ataque armado”. Esto fue precisamente lo que sucedió durante la incursión de los grupos paramilitares a El Salado, un corregimiento del municipio Carmen de Bolívar, ubicado al norte de Colombia.

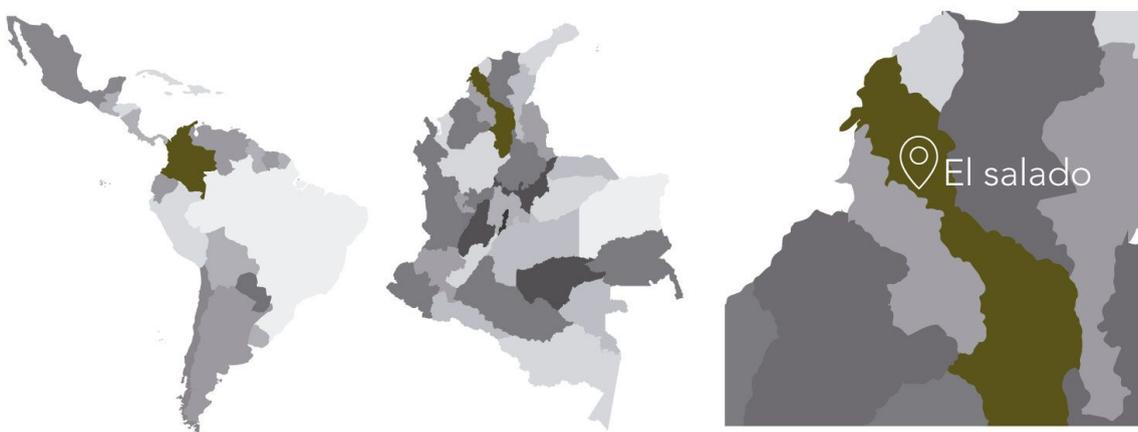


Figura 1. Ubicación Geográfica, El Salado (Colombia). Michael Urrea. 2017.

Ahora bien, el relato de la masacre inicia dos meses antes de que los victimarios<sup>8</sup> asaltaran directamente contra la población de El Salado, cuando desde helicópteros fueron lanzados panfletos intimidatorios con amenazas a los habitantes. La advertencia era clara: “celebren las navidades porque pueden ser las últimas”.

Así pues, según explica el informe *El Salado: Esa guerra no era nuestra*, una vez llegado febrero, más de 450 paramilitares divididos en tres grupos entraron al territorio de El Salado por diferentes vías, cercando a sus pobladores e impidiendo que escaparan del lugar. Mientras se abrían paso hacia la población, los paramilitares iban asesinando aleatoriamente a los pobladores, así como destruyendo sus bienes.

Luego empezaron a recorrer el casco urbano “pateando las puertas de las viviendas y obligando a los pobladores a salir y dirigirse hacia el parque principal, acompañando su accionar con insultos y gritos en los que acusaban a los habitantes de ser guerrilleros”<sup>9</sup>. Una vez reunida la población, los paramilitares separaron a los niños, mujeres y hombres. Las mujeres y los niños fueron ubicados a un costado de la cancha de microfútbol, cerca a las escaleras de la iglesia, mientras que los hombres fueron ubicados al otro costado. Fue entonces cuando empezó la orgía de sangre.

Así pues, de manera aleatoria los victimarios asesinaron a más de 40 personas en la cancha del pueblo. Haciendo uso de palos, machetes y bayonetas desmembraban y extraían partes del cuerpo de sus víctimas: “[...] A él le cortaron sólo una oreja, él lloraba y gritaba, fue el primero que mataron ahí [...]”<sup>10</sup>

Según cuentan los testigos de la masacre, los paramilitares interrogaron a las víctimas sobre la presencia de la guerrilla en el pueblo: “Les hicieron quitar los zapatos y las camisas, buscando marcas en el cuerpo que sirvieran como indicios de que eran combatientes[...]” (Centro Nacional de Memoria Histórica, op. cit., p. 37). Como no encontraron señal alguna de la presencia de

---

<sup>8</sup> Según el informe:). La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra (2010), esta masacre fue planeada por los jefes paramilitares Salvatore Mancuso, Rodrigo Tovar -alias “Jorge 40”- y el delegado del Comandante en Jefe Carlos Castaño, John Henao -alias “H2”-.

<sup>9</sup> AA. VV (2010). La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra. Bogotá: Taurus. p.35

<sup>10</sup>Ibidem. p.36

guerrilleros pusieron en marcha un sorteo: “«Vamos a empezar y el que le caiga el número treinta, se muere». El número 30 fue al señor [Ermedes Cohen] que le cayó ese número 30, el mío fue el número 18”.<sup>11</sup>

Luego de matar a los hombres los paramilitares tomaron a algunas mujeres, a quienes interrogaron sobre su parentesco o relación sentimental con los guerrilleros. Fue entonces cuando uno de los informantes presentes señaló a Neivis Arrieta como la novia de un comandante de las FARC.

“Ella fue llevada por los victimarios a un árbol contiguo a la cancha de microfútbol, donde la desnudaron y luego la empalaron, introduciendo un palo por la vagina. Los sobrevivientes y los victimarios coinciden en que la víctima estaba embarazada [...]”<sup>12</sup>

Los paramilitares continuaron asesinando a las mujeres, además de darles golpes en el pecho, estómago, vagina y gluteos. Algunas de ellas fueron violadas en varias ocasiones, como es el caso de una menor de edad que, en estado crítico, tuvo que ser internada días después como consecuencia de una violación masiva.

La “fiesta de sangre” de la masacre fue “amenizada” con instrumentos musicales pertenecientes a la Casa de la Cultura del pueblo. Mientras que el alimento y el alcohol era proveído por los locales comerciales del pueblo. Estos, fueron saqueados en su totalidad, proveyendo de insumos a la bacanal sangrienta; “Cantaban después de matar, se les veía el placer de matar[...]”<sup>13</sup>

Luego, en un último acto de deshumanización, los victimarios impidieron a los familiares recoger y enterrar a los muertos que yacían sobre la cancha de microfútbol. Este acto, según el CNMH, se volvió aún más penoso con la aparición de fauna cadavérica —El Golero, ave carroñera, además de perros y cerdos— que empezó a comerse los restos de las víctimas.

De este modo, entre el 16 y el 21 de febrero de 2000, los paramilitares ejecutaron un total de 60 personas, 52 hombres y 8 mujeres, entre los cuales había 3 menores de edad. Además, tras su paso dejaron miles de familias desplazadas, produciendo así una de los relatos de guerra más dolorosos de la

---

<sup>11</sup> Ibídem. p.38.

<sup>12</sup> Ibídem. p.39.

<sup>13</sup> ibídem. p.95.

historia colombiana contemporánea. Años después algunos de los paramilitares que protagonizaron la masacre confesaron ante la justicia que esta sólo fue posible gracias a la colaboración del Ejército Nacional, el cual no sólo no impidió la masacre, sino que además allanó el camino para que tuviera lugar.

# Parte II: Marco teórico y referencial

## II.1 La violencia en el arte

En el ensayo *Si no puedes hacer nada no deberías estar ahí*, Francesc Torres advierte que la historia de la representación artística mundial es la historia de una imposibilidad: “¿Cómo se le hace justicia con imágenes al deseo sexual, a Dios todopoderoso, a la muerte, a la vida...?”<sup>14</sup>

Sin embargo, a pesar de esta imposibilidad los artistas de todos los tiempos han intentado captar la esencia de la violencia. Sus motivaciones han sido variadas, desde enaltecer o glorificar a un bando, pasando por provocar terror mediante la exhibición de violencia explícita, hasta simplemente dejar constancia de un hecho histórico con el propósito de que sea recordado.

De este modo, durante siglos el arte asume el reto de enfrentarse a este imposible. Más con la aparición de la fotografía el debate alrededor de esta imposibilidad se acentuó, en gran medida debido a la cuestión del realismo de las imágenes de guerra.

Así pues, las ocasiones en las que los artistas se encontraban en los frentes de batalla eran rarísimas. Comúnmente, estos se valían de textos y crónicas de guerra, a partir de los cuales daban rienda suelta a su imaginación, plasmando sobre el lienzo o la piedra aquellas imágenes ficticias. A esto se sumaba, además, que los artistas debían representar la guerra desde la perspectiva del bando que les pagaba, por lo que la obra era casi siempre parcial y su objetividad era puesta en duda.

Precisamente, en el siglo XIX la búsqueda de esa “objetividad” provocó la aparición de la fotografía, la cual dejó al dibujo y a la pintura de guerra en segundo plano. La imagen fotográfica prometía una representación más fiel y por lo tanto más real de los hechos. De ahí que en el texto *Ante el Dolor de los Demás* (2003), Susan Sontag diga que en ese entonces se creía que las fotografías “convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> TORRES, Francesc en: MONEGAL, Antonio comp (2007). Política y poética de las imágenes de guerra. Barcelona: Paidós. p. 161

<sup>15</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara. p.94

No obstante, esta condición fue puesta en duda rápidamente, debido a la naturaleza del encuadre fotográfico. Es decir, hacer una foto implica encuadrar, y en la exclusión que supone el encuadre se refleja una cierta intencionalidad del fotógrafo. Así, quien capta la imagen decide lo que vemos y no vemos como espectadores, pervirtiendo de algún modo esa supuesta objetividad inicial.

Además, existe otro elemento que incide en la lectura de la imagen de guerra y que por lo tanto condiciona la significación que le otorgamos a esta: el nombre dado a la imagen.

En ese sentido, Sontag explica que en la pintura el artista puede usar el nombre para acusar o dirigirse directamente al espectador. Un ejemplo de esto se evidencia en la obra *Los desastres de la Guerra* (1810-1815) de Francisco de Goya, cuyos grabados tienen nombres como: “*¡Qué Locura!*”, “*¡Por qué?*”, o “*¡Esto es lo peor*”. Así, a través de ese gesto denominativo que busca evocar un sentimiento en el espectador, la obra de Goya pierde por completo el pequeño halo de objetividad del que gozaba gracias a la presencia del artista en el lugar y momento de los hechos.

Por el contrario, en la fotografía el nombre dado a la imagen suele ser neutral, pues usualmente consiste en el lugar y fecha en los que esta fue tomada, así como en los nombres de quienes aparecen en ella. De este modo, la voz del fotógrafo desaparece, y por ende la imagen actúa como una representación objetiva de lo real.

No obstante, Sontag afirma que es ingenuo pensar que las imágenes de guerra pueden hablar por sí solas. Esta autora pone como ejemplo la exposición *¡Guerra Contra La Guerra!* (1924) de Ernst Friedrich, en la que este objetor de conciencia alemán “no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían por sí mismas”. En ese sentido, Sontag explica que bajo las horripilantes fotografías de la Primera Guerra Mundial, Friedrich ubicó un texto en diferentes idiomas en el cual ridiculiza la causa militarista. De ese modo le otorgó a las imágenes un sentido político evidente, haciendo que otros tipos de interpretaciones disminuyeran.

Igualmente, otra de las características que Sontag define como de vital importancia para las fotografías de guerra, es el que se sepa que estas no fueron alteradas. En ese sentido, la autora explica que, por ejemplo, la relevancia de la fotografía *Muerte de un Soldado Republicano* (1936) de Robert Capa, radica en que esta muestra un momento real, por lo que “pierde todo su valor si el soldado que se desploma resulta que estaba actuando ante la cámara”<sup>16</sup>.

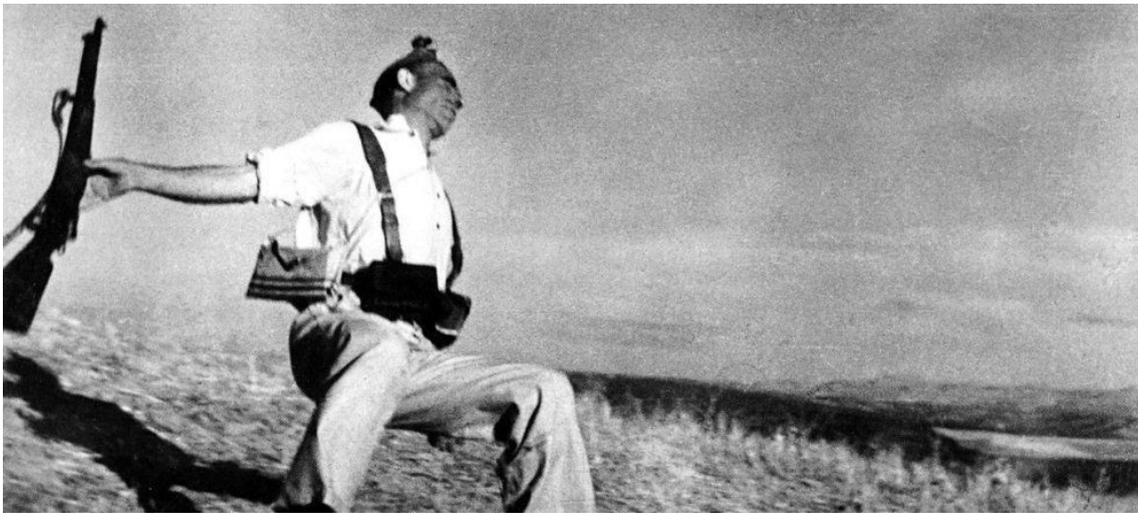


Figura 2. *Muerte de un Soldado Republicano*. Robert Capa. 1936.

Claro está, hoy, ante el extendido uso del retoque digital, es cada vez más difícil saber cuál fotografía es trucada y cuál no. Sin embargo, esta sigue teniendo un valor heredado en tanto documento probatorio de un hecho. Así, mientras que la obra de arte requiere pruebas, la fotografía es en sí misma una prueba.

---

<sup>16</sup> SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor...* op.cit. p. 63.

## II.1.1 El horror naturalizado y la belleza del horror

“¿Por qué siempre leemos en los periódicos las informaciones sobre incendios espantosos y asesinatos horribles? Por amor a la maldad”

William Hazlitt

Una de las cuestiones primordiales alrededor de la cual elaboramos este proyecto es la idea de que durante décadas los colombianos hemos sido expuestos a innumerables y horripilantes imágenes de guerra. Y sin embargo la guerra ha continuado, sin que aquellas imágenes sirvieran en lo absoluto a poner fin a la guerra que retratan.

Creemos que la explicación de esto puede ser hallada en el texto *Ante el Dolor de los Demás*, en el cual Susan Sontag advierte que existe una suerte de sentimiento de saciedad ante el horror, evidenciado en los medios desde hace cientos de años. Por lo tanto —dice Sontag—, estas imágenes macabras pocas veces logran reparar el sufrimiento que en ellas se expone.

Al respecto esta autora recoge un fragmento de texto originalmente escrito por Baudelaire en 1860:

“Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana... Todos los periódicos, de la primera y última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes hurtos, lascivas, torturas; los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los individuos: una orgía de atrocidad universal. Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina”<sup>17</sup>

Así pues, si bien en la época del poeta francés los periódicos carecían de fotografías y las imágenes eran más bien escasas, ya entonces se evidenciaba esa extraña capacidad humana de consumir violencia y aterrorizarse, para pocos instantes después disfrutar de la comida. De modo similar, Sontag relata el caso de un comandante de Auschwitz, quien al volver a su hogar abraza a su familia para luego sentarse frente al piano a interpretar Schubert antes de cenar.

---

<sup>17</sup> BAUDELAIRE, Charles en: SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor ...* op. cit. pp. 123-124.

De este modo, observamos que los seres humanos podemos permanecer impasibles ante las imágenes de crueldad que se nos muestran, sin importar cuán terribles o dolorosas estas sean.

En ese sentido, Sontag advierte que “en un mundo no ya saturado, sino ultra saturado de imágenes, las que más debería importar tienen un efecto cada vez menor: nos volvemos insensibles. Tales imágenes nos incapacitan un poco más para sentir, para que nos recuerde la conciencia”<sup>18</sup>.

Así pues, hoy en día esa incapacidad de sentir es provocada por la televisión, pues —según la autora— esta “está organizada para incitar a saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de las imágenes.”<sup>19</sup>

De modo similar, el poeta inglés del siglo XIX William Wordsworth explica que en esta espectacularidad incesante la capacidad de discernir se agota, y además las capacidades mentales se reducen a lo que él denomina un “topor salvaje”.

Así, ante la evidentemente poca capacidad que tienen las imágenes de movilizar el pensamiento humano, Sontag se cuestiona lo siguiente:

“¿Cuál es el objeto de exponerlas? ¿Concitar indignación? ¿Hacernos sentir mal; es decir, repugnancia y tristeza? ¿Para consolarnos en la aflicción? ¿Ver semejantes fotos es realmente necesario, dado que estos horrores yacen en un pasado lo bastante remoto como para ser inalcanzables al castigo? ¿Somos mejores porque las miramos?”<sup>20</sup>

Las respuestas a estas preguntas colocan al espectador común en un lugar incómodo; un lugar en el que se le reconoce como egoísta y cínico. Pues para la autora “las únicas personas con derecho a ver las imágenes de sufrimiento extremo son aquellas que pueden hacer algo para aliviarlo. [...] Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo.”<sup>21</sup>

En este sentido, en el ensayo *Guerra a la Vista* (2007), el artista y curador Andrés Hispano advierte que “la violencia no se explica mejor con

---

<sup>18</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor... op.cit. . p. 122.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 106

<sup>20</sup> Ibidem. p. 107.

<sup>21</sup> Ibidem. pp. 54.

imágenes violentas. El asco es un mal conductor”<sup>22</sup>. Para justificar esta afirmación, este autor hace referencia a las imágenes a las que somos expuestos a través de la publicidad vial, las cajas de cigarrillo o las campañas antiabortivas. Ninguna de ellas —dice Hispano— logra cambiar los hábitos del espectador.

Pero aún así, el horror exacerbado sigue presente en innumerables imágenes a las que somos expuestos día tras día, precisamente por esa suerte de fascinación que sentimos ante ellas. Esa fascinación, dice Sontag, deviene de que el ser humano se debate entre el deseo y la repulsión de los actos macabros.

En ese sentido, la autora alude a un fragmento de la *República* (380 a. C), donde el Sócrates de Platón dice que “un deseo indigno puede ofuscar nuestra razón.”<sup>23</sup> Encontramos otro ejemplo de esto en una historia relatada por Sócrates, en la que Leonicio —hijo de Aglayón—, al percatarse de la existencia de tres cadáveres en su camino, siente el deseo de verlos al tiempo que le repugnan: “y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos dijo: ¡Ahí lo tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!”<sup>24</sup>.

Así pues, a lo largo de la historia el arte se ha enfrentado a esta contradicción, valiéndose de refinados métodos que han hecho que la línea que separa la belleza del horror sea cada vez más delgada.

Precisamente, Sontag hace referencia a esto trayendo a colación un fragmento del texto *Instrucciones para pintar una batalla* escrito por Leonardo Da Vinci:

“Los vencidos mostrarán su abatimiento en la palidez del rostro, en la elevación del entrecejo y en los numerosos y doloridos pliegues de la carne que les queda... y los dientes superiores estarán separados de los inferiores como para dar paso a un grito quejumbroso. Mostrarás cadáveres cubiertos a medias por el polvo... y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los

---

<sup>22</sup> En: MONEGAL, Antonio (2007). *Política y poética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós. p 61.

<sup>23</sup> PLATÓN en: SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor ...* op. cit.

<sup>24</sup> *Ibidem*. pp. 112.

hombres que, apretando los dientes, reconvierdo los ojos y retorciendo las piernas, se golpearán la cara con los puños en la agonía de la muerte”<sup>25</sup>

De este modo, Da Vinci anticipa que “la imagen debería concertar y en esa *terribilitá* hallar una suerte de belleza desafiante”<sup>26</sup>. Y plantea de ese modo uno de los lugares comunes del mundo del arte: la búsqueda de la belleza en lo trágico.

No obstante, esta es una idea que “no cuadra bien” cuando la imagen es realizada por fotógrafos, puesto que tratar de encontrar la belleza en una fotografía de guerra puede resultar en sacrilegio.

A este sacrilegio hace referencia el escritor francés George Bataille, quien en el libro *Las Lágrimas de Eros* (1997) explora la relación insana que existe entre erotismo y violencia. Para tal fin usa la fotografía de una ejecución que tuvo lugar Pekín, el 10 de abril de 1905. En ella se observa cómo los verdugos, luego de drogar a la víctima con opio, cortan partes de su cuerpo sin extraer órganos vitales, para de ese modo prolongar su dolor.



Figura 3. *Leng T'ché. muerte por mil cortes. 1905.*

---

<sup>25</sup> DA VINCI, Leonardo en: SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara. pp. 87-88.

<sup>26</sup> Op. Cit. p. 88

Al respecto Bataille dice que al ver la imagen “lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de esos perfectos contrarios, oponiendo el éxtasis divino a un horror extremo”<sup>27</sup>.

De esta manera, este autor introduce la procedencia de la imagen como otro elemento importante en estas imágenes que nos conmocionan y al mismo tiempo nos hacen sentir de algún modo apacibles. Es decir, el lugar en donde tienen lugar los hechos de terror es primordial en la lectura de estas imágenes: “Cuanto más exótico y remoto es el lugar, tanto más estamos expuesto a ver frontal y plenamente los muertos moribundos”<sup>28</sup>.

Hoy esta reflexión se evidencia claramente. Por ejemplo, en la cobertura mediática de los recientes ataques terroristas llevados a cabo por extremismo islámico en ciudades europeas y de medio oriente, notamos que la vida de un ciudadano europeo parece valer más —en términos de cantidad de información, por supuesto— que la de quinientos ciudadanos sirios. Esto se debe —dice Sontag— al predominio de la idea de que “la violencia es inevitable en las regiones ignorantes o atrasadas del mundo; es decir, pobres”<sup>29</sup>.

Para intentar ilustrar este punto, Sontag expone un comentario realizado por un escritor de *The New York Times* a propósito de una exhibición en una galería de Manhattan. En la galería, estaban siendo expuestas una serie de devastadoras fotografías de la batalla de Antietam, realizadas por Gardner y O'Sullivan.

“A los vivos que atestan Broadway quizá les importe poco los muertos en Antietam, pero suponemos que se darían menos imprudentes empujones por la gran vía pública, pasearían menos a sus anchas si yacieran unos cuantos cuerpos chorreantes, frescos del campo, a lo largo de las aceras. Se alzarían muchas faldas y se andaría con mucho tiento...”<sup>30</sup>

Es por esto que las imágenes de la violencia en países del tercer mundo parecen más propensas a mostrar detalles. Parece pues natural y por ende es menos perturbadora la imagen de un asiático, latinoamericano o un africano

---

<sup>27</sup> BATAILLE, George (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets. p. 249.

<sup>28</sup> SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor ...* op. cit. p. 84.

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 85.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 74.

mutilado. La prensa primermundista expone con lujo de detalles y sin censura las imágenes macabras de aquellos lugares lejanos.

Sin embargo, cuando el acontecimiento trágico tiene lugar en el primer mundo, la imagen —si es que es mostrada— es retocada o censurada. Los primeros planos son sustituidos por planos generales; el dolor es sustituido por infografías. Este tipo de lógicas tácitas determina lo que se le puede o no mostrar a la audiencia.

Igualmente, otro de los argumentos de los que se valen los medios para evitar mostrar la crueldad es el derecho que tienen los parientes sobre las imágenes. Así, si los familiares de las víctimas son potenciales denunciantes, se les otorga el derecho de no exponer los cuerpos de sus parientes. Pero si por el contrario estos carecen de esta posibilidad, la víctima puede ser mostrada en primer plano y con lujo de detalles.

De este modo, bajo las consignas del “buen gusto” y de lo “apropiado” se suprimen también las imágenes de terror. Los noticiarios de televisión, encargados de hacer circular estas imágenes, son llamados a no herir susceptibilidades, o incluso a comunicar y hacer circular sólo aquellas que favorecen al relato estatal. Como con las pinturas, la construcción del relato de la violencia resulta parcial y carece de objetividad, a pesar de basarse en el uso de imágenes fotográficas.

### II.1.2 La violencia como espectáculo

“Si hay sangre, va en cabeza”

Susan Sontag

Desde el principio de los tiempos la certeza de la muerte ha signado la vida humana. Acompañada de dicotomías como vida y muerte, o morir y matar, la actitud hacia la expiración del cuerpo humano ha variado considerablemente a lo largo de la historia, desde lo sublime hasta lo abominable.

Fascinado por ella, el hombre ha intentado comprender, transformar, recrear, negar, celebrar, u obviar la muerte. De ahí que la historia esté llena de episodios que evidencian tal fascinación, como es el caso de Roma en 284

a.C., cuando la lucha cuerpo a cuerpo y hasta la muerte entretenía en el Coliseo a los ciudadanos. O como también es el caso de la pena de muerte en la Europa de la Edad Media, la cual, para ser realmente efectiva en tanto castigo ejemplar, debía ser pública.

Sin embargo, hoy la muerte tiende a ser considerada como un suceso funesto e indignante. Por eso las antiguas justas olímpicas son trasladadas a la categoría de acto deportivo. Y por eso son cada vez más vigentes los debates sobre la pertinencia de las corridas de toros, de las peleas de perros y gallos, e incluso de la alimentación carnívora. Debido a una suerte de impulso civilizante la indignación ante la muerte se extiende incluso a los animales.

Ahora bien, esta civilización de la fascinación hacia la muerte viene acompañada de un fenómeno generalizado que supone su espectacularización en la forma de noticia.

Así pues, desde la aparición de la prensa de masas en el siglo XIX, y posteriormente de la televisión en el siglo XX, las imágenes de la muerte y la violencia pasaron a ocupar un lugar central dentro del panorama noticioso. El periodismo, devenido en negocio, amplió el concepto de noticia para incluir hechos que resultaran atractivos a la mayor cantidad posible de personas. Es por eso que hoy, en busca de *rating*, la violencia resulta una de las cuestiones más representadas en los medios de comunicación.

En este sentido, el filósofo marxista Walter Benjamin (1892-1940) afirma que “la humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”<sup>31</sup>

Mientras que, de modo similar, Sontag afirma que “la búsqueda de las imágenes más dramáticas (como a menudo se les califica) impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo”<sup>32</sup>

De este modo, los relatos e imágenes de horror están cada vez más presentes en la vida diaria. Bombardeados por igual por imágenes violentas

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter (1989). La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.

<sup>32</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara. p. 32.

ficticias y reales, los seres humanos perdemos nuestra capacidad de discernir entre unas y otras, por lo que terminamos atribuyendo una suerte de halo ficcional a todas ellas.

Así, los hechos violentos en una película de acción y los hechos “reales” mostrados en el noticiario, cobran el mismo estatuto. Por ende, en palabras de Sontag, “Una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico a su representación”<sup>33</sup>.

Entonces, ante estas imágenes el ser humano satisface su visceral fascinación por la muerte y la violencia. De modo contradictorio estas le impactan y reconfortan a la vez: a través de ellas experimenta morbo y excitación, a la vez que se sabe a salvo.

Por supuesto, en este panorama los medios de comunicación se convierten en actores fundamentales y decisivos, pues a través de la representación de la violencia también, de algún modo, la crean. Así, en busca del sensacionalismo, los medios observan la realidad en busca de violencia, y una vez que la encuentran la destacan y remarcan, buscando potenciar su impacto. En pocas palabras, representar la violencia supone crearla y elevarla.

En consecuencia, la representación de la violencia en los medios tienen un papel fundamental en la creación y resolución de conflictos bélicos. Hoy la guerra no se gana en los campos de batalla sino en los medios, los cuales tienden a exagerarla e incluso manipularla.

Esto es precisamente lo que plantea Jean Baudrillard<sup>34</sup> en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Según este autor la guerra es hoy un simulacro. Después de la guerra caliente de las dos guerras mundiales (violencia del conflicto), y después de la guerra fría de finales del siglo XX (el equilibrio del terror), la guerra hoy está muerta. “Ha llegado la hora de la guerra muerta —descongelación de la guerra fría— que deja que nos las componamos con el cadáver de la guerra, y con la necesidad de gestionar este cadáver en descomposición”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor ... op. cit. p. 31.

<sup>34</sup> BAUDRILLARD, Jean. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 9.

Entonces, según este autor la guerra hoy ha dejado de ser un enfrentamiento hasta la muerte, para convertirse en una copia, sin lucha, de esta. En ese sentido Baudrillard dice:

“El drama real, la guerra real, ni nos apetecen ya, ni falta que nos hacen. Lo que necesitamos es el sabor afrodisíaco de la multiplicación de las falsificaciones, de la alucinación de la violencia, es obtener de todas las cosas el goce alucinógeno, que es también el goce, como en el caso de la droga, de nuestra indiferencia y de nuestra irresponsabilidad, por lo tanto de nuestra auténtica libertad. En esto radica la forma superior de la democracia”<sup>36</sup>.

En consecuencia, la esencial fascinación humana por la muerte y la violencia está hoy acompañada de numerosas contradicciones. Por un lado la civilización supone el rechazo, la condena y el control de la violencia en pro de la paz. Pero por otro lado, los medios reflejan una civilización cada vez más violenta, sobrerrepresentado y espectacularizando el terror hasta convertirlo en simulacro. Así, la guerra sólo existe en la medida en que es representada.

### II.1.3 El arte y la memoria

“¡Aquí están los espantosos pormenores!  
Que sirvan para evitar que otra calamidad  
se abata sobre nuestra nación”

Alexander Gardner

Bajo la consigna de que “la cámara es el ojo de la historia”, y de que la historia que se refleja en ellas es parte de “una realidad inapelable”, el fotógrafo Mathew Brady (1822-1896) contrató a más de veinte fotógrafos para que recorrieran todo el país y documentaran la Guerra Civil Estadounidense.

Entre ellos estaban el fotógrafo estadounidense Alexander Gardner (1921-1982) y su compañero Timothy O'Sullivan (1940-1982), quienes, aterrorizados por la extrema violencia de la guerra y motivados por un imperativo moral y la necesidad de realismo, decidieron dejar constancia de la crudeza del conflicto.

---

<sup>36</sup> Ibídem. p. 86.

De esta manera, aquellas imágenes que debían reflejar la vida diaria de los soldados estadounidenses terminaron retratando sus rostros agónicos y sin vida. El acicate de aquellas imágenes era claro: “Las representaciones verbales de tales lugares o escenas pueden o no tener el mérito de la exactitud. Pero las representaciones fotográficas de ellos serán aceptadas por la posteridad con una fe indudable”.

Ahora bien, el caso de las imágenes de la guerra de secesión no son, ni mucho menos, las primeras que buscaban este tipo de redención moral a través de la representación de la violencia exacerbada. De hecho, Sontag afirma que a lo largo de la historia “los artistas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez”<sup>37</sup>.

Sin embargo, el capacidad que tienen estas imágenes para hacernos comprender sucesos es debatible. Sontag advierte que “Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan”<sup>38</sup>. En otras palabras, la imagen nos inquietan, pero es la narración la que nos hace comprender.

Entonces, si mediante imágenes el artista busca instaurar una suerte de memoria colectiva, debe también preocuparse por la comprensión —a través de la narración— de esas imágenes.

Además, según explica la autora, no existe tal cosa como la memoria colectiva, esta no es más que una noción falsa: “Toda memoria es individual, no puede reproducirse y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente”<sup>39</sup>.

En consecuencia, aquello que llamamos memoria colectiva es, para Sontag, una mera ficción: “Las ideologías crean archivos probatorios de

---

<sup>37</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor ... op. cit. p. 23.

<sup>38</sup> *Ibidem*. p. 103.

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 37.

imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles”<sup>40</sup>. Es decir, más que memoria colectiva hay una instrucción colectiva.

De ese modo, la cuestión no radica como tal en la memoria sino en la reflexión. Pues “recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente la única relación que podemos sostener con los muertos”<sup>41</sup>.

Ahora bien, en el texto *Las formas del olvido* (1998), Marc Augé explica que la noción de memoria histórica tiene una cierta ambigüedad, ya que “quienes están sujetos a este deber son evidentemente quienes no han sido testigos directos o víctimas de los acontecimientos que dicha memoria debe retener.”<sup>42</sup>. Mientras que las víctimas directas de los crímenes tienen la ardua tarea opuesta: olvidar. De hecho su supervivencia depende de ello, y cualquier esfuerzo por hacerles recordar puede ser considerado inapropiado y hasta tortuoso.

Esta cuestión ambigua entre la memoria y el olvido ha estado presente, como lo está en este momento en Colombia, en prácticamente todas las etapas de posguerra. En ese sentido Augé afirma que defender el olvido “no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte.”<sup>43</sup>. A esta afirmación de Augé, se suma la de Sontag, quien dice que “Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada”<sup>44</sup>.

Pero el riesgo del olvido radica en que el anteponer la paz inmediata puede aumentar el riesgo de conflictos futuros. En ese sentido, Sontag pone como ejemplo el debate existente alrededor de la necesidad de construir un Museo de la Memoria de la Esclavitud en Estados Unidos. En ese caso los gobernantes, temerosos de causar inestabilidad social, han promovido el

---

<sup>40</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor... op. cit. p. 38.

<sup>41</sup> Ibidem. p. 134.

<sup>42</sup> AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa Editorial. p.101.

<sup>43</sup> Ibidem. p.19.

<sup>44</sup> SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor ... op. cit. p. 134.

olvido, negándose a crear un lugar donde se expongan y recuerden los innumerables actos crueles a los cuales fueron sometidos los pobladores negros. Además, recordar aquellos actos socava el ideal de nación libertaria y democrática que sus fundadores promovieron y que sus gobernantes exportan.

En este sentido, el psicoanalista Francés Jean-Bertrand Pontalis, explica que recordar es menos importante que asociar, asociar libremente cómo se dedicaban a hacer los surrealistas; asociar, es decir, «disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras, que con frecuencia son relaciones peligrosas»...<sup>45</sup>

Visto de ese modo, la idea de que la crueldad puesta en evidencia puede resultar peligrosa implica que los artistas que aspiran a crear memoria deben cuestionar una y otra vez la naturaleza de las imágenes y sus posibles repercusiones. Pues, según Augé, lo peor que le puede pasar a un artista es que en su afán de memoria produzca una “mala memoria”. Esa que este autor define como “[...] la que nos retiene en el presente y aleja el pasado demasiado próximo para darnos la ilusión de perspectiva que proporciona vaguedad y profundidad a los recuerdos más recientes.”<sup>46</sup>.

En consecuencia, la cuestión de crear memoria a través del arte es, cuando menos, compleja. Pues representar los sucesos del pasado supone un ejercicio reflexivo que debe tomar en cuenta la naturaleza impresionante, sintética y a la vez insuficiente de las imágenes. Por ende, no es extraño que la mayor parte de las obras —y de los hechos representados por ellas— sean incomprensidos hasta incluso resultar estériles, poco a poco desapareciendo en las oscuras aguas del olvido.

## II.2 La representación de la masacre en el arte

Como mencionamos en el apartado teórico, la historia de la humanidad ha estado y está plagada de escenas de violencia y muerte. Desde tiempos remotos, los testigos de estos actos han tratado de representarlas con el

---

<sup>45</sup> PONTALIS, Jean en: AUGÉ, Marc (1998). Las formas ... op. cit. p.31.

<sup>46</sup> Ibidem. p.26.

propósito de otorgarles un lugar en la historia. Valiéndose de la poesía, el canto, el teatro, el dibujo, el baile, etc. han aspirado a que estos sean recordado y fijados en el inconsciente colectivo de una sociedad o cultura.

Por lo tanto, hacer una cronología exhaustiva de este tipo de manifestaciones resultaría demasiado extenso y de seguro excedería los propósitos de nuestro trabajo. Más creemos ilustrativo y conveniente hacer referencia a algunas obras y artistas que, por su trascendencia, se han convertido en paradigmas o hitos en lo que a la representación de las masacres se refiere.

### II.2.1 Rubens y la *Masacre de los Inocentes*

Empezamos nuestro recorrido con la obra del pintor Paul Rubens *La Masacre de los Inocentes* (1611-1612). En esta, Rubens utiliza un relato bíblico perteneciente al nuevo testamento, el cual dice: "Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo. Evangelio de Mateo 2:16-18".

Este episodio bíblico ha inspirado innumerables obras de pintura y escultura a lo largo de la historia. En el siglo V, por ejemplo, aparece en mosaicos de la iglesia de Santa María en Roma. Mientras que en la Edad Media este motivo está presente en numerosos manuscritos, pinturas y esculturas, en los que se retrata a Herodes asistiendo la matanza. De modo similar, en el Renacimiento este episodio tema es mostrado a través de representaciones más realistas, como por ejemplo en el célebre fresco ubicado en la Iglesia florentina de Santa Maria Novella, realizado por el taller del artista italiano Domenico Ghirlandaio. Sin embargo, fue en las manos de Rubens, en las que este episodio encontró su más espléndida representación.



Figura 4. *La Masacre de los Inocentes*. Paul Rubens. 1611-1612.

Es por eso que a propósito de la noticia de la subasta del cuadro, el diario *El Mundo de España* publicó un artículo escrito por Matías Díaz, en el que su autor afirma que "Jamás se ha logrado una síntesis de valores para glorificar los ideales de la España del Siglo de Oro en cuyo dominio no se ponía el sol."<sup>47</sup> En el mismo artículo, Díaz explica que a partir de entonces Rubens se convertiría en "el transmisor más fiel de los ideales devotos y políticos de la contrarreforma y del imperio con sus pinceles."<sup>48</sup>

En cierta medida la grandeza de la pintura de Rubens radica en su técnica, pues para el momento de su creación Rubens volvía a los Países Bajos Españoles, luego de una larga estancia en Italia, donde perfeccionó su técnica y conoció la obra de algunos de los pintores más relevantes de su época.

De este modo, con la realización de esta obra Rubens demostró a los espectadores de su tiempo sus conocimientos sobre escultura, arquitectura clásica y anatomía. Y es precisamente gracias a este avanzado nivel técnico y

---

<sup>47</sup> DÍAZ, Matías (2002). Así pintó Rubens su cuadro más caro. *Elmundo.es* online. Acceso el 20 de marzo de 2017.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

de manejo de los detalles, que *La Masacre de los Inocentes* (1611-1612) sigue conmoviendo, hasta nuestros días.<sup>49</sup>

## II.2.2 Goya y *Los Desastres de la Guerra*

Haciendo un salto de más de doscientos años en la historia, nos encontramos con *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815), obra consistente en una serie de grabados realizados por el pintor y grabador español Francisco de Goya (1747-1828). Las 82 piezas que componen esta serie han ganado el estatuto de documento histórico, puesto que reflejan los acontecimientos sucedidos en la España de principios del siglo XIX.

En un viaje que hiciera de Madrid a Zaragoza a petición del General Palafox, Goya pudo contemplar los horrores que había dejado la guerra de independencia de España, luego de que esta fuera ocupada por las tropas de Napoleón Bonaparte. Con aquel viaje, Palafox le encargó al pintor la realización de un "álbum patriótico" que mostrara la valentía y el coraje de las tropas españolas ante los ataques franceses.



*Para eso habéis nacido.*

Figura 5. n.º 12 de la serie *Desastres de la guerra* n.º 12 Francisco de Goya. 1810-1815.

Incluso después de cumplir con el encargo del General, Goya siguió elaborando grabados que escapaban del ideal pretendido por Palafox. De ese

---

<sup>49</sup> DÍAZ, Matías (2002). Así pintó Rubens su cuadro más caro. *Elmundo.es*. Online. Acceso el 20 de marzo de 2017

modo Goya continuó representando casi cualquier evento macabro que se le ponía enfrente sin importar el bando que lo hubiese realizado.

De ese modo, en sus grabados de la serie *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) Goya recoge el testimonio de los rostros y cuerpos de hombres y mujeres sometidos a un terror profundo. Las torturas, ejecuciones y violaciones son el tema central en su obra, las cuales denuncia como consecuencias de la guerra, en contraste con las ideas de valentía, victoria y coraje. Es por eso que numerosos autores afirman que esta obra se puede leer como precursora de los reportajes de guerra contemporáneos.<sup>50</sup>

### II.2.3 Picasso y el *Guernica*

*No, la pintura no está hecha  
para decorar las habitaciones.  
Es un instrumento de guerra ofensivo  
y defensivo contra el enemigo.*

Pablo Picasso

Cuando hablamos de violencia en el arte es irremediable remitirnos al *Guernica* de Pablo Picasso (1871-1973). Esta pintura, realizada en 1937 por el artista español, alude al bombardeo realizado por la Legión Cóndor Alemana y la Aviación Legionaria Italiana, a la región española de Guernica. Según los más recientes estudios, las víctimas mortales de este acontecimiento ascienden a más de trescientas.

Este impactante acontecimiento, fue recogido en la obra de numerosos artistas e intelectuales de la época, como los escritores Gabriela Mistral y Blas de Otero. Sin embargo, sería la obra de Picasso la que le otorgaría a este suceso una trascendencia internacional.

El *Guernica* fue encargado a Picasso por el Director General de Bellas Artes, Josep Renau, a petición del Gobierno de la Segunda República Española, para ser expuesto en el pabellón español durante la Exposición Internacional de 1937, en París. El fin último de esta obra era atraer la atención

---

<sup>50</sup> MATILLA, José (2008). Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente. En *Arte en tiempos de guerra. Francisco de Goya y Lucientes*. Madrid: España. p. 39-45.

del público asistente al evento, y ponerlo a favor de la causa republicana durante la guerra civil española.



Figura 0. *Guernica*. Pablo Picasso. 1937

Esta obra, contiene en su interior una serie de elementos simbólicos que admiten múltiples interpretaciones, por lo que ha sido objeto de calurosos debates y discusiones entre los críticos e historiadores del arte que aún no logran tener una opinión unificada al respecto. En lo que todos estos sí coinciden es en que tras los objetos —la lámpara, las espadas, las llamas, la flor—, así como tras los animales —el caballo, el toro y la paloma—, se esconden poderosas y profundas significaciones, las cuales, por la extensión y pretensión de este estudio, no abordaremos.

Sin embargo, lo que más nos interesa para el fin de este estudio son las razones por las cuales, a pesar del título, en la obra no hay una referencia directa al bombardeo ni a la guerra civil española.

Así pues, en esta obra no existen representaciones o registros de banderas, aviones o bombas, las cuales pudieran ayudar a situar el lugar de los hechos, o al menos los hechos en sí mismos. Es en esta condición donde la obra encuentra su mayor y más fascinante contradicción.

De este modo, al omitir datos relevantes que lleven al espectador a relacionar la pintura con el lugar de los hechos, Picasso hace que la obra se disocie de los acontecimientos, al punto que hoy en día lo más común es

asociar su nombre a la pintura del artista, mas no a la región geográfica española o a los fatídicos hechos sucedidos en ella.

Sin embargo, esta misma característica hace que el sentimiento de horror y crueldad de la obra se internacionalice, logrando que espectadores de todas partes del mundo sientan empatía por la obra e incluso se conmuevan. Gracias a este poder unificante es que *Guernica* puede ser considerada como una de las más importantes obras del siglo XX, además de un ineludible símbolo del horror de la guerra a nivel mundial.

Algunos de estos rasgos fueron adoptados por artistas colombianos para representar la violencia en el contexto local, aludiendo al simbolismo para representar temas de similares características. A continuación exploramos algunos casos destacados en los que ocurre esto.<sup>51</sup>

### II.3 La violencia política en el arte colombiano

En este apartado exploramos las obras de algunos de los artistas colombianos más relevantes del siglo XX. Para seleccionarlas, tuvimos en cuenta tres elementos. El primero es la representación de escenas concretas de violencia política ocurridas en el Colombia. El segundo se refiere a la presencia de claves que nos permitan develar formas, rasgos y operaciones que nos ayuden a representar nuestro objeto de estudio, la masacre de El Salado. Y por último, el tercero es que el momento de su realización sea contemporánea a algunos de los hitos históricos de la historia de la violencia en Colombia.

Así pues, como mencionamos anteriormente, la violencia política en Colombia es un fantasma que persiste desde su fundación como nación. Pero no fue sino hasta comienzos del siglo XX que esta comenzó a ser representada por los artistas. Esto, creemos, se debe en buena parte a la ausencia de una institucionalidad artística consolidada que vendría a aparecer a finales del siglo XIX.

---

<sup>51</sup> EL PAIS.es, EFE, 2017, Botero retrata décadas de violencia en Colombia. online. Acceso el 30 de febrero de 2017.

No obstante, las aproximaciones a la violencia en el arte colombiano no han sido escasas. De hecho, desde el siglo pasado hemos visto cómo el arte colombiano tendió a ponerse al servicio de la denuncia social en contra de la violencia, siendo la década de los sesenta la época más prolífica y representativa de todas.

### II.3.1 *Violencia* de Alejandro Obregón

El pintor catalán Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 - Cartagena de Indias, 1992) es quizá una de las referencias más conocidas a la hora de abordar el tema del arte y la violencia en Colombia, pues una de sus obras más importantes tiene como nombre *Violencia* (1962). De hecho para el crítico y columnista Daniel Samper Pizano “esta obra es para los colombianos lo que *Guernica* [(1937)] o *El grito* [(1893)] son para el mundo: imágenes que resumen el horror, la desesperanza, la barbarie de que es capaz el ser humano.”<sup>52</sup>

Para situar la obra y comprender la urgencia del autor por realizarla, hace falta conocer el momento político que atravesaba el país en el momento de su realización. Como comentamos al comienzo del texto, el final de la década de los cincuenta Colombia terminaba con lo que años después los historiadores y sociólogos denominan la “Época de la violencia”.

Esta época se sitúa entre los años 1948 y 1958, y dejó decenas de miles de muertos en una guerra rural entre Conservadores y Liberales. Fue precisamente esta guerra la que generó las condiciones propicias para la aparición de grupos guerrilleros durante el tiempo en que Obregón pintaba la obra.

En este sentido, los críticos coinciden que a diferencia de obras como *Masacre del 10 de abril* (1948) o *Estudiante muerto* (1956), *Violencia* no nace a partir de un hecho específico, sino que surge como resultado de la publicación de una serie de estudios oficiales que daban luz sobre la seriedad y amplitud de los hechos violentos ocurridos en Colombia desde 1947.

---

<sup>52</sup> SAMPER, Daniel (2013). *Violencia*, Alejandro Obregón. *Revista arcadia.com*. online. Acceso el 10 de febrero de 2017

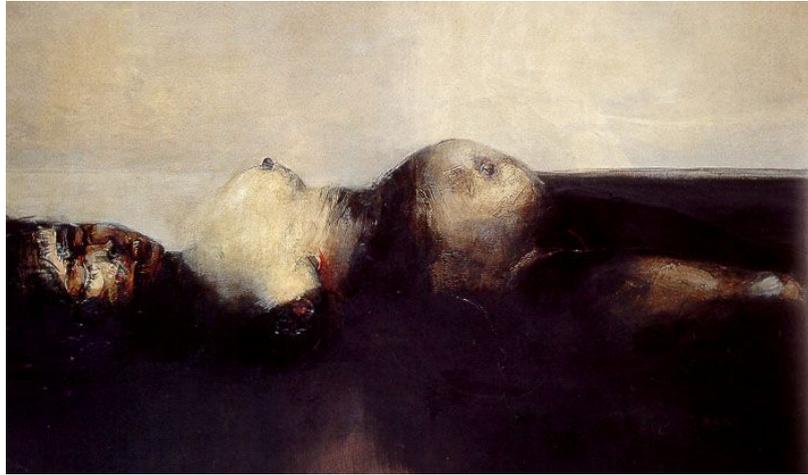


Figura 6. *Violencia*. Alejandro Obregón. 1962.

En esta la pintura se observa el cadáver solitario de una mujer embarazada y desmembrada. Y, como dijo el historiador, crítico y curador Álvaro Medina “la quietud de una sola figura bastó para comunicar la desesperación, la tristeza y el horror —teñidos de luto y rabia— que invadía al artista.”<sup>53</sup>

En el escenario sombrío del inmenso gris y negro de la obra, se refleja e intuye la desesperanza, la derrota y el duelo. Mientras que los rasgos plásticos del cuerpo desmembrado denotan la crudeza misma de una guerra sin límites, en la que la mujer embarazada pierde su tradicional condición de inmunidad y pasa a ser una víctima más del odio político.

Precisamente, la escritora y crítica de arte latinoamericano Marta Traba dice sobre la obra que “el tema de la violencia, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte. [...] El cuadro es absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso: por vez primera la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida.”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> MEDINA, Alvaro (2011). *Violencia*: Alejandro Obregón. Banrepcultural.org. online.

<sup>54</sup> TRABA, Marta en: GÓMEZ, Nicolás, (Sin Fecha), *Alejandro Obregón - Violencia*. banrepcultural.org. online.

Una de las causas por las cuales Obregón hace parte de nuestra selección es que este, a largo de su carrera —e influenciado por el mismo Picasso— se solía valer de un variado repertorio de símbolos para representar el conflicto en Colombia de manera indirecta. Este, de manera similar a la como lo haría Picasso en el *Guernica*, prefiere no dar pistas acerca del lugar en el que ocurrieron los hechos, buscando así representar mediante un solo hecho la totalidad del horror.

En algunos de sus trabajos posteriores, el artista incluye representaciones de animales típicos de la cultura visual y popular colombiana, como el toro y el cóndor, usándolos como alegorías y metáforas dentro del relato del conflicto. Gracias a la incursión de estos elementos, la obra de Obregón se empieza a destacar entre las otras de su repertorio artístico, no sólo enriqueciendo su producción, sino también marcando un antes y un después en el proceso de renovación estética del arte colombiano de mediados del siglo XX.

### II.3.2 *La República* de Débora Arango

Débora Arango (Medellín, 1907-2005) fue una artista que jugó en los límites de la excomuni3n. Su obra, siempre transgresora, avanzada, inquieta e irreverente, retaba las buenas costumbres que se suponía debían estar presentes en las manifestaciones artísticas de la Colombia de principios de siglo. Una de las obras que la hizo merecedora de tal reconocimiento es *La Cantarina de Rosa* (1939), la cual fue presentada en la Exposici3n de Artistas Profesionales del el Club Uni3n de Medell3n. Esta contenía desnudos femeninos, lo cual era intolerable, impúdico y repudiable por parte de la sociedad política e intelectual de la época.

De ese modo, en medio de su trasegar agitador, escandaloso y desafiante —y bajo la clara influencia tanto estilística como temática de uno de sus maestros, el muralista Pedro Nel Gómez— Arango, desarrolló *La República*.

Esta obra se erige como un retrato de la época que Arango compartiera con Obregón, por lo que nuevamente nos encontramos con la necesidad de

los artistas de relatar los acontecimientos violentos ocurridos durante la década de los cincuenta.



Figura 7. *La República*. Débora Arango. Sin fecha.

En este caso, al igual que en la *Violencia* de Obregón, la protagonista es una mujer desnuda tendida en el suelo, víctima. En la misma, la autora también se vale de variadas representaciones simbólicas como el ave de rapiña, el demonio y la paloma, para escapar de la representación simplista y dotar a la obra de múltiples significados.

Sin embargo, a comparación del trabajo de Obregón, la artista incluye la bandera colombiana para delimitar el contexto en el cual se inscribe la obra.

Igualmente, Arango inserta dentro de la obra un elemento directamente político a través del saludo fascista que hacen los personajes ubicados a ambos lados de la composición. Estos, mediante el gesto celebratorio convierten la escena de muerte y dolor en una suerte de fiesta o carnaval.

Por otra parte, uno de los temas que se suele escapar de la lectura obvia de esta obra es aquel que puntualiza el escritor y crítico de arte Juan Cárdenas: “la representación de la paloma y el demonio hace pensar en una parodia del tema clásico de la Ascensión a través de un lenguaje expresionista,

de modo que el vínculo entre política y religión, una constante de nuestra historia, queda revelado en toda su monstruosidad.”<sup>55</sup> Esta interpretación no es descabellada pues, como mencionamos anteriormente, las obras de Arango propiciaban debates, discusiones y altercados con la iglesia y los políticos de su región.

En suma, a partir de la lectura de la obra de Arango podemos develar algunos temas claves que están presentes en nuestro caso de estudio y nuestra propia obra. Uno de ellos es esta suerte ritual y la fiesta, así como la representación de la fauna cadavérica (aves de rapiña).

### II.3.3 *Violencia en Colombia* de Fernando Botero

Fernando Botero (Medellín, 1932) es quizás el artista colombiano que más reconocimiento ha logrado a nivel internacional. Gracias a su larga trayectoria y éxito escalonado, sus obras pueden ser vistas en los museos y calles de cientos de decenas de ciudades alrededor del mundo.

Aunque el artista es reconocido por incluir en sus obras referencias directas a “lo colombiano”, antes de la década del noventa no se había preocupado por retratar el tema de la violencia. No fue sino hasta 1997 cuando empezó a realizar una serie de 67 obras, compuesta por 42 dibujos y 25 óleos, que lleva por nombre *Violencia en Colombia*.

En ese sentido, en una entrevista realizada por la agencia de noticias EFE con motivo de la inauguración de su muestra en el Museo Nacional en Bogotá, Botero reconoció haber dado un giro en su teoría de que el arte sólo debe reflejar actitudes positivas ante la vida. Renunció así, al carácter individualista de su obra, apelando a la moralidad y al deber ser. El artista, dijo sentirse con “la obligación de dejar un testimonio sobre un momento irracional de nuestra historia”<sup>56</sup>

Precisamente, su obra se encuentra inscrita en el marco de la escalada de violencia paramilitar que tiene lugar a finales del siglo pasado. Por otra

---

<sup>55</sup> CÁRDENAS, Juan (2014). La república, Débora Arango. Revistaarcadia.com. Online. Acceso el 10 de febrero de 2017.

<sup>56</sup> ELPAIS.es, EFE, 2017, Botero retrata décadas de violencia en Colombia. Online. Acceso el 30 de febrero de 2017.

parte, en la misma entrevista, se indica que "los motivos que lo impulsaron a Botero a plasmar el "cáncer de la violencia" provienen de una mirada retrospectiva hacia Picasso o Goya."<sup>57</sup> De este modo, Botero logra posicionarse entre los artistas que realizan a través de su obra una denuncia política y social en contra de la violencia en Colombia.



Figura 8. Obras de la serie *Violencia en Colombia*. Fernando Botero. 1997-2004.

Estas obras, son tomadas de la serie *Violencia en Colombia*, la cual Botero da por terminada en el año 2004. Ambas, hacen referencia a la masacre a través del título y el propio dibujo. Estas, poseen rasgos similares entre los cuales se destaca la representación de la sangre y los cuerpos en estado de agonía o muerte.

Por otra parte, las balas y el desplazamiento de los personajes dotan a la obra de cierto movimiento, dejando de lado el luto solemne de las Obras de Obregón y Arango y priorizando la acción.

Botero, de la misma manera que Goya lo haría doscientos años antes, pretende hacer las veces de fotógrafo de guerra, denunciando mediante violencia explícita los acontecimientos reales que tuvieron lugar en Colombia durante aquella década.

Uno de los elementos que refuerza esta sensación de instantánea fotográfica, es la atención de los detalles y su preocupación por dotar la escena de una iluminación total. A través de este gesto el autor rechaza la bruma y el halo de misticismo presente en las obras de Obregón y Arango, favoreciendo la comprensión de los hechos. Elimina así, las metáforas y denota

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

claramente la figura de los victimarios, disminuyendo de ese modo las probabilidades de no ser comprendido o ser malinterpretado.

Igualmente, es importante notar su interés por señalar el carácter campesino de las víctimas, el cual denota a través de su vestimenta y de la presencia de instrumentos musicales.

Es en esa reiteración a la música y la fiesta presente en los instrumentos musicales que encontramos coincidencias con nuestra obra, develando nuevamente, que estos hacen parte del imaginario de la violencia en Colombia.

#### II.3.4 *La Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo

Alejandro Restrepo (París, 1958), nacido en Francia y naturalizado en Colombia, es un artista cuyo interés por la historia colombiana lo ha llevado a encontrarse inevitablemente con el pasado violento del país. Para la representación de estos sucesos, este artista ha trabajado con medios tan diversos como el grabado, el vídeo, la instalación, el libro y la fotografía.

Es precisamente esa fascinación por los hechos históricos la que inspira a Restrepo a explorar la manera como se construyen los relatos históricos. Su interés radica en cuestiones como al servicio de quién están puestos, así como la manera en que cuentan, qué es lo que cuentan y con qué imágenes construyen la realidad.

De este modo, en medio de esta búsqueda el artista crea en 1996 lo que para algunos críticos es "Una de las obras más potentes y conmovedoras del arte contemporáneo colombiano."<sup>58</sup>: *La Musa Paradisiaca*.

Esta video-instalación es el resultado de una investigación en torno a las masacres realizadas en zonas de cultivo del plátano o el banano. En ella, el artista dispone en el techo de la sala expositiva un conjunto de racimos de plátano hartón, y luego reemplaza con proyectores las flores de este fruto. De ese modo proyecta sobre el suelo de la sala numerosas imágenes violentas, recuperadas de archivos periodísticos como diarios, televisión, foto-reportajes, etc.

---

<sup>58</sup> ROCA, José (2016). José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*. FLORA ars+natura. Arteflora.org. online. Acceso el 13 de febrero de 2017.



Figura 9. *Musa Paradisiaca*. Alejandro Restrepo. 1996.

El texto que acompaña a esta obra resulta especialmente esclarecedor:

“el primer encuentro con la Musa paradisíaca fue a través de un pintoresco grabado del siglo xix: una sugestiva mulata aparecía reclinada bajo una planta del banano. Típica imagen de la visión ideológico-colonial sobre el Nuevo Mundo, donde se mezclan exuberancia sexual y exuberancia natural. Pero para mi sorpresa el título del grabado no se refería a la mujer sino al nombre científico de un tipo de banano: el plátano hartón [...] Hoy, debajo de los platanales ya no encontramos musas paradisíacas sino cuerpos aniquilados.”<sup>59</sup>

En este corto texto el artista expone un elemento primordial dentro de su obra: la estrecha relación que existe entre los procesos coloniales y la violencia. Es este elemento es el que es puesto en evidencia en la obra, señalando de algún modo que la violencia política ejercida por los grupos armados contemporáneos y por las multinacionales para hacerse de las tierras es heredera de la de los procesos coloniales que los antecedieron.

Así pues, aunque la obra utiliza un archivo fotográfico que expone varios episodios de violencia sucedidos en las zonas bananeras, es imposible no vincularla con un suceso en específico: *La Masacre de las Bananeras*

---

<sup>59</sup> RESTREPO, Alejandro en: DÍAZ, Claudia (2014). 1996 Musa Paradisiaca, José Alejandro Restrepo.esferapública.com. online. Acceso el 1 de enero de 2017,

(Colombia, 1928). Este episodio fue uno de los más crueles en la historia moderna colombiana, el cual se ha fijado en la memoria de los colombianos en buena parte por la cantidad de víctimas que dejó como saldo.

De este modo, en esta obra en concreto Restrepo utiliza los racimos de plátano como metáfora para aludir a los cuerpo sin vida, sin necesidad de representarlos de una manera figurativa. Esta intención de evadir las referencias directas se refleja también en el título de la obra, *Musa paradisiaca*.

No obstante, este artista inserta en la obra un segundo nivel de lectura, el cual se manifiesta en las imágenes fotográficas documentales y en los videos de archivo histórico. Así, todo aquel afán por esconder el cuerpo desaparece en este segundo nivel, para dejar evidencia explícita de la crueldad manifiesta en los hechos de violencia política.

A propósito de la obra, la escritora Lucía González dice que esta resulta “una imagen profunda, sublime y brutal, la flor del fruto que ha debido producir riquezas para el pueblo que las cultiva se convierte en imágenes de guerra.”<sup>60</sup> De este modo, González anticipa uno de los elementos claves en la obra de Restrepo; uno del que nos valemos en la realización de las obras de nuestra exhibición: el lenguaje poético.

### II.3.5 *Sumando Ausencias* de Doris Salcedo

“Soy una escultora al servicio de las víctimas.  
Lo demás no me interesa”  
Doris Salcedo

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) es quizá la artista colombiana con más repercusión en la escena artística internacional. Desde los inicios de su carrera artística Salcedo ha estado ligada directamente con el arte político, continuamente reflejando en sus obras la violencia derivada del conflicto armado.

---

<sup>60</sup> GONZÁLEZ, Lucía (2014). *Musa paradisiaca*, José Alejandro Restrepo. *Revistaarcadia.com*. Online. Acceso el 21 de marzo de 2017.

Su búsqueda como artista se basa en proponer una suerte de poética del duelo: "Procuro restituir con ella [la obra] el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas"<sup>61</sup>. Es decir, para la artista no basta con ratificar la necesidad del duelo, la obra misma debe ser parte de ese duelo.

De ese modo, Salcedo plantea que "el arte representa la posibilidad de construir una historia fragmentada desde la perspectiva de los derrotados"<sup>62</sup>. Y bajo esta asunción reconstruye una memoria que aspira a una mayor veracidad, pues la historia escrita por los vencedores tiende a enaltecer su victoria, confundiendo e incluso mintiendo sobre los hechos ocurridos.

Todas estas reflexiones son puestas en evidencia en una de sus más recientes obras, la cual estuvo enmarcada por el proceso de paz que iniciaran el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas revolucionarias de Colombia (FARC) en 2016. Para ser implementado, este acuerdo requería del aval de la población colombiana, el cual se obtendría a través de una consulta popular. Sin embargo, el resultado de aquella votación fue negativo, por lo que el acuerdo de paz quedó en un limbo político, haciendo que la guerra se prolongara.

Fue entonces cuando, ante la noticia de los resultados, Salcedo creó *Sumando ausencias* (2016), una obra emplazada en la plaza principal de la capital del país, junto a los edificios de gobierno.

Para tal fin, dispuso de cientos de metros de tela blanca, en los cuales escribía con ceniza y luego bordaba, uno a uno, los nombres de las miles de víctimas conocidas del conflicto armado. Para su realización, Salcedo invitó a la ciudadanía a ayudar, colectivos artísticos, miembros de su estudio, familiares de asesinados, transeúntes y curiosos se hicieron partícipes.

---

<sup>61</sup> SALCEDO, Doris en: OROZCO, Cecilia (2017). "Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre": Doris Salcedo. *Elespectador.com*. En línea. Acceso el 20 de febrero de 2017.

<sup>62</sup> *Ibidem*.



Figura 10. Sumando Ausencias. Doris Salcedo. 2016.

En una de las pocas entrevistas a propósito de la obra, Salcedo explicó:

“Busqué trabajar con aquello que no puede ser representado: el silencio, la muerte y el vacío. La ceniza es un material frágil que se dispersa con una respiración cercana. Y los eventos que aborda mi obra están en proceso de aparecer y desaparecer. Por lo tanto, no pueden ser plenamente representados.”<sup>63</sup>

Así pues, aunque esta obra nace de un deseo fortuito originado por la coyuntura política, no es ni mucho menos, una pieza carente de investigación o fundamentación. Por el contrario, a lo largo de su carrera Salcedo se ha preocupado por entender la naturaleza del conflicto armado colombiano, a través de la recopilación de innumerables testimonio de las víctimas. Ha recorrido el país escuchando, resignificando y plasmando el dolor de aquellos a los que nadie escucha. Su búsqueda aspira a darle voces a las víctimas, para de ese modo facilitar el luto de la nación.

Y sin embargo, y al preguntársele sobre el papel del arte y el artista políticamente comprometido, la autora advierte: “No soy activista política y no creo en la redención estética. El arte no puede salvar ni una sola vida y, sin embargo, nos restituye la dignidad y la humanidad que perdemos cada vez que ocurre una muerte violenta.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

De este modo, al no erigirse como activista política, Salcedo evoca innumerables contradicciones y debates que acompañan hoy a la práctica artística. En consecuencia, los críticos de arte más osados han tildado de oportunista y vacía la obra de la artista, quien —dicen— no ha de intervenir en un asunto de tanta importancia como lo es el proceso de paz colombiano.

Ahora bien, uno de los elementos presentes en la obra de Salcedo que más relevancia tienen para nuestro proyecto se relaciona a la manera en que el horror es representado. En este sentido, la artista explica que a lo largo de su trayectoria ha intentado explorar los límites de la representación de la violencia: “Pienso que la muerte violenta está más allá del alcance del arte y que no debe ser representada porque es la profanación máxima del cuerpo y como tal, escapa a la simbolización.”<sup>65</sup>

Esta reflexión de la artista se alinea con las de aquellos que sostienen que la muerte violenta debe ser desplazada o vaciada en el arte. Desde esta perspectiva, cuando la violencia desaparece del arte, da cabida al relato de las víctimas para “incorporarlas, de nuevo, a la esfera de lo humano.”<sup>66</sup>

En ese sentido, la investigadora la investigadora Rosario Martínez advierte que Salcedo “no pretende relatar la memoria de los testigos, sino actuar como el testigo de un testigo y materializar la forma en la que sienten ese trauma en el momento presente [...] Así, la autora consigue que el espectador se convierta a su vez en testigos del pasado truculento y del sufrimiento de muchos colombianos.”<sup>67</sup>

Así pues, las ideas de Salcedo se alinean con algunas de las presentes en las obras de numerosos artistas conceptuales. Un ejemplo de esto es la obra *Proyecto Ruanda* (1994) del artista chileno Alfredo Jaar, quien opta por no usar imágenes explícitas de violencia de la guerra, y en su lugar utiliza una fotografía de los ojos de una víctima, repetida incontables veces. De esta manera la obra presenta hace parte de un argumento que defiende que ya no hay imágenes que puedan realmente representar el horror, por lo que el fin de la obra ha de ser conmover, no aterrorizar.

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> DOMINGO, Rosario. (2013). La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo. En línea. p. 356.

Parte III:  
Presentación, análisis y  
descripción de la obra

## Introducción

A partir de la revisión teórica y el análisis de las obras de los diferentes referentes artísticos, pusimos en marcha la producción de una serie de piezas que pretenden relatar y ser testigo de algunos acontecimientos acaecidos en la masacre de El Salado.

Sin embargo, como pudimos ver anteriormente, este acto estuvo marcado por innumerables escenas de dolor, terror y odio injustificado. En consecuencia y ante la imposibilidad de exponerlas en su totalidad, seleccionamos una serie de temas que a nuestro parecer, plantean cuestiones imprescindibles a la hora de generar un relato sobre lo sucedido.

Estas obras aunque disímiles en cuanto a medio y técnica, las une además del tópico central, un elemento cromático. Utilizamos el blanco y negro como una referencia al pasado de la misma manera que lo hace el cine<sup>68</sup>

De manera análoga, mediante el uso de los mismos, la obra evitaba confundirse en el mar de figuras simbólicas que los colores suelen traer asociados a ellos, concentrándose así en la poética del objeto y en los hechos mismos de la masacre.

### III.1 El espacio expositivo y la acompañamiento de texto

Antes de dar paso a las obras, planteamos a continuación un diseño del espacio expositivo en el que serán emplazadas.

De ese modo, las cinco piezas —actos— que propondremos a continuación son puestas a dialogar para componer la exhibición a la que damos el nombre de *Representar de la Violencia en Cinco Actos*. Cada una de las obras, es ubicada en una sala diferente, proponiendo un recorrido y un relato cronológico que reconstruye los principales hechos sucedidos durante la masacre.

---

<sup>68</sup> El blanco y negro en el cine tradicionalmente se suele utilizar para los *flashbacks*, para recrear escenas del pasado, de tal manera que el color se convierte en un elemento que diferencia el presente de la ficción del pasado.

De igual manera, cada una de las obras estará acompañada por un texto escrito que narra, según corresponda, los hechos a los que la obra hace referencia. De ese modo aspiramos a suscitar en el espectador una doble lectura.

La primera surge de la sola observación y experiencia de la obra, la cual invita a los espectadores a interpretar con pocos o ningún condicionamiento previo, poniendo en juego una serie de razonamientos abductivos para lograr llegar a una conclusión, cualquiera que esta sea. Mientras que la segunda lectura que supone el texto que acompaña a la obra, revela la naturaleza inequívoca de esta, así como nuestra intención al realizarla. La combinación de estas dos lecturas, además del recorrido y la naturaleza misma de las obras, pretende provocar en el espectador una inmersión en los hechos, poniéndolos en el lugar de las víctimas y facilitando así una mayor prolongación de ese nefasto recuerdo en su memoria.

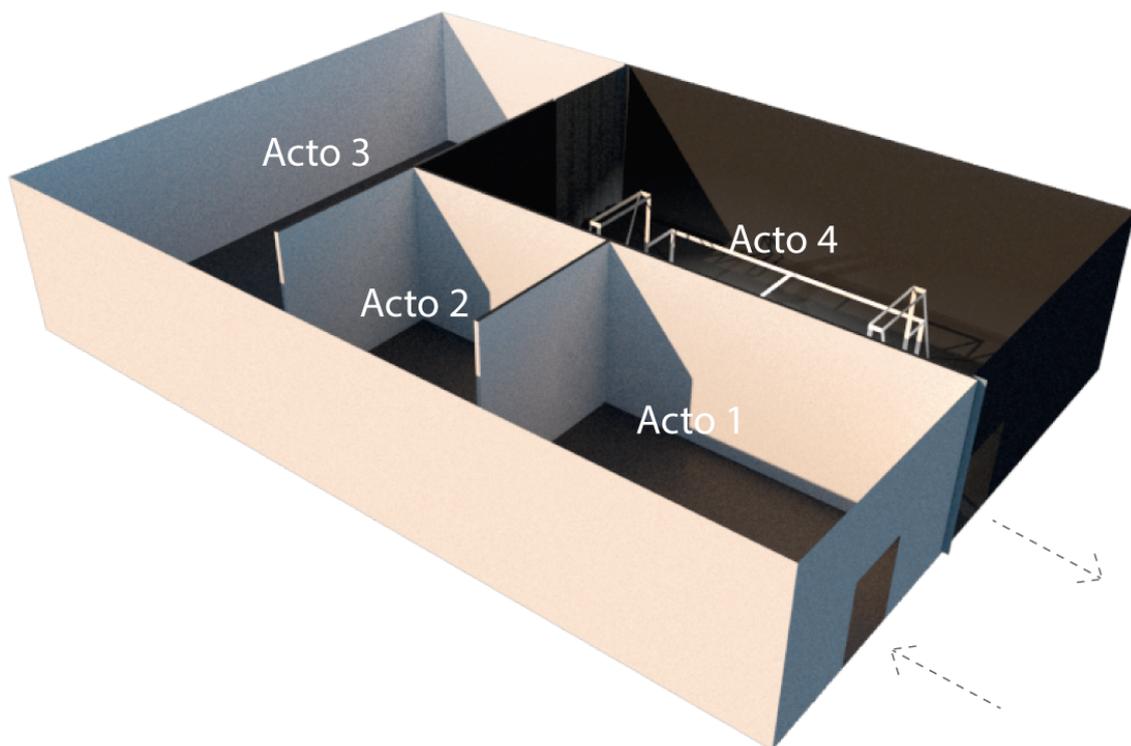


Figura 11. Disposición de la sala por actos. Michael Urrea. 2017.

### III.2 Primer Acto: La Panfletaria

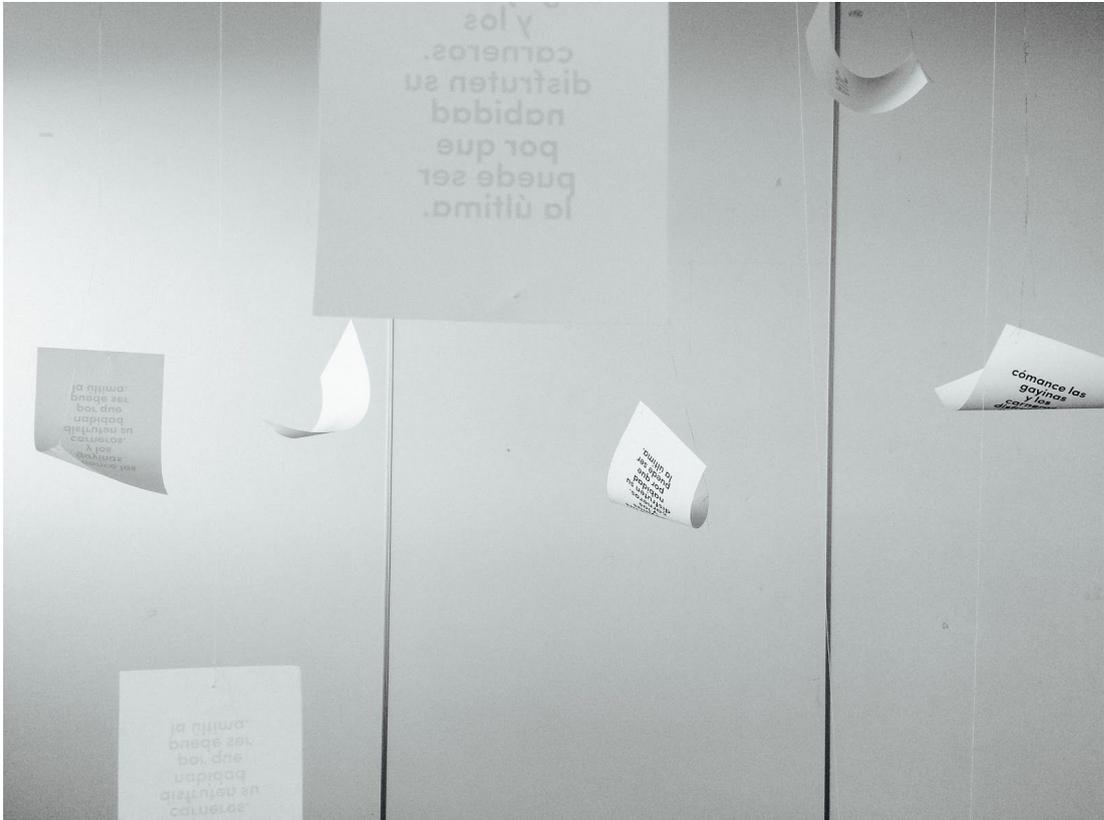


Figura 12. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2016-2017.

Ficha técnica

Nombre: *Primer Acto: La Panfletaria*

Año: 2017

Técnica: Mixta

Medidas: Variables

La primera obra que compone la exposición *Representación de la Violencia en Cinco Actos* es *La Panfletaria*, la cual hace referencia a la intimidación y a la legitimación de la masacre. Esta relata un hecho ocurrido dos meses antes de la masacre, el cual reconstruimos a partir del testimonio de la investigadora Adriana Suárez del Cuerpo Técnico de Investigación (CTI)<sup>69</sup> de la Fiscalía, el cual fue recogido en el documental *El Salado: 11 años de*

---

<sup>69</sup> Cuerpo Técnico de Investigación o CTI es una dirección de la Fiscalía General de la Nación del poder judicial de Colombia. Su función, es asesorar al fiscal general en la determinación de políticas y estrategias relacionadas con las funciones de policía judicial, en los temas como la investigación del delito.

*indiferencia* (2011), realizado por Contravía TV: “Dos meses antes, un helicóptero sobrevoló la zona arrojando unos panfletos. Lo que decía textualmente uno de los panfletos que arrojaron ese día es: «Cómense las gallinas, los carneros y disfruten la navidad. Puede ser la última».<sup>70</sup>”

Este comentario fue corroborado por el grupo de investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica, quienes en el informe *La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra* (2010) aseguran que el 23 de diciembre de 1999 “un helicóptero lanzó volantes sobre el casco urbano de El Salado, con amenazas a sus habitantes.”<sup>71</sup>

### III.2.1 La importancia del panfleto en la comunicación paramilitar

Para intimidar a las poblaciones los paramilitares suelen realizar grafitis en las paredes o distribuir panfletos. Este tipo de prácticas es muy común entre los grupos armados ilegales, puesto que, a muy bajo costo y sin repercusiones legales, logran expresar y dar a conocer un mensaje a una población determinada.

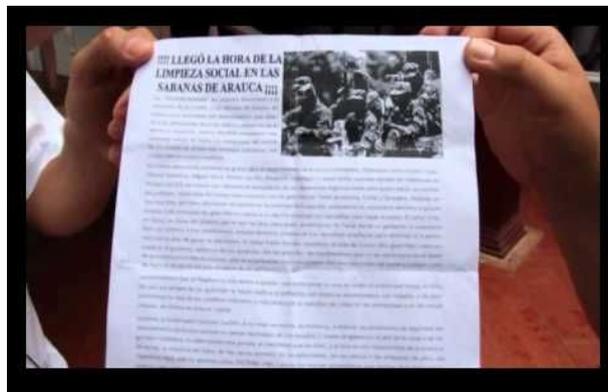


Figura 13. Ejemplo de panfleto paramilitar.

Ahora bien, desde hace más de dos décadas, con la aparición de las AUC, los panfletos han cobrado más y más presencia a lo largo y ancho del territorio colombiano. Usualmente son usados con la expresa y clara intención

<sup>70</sup> CONTRAVÍA (2010). *El Salado: 11 años de indiferencia*. Dir. MORRIS, Hollman.

<sup>71</sup> AA. VV (2010). *La masacre de El Salado...* op. cit. p.33

de amedrentar a las poblaciones para forzarlas a desplazarse o pagar extorsiones.



Figura 14. Fragmento de un panfleto paramilitar.

Estos mensajes intimidatorios suelen ir dirigidos a líderes sindicales, líderes comunitarios, delincuencia común, poblaciones colaboradoras de la guerrilla, etc. Sin embargo, aunque el corregimiento de El Salado hacía parte de su ruta, este no era en sí mismo un pueblo guerrillero.

Es por esto que los investigadores del CNMH afirman que los panfletos tenían en ese caso un doble objetivo. Por un lado, desplazar anticipadamente a la población, para poder apropiarse de su terreno. Y por otro lado, si la población no se rendían ante sus amenazas, estos panfletos buscaban justificar la masacre ante la opinión pública. De este modo, el elemento central de la obra *Primer Acto: La Panfletaria* es esa primera advertencia realizada por los paramilitares.

### III.2.2 La escritura, el soporte y la reproducción

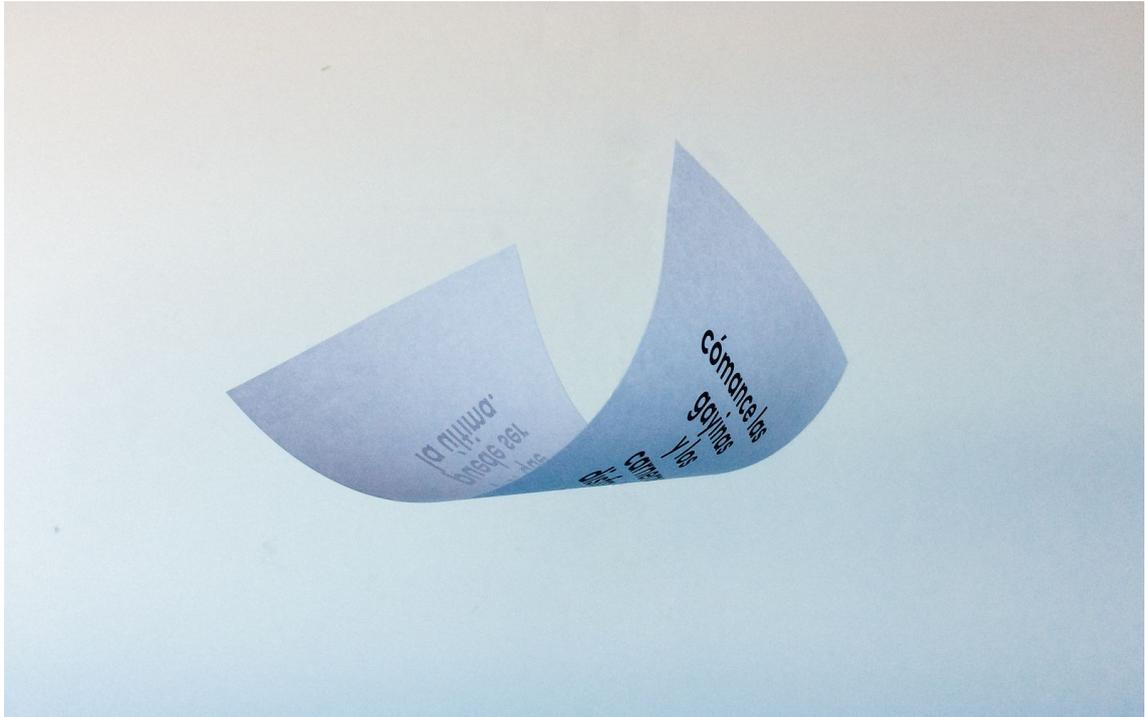


Figura 15. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.

Si bien no contamos con una copia exacta del panfleto, intuimos algunos de sus rasgos y características a partir del análisis de otros panfletos realizados también por estos grupos.

Por ejemplo, los textos en estos panfletos suelen presentar errores de ortografía, así como faltas graves de redacción y casi una total carencia de puntuación.

en la obligación de actuar por la fuerza y alas malas no  
nos hacemos responsable si en el medio del fuego  
crusado cae niños, madres, padres, esposos, esposas  
No queremos ver gato ni perro después de las 9pm no  
queremos ver a nadie en las calles, en las canchas, en los

Figura 16. Fragmento de un panfleto paramilitar.

En la obra *Primer Acto: La Panfletaria*, esta particularidad es puesta en evidencia, brindando pistas que de algún modo desenmascaran a los autores del panfleto y, por ende, la naturaleza de la masacre. Así, las faltas de ortografía revelan un autor con pocos conocimientos escolares, puesto que proviene de un lugar en el que la presencia del Estado (escuelas, sanidad

pública, seguridad, etc). es limitada. Es decir, es un autor proveniente de zonas rurales, alejadas de las capitales.

Además, la indiferencia respecto a los detalles, el lenguaje frontal y la falta de argumentos y construcciones gramaticales lógicas hacen referencia a un autor irracional, ignorante y tosco, cuyos actos se prevén igualmente irracionales, ignorantes, toscos y hasta crueles.

Todo esto es reforzado por las técnicas de reproducción y entrega usadas. Por un lado, la técnica de fotocopiado aporta atributos —manchas, desgaste, ruido...— frecuentemente asociados a la pobreza, la piratería y la ilegalidad. Y por el otro, el hecho de que los panfletos no son entregados personalmente sino que son esparcidos por helicópteros, refuerza su naturaleza aleatoria y desprovista de atención; y ni hablar de lo que puede significar que el correo sea entregado por un helicóptero artillado.

### III.2.3 Las imágenes en los panfletos



Figura 17. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.

Otro de los elementos que se resalta en la obra es el uso de imágenes (símbolos, logos, firmas, sellos o marcas) que funcionan como paratextos de los panfletos, reforzando la identidad de los autores de los comunicados.

En ese sentido rescatamos imágenes usado en otros panfletos elaborados por grupos paramilitares, como el fusil, el águila negra, las calaveras, la fotografía de los paramilitares armados y, por último, las iniciales AUC.



Figura 18. Iconografía del paramilitarismo en Colombia.

### III.2.4 La ironía del mensaje

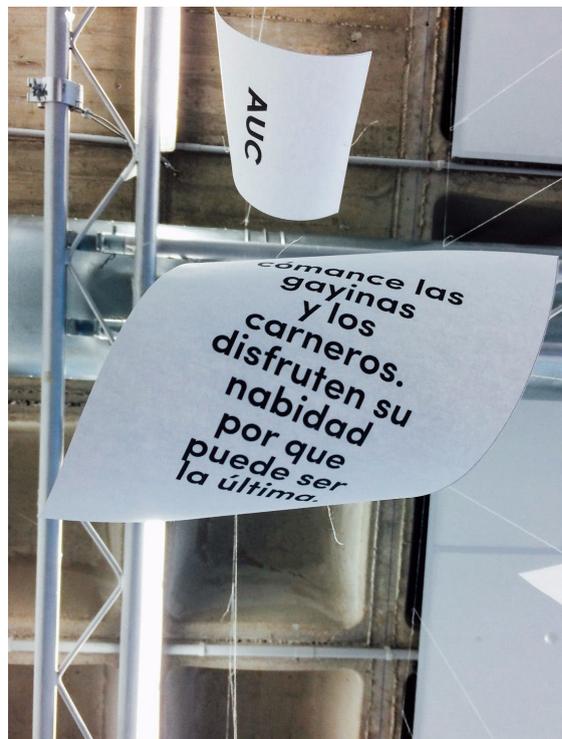


Figura 19. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.

Uno de las cuestiones más peculiares que encontramos durante la revisión de los hechos de la masacre es precisamente el texto usado por los paramilitares para intimidar a la población. Estos, quizás inconscientemente, le otorgaron a su mensaje una doble significación. La primera y más evidente es, por supuesto, la de la amenaza de muerte. Pero existe también una segunda y posible significación del texto “Cómense las gallinas, los carneros y disfruten la navidad. Puede ser la última”; una que se pudiera interpretar como una suerte de *Carpe Diem*<sup>72</sup>: vive el ahora.

Este tipo de significaciones dobles aportan a la obra diferentes niveles de lectura, develando, poco a poco, la verdadera intencionalidad del mensaje.

### III.2.5 Una amenaza caída del cielo



Figura 20. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.

En la obra “Primer Acto: La Panfletaria” los panfletos se mantiene suspendidos en el aire por dos razones. La primera es la necesidad de hacer referencia a la manera como los panfletos fueron entregados a la población, arrojados por un helicóptero artillado. La segunda es aportar a la obra cierta

---

<sup>72</sup> *Carpe Diem*: tópico literario en el que se anima a aprovechar el momento presente sin esperar el futuro.

contradicción, entre la belleza de los papeles blancos cayendo del cielo y la crudeza del mensaje en su interior.

### III.2.6 Características técnicas de la obra

La obra "Primer Acto: La Panfletaria" consta de cien copias de papel tamaño A5, las cuales sirven como soporte para las imágenes y los textos descritos anteriormente. Estas son dispuestas en un espacio de 25 metros cuadrados, distribuidos en una estructura compuesta por diez líneas, colocada en el techo del espacio expositivo. De cada una de estas líneas cuelgan diez hilos blancos de diversa longitud, los cuales son usados para suspender diez panfletos a diferente altura y distancia. En total la obra consta de más de cien metros de hilo blanco, y ocupa 5 x 5 x 4 metros dentro de los cuales los espectadores pueden moverse, penetrándola, leyéndola, habitándola y anticipando lo que encontrarán en las demás salas.

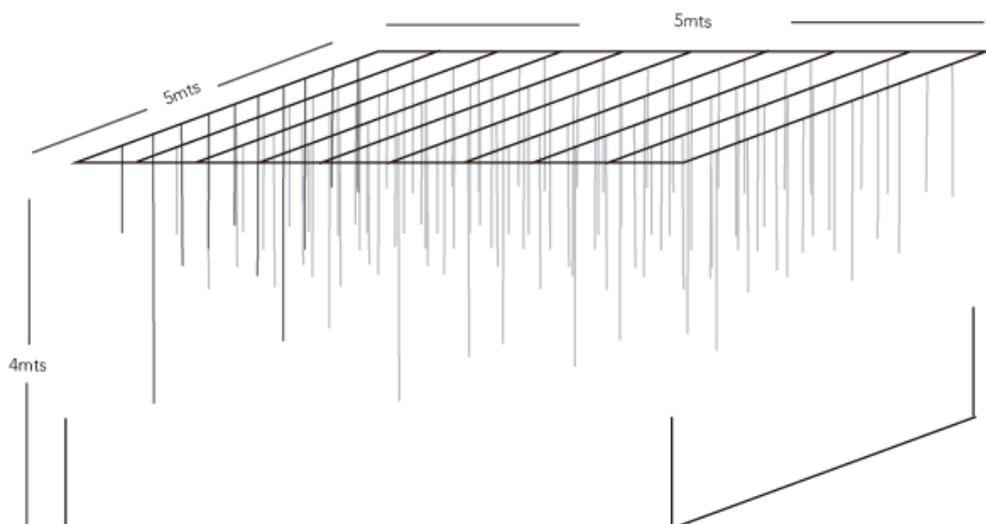


Figura 21. Esquema de montaje de *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.

Para diseñar la obra usamos software de edición digital y procesamiento de texto, y para la reproducción de los panfletos usamos la técnica del fotocopiado. Por otra parte, dotamos al espacio de luces blancas, eliminando

las sombras y provocando una sensación de limpieza y pulcritud total, lo cual refuerza la naturaleza poética y aparentemente pura de la escena.

### III.2.7 Reflexiones acerca de la obra

Aunque a primera vista la obra *Primer Acto: La Panfletaria* no posee una complejidad técnica considerable, el tiempo requerido para su conceptualización y puesta en marcha fue mayor que el de las demás obras de la exposición. Esto se debe a que el texto admitía adaptaciones a diversas formas y lenguajes, lo que nos llevó a experimentar con diferentes soportes, descartando más de cuatro propuestas alternativas antes de llegar a la que finalmente adoptó la obra.

Precisamente, gracias a esto pudimos evidenciar que en este caso lo central de la obra era el mensaje en sí mismo, mientras que el soporte era el encargado de comunicar los aspectos quizás más anecdóticos de los hechos relatados.

Con respecto a las dificultades que encontramos durante la realización de la obra, podemos decir que, aunque puede parecer obvio, no anticipamos el efecto que tendrían las corrientes de viento dentro de la sala de exposición. Es decir, debido a que los panfletos sólo estaban atados en un costado, el viento los movía en diferentes direcciones, reforzando la delicadeza y sutileza de la obra. Así, este movimiento parcialmente libre de los panfletos, hacía que la obra en su conjunto nunca se viera de la misma manera, atribuyéndole de ese modo un factor temporal que no previmos; un afortunado accidente.

### III.3 Segundo Acto: El Salado en Partes



Figura 22. *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.

#### Ficha técnica

Nombre: Segundo Acto: El Salado en partes

Año: 2017

Técnica: Acrílico y pintura sobre lienzo

Medidas: 190 x 135 cm

La obra *Segundo Acto: El Salado en Partes*, es la primera de la serie que alude directamente a los hechos ocurridos durante la masacre. Pues la anterior, *Primer Acto: La Panfletaria*, relata un suceso previo al acto macabro y no alude, como es natural, a los hechos ocurridos durante el mismo.

Así pues, quizás uno de los relatos que más indignación causó a la opinión pública es el de un testigo de la masacre que aludía a un acto cometido por dos miembros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC):

“A él lo sacan de la casa y lo están llevando con cuerdas. Ellos lo agarran por el cuello de esa cuerda ‘Usted jala para allá y yo jalo acá’. Cuando el señor Emiro está en un estado inconsciente, uno de ellos le corta la oreja con semejante puñal y se la va dando al perro que está ahí para que vaya probando. Después le cortan la segunda.”<sup>73</sup>

Este testimonio, que luego fue corroborado por los organismos del Estado, evidencia un elemento clave dentro de la masacre: el descuartizamiento. Con eso en mente, realizamos una obra pictórica que retoma y relata no sólo el acto del descuartizamiento en sí mismo, sino también algunos de los detalles más relevantes de la masacre. De este modo introducimos en la obra una lectura general que se complementa con la lectura particionada de los elementos que la componen.

### III.3.1 El soporte y sus dimensiones

En primera instancia la obra *Segundo Acto: El Salado en Partes* tiene como soporte un lienzo. Sin embargo, este no fue utilizado como material sobre el cual recae la pintura, sino como elemento simbólico que le otorga a la pieza el estatuto de obra artística. Este afán por dotar de artisticidad a la obra se sustenta en la idea que prevalece en todo el proyecto expositivo: la obra de arte —y sólo la obra de arte— sirve una herramienta para la instrucción colectiva en búsqueda de memoria histórica.

---

<sup>73</sup> Relato tomado del documental: CONTRAVÍA (2010). *El Salado: 11 años de indiferencia*. Dir. MORRIS, Hollman.

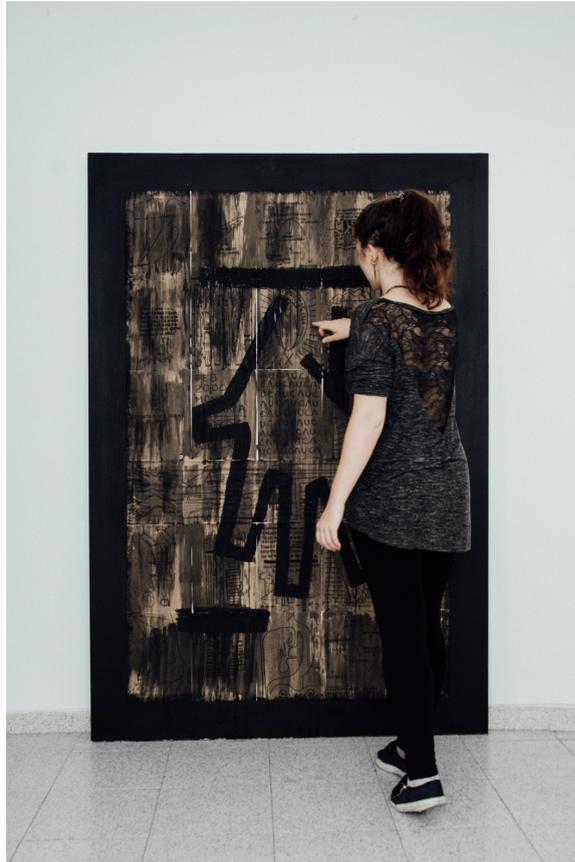


Figura 23. Escala de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.

De ese modo, aunque la obra esté dispuesta sobre el lienzo, las hojas de papel son las claras protagonistas de la misma; el lienzo apenas hace las veces de contenedor. Así, treinta papeles de 21 x 29 centímetros cada uno son dispuestos sobre el lienzo, aludiendo, en primer lugar, a las hojas de una bitácora, cuaderno de notas o informe de texto policial, en el que se explican y diagraman los hechos ocurridos.

POLICE DEPARTMENT										HOMICIDE REPORT				CITY OF DALLAS					
Name of Person Killed <b>SENATOR, JOHN F. (PRESIDENT OF U. S.)</b>			First Name		Middle Name		Last Name		Age		Sex		Race		Address of Person Killed		City and State		
			w		m		47				Washington, D. C. (White House)								
Place of Residence			Date of Birth		Date of Death		Time of Death		Place of Death		Date of Report		Time of Report		Name of Reporter		Phone Number		
11/22/65			12/20/65		11/23/65		5:10PM		Navy		5:10PM								
ADDRESS										DESCRIPTION OF DEAD PERSON									
1001 W. St. (approx. 150' W of Houston)										Race									
Date of Birth										Sex									
11/22/65										Male									
Date of Death										Height									
12/20/65										5'10"									
Time of Death										Build									
5:10PM										Slender									
Place of Death										Complexion									
Navy										Fair									
Date of Report										Hair									
11/23/65										Black									
Time of Report										Eyes									
5:10PM										Brown									
Name of Reporter										Place of Residence									
Navy										Navy									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM										2									
Name of Reporter										Address									
Navy										1100 Parkland Hospital									
Date of Report										City and State									
11/23/65										Dallas, Texas									
Time of Report										Signature									
5:10PM										[Signature]									
Name of Reporter										Witnesses									
Navy										2									
Date of Report										Address									
11/23/65										1100 Parkland Hospital									
Time of Report										City and State									
5:10PM										Dallas, Texas									
Name of Reporter										Signature									
Navy										[Signature]									
Date of Report										Witnesses									
11/23/65										2									
Time of Report										Address									
5:10PM										1100 Parkland Hospital									
Name of Reporter										City and State									
Navy										Dallas, Texas									
Date of Report										Signature									
11/23/65										[Signature]									
Time of Report										Witnesses									
5:10PM																			

En segundo lugar, los papeles y su disposición contigua simula la de los carteles en las paredes de los espacios públicos, como si se tratara de carteles propagandísticos o de denuncia política. Esta simulación es reforzada por el gran tamaño del lienzo que sirve de soporte, cuyas dimensiones —135 x 190 centímetros— hacen que el espectador se sienta en frente a una gran pared.



Figura 25. Fragmento de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.

En resumen, tan solo en el soporte de la obra coexisten de manera análoga una serie de mensajes e intencionalidades que se yuxtaponen, si bien no todas ellas son necesariamente evidenciadas por el espectador.

### III.3.2 En relación al dibujo

Una de las principales referencias de la obra *Segundo Acto: El Salado en partes* son los grafismos encontrados días después en el lugar de la masacre. Estos fueron realizados por niños y adolescentes sobrevivientes, quienes plasmaron sobre las paredes de sus propias casas dibujos que aludían a los hechos sucedidos.

En estos grafismos observamos una gran cantidad de recursos, algunos de los cuales recuperamos en la obra. Destacamos, por ejemplo, el tachismo, el valor de la línea, la ausencia de perspectiva, la utilización del texto escrito, el interés por la representación del sexo y las armas, entre otros.



figura 26. Fragmento de los grafismos realizados por las víctimas. 2000. Anónimo.

De este modo, a partir de los dibujos, realizamos una búsqueda de referentes pictóricos cuyos rasgos pudieran dar claves a la hora de esbozar la obra. Entre los más relevantes encontramos los pintores estadounidenses Jean Michel Basquiat (1969-1988), Saul Bass (1920-1986) y el fotógrafo y director de arte Roger Ballen (1955).

A partir de estas referencias realizamos apuntes y bocetos con el propósito de explorar las ideas, proposiciones y conceptos a ser expresados en la obra. crear una idea previa de la obra.



Figura 27. Bocetado de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.

### III.3.3 El uso del color y sus interpretaciones

En *Segundo Acto: El Salado en partes* las categorías cromáticas se limitan al gris, negro y marrón. Estas categorías no sólo responden al deseo de integrar cromáticamente esta obra con las demás pertenecientes a la exhibición. Sino que además reproducen aquellas que los niños usaron en sus dibujos sobre las paredes.

Así, el manchado en gris hace referencia a las paredes que sirvieron de soporte a los grafismos. El negro, por su parte, es el mismo color usado en su trazado. Y el marrón oscuro usado en las hojas de papel refuerza su materialidad, dotándolas de un aspecto de documento antiguo que recoge una crónica de los eventos sucedidos durante la masacre.

### III.3.4 Sobre la representación de la mano

La utilización de la mano como elemento central de la composición responde no sólo a la temática de la obra —el descuartizamiento— sino a diversas vinculaciones genéricas en las que esta se inserta.

En primera instancia, el dibujo de la mano nos refiere a la esencial necesidad humana de dejar una marca; de trascender y ser recordado. Esta es una necesidad que se evidencia incluso en los inicios del paleolítico, la cual retomamos en la obra mediante el dibujo del contorno de la mano. De ese modo aludimos a la necesidad de recordación y memoria de todas las víctimas de la masacre.



Figura 28. Cueva de las manos. Argentina (7350 a. C.)

En segunda instancia, la mano es un elemento recurrente en géneros como el horror y el suspenso. En esos casos la mano advierte la presencia de un ser, sin necesidad de mostrarlo en su totalidad. Es por eso que este miembro cobra tal protagonismo en *Segundo Acto: El Salado en partes*, aludiendo al horror provocado por el descuartizamiento, así como a la presencia de aquello que se sabe completo, pero que es representado parcialmente.



Figura 29. Ejemplos de la mano en la cine de horror.

En tercera y última instancia, creemos importante mencionar la connotación que existe de la mano en el campo de la política. En ese sentido,

quizás la referencia más conocida de la mano en la política es la de la “Mano Negra”, nombre dado a una organización serbia terrorista de carácter nacionalista, secretamente fundada en el año 1911.

Sin embargo, la referencia que más nos compete es la colombiana. Según un artículo publicado en la revista *Semana* por el columnista Santiago Uribe, el político “Alfonso López Michelsen aludió por primera vez a la «Mano Negra» en un discurso en la Convención Nacional Liberal de 1961.”<sup>74</sup>. Con aquella denominación se refería a una organización compuesta por las familias más adineradas del país, las cuales combatían las ideas liberales y de izquierda.

Tres décadas más tarde la Policía Nacional de Colombia atribuye el nombre de “Mano Negra” a una organización que cometía crímenes múltiples con una intención de “limpieza social”<sup>75</sup>. Y poco después, en esa misma década, una organización de carácter paramilitar toma el “Mano Negra” por nombre otorgándole a éstas su significado actual.

Desde entonces, cuando se habla de “Mano Negra” se hace referencia a una estructura ilegal creada por el Estado y a la sombra del mismo, cuyo propósito es combatir militarmente a sus contrincantes. De ahí su utilización en la obra.

### III.3.5 Sobre el papel

En los papeles que componen la obra hemos representado algunos de los elementos presentes en los dibujos realizados por los adolescentes después de la masacre, así como relatos y datos recogidos en el informe *La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra* (Centro Nacional de Memoria Histórica 2010).

De este modo, de los dibujos de los adolescentes recuperamos, entre otros, las figuras que hacen referencia a miembros descuartizados,

---

<sup>74</sup> URIBE, Santiago (2011). Vuelve la "Mano Negra". Revista semana. online. Acceso el 4 de Febrero de 2017.

<sup>75</sup> Limpieza social: Asesinato selectivo por parte de estructuras ultraderechistas a miembros de la sociedad considerados "indeseables", incluyendo a los sin hogar, los delincuentes, los niños de la calle, los ancianos, las trabajadoras sexuales y las minorías sexuales.

empalamientos y a cuerpos cercenados. También a la paloma de la paz cortada por la cabeza, juntos a las armas utilizadas durante la masacre.

De modo similar, del informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (2010) recuperamos testimonios y citas textuales del documento, así como representaciones ilustradas.

Además incluimos algunos datos estadísticos y específicos de la masacre, como la cantidad de víctimas, el lugar donde esta ocurrió y sus características topológicas. Por último, a partir del informe también realizamos mapas conceptuales explicativos, en los que mostramos la intencionalidad real de la masacre, y ponemos en evidencia a los perpetradores, según su grado de responsabilidad.



Figura 30. Fragmentos de la obra *"Segundo Acto: El Salado en partes"*. Michael Urrea. 2017

### III.4 Tercer Acto: *El Asedio*



Figura 31. *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017

#### Ficha Técnica

Nombre: Tercer Acto: *El Asedio*

Año: 2017

Técnica: Mixta

Medidas: Variables

La obra *Tercer Acto: El Asedio* hace referencia a la escena del empalamiento durante la masacre; en ella la mujer y el cuerpo de sexuado son protagonistas.

Para su creación y puesta en marcha fue fundamental el testimonio de una sobreviviente de la masacre, recogido en el informe realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica:

"[...]esa muchacha sí tuvo una muerte también horrible, a ella la acostaron boca abajo, entonces vino ese tipo y se le montó en la espalda, se le sentó en la espalda y la cogió por la cabeza y la jaló duro para atrás, la estranguló y la desnucó, después de haberla desnucado, buscó unos palos, le alzó la pollera, se la quitó y le metió los palos por el pan, a esa la encontraron así [...]"<sup>76</sup>

En consecuencia, la obra se construye a partir de aquellos elementos que consideramos imprescindibles en el relato de los hechos.

#### III.4.1 El objeto del empalamiento: las ramas, el ariete y el falo

En la obra *Tercer Acto: El Asedio* atribuimos una naturaleza dual a la rama. Por un lado, está su naturaleza inofensiva en tanto objeto frágil y quebradizo. No obstante, la rama goza también de una segunda naturaleza violenta, la cual se manifiesta en su conjunción con otras ramas, y en su accionar repetitivo y en conjunto contra un cuerpo. Vista de este modo la rama es un arma. De este modo rama es un material delicado y débil en su individualidad, pero se potencia y fortalece en su conjunto.

Así pues, en la obra las ramas son unidas para formar una suerte de hilos. Todos estos convergen de manera circular sobre la pared de un extremo de la sala, desde el cual se extienden como puntos de fuga hacia el resto de la sala. De ese modo construimos una figura amplia, la cual se va estrechando progresivamente como si todas las ramas se movieran hacia un mismo punto.

Esa construcción tiene como propósito simular un gran tronco o ariete, haciendo referencia a la acción violenta cometida contra el cuerpo de la mujer, la cual —como explicaremos más adelante— es representada por una puerta. De ese modo, representamos el empalamiento como una suerte de un asedio o invasión violenta.

---

<sup>76</sup> AA. VV (2010). La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra. Bogotá: Taurus. p.47.

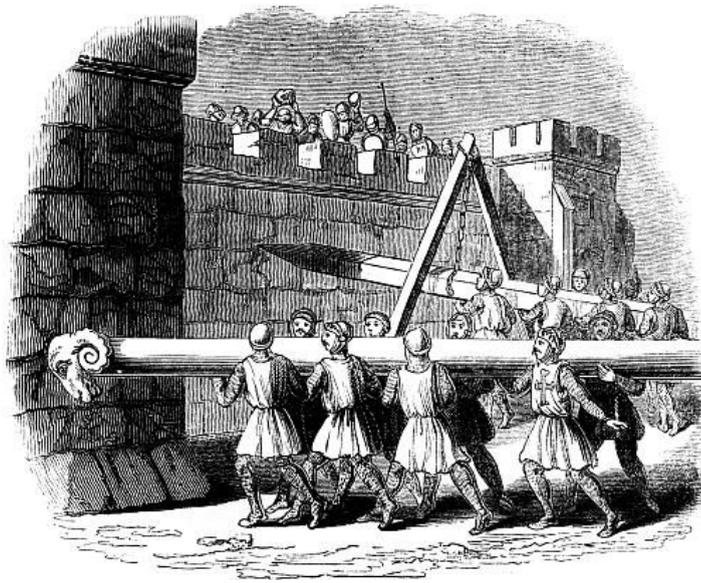


Figura 32. Ilustración sobre el uso del uso del ariete. Anónimo.

#### III.4.2 La puerta como representación del sexo

En *Tercer Acto: El Asedio* la representación de la puerta hace referencia al órgano violentado en el empalamiento: la vulva. Esta es dibujada en el extremo en el que convergen los hilos de ramas, como si todos ellos se movieran hacia ella para atravesar su umbral.

Ahora bien, desde haces miles de años la puerta ha sido utilizada como metáfora de la vulva. De hecho, según la la autora del libro *Quién da nombre a la vagina* (2012), Naomi Wolf, la relación puerta-vulva, se remonta a tiempos ancestrales.

Esta autora, entre otros, sugiere que esta relación se inicia en la prehistoria, como puede observarse en arcaicos monumentos funerarios como el *Útero de la Gran Diosa Madre Tierra* (4000 a.C.), en los que la puerta representa a su vez el útero y el sepulcro.

TÚMULO = Metáfora del Vientre embarazado de la Diosa que acoge en su Seno a sus hijos para devolverlos a la Vida



Figura 33. Esquema explicativo del Útero de la Gran Diosa Madre Tierra (4000 a.C.)

Incluso en la poesía china que data de la dinastía Han y Ming se encuentran fragmentos que aluden a la vulva como “la puerta celestial”, “la puerta de jade” o “la puerta misteriosa.”<sup>77</sup>

De modo similar, son abundantes las referencias a la vagina como una suerte de portal. Por ejemplo, los primeros cristianos representaban a Jesús como un niño dentro de la vesica<sup>78</sup>, la cual representa el vientre de maría. Igualmente, durante la Edad Media la mandorla<sup>79</sup> representaba la puerta o el portal entre dos mundos y formó parte de la geometría sagrada de las iglesias. Y también en la cultura hindú, el *yoni*<sup>80</sup> era representado a través de un símbolo en forma de mandorla; una puerta formada por la intersección de dos círculos.

<sup>77</sup> WOLF, Naomi (2012). Quién da nombre a la vagina. Barcelona: Editorial Kairós. p. 26

<sup>78</sup> Vesica: la vesica piscis (vejiga de pez en latín) es un símbolo hecho con dos círculos del mismo radio que se intersecan de manera que el centro de cada círculo está en la circunferencia del otro.

<sup>79</sup> Mandorla: en el arte medieval, óvalo o marco en forma de almendra que rodeaba algunas imágenes religiosas.

<sup>80</sup> Yoni o Ioni: útero, ‘vagina’, ‘vulva’ o ‘vientre’ (en el sentido de ‘fuente de vida’).

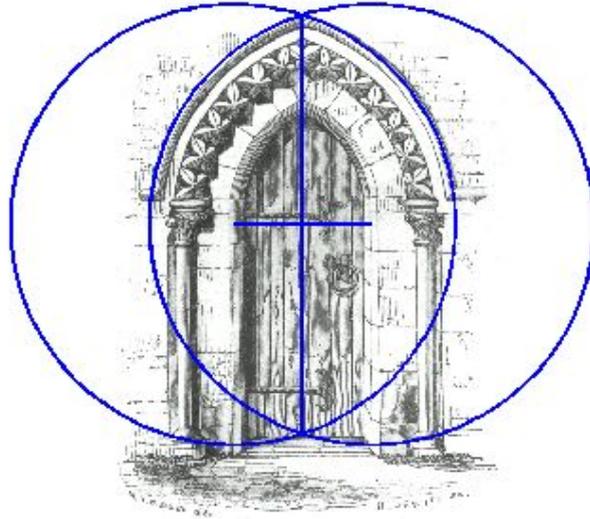


Figura 34. Ejemplo del uso de la vesica en la arquitectura gótica. Anónimo.

Con todo esto en mente adoptamos el símbolo de la puerta como elemento representativo del sexo femenino. Así, dibujamos un arco de medio punto romano para representar la puerta, unificando así la idea de la fortaleza asediada. No obstante, ya que nuestra intención es escapar de la representaciones directas o explícitas, tanto de la puerta como de la vulva, utilizamos líneas esquemáticas, las cuales componen la forma, pero a su vez la dejan abierta a otras interpretaciones.

#### III.4.3 Suspensión en el aire y distancia entre elementos

La distancia entre el ariete y la puerta busca imprimir tensión a la obra, de modo que transmita la sensación de choque inminente. Esta idea se une y refuerza la proyección de los hilos de ramas que ocupan el espacio expositivo.

Así mismo, entre las ramas existe un espacio que busca aportar cierta ligereza o sutileza al ariete, remarcando nuevamente aquella naturaleza dual —inofensiva y violenta— de la rama, la cual mencionamos anteriormente.

#### III.4.4 Disposición horizontal

Usualmente la representación de los empalmientos suele adoptar una disposición vertical, en la que una gran estaca en posición vertical atraviesa un

cuerpo que yace. Sin embargo, en los testimonios recogidos sobre la masacre encontramos que el victimario empaló a la víctima estando ella completamente tendida, en posición horizontal.

Consideramos importante remarcar este elemento anecdótico, pues esta práctica es más bien rara en las ejecuciones de guerra. Es decir, por tratarse de una tortura pública, el empalamiento suele hacerse en posición vertical, con el propósito de que pueda ser visto más fácilmente. Así, mientras más grande es la estaca y más alto está el cuerpo, más claramente se transmite el “mensaje” del empalamiento, buscando advertir o transmitir terror a todo el que lo observa.

Precisamente, en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica se explica que a los paramilitares “no se les puede atribuir una intencionalidad demasiado sofisticada.”<sup>81</sup> Por lo tanto creemos que debido a esa falta de sofisticación, inducida por la improvisación, el perpetrador deja de lado el simbolismo usualmente asociado al acto del empalamiento, produciendo así una escena atípica, específica de la masacre.



Figura 35. Toma lateral de *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017

---

<sup>81</sup> AA. VV (2010). La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra. Bogotá: Taurus. p.63.

### III.4.5 Dimensiones y materiales

Para la realización del ariete fálico dispusimos de doscientas ramas con diámetros variables y longitudes entre 10 y 40 centímetros. Atándose en grupos de diez, formamos veinte líneas o hilos de ramas con una longitud aproximada de 4 metros cada una.

Ahora bien, las ramas fueron recogidas del suelo de manera aleatoria, con la intención de replicar el suceso que tuvo lugar en la masacre. Seguidamente procedemos a pintarlas una a una, usando como materiales un pincel y pintura acrílica negro. Para posteriormente unirlos usando hilo de coser de color blanco, el cual parece desaparecer en la obra final, pues no interfiere con el color de las ramas y además no generar contraste con las paredes blancas del espacio expositivo.

Por otra parte, para la construcción del elemento de la puerta utilizamos 9 metros de cinta negra de 2 centímetro de ancho.

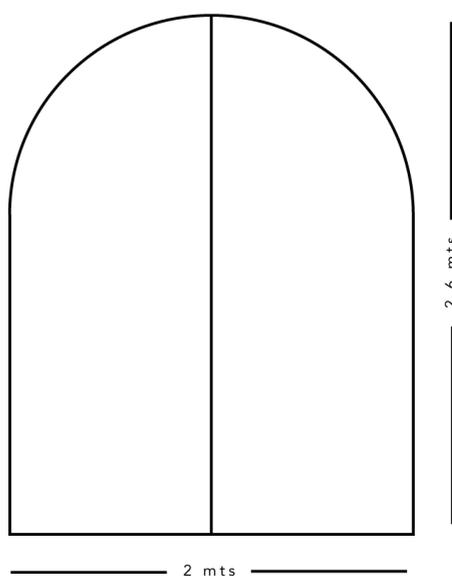


Figura 36. Dimensiones de la puerta en *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017

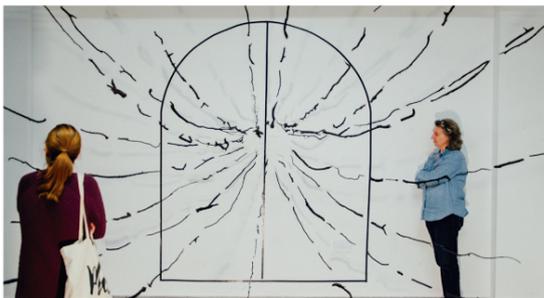
Por último, la obra en su totalidad ocupa un espacio total de 8 metros cuadrados.

### III.4.6 Reflexiones sobre la obra

Esta obra, como las otras que integran este trabajo, requirió de muchas horas de investigación para poder lograr un concepto que representara a cabalidad lo que queríamos transmitir. Pero sólo en este caso específico el proceso de realización se convirtió en parte esencial de la poética y narrativa de la obra.

De este modo, durante el proceso artístico notamos que esta era la única obra de la exhibición en la que el arma usada era representada de modo explícito. En consecuencia, durante su recolección y pintado comprendimos la morfología de la rama en tanto frágil y fuerte, siendo advertidos de su naturaleza dual.

Igualmente, luego de la ejecución de la obra nos percatamos de la importancia del espacio espectadorial, el cual puede ser recorrido, navegado y habitado, creando así diferentes perspectivas y niveles de lectura.



Vista frontal con espectador



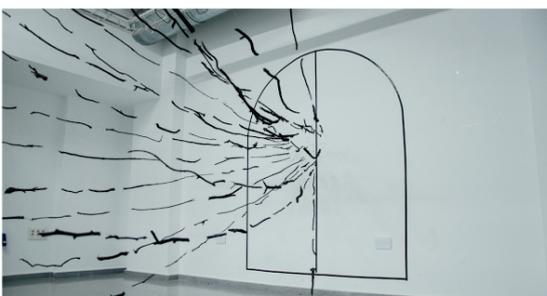
Vista diagonal ampliada con espectador



Vista detalle lateral izquierda



Vista ampliada lateral derecha



Vista diagonal frontal



Vista diagonal trasera



Vista detalle diagonal frontal - inclinación a a la derecha



Vista detalle diagonal frontal - inclinación a a la izquierda

Figura 37. Diversas vistas en *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017

### III.5 Cuarto Acto: *Suspendido por Masacre*

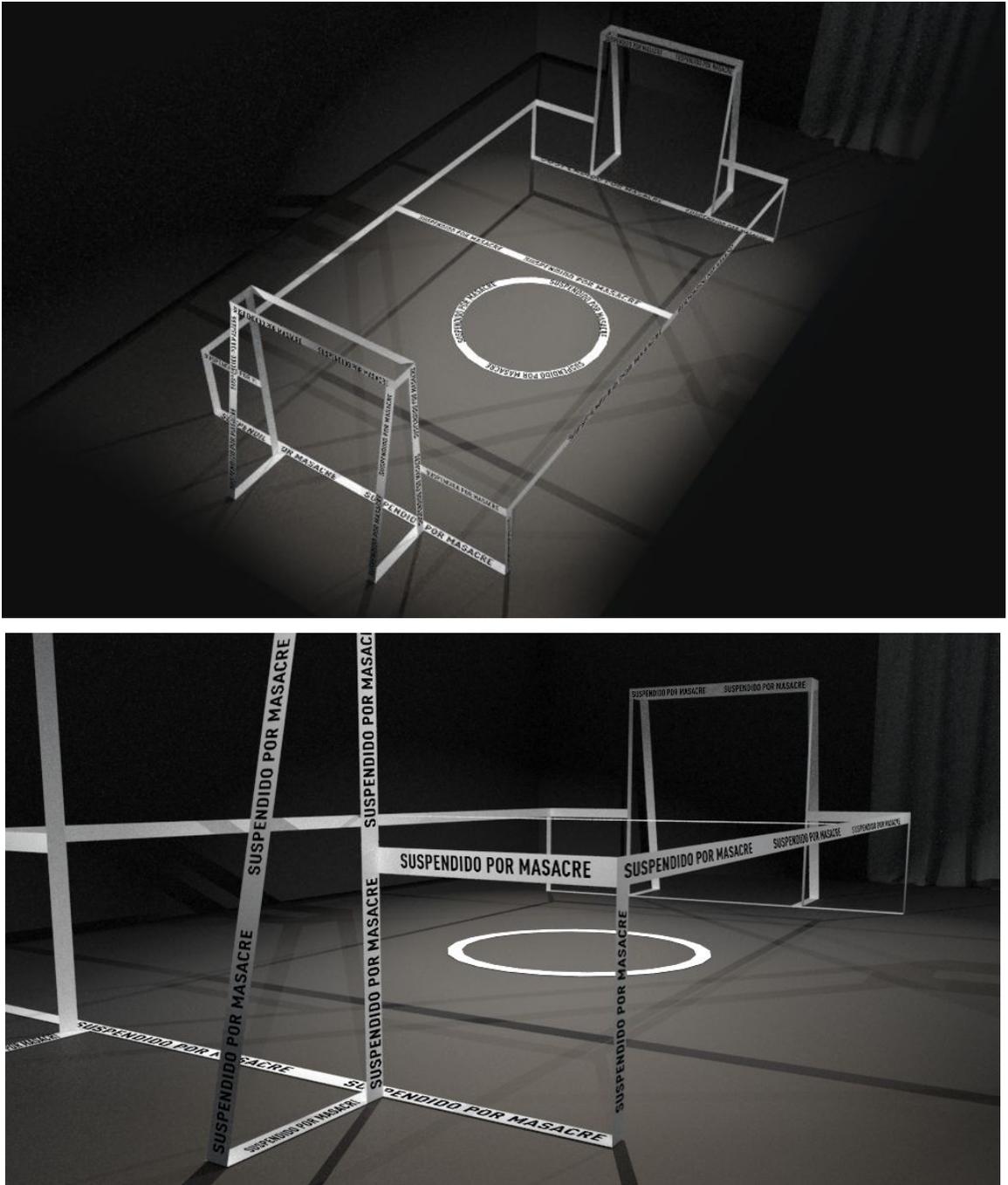


Figura 38. Vista aérea y diagonal de *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U. 2017.

Ficha Técnica

Nombre: *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*

Año: 2017

Técnica: Mixta

Medidas: Variables

En la obra *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre* exploramos la supresión del espacio público mediante el horror, por lo que representamos el lugar en donde los paramilitares realizaron la masacre, el epicentro: la cancha del pueblo.

Así pues, en una síntesis realizada por la Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía General de Colombia se recoge el siguiente testimonio: "Seleccionaron 38 personas y las ubicaron en la cancha de baloncesto del pueblo, las clasificaron por sexo y edad, luego ahorcaron a unas, hirieron y torturaron a otras, cercenándoles partes de su cuerpo, para finalmente segarles la vida con tiros de gracia"<sup>82</sup>.

Ahora bien, esta cancha, además de espacio deportivo y de esparcimiento del pueblo, hacía también las veces de plaza pública, en la que los campesinos de la zona venían cada semana a vender sus productos. En épocas de festividades, y específicamente en Carnavales, la plaza era también usada como lugar de fiesta. Pero tras la masacre, este escenario anteriormente asociado a rituales de disfrute y comunión, pasó a convertirse en un espacio traumático, en el cual la muerte se convirtió en espectáculo aleccionador.

En este sentido el Centro Nacional para la Memoria Histórica advierte que "la elección del espacio público es deliberada porque con ello lo que se busca es destruirlo, estallar e inutilizar; borrar su historicidad y agotar la representación de lo público en el horror."<sup>83</sup> Es decir, los paramilitares transformaron este espacio no sólo por haber ejecutado en él la masacre, sino porque además obligaron a las demás víctimas a hacer las veces de audiencia de este espectáculo del terror; una orgía de sangre escenificada en la cancha.

Además, consideramos relevante destacar ciertos aspectos si se quiere lúdico durante la masacre, como por ejemplo el uso de las cabezas de las víctimas como balones de fútbol. Luego de desmembrar a las víctimas, los paramilitares recorrían el espacio simulando jugar fútbol haciendo uso de las cabezas y otros miembros de las víctimas.

Finalmente, en una suerte de castigo último, los victimarios impidieron que los familiares recogieran los restos de las víctimas durante tres días. Esto

---

<sup>82</sup>AA. VV (2010). La masacre de El Salado... op. cit. p.217.

<sup>83</sup>Ibidem. p.62.

generó el escenario perfecto para la aparición de fauna cadavérica (aves de rapiña, cerdos y perros), que deambulaba hambrienta por la zona, comiendo los restos humanos dejados abandonados por doquier.

Por todo esto consideramos que el espacio de la cancha fue destruido en tanto espacio de lo público. De hecho, al día de hoy, casi dos décadas después de la masacre, los habitantes de El Salado, no utilizan este espacio para ningún fin. Suspendida y confiscada, la plaza se desvincula del universo social y simbólico que solía asociarse a ella. Mientras que a través de la anulación del espacio público los paramilitares se hacen con el control del territorio y de lo que este solía representar.

De ahí que no sean sorprendentes algunos de los testimonios recogidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Como el de una víctima que declara “no volver a las fiestas en el parque principal porque la vista del Monumento a las Víctimas la inhibe de expresar su alegría; otros no paran de recordar cada vez que se reúnen en la cancha para jugar fútbol, y muchos recurren entonces a la cancha alterna ubicada cerca de la antigua sede del colegio de bachillerato.”<sup>84</sup>

### III.5.1 Propuesta artística

A partir de los acontecimientos sucedidos y narrados realizamos una instalación que propone varias cuestiones de manera simultánea.

Vale destacar que esta fue la única obra que no logramos proyectar en el espacio real, debido a la dificultad de encontrar un lugar con las características necesarias. Sin embargo, nos valemos de la representación 3D para exponer sus características en tanto proyecto artístico.

### III.5.2 El lugar de los hechos

*Cuarto Acto: Suspendido por Masacre* se emplaza en una sala cuyas paredes, techo y suelo están pintados de negro en su totalidad. Luego,

---

<sup>84</sup> AA. VV (2010). La masacre de El Salado... op. cit. p.159.

empleando una cinta de balizamiento blanca, dibujamos en el piso y sobre las paredes del espacio expositivo una figura que simula las líneas presentes en los campos de fútbol.

Reforzamos esta idea mediante la instalación de cuatro focos de luz dispuestos a los cuatro costados de la instalación, simulando de este modo el tipo de iluminación utilizado en los espectáculos futbolísticos.



Figura 39. Cinta de balizamiento en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea.2017

### III.5.3 La imposibilidad de habitar

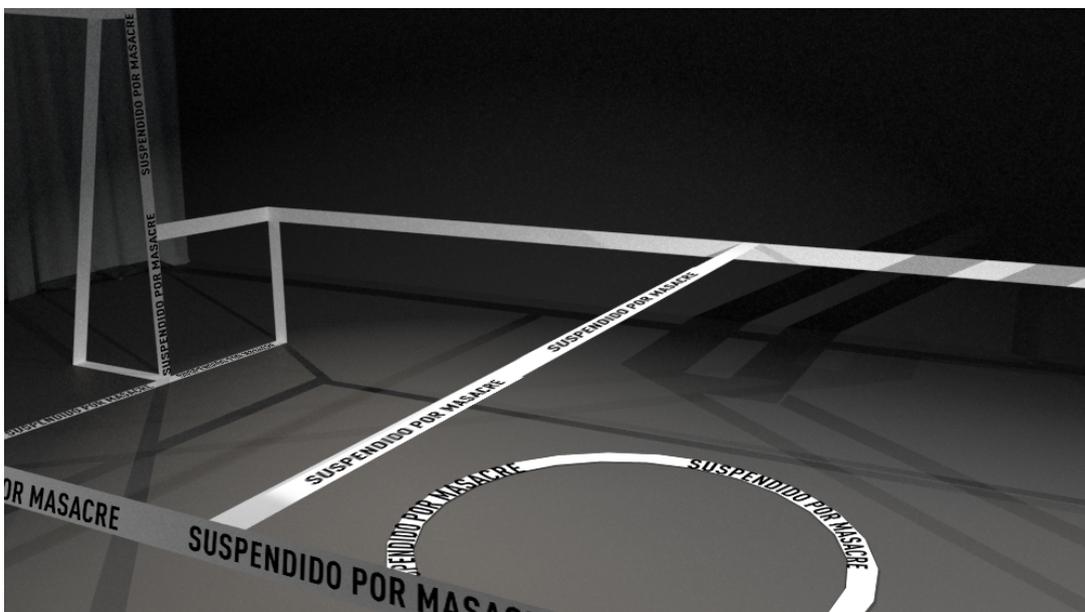


Figura40. Subjetiva del espectador en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U. 2017.

Como se muestra en la imagen, los costados de la obra están suspendidos a un metro del suelo. Esto impide que los espectadores habiten la instalación, obligándolos a ubicarse a su alrededor. Con este gesto buscamos que el público, sin necesariamente saberlo, asuma el papel de los pobladores de El Salado siendo obligados a ver el espectáculo del horror.

Además, utilizamos una cinta de balizamiento en la que se lee la frase "suspendido por masacre", de ese modo asociando el espectáculo deportivo con el acontecimiento macabro. Es decir, con esa frase aludimos a la suspensión o supresión del espacio público en El Salado, como si se tratara de un anuncio deportivo.

Finalmente, como mencionamos anteriormente, toda la escena es reforzada por la iluminación. En ese sentido, la sala permanece completamente oscura y se vale de cuatro fotos de luz que, ubicados en cada esquina de la "cancha" generan una atmósfera que es a su vez espectacular y lúgubre, como si se tratase de la escena de un acto criminal.

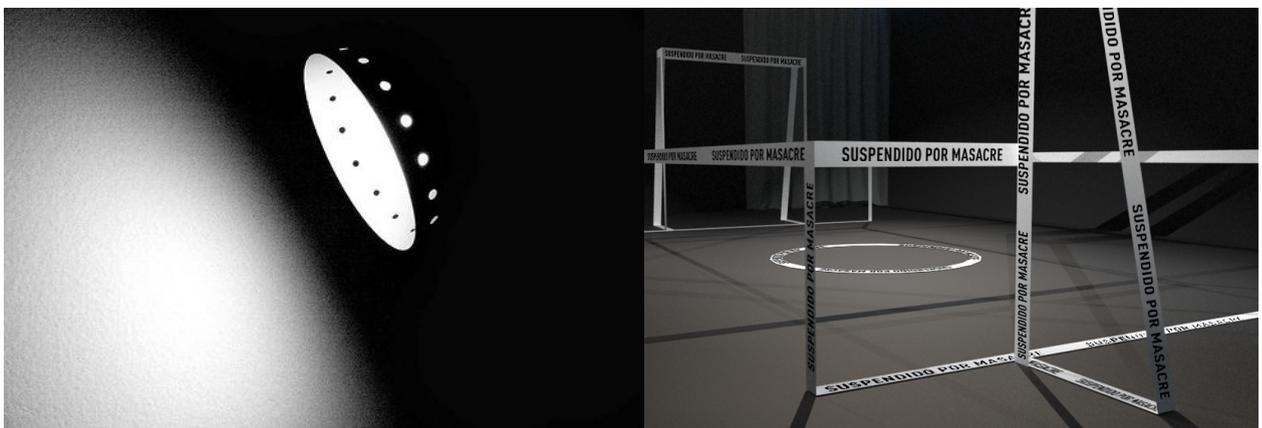


Figura 42. Uso de la luz y sombras en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U. 2017.

#### III.5.4 Características técnicas y dimensiones

La obra "Cuarto Acto: Suspendido por Masacre" posee las siguientes dimensiones:

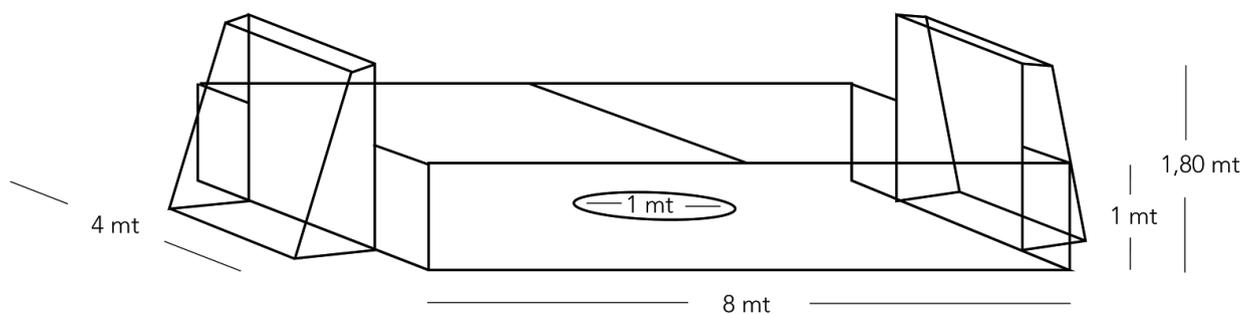


Figura 43. Dimensiones en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea.2017

Para su construcción, son necesarios 90 metros de cinta de balizamiento, así como ocho soportes metálicos que sirven de soporte para sostener las cintas a modo de cancha.

Para la iluminación, por su parte, se utilizan cuatro campanas industriales led con una potencia de 9800/10000 lúmenes, cuyas dimensiones son de 52x60 centímetros. Estas son dispuestas en los cuatro costados del techo técnico de la sala.



Figura 44. Ejemplo de foco en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea.2017

### III.5.5 Reflexiones sobre la obra

Si bien esta fue la única obra que no se materializó de manera física, la realización del modelado 3d nos permite prever algunas características de la misma.

En primer lugar, la iluminación es un factor fundamental para la obra, no solo por la relación semántica a la que aludimos en líneas anteriores. Los cuatro cos de luz ayudan a reforzar la sensación de que estamos ante un espectáculo futbolístico-criminal y le otorgan a la obra un componente estético que no habíamos previsto.

Por otra parte, la necesidad de producir una cinta de balizamiento personalizada y de tipo industrial, hizo que se complicara la producción. Ante la ardua búsqueda del material, y al darnos cuenta de los estándares con los que trabajan estas industrias, comprendimos la importancia de tener en cuenta el material, el costo y el tiempo que este requiere para producir.

No obstante, el proceso de conceptualización fue bastante enriquecedor y la obra refleja a cabalidad lo que para nosotros era la idea fundamental de la obra: la supresión del espacio público.

### III.6 Quinto Acto: *La Fiesta*

#### Ficha Técnica

Nombre: Quinto Acto: *La Fiesta*

Año: 2017

Técnica: Sonido digital

Medidas: N/A

Durante la masacre de El Salado, los paramilitares “amenizaron” los sucesos como si se tratara de una fiesta. Usaron gaitas, tambores y equipos de sonido, de ese modo convirtiendo sus acciones en una suerte de ritual sádico que recuerda a la “*Danza de la Muerte*”<sup>85</sup>.

En el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica son recogidos dos testimonios que aluden a esto, los cuales nos permiten vislumbrar las escena representada por la obra *Quinto Acto: La Fiesta*:

-“Aquí habían mandado unas tamboras, acordeón, aquí había un grupo de gaita, habían mandado los instrumentos para que los pelados fueran comenzando a practicar, todo eso se apoderaron ellos. Ésta cancha, ahí era cuanto muerto mataban, tocaban, tocaban tambora, tocaban acordeón y todo, si cargaban grabadoras, porque en las casas habían buenas grabadoras y hasta cogían las grabadoras, y todo eso ponían la música [...] Cuando eso mataban, ellos tocaban, eso era una fiesta para ellos. Eso para ellos era una fiesta.”<sup>86</sup>

-“Sacaron unos tambores de la Casa del Pueblo, cantaban después de matar... se les veía el placer de matar.”<sup>87</sup>

Esta suerte de escena festiva de la que se impregnó la masacre hizo que esta fuera denominada como “la danza de la muerte paramilitar”, tanto en titulares de noticias como en los informes de las ONG de la época. En ese sentido, según indica el Centro Nacional de Memoria Histórica, “el recurso a la

---

<sup>85</sup> La *Danza de la muerte*: También llamada Danza Macabra, es un género artístico tardo-medieval cuyo tema era la universalidad de la muerte. Se trata de un diálogo en verso y por tanto representable, en que una personificación alegórica de la Muerte, como un esqueleto humano, llama a personas de distinta posición social o en diferentes etapas en la vida para bailar alrededor de una tumba.

<sup>86</sup> AA. VV (2010). La masacre de El Salado... op. cit. p.36.

<sup>87</sup> Ibidem. p.36

música en el escenario de la masacre se inscribe en un repertorio de prácticas de crueldad extrema que ahondan la degradación de la dignidad de las víctimas y agravan el sentimiento de humillación que experimentan los sobrevivientes”.<sup>88</sup>

Es este sentimiento de humillación y degradación el que aún hace eco en la memoria de las víctimas. Una demostración de esto es que, quince años después de los hechos ocurridos la utilización de música en este espacio se convirtió en una polémica, cuando el cantante Carlos Vives<sup>89</sup> dio un concierto en conmemoración a las víctimas en El Salado.

Al día siguiente del concierto diarios como El Espectador encabezaban las reseñas del evento con titulares como “*Yo no quería que Carlos Vives viniera: Víctima de la Masacre de El Salado*”. Mientras que una entrevista realizada por la periodista Diana Durán a una de las víctimas, se recoge el siguiente testimonio: “La idea de escuchar gaitas y tambores en el lugar donde los paramilitares tocaron gaitas y tambores mientras mataban a mi familia, a mis amigos, a mis vecinos... era demasiado difícil para nosotros.”<sup>90</sup>

Aunque evidentemente la intención del concierto no era agredir sino conmemorar a las víctimas, este produjo en algunas de ellas un sentimiento de terror y odio, causado por el recuerdo de aquella danza de la fiesta.

### III.6.1 Musicalización

Para evidenciar lo sucedido, la obra *Quinto Acto: La Fiesta* introduce en la exposición una serie de sonidos que recuerdan a aquellos interpretados por los victimarios. Estos, por un lado, sirven para generar un clima ceremonial. Mientras que, por otro lado, permiten evocar el territorio geográfico donde tuvieron lugar los hechos.

---

<sup>88</sup> Ibídem. p.63

<sup>89</sup> Carlos Alberto Vives Restrepo (Santa Marta, 7 de agosto de 1961), es un cantante, actor y compositor colombiano, reconocido en Iberoamérica y otras partes del mundo por mezclar música colombiana como el vallenato y la cumbia con pop.

<sup>90</sup> Vid. DURÁN, Diana (2015). “Yo no quería que Carlos Vives viniera”: víctima de masacre de El Salado. [elespectador.com](http://elespectador.com). online. Acceso el 10 diciembre de 2016.

Esto último se debe a que los instrumentos usados —el tambor y la gaita— son tradicionalmente usados para la interpretación de dos ritmos típicos del norte de Colombia: la cumbia y el vallenato.

El tambor que se usa para interpretar la cumbia, por ejemplo, posee características más bien rudimentarias y primitivas, pues está hecho de madera, piel vacuna y cuerda. Estos materiales le otorgan un sonido que de algún modo evoca a aquellos usados para los rituales ceremoniales africanos.

La gaita, por su parte, produce un sonido similar a las gaitas de pico escocesas y españolas, de ahí su denominación. Estas son instrumentos usualmente utilizados para rituales ceremoniales o de guerra.

Nuestra intención, es combinar estos dos sonidos para evocar una suerte de ritual carnavalesco que se entremezcla con los terroríficos acontecimientos que tuvieron lugar durante la masacre. En suma, se recrea el panorama sonoro de la masacre, reproduciendo los sonidos rítmicos que acompañaron su trágico desenvolvimiento.

### III.6.2 Producción y ubicación del acompañamiento sonoro

Para la realización de la pieza, se mezclaron sonidos extraídos de internet, utilizando un editor de música digital. Dispusimos de cinco altavoces, cada uno ubicado en una sala distinta, reproduciendo sonidos de modo sincrónico.

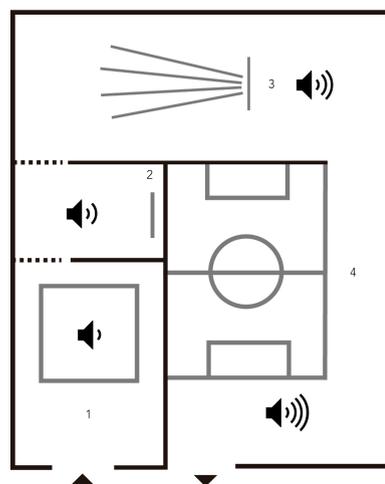


Figura 45. Gráfico de la intensidad de sonido de la sala. Michael Urrea. 2017.

Por otra parte, variamos el volumen de cada uno de los altavoces para hacer que en la primera sala el sonido fuera más leve y que fuera en aumento de una sala a otro hasta llegar a la última donde el sonido era fuerte y claro. Este evolutivo acompañamiento sonoro, ambientaliza y unifica la exposición, mientras que a la vez remarca, con el recorrido, el lugar protagonista donde la música —y la masacre— tuvo lugar: la cancha del pueblo.

Parte IV:  
Conclusiones y  
reflexión sobre  
el proceso de trabajo

## Conclusiones y reflexiones sobre el proceso de trabajo

A lo largo de este texto reflexionamos sobre la relación entre el arte, la violencia y la memoria, tomando como eje la representación de la Masacre El Salado (Colombia, 2000), uno de los sucesos más sanguinarios en la historia colombiana.

Así, en la primera parte de este texto introducimos al lector en algunas nociones fundamentales sobre la historia del conflicto armado en el Colombia, así como sobre la masacre de El Salado. De este modo ubicamos el contexto en el que se inserta y desenvuelve la obra, poniendo en evidencia la pertinencia de la misma.

Para el desarrollo de esta primera parte, fue fundamental la revisión de textos sobre la violencia, entre ellos los realizados por el Sociólogo colombiano Orlando Fals Borda. Igualmente, para dar cuenta de lo ocurrido durante la masacre partimos del informe hecho por el Centro Nacional de Memoria Histórica: *La Masacre de El Salado: Esa Guerra No Era Nuestra*, y del documental *El Salado: 11 Años de Indiferencia* del programa de televisión Contravía.

Seguidamente, en la segunda parte comenzamos por realizar una revisión bibliográfica de algunos de los autores que debaten sobre la relación arte, violencia y memoria.

En ese sentido, empezamos ubicando históricamente el papel de arte y su intencionalidad a la hora de representar hechos violentos. Luego analizamos las repercusiones de la sobreexposición de las imágenes violentas y reflexionamos sobre la responsabilidad de los medios de comunicación masiva al emitirlas. Seguidamente, indagamos sobre el sentimiento de repulsión y fascinación que nos provocan las imágenes de horror, y debatimos sobre la pertinencia de estas imágenes a la hora de generar memoria sobre los conflictos armados. Por último, exponemos algunas cuestiones sobre las búsquedas artísticas que aspiran a construir memoria histórica.

A lo largo de todo el recorrido conceptual de la segunda parte fueron imprescindibles los textos de autores como Susan Sontag, Jean Baudrillard,

George Bataille, Francesc Torres, Marc Augé, Guy Debord, y Antonio Monegal, entre otros.

También en la segunda parte, analizamos algunas de las más emblemáticas obras de la historia del arte, las cuales tienen como temas centrales la guerra y la violencia política. En ese sentido, *La Masacre de los Inocentes* de Paul Rubens, *Los desastres de la Guerra* de Francisco de Goya y el *Guernica* de Pablo Picasso, posibilitaron importantes reflexiones acerca de la importancia del contexto sociopolítico en la producción artística, así como de las capacidades, dificultades y trascendencia del arte en la construcción de relatos históricos.

Igualmente, en un intento por construir una suerte de estado del arte, expusimos algunas de las obras de artistas colombianos que, a lo largo del siglo XX y el XXI, aspiraron a retratar las realidades del conflicto, así como a contribuir con construcción de memoria respecto a este.

Por último, en el tercer capítulo, hicimos un análisis profundo de cada una de las obras que hacen parte de la exhibición *Representar la Violencia en Cinco Actos*, explorando sus principales rasgos y elementos característicos. Así, a partir de este análisis, develamos su intencionalidad y sus alcances en la ardua búsqueda por la memoria.

A partir de este recorrido concluimos que la memoria solo es construible a partir de la comprensión de los hechos históricos. Y que tal comprensión ha de ser vivencial. Es decir, sólo a través de la vivencia se comprende, interioriza y rememora realmente. De esta manera, en nuestra búsqueda por construir memoria, decidimos emprender la ardua tarea de crear vivencias a través de una exhibición artística que a través de experiencias reconstruye el relato de las víctimas de la Masacre de El Salado. De ese modo aspiramos a que aquellos sucesos se fijen como más claridad en la mente del espectador.

### Reflexiones generales sobre el desarrollo de la obra

Luego de la realización de *Representación de la violencia en cinco actos* hallamos que como meros investigadores, situados al margen de la práctica

artística, no éramos capaces de percatarnos de la importancia del quehacer del arte en la generación de conocimiento. Es decir, solamente mediante la producción de obra logramos tomar conciencia que esta, no es el resultado de una investigación previa, sino que esta supone dar un paso más en la búsqueda del saber.

De modo similar, gracias a la producción artística logramos ver que la obra no es tal hasta que es puesta en común. En ese sentido, cuestiones tan importantes como las transformaciones *in situ* de los materiales y las sensaciones y vivencias de los espectadores al habitar una obra, son imposibles de prever. Cualquier pronóstico en este sentido es una suposición abstracta e inevitablemente ajena al resultado final.

Así mismo, observamos que cada obra se ubica en medio de un entramado paratextual amplísimo. Esta nunca habla por sí misma, al menos no lo suficiente como para asegurar una completa comprensión. Por lo tanto, el arte que aspira a construir memoria necesita generar mecanismos adicionales suficientes que propicien que las imágenes y representaciones de hechos específicos quedan grabadas más claramente en la mente del espectador. Por supuesto, asumimos que esta empresa es utópica, pero creemos que nuestro deber como artistas es al menos intentarlo.

### Consideraciones finales y agradecimientos

Creemos importante señalar que todas las obras que componen *Representar la violencia en cinco actos* fueron conceptualizadas y puestas en común a lo largo de un año, siendo realizadas en el marco de diversas asignaturas que apuntaban a problematizar cuestiones cercanas a la obra. Para el desarrollo del proyecto fue fundamental el apoyo de los maestros de las asignaturas de Claves de Discurso Artístico Contemporáneo, Instalación, Pintura y Comunicación, Eros violencia y pintura, Arte y Activismo y Arte y Espacio Público. Cada una de ellas, añadió una cuota importante en la ideación y materialización del relato que nos propusimos exponer.

Por último, cerramos este trabajo señalando nuestros más sinceros agradecimientos a las víctimas de El Salado. Ellas nos merecen un profundo respeto y admiración, ya que gracias a sus valientes aportaciones pudimos reconstruir una historia nefasta, tanto para ellos, como para Colombia y para toda la humanidad. Esta obra es un homenaje a los cada una de ellas, y es un intento más propiciar la reflexión de los espectadores, aspirando a que historias como estas no se repitan jamás.

## BIBLIOGRAFÍA

### Sobre la violencia en Colombia y la Masacre del Salado

- AA. VV (2010). La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra. Bogotá: Taurus.
- AA. VV (2013). ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- FALS BORDA, Orlando (1962). La violencia en Colombia. Bogotá: Ed. Universidad Nacional
- FALS BORDA, Orlando (1968). Subversión y Cambio Social. Segunda edición revisada de La subversión en Colombia: Visión del cambio social en la historia. Bogotá: Ed.Tercer Mundo

### Arte, violencia y memoria

- AA.VV. (2013). El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia. Madrid: Brumaria
- AA.VV. (2005). Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. Madrid: La balsa de la medusa.
- AA.VV. (2005). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca Ed.
- AUGÉ, Marc (1998). Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa Editorial
- BENJAMIN, Walter (1989). Discursos Interrumpidos. Buenos Aires: Taurus
- BATAILLE, George (1997). Las lágrimas de Eros. Barcelona: Tusquets
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). La guerra del Golfo no ha tenido lugar. Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, Judith (2006). Vida precaria, el poder del duelo y la violencia. Madrid: Paidós
- CORTÉS, José Miguel (1996). El cuerpo mutilado. Valencia : Generalitat Valenciana.
- DUQUE, Felix. (2001). Arte público y espacio político. Madrid: Akal

- DUVIGNAUD, Françoise (1987). El cuerpo del horror. México: Fondo de Cultura Económica
- ELIADE, Mircea, (2013). El mito del eterno retorno. Madrid : Alianza.
- GAMBOA, Alejandro (2011). Taller 4 Rojo. Entre la práctica artística y la lucha social. Bogotá: Ed. Instituto Distrital de Artes.
- GIRARD, René (1983). La violencia y lo sagrado. Barcelona: Anagrama
- Le BRETON, David (1999). Antropología del dolor. Barcelona: Seix Barral
- MONEGAL, Antonio comp (2007). Política y poética de las imágenes de guerra. Barcelona: Paidós
- MUCHEMBLED, Robert (2012). A History Of Violence. 1. Cambridge U.A. : Polity.
- OCAÑA, Enrique (1997) Sobre el dolor. Valencia: Pre-textos.
- ROSSET, Clément. (1994). El principio de Crueldad. Valencia: Pretextos
- SONTAG, Susan. (2003). Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara
- STEIMBERG, Oscar; TRAVERSA, Oscar, (2004). Figuraciones. Memoria del arte. Memoria de los medios. Buenos Aires: UNA.
- WOLF, Naomi (2012). Quién da nombre a la vagina. Barcelona: Editorial Kairós

## Congresos

- MELLADO, J.P. (2016) El arte como conciencia crítica. Coloquio: Artes de la Visualidad y Política de estado. [En línea] CONSEJO NACIONAL DE CULTURA Y ARTES VISUALES. Santiago de Chile. No p. [Fecha de consulta: 08 de Enero de 2017] Disponible en: [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/08/Mellado\\_arte\\_omo\\_conciencia\\_critica.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/08/Mellado_arte_omo_conciencia_critica.pdf)

## Revistas y periódicos

- ERRATA (2010-2015) :El Lugar del Arte en lo Político. Revista de Artes Visuales Errata: Bogotá. (vol. 2). ISSN 2145-6399.
- FALS BORDA, Orlando (1965). Violence and the break-up of tradition in Colombia, en Claudio Veliz (Ed.)

- GÓMEZ, Gutmaro (2013) *Violencia Y Espacio Público En La Sociedad Contemporánea*. Madrid: Cuadernos De Historia Contemporánea. ISSN 0214-400X
- FALS BORDA, Orlando (1985). *Lo sacro y lo violento, aspectos problemáticos del desarrollo en Colombia*, en *La Nueva Prensa*, No. 131, Bogotá, 6 de abril de 1965. Se publicó por segunda vez en :Alberto Díaz U. (comp.), *Once Ensayos sobre la Violencia en Colombia*, Bogotá: Fondo Editorial CEREC y Centro Gaitán, pp. 79-88.
- MATILLA, José (2008). *Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente*. En *Arte en tiempos de guerra. Francisco de Goya y Lucientes*. Madrid. p. 39-45.

#### Tesis

- DOMINGO, Rosario. (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. [en línea]. CUETO, José Luis dir. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. [Online] [Acceso el 10 de diciembre de 2016]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>

#### Catálogo de exposición

- AA.VV. (2004). *Laocoonte devorado: Arte y violencia política*. Vitoria: Artium

#### On-Line

- CÁRDENAS, Juan (2014). *La república*, Débora Arango. *Revistaarcadia.com* [online]. [Acceso el 10 de febrero de 2017].  
Disponible en:  
from:<http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-la-republica-debora-arango/35042>
- DÍAZ, Claudia (2017). *1996 Musa Paradisiaca*, José Alejandro Restrepo - [esferapública]. [esferapública] [online]. 2017. [Acceso el 1 de enero de 2017]. Disponible en:

- <http://esferapublica.org/nfblog/1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>
- DÍAZ, Matías (2002). Así pintó Rubens su cuadro más caro. ElMundo.es [online]. [Acceso el 20 de marzo de 2017]. Disponible en:  
<http://www.elmundo.es/cronica/2002/352/1026719708.html>
  - DURÁN , Diana (2015)- “Yo no quería que Carlos Vives viniera”: víctima de masacre de El Salado. elespectador.com. [online]. 2017. [Acceso el 10 diciembre de 2016]. Disponible en:  
<http://www.elespectador.com/noticias/nacional/yo-no-queria-carlos-vives-viniera-victima-de-masacre-de-articulo-569047>
  - ELPAÍS.es, EFE, 2017, Botero retrata décadas de violencia en Colombia. EL PAÍS [online]. 2017. [Acceso el 30 de febrero de 2017]. Disponible en:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2004/05/04/actualidad/1083621601\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2004/05/04/actualidad/1083621601_850215.html)
  - GONZÁLEZ, Lucía (2014). Musa paradisiaca, José Alejandro Restrepo. Revistaarcadia.com [online]. [Acceso el 21 de marzo de 2017]. Disponible en:  
<http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/35101>
  - GÓMEZ, Nicolás, (Sin Fecha), Alejandro Obregón - Violencia. banrepcultural.org. [online]. [Acceso el 9 enero de 2017]. Disponible en:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>
  - MEDINA, Alvaro (2011). Violencia: Alejandro Obregón. Banrepcultural.org [online]. [Acceso el 29 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/32745>
  - ROCA, José (2016). José Alejandro Restrepo, Musa paradisiaca. Arteflora.org [online]. [Acceso el 13 de febrero de 2017]. Disponible en:  
<http://arteflora.org/2016/06/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>
  - OROZCO, Cecilia (2017). “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”: Doris Salcedo | ELESPECTADOR.COM. ELESPECTADOR.COM [online]. [Acceso el 20 de febrero de 2017].

Disponible en:

<http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-oro-zco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>

- SAMPER, Daniel (2013). *Violencia*, Alejandro Obregón.

Revistaarcadia.com [online]. [Acceso el 10 de febrero de 2017].

Disponible en :

<http://www.revistaarcadia.com/impres/a/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-violencia-alejand-ro-obregon/35048>

- URIBE, Santiago (2011). *Vuelve la "Mano Negra"*. Revista semana

[online]. [Acceso el 4 de Febrero de 2017]. Disponible en:

<http://www.semana.com/nacion/articulo/vuelve-la-mano-negra/242010-3>

#### Documentales

- CONTRAVÍA (2010). *El Salado: 11 años de indiferencia* dir. MORRIS, Hollman.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Ubicación Geográfica, El Salado (Colombia). Michael Urrea. 2017.
- Figura 2. *Muerte de un Soldado Republicano*. Robert Capa. 1936.
- Figura 3. *Leng T'ché. Muerte por mil cortes*. 1905.
- Figura 4. *La Masacre de los Inocentes*. Paul Rubens. 1611-1612.
- Figura 5. n.º 12 de la serie *Desastres de la guerra* n.º 12 Francisco de Goya. 1810-1815.
- Figura 6. *Violencia*. Alejandro Obregón. 1962.
- Figura 7. *La República*. Débora Arango. Sin fecha.
- Figura 8. Obras de la serie *Violencia en Colombia*. Fernando Botero. 1997-2004.
- Figura 9. *Musa Paradisiaca*. Alejandro Restrepo. 1996.
- Figura 10. Sumando Ausencias. Doris Salcedo. 2016.
- Figura 11. Disposición de la sala por actos. Michael Urrea. 2017.
- Figura 12. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2016-2017.
- Figura 13. Ejemplo de panfleto paramilitar.
- Figura 14. Fragmento de un panfleto paramilitar.
- Figura 15. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 16. Fragmento de un panfleto paramilitar.
- Figura 17. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 18. Iconografía del paramilitarismo en Colombia.
- Figura 19. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 20. Fragmento de la obra *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 21. Esquema de montaje de *Primer Acto: La Panfletaria*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 22. *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.
- Figura 23. Escala de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.
- Figura 24. *Muestra de un documento forense*.
- Figura 25. Fragmento de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.
- Figura 26. Fragmento de los grafismos realizados por las víctimas. 2000. Anónimo.
- Figura 27. Bocetado de *Segundo Acto: El Salado en partes*. Michael Urrea. 2016-2017.
- Figura 28. *Cueva de las manos*. Argentina (7350 a. C.)
- Figura 29. Ejemplos de la mano en la cine de horror.
- Figura 30. Fragmentos de la obra "*Segundo Acto: El Salado en partes*". Michael Urrea. 2017
- Figura 31. *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017
- Figura 32. Ilustración sobre el uso del uso del ariete. Anónimo.
- Figura 33. Esquema explicativo del *Útero de la Gran Diosa Madre Tierra (4000 a.C.)*
- Figura 34. Ejemplo del uso de la vesica en la arquitectura gótica. Anónimo.
- Figura 35. Toma lateral de *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017
- Figura 36. Dimensiones de la puerta en *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017
- Figura 37. Diversas vistas en *Tercer Acto: El Asedio*. Michael Urrea. 2017
- Figura 38. Vista aérea y diagonal de *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U. 2017.
- Figura 39. Cinta de balizamiento en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea. 2017.
- Figura 40. Subjetiva del espectador en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U. 2017.
- Figura 41. Focos de luz en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea. 2017
- Figura 42. Uso de la luz y sombras en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael U.. 2017.
- Figura 43. Dimensiones en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea. 2017
- Figura 44. Ejemplo de foco en *Cuarto Acto: Suspendido por Masacre*. Michael Urrea. 2017
- Figura 45. Gráfico de la intensidad de sonido de la sala. Michael Urrea. 2017