

La enunciación de la violencia en la obra de Doris Salcedo*

Alexander Castillo Morales**

Adriana Yamile Suárez Reina****

Instituto Caro y Cuervo, Colombia
 alexandercastillom@yahoo.com

Universidad Libre Bogotá, Colombia
 asuarezreina@yahoo.com.ar

Resumen:

La artista colombiana Doris Salcedo (1958) concentra su propuesta artística en el tema de la violencia nacional a través de lenguajes contemporáneos de corte conceptual. Por lo cual, el interés de la ponencia deriva en indagar: ¿Cuáles son las formas enunciativas de representación de la violencia colombiana que ha empleado la artista Doris Salcedo en cinco obras (Shibboleth, Atrabiliarios, Plegaria Muda, Sin título de 1987 y Sin título 1988-1989)? La artista define su obra como perturbadora, conflictiva y difícil, características que pueden servir de eje para asumir una mirada sobre dicha propuesta. La importancia de este estudio radica en que las diferentes formas del decir artístico de Salcedo, cuyo punto de partida son los temas propios de la realidad socio-política de Colombia, desde una mirada universal, le han permitido entrar en los grandes escenarios del arte mundial al punto de ser considerada la artista colombiana con mayor proyección internacional después de Fernando Botero. La base teórica sobre la que se sustenta este estudio es el enfoque discursivo de Luis Alfonso Ramírez (enfoque hermenéutico-discursivo).

Palabras clave:

Enunciación, violencia, arte en Colombia.

* Ponencia participante en el XXVII Congreso Nacional y I Internacional de Lingüística, Literatura y Semiótica, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

** Licenciado en Lingüística y Literatura de Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Docente asistente de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo.

*** Licenciada en Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Magister en Lingüística Española del Instituto Caro y Cuervo. Docente de Jornada Completa de la Universidad Libre en Bogotá.

The enunciation of violence in the work of Doris Salcedo

Abstract:

The work of the Colombian artist Doris Salcedo (1958) concentrates its artistic proposal on the topic of national violence through the use of contemporary conceptual artistic languages. The central issue of this paper is the following: What are the forms of enunciation of the representation of Colombian violence used by the artist Doris Salcedo in five of her works (Shibboleth, Atrabiliarios [Bad tempers], Plegaria Muda [Mute Prayer], Untitled of 1987 and Untitled of 1988-1989)? The artist defines her work as disturbing, conflictive and difficult; characteristics that may serve as an axis for the study of her work. The importance of this study lies in the fact that the different forms of Salcedo's artistic enunciation, emerging from topics related to the sociopolitical reality of Colombia, looked at from a universal perspective, have allowed her access to the great scenarios of world art, to the point of being considered the Colombian artist with the greatest international projection after Fernando Botero. The theoretical frame of this project is the hermeneutic discursive analysis of Luis Alfonso Ramirez.

Key words:

Enunciation, violence, art in Colombia.

L'énonciation de la violence dans l'ouvrage de Doris Salcedo

Résumé:

L'artiste colombienne Doris Salcedo (1958) centre sa proposition artistique sur le sujet de la violence nationale à travers les langages contemporains de nature conceptuelle. De là, l'intérêt de la communication cherche à indiquer : quelles sont les formes énonciatives de représentation de la violence colombienne que l'artiste Doris Salcedo a employées dans cinq ouvrages, (*Shibboleth*, *Atrabiliarios*, *Plegaria Muda*, sans titre de 1987 et sans titre de 1988 à 1989)? L'artiste définit son ouvrage comme perturbatrice, conflictuelle et difficile; ces caractéristiques-ci peuvent servir de points de repère pour assumer une position vis-à-vis cette proposition. L'importance de cette étude réside dans le fait que les différentes formes du dire artistique de Salcedo, dont le point de départ, dès un regard universel, sont les sujets propres de la réalité sociopolitique de Colombie qui lui ont permis d'entrer dans les grands scénarios de l'art mondial jusqu'au point d'être considérée, après Fernando Botero, l'artiste colombienne dont sa projection internationale est la majeure. La base théorique sur laquelle cette étude s'appuie est l'approche discursive de Luis Alfonso Ramírez (approche herméneutique-discursive).

Mots-clés:

Énonciation, violence, art en Colombie.

1. Introducción

El fenómeno de la violencia hace parte de la cognición social por lo cual este se considera como un producto de interacciones personales que hacen posible toda una red de sentidos vinculados en la semiosis social, sentidos que toman forma en una multiplicidad de discursos a partir de los cuales es posible determinar las relaciones de poder en un contexto social, así como también sus tácticas y estrategias. Uno de esos discursos es el artístico, particularmente en el caso que aquí nos ocupa, la obra de la escultora colombiana Doris Salcedo puesto que en su decir estético se tematiza constantemente la violencia y se hace una aproximación a esta desde el arte político. En palabras de Merewether:

Doris Salcedo ha producido, a través de sus esculturas y montajes, una serie de meditaciones acerca del tema de la violencia. En respuesta a la experiencia de vivir en un país sujeto a la violencia indiscriminada y al terrorismo, el proyecto estético de Salcedo se basa en el convencimiento de que, para articular una conciencia ética, el arte debe dirigirse a la representación como tema político. (Merewether, sf. párr. 1)

De acuerdo con lo anterior, el propósito de este trabajo es analizar el proceso enunciativo de la violencia en cinco obras de Salcedo a partir de dos ejes: las condiciones de producción de la obra y su situación de enunciación, esta última entendida desde la perspectiva teórica de Ramírez (2007) como el proceso de actualización del lenguaje artístico en la puesta en escena de la obra misma, es decir, su modalización, espacialización y focalización; esto con el ánimo de develar los vestigios de las voces del individuo, la sociedad y la cultura que se entretajan a través de una manifestación estética.

2. Aproximación al concepto de enunciación

Ramírez concibe al discurso como «el conjunto de procesos necesarios en la producción de sentido en un acto de comunicación con una totalidad

significante» y al lenguaje como el «conjunto de potencialidades significativas para construir la comunicación» (2004, p. 103). En esta propuesta, un interlocutor es quien realiza la enunciación del discurso pues no sólo transmite el referente sino que lo condiciona relacionándolo a unos saberes o mundos como el de la cultura y la sociedad que se articulan en forma de voces; el «yo» como responsable de lo que se enuncia, el «tú» con quien se interlociona y el «él» como elemento referido. En el discurso el «yo, tú, él» son responsabilidad del «yo» entre un «tú» frente a un «él». A su vez ese «yo» como locutor tematiza al discurso que quiere comunicar y el otro con lo que quiere entender, de acuerdo con esto, refieren al conocimiento del mundo que tienen o no en común, haciendo que el concepto de comunicación vaya en tres direcciones.

Así, el discurso está concebido como acción pues más allá de denotar, interpreta. El proceso discursivo en tanto interpretación jamás podrá ser igual en relación con otro pues sus condiciones son diferentes y dependen de estas relaciones entre el «yo», el «tú» y el «él». En palabras de Ramírez:

se entiende la comunicación como un acto de significación, en el sentido de articulación de discursos, dadas las necesidades y condiciones específicas del momento y sus propias condiciones de operación, tanto en la producción como en la recepción. No toda comunicación es generada en función de un determinado interlocutor y para una determinada interpretación» (2004, p. 108).

Como se ve al discurso en términos procesuales y se evidencia también el papel preponderante del «yo» (interpretante), se debe indagar por el individuo que lo realiza y además, reconocer cuáles son las necesidades desde las cuales éste articula un discurso. Según el profesor Ramírez, el hombre actúa por tres necesidades fundamentales: necesidades *éticas*, pues busca asociarse, compartir e interactuar; *epistémicas*, al poseer un deseo de saber, de aprehender el mundo y generar representaciones de éste, *estéticas*, al buscar establecer una relación afectiva, emocional con

respecto a lo que pasa. Dichas necesidades, establecen una relación con lo otro y establecen ámbitos, tipos de saberes que condicionan la producción del discurso:

- **Cultura:** Depósito de saberes constituidos y fijados en la memoria a través de la relación del hombre con el mundo. Este saber aparece como tematizado en el discurso y es a través del cual se crea un trasfondo del cual parten las afirmaciones dadas en la comunicación.
- **Sociedad:** Acto mismo de la interrelación, implican la relación con el otro, es el ordenamiento regulado en que debe participar el individuo cuando produce discurso. En esa medida, esta condición guía el flujo discursivo entre los actores comunicativos.
- **Individuo:** Mundo al que el individuo mismo tiene acceso y que sólo se hace evidente en el momento en que se actúa, en que produce discurso.

A través de estos condicionantes del discurso es que entra en juego el concepto de representación social ya que éste permite explicar los fenómenos surgidos en el ámbito en el que se intersectan lo individual y lo social. Este espacio de tensión se caracteriza porque en él se borran las distinciones claras entre los sujetos y las formaciones sociales, y porque se hacen insuficientes las explicaciones de la psicología y de la sociología cuando señalan que, finalmente, la individualidad se construye en la vida social y que, en última instancia, los procesos sociales son el resultado de las acciones de los individuos. Es a través de estos ámbitos discursivos que se aborda la realidad social conceptualizando una «tercera naturaleza» que corresponde a los fenómenos de la intersubjetividad que son, por excelencia, todos aquellos fenómenos relacionados con las prácticas comunicativas.

Así, el discurso se genera en tanto acción que da sentido a las voces relacionadas en este al construir sentidos que forman los procesos de significación. Esta noción de carácter relacional busca demostrar que el discurso *incluye* cada uno de esos ámbitos

de saber en grados diferentes y que a través de dichas relaciones se evidencia que en esta propuesta no se reduce el lenguaje a conocimiento o a significado, por el contrario, se habla del lenguaje como valoración y como proceso al vincular elementos como la sociedad y la cultura de manera interactiva con el individuo, pues a éste se le otorga el papel de actor en la medida en que se caracteriza como poseedor de conocimientos previos y articulador de discurso con el objetivo de hacer evidente su propia voz.

En tanto que se reconoce al actor discursivo como portador de ciertos conocimientos y como responsable de la producción, asimismo, se propone que éste reconoce unas voces que puede articular en su ejercicio discursivo. Estas voces pueden ser:

1. Voces de la cultura: Saberes o contenidos referidos, pero a su vez, ámbito de referencia.
2. Voces de la sociedad: espacio de relación intersubjetiva.
3. Voces del individuo: acto de organizar las voces anteriores en su propia voz, es decir, que como productor de discurso toma voces de la cultura y asume al otro, el cual predetermina las voces que se articulan. El individuo toma contenidos de acuerdo con su intención, pero esa relación está en función de otro, de un interlocutor que obliga a emitir ciertos contenidos.

De esta manera, se considera al discurso como una cadena significativa verbal o no verbal provocadora de un proceso que valida su condición como significativa, es decir, se configura como producción de sentido gracias a la articulación de las voces anteriormente citadas. Ramírez afirma que:

Tales voces se reescriben en unas instancias discursivas, el «yo» como la voz que asume la responsabilidad de lo enunciado, el «tú» como el señalamiento de la interlocución y el «él» como la presencia misma de lo referido. El discurso en todo caso es un desequilibrio de voces de cultura y sociedad. El discurso se articula como presencia de voces que no cesan de relacionarse con sus orígenes

por las necesidades particulares de la locución, pero unificadas por las condiciones que permiten su producción (Ramírez, sf. Párr.10).

Esta relación discursiva es importante en tanto que no sólo se mira la relación del individuo y la cultura (como en la enunciación), sino que además se tiene en cuenta la complejidad de voces que se organizan a través de la cultura y la sociedad. En esa medida, se reivindica la participación de un individuo que produce un sentido al traer voces y articularlas. Ahora, la calidad de las voces depende de las formas de representación dadas en la *modalización*.

Las modalizaciones «son palabras o expresiones significativas de la perspectiva con que se presentan los aspectos del mundo referido» (2004, p.208). Es en esa significación o proceso de contextualización comunicativa que se presenta el proceso de modalización mediante el cual el enunciador presenta diversas relaciones entre el discurso y el mundo: la relación alética donde el hombre marca su relación con lo que sabe como lo más objetivo, lo más científico, o como verdad indiscutible o verdad en el mundo. Allí, el actor del discurso pone su verdad dependiendo del mundo objetivo. La relación epistémica (poder creer) o doxástica (verdad en mí) donde prima lo que el yo sabe, lo que el yo conoce, es su verdad, es en lo que el yo cree, dada a través de la capacidad propia de conocer el mundo, y por último, la relación deóntica que no depende ni del mundo, ni del yo como productor sino en el deber ser regulado por la misma sociedad. Esta relación se constituye como un deber fijado en una relación con el otro donde la legitimidad de lo enunciado se da a través de las normas o regulación en la cual viven los actores discursivos.

En síntesis, en toda interpretación que se hace de los discursos se pueden encontrar procesos implicados mediante los cuales el hablante presenta el mundo, estos procesos se conocen como las modalizaciones en los que se enuncia todo discurso y se evidencia a través de «la relación alética (como si estuviera presentando el mundo objetivo), la relación

epistémico, (como si lo enunciado fuera producto del conocimiento o de la creencia) y la relación deóntica (presentada como el mundo del deber ser, en normas u obligaciones y prohibiciones)» (2004, p.119), es decir, se presenta el mundo como indiscutible o verdad comprobada, como opinión o manera de percibir del sujeto enunciador, o como resultado basado en el deber ser.

3. Análisis de obras

Sin título 1987 (Premio XXXI Salón Nacional de Artistas)

Doris Salcedo ha planteado desde el principio de su carrera el ejercicio de la desfuncionalización y resemantización de objetos o materiales los cuales comportan la unidad de su obra al crear un particular mundo posible. En 1987 ganó el primer puesto en el XXXI Salón Nacional de Artistas con su obra *Sin título*. La obra conjugaba partes de camas de hospital desechadas con un andamio metálico para construcción. De ese modo, los trozos desechados (enfermos) de las camas de hospital se complementaban con las secciones de andamio, propio para la construcción. La nueva estructura entremezclaba de manera paradójica las nociones de enfermedad y construcción, como referencia y como sentido profundo. Así, la obra escultórica siguió dos principios: uno dadaísta y otro surrealista, el primero a la manera de *ready made*; se obtienen dos elementos «encontrados», con la diferencia de que no se hallan al azar sino con base en un gesto intencionado. El segundo, al unir dos elementos que por naturaleza no son cercanos ni comportan un campo semántico común, el del ámbito hospitalario y el de la construcción con lo cual se pone de manifiesto el principio surrealista de hacer que dos elementos de realidades totalmente diferentes se encuentren para crear una tercera realidad. De ese modo, la desfuncionalización y la resemantización van más allá de la esfera formal y se convierten en idea sensible, cuya referencia es la enfermedad, el dolor y el sufrimiento como centro de los procesos de construcción nacional. La violencia no se aborda desde la figuración, sino

desde la evocación y esta comporta la capacidad para sugerir múltiples lecturas.

Ahora bien, la manera como Salcedo construye el objeto escultórico implica un proceso de lo que podríamos llamar focalización que consiste en la atención para la selección de los materiales que en este caso son elementos metálicos que permiten el mutuo ensamblaje y que refieren una carga semántica determinada por su uso regular: ser cama de hospital o ser andamio de construcción. Así, se focaliza desde la perspectiva semántica, según el uso. El ser de cada uno al juntarse con el otro, desborda su ser útil y se convierte en un ser artístico cuyo sentido se amplifica debido a la hibridación. Ese ensamblaje constructivo hace que la elección de materiales permita lo que Salcedo ha denominado «esculturas simbólicas».

La reinterpretación de los materiales y el ser útil de los elementos empleados posibilita una nueva estructura, la cual se ha considerado como de vanguardia en el seno de la tradición colombiana; Malagón menciona que críticos como Ponce de León y Miguel González la ubican en la línea de Feliza Bursztyn. Este tipo de trabajo va más allá de la innovación formal, pues sin rehuir el reto metalingüístico dentro de los códigos culturales del lenguaje artístico, procura al mismo tiempo una voz crítica en relación con la violencia que se vivía en aquella época (finales de los años 80).

Esta estructura paradójica combina una evocación al ámbito hospitalario y otra al de la construcción. Para Malagón la evocación desde lo hospitalario o de salud hace pensar en la idea de curación, pero por otra parte puede ser más en el sentido de enfermedad, tal como se ha dicho anteriormente. Por eso se ha dicho que puede ser un objeto que evoca las nociones de construcción y enfermedad de manera simultánea. Allí el cuerpo humano no aparece de forma directa, pues se evoca en su sentido de tránsito. Las personas que interactúan con el ser cama o el ser andamio lo hacen desde una perspectiva funcional, fría y de paso. Quizá alrededor de lo que implica la cama de hospital se

circunscriban muchos sentimientos y deseos de curación, pero también debe pensarse en la idea de muerte. El escenario hospitalario funge como un lugar en el cual de acuerdo con la atención prestada se dará el paso a la recuperación o al deceso. Los andamios no generan más afecto que el necesario para ensamblarlos y ponerlos para trabajar. En ambas estructuras originales, el material es metálico, es frialdad y en sí misma genera distancia. No crea la idea de una presencia humana próxima, más bien lo que hace es crear un objeto cuya constitución evoca un espíritu minimalista centrado en una idea que sustenta su significado en la evocación metonímica que tiene cada elemento, según el ámbito del que proviene. Así que más que la evocación de un cuerpo se evoca una actitud. Se acude al espectador como un individuo que debe construir alguna interpretación frente a la presencia de la obra que se deja hablar. De esa manera, la conexión con los sucesos violentos o con la realidad nacional depende del lugar en donde se presente la obra.

La crítica Nance Princenthall habla de «minimalismo dolorido» para referirse a las obras entre 1985 y 1989. El sentido referencial de los materiales conlleva cierto dolor y cobra valor al comprenderse el objeto escultórico en el seno de la tradición colombiana, en donde innova al conectar formas de tradición especialmente norteamericana con sentidos y necesidades nacionales. Ya los artistas anteriores, como Eduardo Villamizar, Edgar Negret, Bernardo Salcedo, entre otros venían estableciendo dicho camino, pero con una menor carga política.

Sin título, 1988-1989 (Camisas almidonadas)

En esta obra de Doris Salcedo se presentan pilas de camisas muy bien dobladas y enyesadas, atravesadas por varillas de acero. El material de algodón de color blanco de las camisas se presenta limpio y acentúa la referencia a la camisa misma. Objeto que al ser presentado blanco, planchado y en pilas evoca el estado de potencialidad de uso: la «ropa» está lista para que alguien la use. Allí se inserta la cotidianidad doméstica de una familia y

en particular del rol femenino, que un país de corte machista como Colombia, coloca a la mujer como quien ha hecho dicho oficio para que el esposo se coloque la ropa y vaya a trabajar. Esta acción que se ve paralizada por el hecho de estar enyesadas y atravesadas por las varillas de acero. El yeso quita la función de las camisas, hace volver la mirada sobre el sentido de éstas y crea un interrogante ¿por qué?

Luego, la violencia con que son atravesadas parece invocar una respuesta. Algo muy fuerte les ha hecho perder la posibilidad de ser usadas. Así, la focalización de la obra se centra en una construcción metafórica en el cuerpo que no vuelve a la vida doméstica, el hogar cambia por un hecho violento que lo ha vulnerado.

Por otro lado, también el tiempo es invocado, un tiempo pasado y familiar en donde el quehacer doméstico ha sido roto. De ese modo, los objetos seleccionados son mínimos y sus posibilidades expresivas y sobre todo comunicativas son máximas. La violencia amarillista que muchas veces es convocada con fotografías de primer plano y sangre es sustituida por formas sutiles. En ese sentido la obra propone una posición crítica y estética frente a las formas de comunicar la violencia, sobre todo desde los medios masivos, donde la literalidad espectacular se coloca en primer plano.

Junto a las camisas se han ubicado cuatro marcos rectangulares puestos en el piso y dos recostados contra una de las paredes de forma vertical. A partir de la exposición en la Galería Garcés Velázquez en 1990, Malagón-Kurka la describe así:

Los marcos y la malla se asemejaban a catres sin colchones usados en campamentos, con vendajes de fibra animal amarrados alrededor de ellos. Las dos «camas» en el fondo de la habitación tenían yeso y pedazos de metal atados a ellas, generado un fuerte contraste entre el material orgánico de la fibra y la cualidad metálica de los catres; esas camas alteradas sugerían personas heridas tratadas en un hospital. Los vendajes que rodeaban los marcos creaban una fuerte tensión que deformaba la malla, haciendo que las piezas parecieran estar siendo estranguladas. (2010, pág. 154)

Es importante indicar que esta obra se desarrolla como instalación, eso significa que la idea de espacio es fundamental. Se crea un mundo posible en el cual se evocan cuerpos ausentes que no pueden usar la ropa y que se refuerzan en las mallas o «catres» los cuales sirven de personificación para representar el dolor y sufrimiento de los que no están. Entonces, el espectador tiene la posibilidad de transitar por entre la ausencia y la espera de las víctimas de la violencia. La pérdida de un ser querido implica una herida y un duelo para sus familiares. Esa herida emocional, incluso espiritual queda abierta y requiere ser sanada, lo cual no implica olvidada. Las camisas y los catres como presencia hablan de lo pendiente, de la herida que no sana. Del dolor que no es superado y, por lo tanto, del duelo fallido. La espacialización como presentación del dolor, desde la perspectiva de las víctimas, clama por espectadores que no sean meros turistas culturales y que se involucren con los sentimientos y el sufrimiento de quienes viven en carne propia el conflicto. Así mismo, el tiempo de los hechos violentos es evocado como cotidianidad doméstica cuyo ritual ha sido fracturado y puesto en suspenso.

Charles Merewether (1992) indica que el hecho histórico que motivó a la artista a hacer este trabajo es la masacre de trabajadores conocida como la de Curralao, ocurrida en marzo de 1988 en las bananeras de La Honduras y La Negra, en Urabá. Builes indica que la violencia en Urabá se ha hecho una constante histórica en dicha región. García Márquez en Cien años de Soledad hizo referencia a la masacre de 1928 a manos de la *UnitedFruitCompany*, la cual ha continuado con unos y otros actores, guerrilla, paramilitares, narcotraficantes, al igual que compañías bananeras internacionales, como Chiquita Brands, y personajes de la vida nacional desde políticos y notarios hasta militares de altos rangos del Ejército Nacional. (Builes, 2012, pág. 2) En suma, esta obra que se ha centrado en formas de enunciar centradas en la espacialización, temporalización y focalización sigue la idea de Salcedo (en el libro que la editorial Phaidon dedica a su trabajo) cuando afirma: «Yo creo que las mayores posibilidades del arte no están

en mostrar el espectáculo de la violencia sino en esconderla...es la proximidad, la latencia de la violencia, lo que me interesa».

Los elementos enunciativos mencionados permiten hablar de la violencia como hecho no espectacular, que busca conmover a través de la experiencia de los espectadores. Estos deben acercarse al «escenario» que la artista construye y dejarse ir. Comunicarse con atención y cuidado con los elementos meticulosamente seleccionados, donde el ritual y lo simbólico son fundamentales. Incluso, hasta este momento no se ha mencionado la anécdota a partir de la cual se crea la obra, porque el decir artístico a través de un lenguaje contemporáneo busca inscribir otra mirada donde la representación directa no es la prioridad, porque de eso se ocupan los medios masivos, quienes ya han saturado la sensibilidad social, casi hasta inmunizarla. El mismo arte anterior, tal como lo señala Malagón-Kurka, en la mayoría de los casos se ocupaba de la representación en términos bastante denotativos. Aquí se connota el cuerpo vulnerado y se evoca el dolor que no acaba de quienes pierden a sus seres queridos.

La existencia frágil y también vulnerada de quienes quedan vivos se representa como consecuencia de la violencia en Colombia, que también es la de muchos otros que la sufren en otras latitudes. De allí, su perspectiva amplia, con pretensiones universales. Las víctimas de la violencia requieren que el ejercicio de memoria no sólo sea de ellos, sino de los otros que apenas miran y siguen de largo.

Atrabiliarios (1993)

Una de las formas enunciativas a través de las cuales Salcedo representa la violencia se da gracias a la modalización de los títulos. *Atrabiliarios*, por ejemplo, alude a uno de los cuatro humores definidos por Hipócrates y Galeno frente al temperamento humano.

Los humores en que se basaba esta creencia eran: sangre (en latín *sanguis*, *-inis*), flema (en griego y en

latín *phlegma*), bilis amarilla (en griego *kholé*) y bilis negra (en griego, *melankholé*, y en latín, *atra bilis*). El temperamento sanguíneo es el del sujeto que reacciona en forma rápida y enérgica, cuyo humor dominante es la sangre; el flemático es el tranquilo, que reacciona en forma lenta, cuyo humor esencial son las flemas y otras secreciones mucosas; el colérico es el individuo definido por el predominio de la bilis amarilla o *kholé*, y el melancólico es aquel en el que la bilis negra es el humor fundamental, dado a la tristeza y a la meditación. Vemos, pues, cómo de estos cuatro humores surgieron cuatro palabras que hasta hoy definen en nuestra lengua temperamentos o estados de ánimo: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. (Soca, sf., párr. 2)

De uno de estos cuatro humores, específicamente de la bilis negra, se desprende la idea de atrabiliario (*atra-bilis*), la cual más allá de ser un sinónimo de melancolía se refiere a un «sujeto destemplado y violento». En relación con la etimología de la palabra elegida, el título de la obra más allá de presentar una serie de objetos que traen a la memoria un recuerdo, son la materialización de cómo se genera la ausencia a causa de la violencia.

En cuanto a la espacialización de esa violencia en la obra, Salcedo elige cuidadosamente los nichos en los muros dentro de los cuales se aprecian zapatos de mujer usados. El nicho se constituye entonces en una representación del osario en tanto lugar en el cual se guardan los restos humanos a manera de entierro, pero en este caso el único resto humano es un objeto: los zapatos de mujer. Al respecto Salcedo afirma que: «Cada vez que vemos un acto violento quedan los zapatos. Además, son terriblemente personales, son fuente de información sobre sus dueños. Perduran son reconocibles, grotescos y fuertes» (citada por Jaramillo, sf., párr. 5). Cabe anotar que el nicho a su vez se cubre con una piel de animal estirada y cocida, es decir, no está sellado con una lápida por lo cual deja ver el objeto en su interior, es decir, este entierro, en vez de sellar un ciclo, habla de víctimas cuyo cuerpo aún no se encuentra, una herida que está presente. De acuerdo con esto, *Atrabiliarios* remite a la desaparición violenta y a la ausencia de personas.

Shibboleth (2007-2008)

El título de esta obra se remonta etimológicamente al hebreo con el sentido de santo y seña o lema, es decir, como una forma de reconocimiento. Posteriormente se incorpora al inglés para designar o identificar a los miembros de un grupo ya sea respecto a su origen social o a sus características religiosas. Además, esta palabra fue utilizada por Paul Celan para titular a uno de sus poemas en el cual se rememora la patria perdida y se busca conjurar el espacio que lo separa de ella.

A partir de lo anterior, la modalización discursiva de Salcedo para esta obra incluye el campo de significaciones de *Shibboleth* el cual se entiende como un indicio de lo que posiblemente se tematiza en esta obra: el señalamiento a un grupo social, al extranjero, es decir, la exclusión y la separación como forma de violencia.

La propia Salcedo afirma que:

la obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran (Toledo, párr. 3).

La elección de *Shibboleth* como nombre proporciona una fuerza tanto sonora –la musicalidad misma de la palabra– como argumentativa. Este nombre más allá de connotar una simple división representa los poderes que entran en juego en la materia en sí y alude a su vez a la oposición en el interior de un cuerpo, oposición que construye pero que al mismo tiempo destruye.

En cuanto a la focalización, esta obra de Salcedo centra su mirada en las fronteras o límites que se le imponen a la alteridad, esto en razón a que uno de los principales elementos definitorios de un grupo busca responder a los interrogantes: ¿Qué lo hace diferente de otro? ¿Cuál es el espacio social que ocupa? Es decir que lo transversal allí es la noción

de división; se *es* en tanto que diferente a otro, en donde la afirmación de la identidad se configura como una línea divisoria que se va modificando con los años: racismo, economía, y hoy por hoy, la seguridad.

El sentido de la división en *Shibboleth* –enunciado anteriormente– se genera gracias a sus características estructurales. La obra es una grieta de 167 metros en el suelo del *Tate Modern*. En tanto grieta posee un potencial simbólico que indica no solamente un daño temporal sino su historia y continuidad, es decir, algo que inició hace mucho tiempo pero no se detiene, es gradual.

Frente a la espacialización, la obra se presenta en el *Tate Modern*, situado en el centro de Londres y el cual alberga a los representantes más importantes del arte moderno. Además, en cuanto institución, el *Tate Modern* traza una línea que define las características del arte y legitima o deslegitima este tipo de discursos. Al incluirse en esta galería la obra de *Shibboleth* se evidencia la incursión de discursos de fractura; la obra atraviesa la galería, la penetra, la rompe. La grieta trasgrede entonces la institución y subvierte los parámetros de un arte canonizado, parcelado y mercantilizado, protegido de otros a quienes no le pertenece.

La enorme cicatriz de *Shibboleth* marca el discurso de la exclusión como elemento violento. La violencia entonces es focalizada en términos de sus aristas dentro de las cuales se encuentran las condiciones de pobreza, la desigualdad, factores políticos e institucionales como la segregación espacial y simbólica. La grieta de *Shibboleth* traza una línea que aunque perteneciente a la estructura social pocas veces se visibiliza.

Plegaria muda (2008 - 2010)

¿Qué es una plegaria muda? Es la pregunta que asalta al espectador en tanto que reconoce los significados primeros de los componentes del título. La modalización principal de la obra se encuentra precisamente aquí en este oxímoron que evidencia

las súplicas de las víctimas, sus ruegos y clamores que aunque deberían tener un eco y una voz no son escuchadas.

Plegaria muda en cuanto a su espacialización es una obra que se compone por 120 parejas de mesas de color gris con unas dimensiones de aproximadamente 50 centímetros de ancho por dos metros de largo -las mismas dimensiones de un ataúd convencional- que se disponen una sobre otra de manera invertida y se encuentran unidas por una capa de tierra sobre la cual en algunos casos se perciben formas humanas y se deja ver el crecimiento de pasto. El efecto en esta disposición de los materiales visibiliza la muerte y pone de manifiesto que la naturaleza -la tierra- se convierte en muerte al combinarse con los cuerpos en tanto que la tierra termina consumiéndolos y, adicionalmente, propicia la vida en el nacimiento de nuevos brotes de pasto. La obra juega entonces con la ambivalencia vida/muerte en razón a que en apariencia se visibiliza un ciclo natural por los materiales que Salcedo elige, pero de trasfondo se encuentra la irrupción de la muerte pues no se puede acceder a la identificación del ser que allí yace. Este índice conlleva la rememoración de la violencia como artificio que altera el rito de despedida de la vida.

La distribución de las mesas en el espacio hace que la espacialización sea un factor modal muy importante en el desarrollo de la obra. No se trata de la construcción de un ensamble de mesas, tierra y hierba simplemente, casi como artefacto de fuerte connotación ritual, sino que al presentarse como un gran conjunto donde la idea de instalación es el marco, se propone que los espectadores sean «envueltos por su presencia». La experiencia como recorrido es muy importante en esta obra, de tal modo, la noción de tiempo hace que la obra cobre fuerza en un «aquí y ahora». Justamente, esa es una de las características de las instalaciones. No obstante, el registro fotográfico es impactante por cuanto cada objeto escultórico tiene bastante fuerza y la idea de muerte genera un choque.

El tiempo que se invoca y la focalización misma conduce a la sensación de pérdida, duelo y dolor. Es el momento en que se está junto al ser querido en el acto ritual de la despedida. Acciones que tienen una fuerte carga psicológica en los individuos que se enfrentan a esta experiencia, y esa sensación es a la que se expone el espectador para entrar en los zapatos de quienes han sufrido este tipo de situación. Por eso, el escenario implica lo lúgubre y doloroso. Puede afirmarse que sin que haya la menor información sobre la anécdota que motivó el desarrollo de la obra, el marco que se instaura hace que el espectador establezca una conexión emocional debido a su carga simbólica.

En cuanto a la focalización, esta obra de Salcedo remite a las fosas comunes; aquellas tumbas sin nombre que materializan la impunidad de la violencia en Colombia. Al respecto, la escultora afirma que *Plegaria muda*:

Responde a un hecho particular que tuvo lugar en Colombia entre los años 2003 al 2009 en donde 1500 jóvenes provenientes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército colombiano sin motivos aparentes. Sin embargo, era claro que había un sistema de incentivos y prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como «guerrilleros N:N: dados de baja en combate» (Salcedo, 2011, p. 11).

La enunciación de Salcedo retoma este hecho violento como eje transversal de la obra, la cual remite al anonimato de las víctimas. *Plegaria muda* evidencia entonces las voces de súplica de las familias de los desaparecidos, el mutismo del Estado que actúa bajo la fórmula de hacer caso omiso o, como se dice coloquialmente, hacer oídos sordos frente al problema, la plegaria de la víctima que se encuentra atrapada entre dos mundos pues no se reconoce su estatus como algo definido: vivo o muerto, su mote es «desaparecido» y, finalmente,

los actores del conflicto que cambian continuamente de rol: de salvadores a victimarios.

4. Consideraciones finales

La idea de evocación, permite una manera diferente de tratamiento del cuerpo humano. Artistas anteriores, tal como lo indica Malagón, presentaban el cuerpo como escenario de agresión; mientras que en el caso de Salcedo se hace como realidad ausente. La no representación física hace que la focalización se aleje de cierto sensacionalismo que se produce cuando el primer plano presenta la atrocidad y el desgarramiento físico. Aquí se alude a la idea de sufrimiento, indiferencia u olvido. Algo así como una arqueología de la desmemoria e indiferencia sobre nuestra enferma y perversa realidad.

No se alude al espectador desde la presentación de una imagen que a primera vista le resulte «cotidiana»: gesto de dolor, cadáver, herida o arma. El espectador queda enfrentado a una construcción que ha de generarle extrañamiento y preguntas. No es el modo invasivo del medio de comunicación que presenta e induce una idea, imaginario y opinión sobre algún hecho o evento, y que por efecto de la repetición y el desgaste termina volviéndose corriente y cotidiano. La imagen presentada configura y clama por un lector inquisitivo que por lo menos deje la pasividad acostumbrada, pasividad que ha permitido que en Colombia la violencia y sus diferentes formas se naturalicen y se acepten como parte del destino.

Las obras de Salcedo se inscriben en momentos históricos de la realidad nacional cuando «en Colombia, el Estado y la política quedaron en vilo ante poderosas fuerzas centrífugas como la globalización, los entramados de narcotraficantes y políticos clientelistas, los poderes locales de los guerrilleros y de los paramilitares». (Palacios y Safford, 2012, p. 478) A este periodo los autores lo denominan «Interregno», el cual data de 1986 hasta el presente. A parte de la desestabilización estatal por cuenta de los factores mencionados, se

instauran procesos de negociación con las guerrillas, el exterminio de los miembros de la Unión Patriótica, la guerra abierta con el narcotráfico; al tiempo, que se desarrollan los procesos de liberalización de mercado y la Constitución de 1991. Al respecto Palacios y Safford dicen: «Los desarrollos legales de la Constitución quedaron en manos de la clase política preconstituyente. El problema de fondo sigue siendo el mismo desde la fundación de la república: la distancia entre los sueños del constitucionalismo y las prácticas sociales» (2012, p.483). En suma, poco a poco se da una escalada militarista y el desarrollo social nunca se convierte en una realidad.

Puede ponerse en perspectiva la realidad del conflicto con algunas cifras con las cuales se puede ilustrar la creciente violencia.

Entre 1975 y 1995, el conflicto armado habría producido unos 11.000 muertos en combate y otros 23.000 en episodios de asesinatos y ejecuciones extrajudiciales; estos 34.000 muertos representan un 10 por ciento de todos los homicidios cometidos en estos dos decenios. Sin embargo, la incidencia de esta violencia política, entendida como las muertes en combate y los homicidios políticos de población civil inermes (asesinatos, ejecuciones extrajudiciales, masacres, desaparición de personas) perpetrados por guerrillas, paramilitares y en mucho menor grado por la fuerza pública, aumentó considerablemente después de 1997. En el trienio de 1998 – 2000 se registraron en el país 73.978 homicidios totales (excluyendo para el año 2000 las muertes por accidentes de tráfico), de los cuales 12.984 son directamente imputables al conflicto armado. (Palacios y Safford, 2012, p. 514)

Resulta imposible evitar el tema pues es parte de la realidad colombiana que continúa ahondándose sin una solución. Más bien, por el contrario los aspectos sociales se hacen más dramáticos:

Desde 1995, el conflicto armado ha forzado el desplazamiento de un millón y medio de colombianos de sus hogares y vecindarios. El 65 por ciento en forma familiar o individual y el 35 por ciento restante como éxodo colectivo. El 66 por ciento de los

refugiados son campesinos, pobres en su mayoría; 57 por ciento mujeres y 70 por ciento menores de 18 años. En cuanto a los causantes de esta tragedia, en el 43 por ciento de los casos son paramilitares de derecha, seguidos por guerrillas, a las que se atribuye el 35 por ciento, el 6 por ciento a la fuerza pública y el 16 por ciento a otros agentes. (Palacios y Safford, 2012, p. 514)

Es así como la violencia ha tomado un papel cada vez más estelar. Aquí no se menciona el narcotráfico, aunque los diferentes actores armados del conflicto tienen de una u otra forma conexiones con el mismo. El conflicto está cada vez menos ideologizado y la presencia de intereses económicos es cada vez más prominente. Tampoco se habla de una pérdida de confianza en la justicia y la creciente corrupción. Todas estas son formas de violencia y de inequidad sobre las cuales el interés no es profundizar pero que se deben mencionar, pues la indiferencia y pérdida de memoria sobre la que tematiza Salcedo no es sólo el conflicto armado, sino que se da en términos generales, más aún cuando se ha aumentado la estigmatización frente al disenso y se le formulan señalamientos.

La banalización y la indiferencia son dos frentes de anestesia y de algún modo de protección y

acomodamiento. En esa línea el trabajo de Doris Salcedo es importante, pues busca mantener fresca la memoria mediante la generación de objetos artísticos que involucren a los espectadores. No obstante, el tipo de lenguaje que en el ámbito artístico tiene gran aceptación y dentro del cual resulta altamente novedoso, no todas las veces resulta atractivo para el público en general. De algún modo, porque el acceso a la cultura artística no es una constante en Colombia y por otra, porque las obras interpelan al espectador y esperan una actitud más dinámica. Pero también, porque para la mayoría se vuelve demasiado cifrado debido a que la artista siguiendo el norte minimalista y la expresividad de los materiales espera que el lector haga ese tipo de lectura, cuando la mayoría se adentra con mayor facilidad a formas claramente narrativas y directas. En tal caso, este tipo de obras tiene más impacto en los escenarios especializados que en el público en general. Por lo tanto, su éxito se registra por fuera de los contextos iniciales y aunque la obra continúa comunicando, termina presentando a los demás (críticos y espectadores extranjeros) realidades que en buena medida le resultan exóticas y en donde la fuerza de crítica política no tiene, quizá, más que un impacto estético. Sobre esta última afirmación bien valdría la pena profundizar en un futuro.

Referencias

- Builes, Paula (2012) «Doris Salcedo: Un recuerdo Almidonado» (1989-1990). En: Clavesdearte.com. Recuperado el día 20 de julio de 2012 de: <http://www.slideshare.net/clavesdearte/doris-salcedo-un-recuerdo-almidonado>
- Gómez Jaramillo, Patricia (sf.) «Testimonio y Violencia». En: unalmed.edu.co. Recuperado el día 19 de julio de 2012, de: http://www.unalmed.edu.co/mediateca/artenaturaleza/espanol/arte_tierra/artetierra_col_tv.htm# 1
- Malagón-Kurka, María Margarita (2010) Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, Departamento de arte, Ediciones Uniandes.
- Martínez Rojas, Carolina (sf.) «Las artes plásticas 2a. parte: 1960 – 2000». En: lablaa.org.

Recuperado el día 21 de julio de 2012, de: <http://old.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2007/artes2.htm>

Merewether, Charles (sf.) «Doris Salcedo». En: banrepcultural.org. Recuperado el 22 de julio de 2012, de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam27a.htm>

Merewether, Charles (1992) Anteamérica. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Palacios Marco y Safford Frank (2012) Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Administración; Ediciones Uniandes.

Ramírez, Luis Alfonso (sf.) De las reducciones del significante a las libertades del sentido. (Material de trabajo).

_____ (2004) Discurso y lenguaje en la educación y la pedagogía. Bogotá: Cooperativa editorial Magisterio.

_____ (2008) Comunicación y discurso La perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico. Bogotá: Cooperativa editorial Magisterio.

Soca, Ricardo (sf.) «Etimología: el origen de las palabras – atrabiliario». En: elcastellano.org. Recuperado el día 21 de julio de 2012, de: <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=1038>

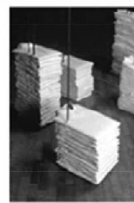
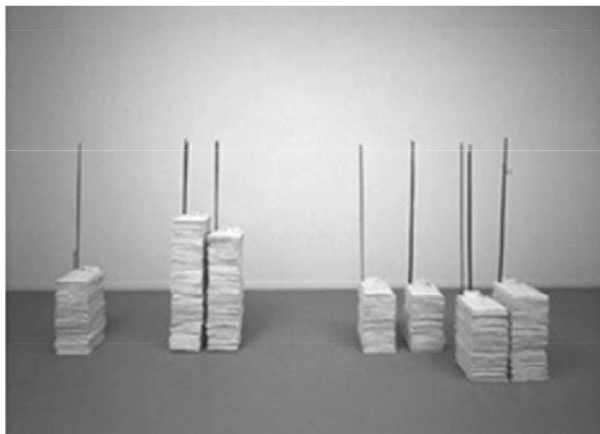
Salcedo, Doris. (2011). Plegaria muda. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) UNAM. 84 páginas.

Toledo, Manuel (sf.) «Doris Salcedo: canto contra el racismo». En: BBCMundo.com. Recuperado el 22 de julio de 2012, de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm

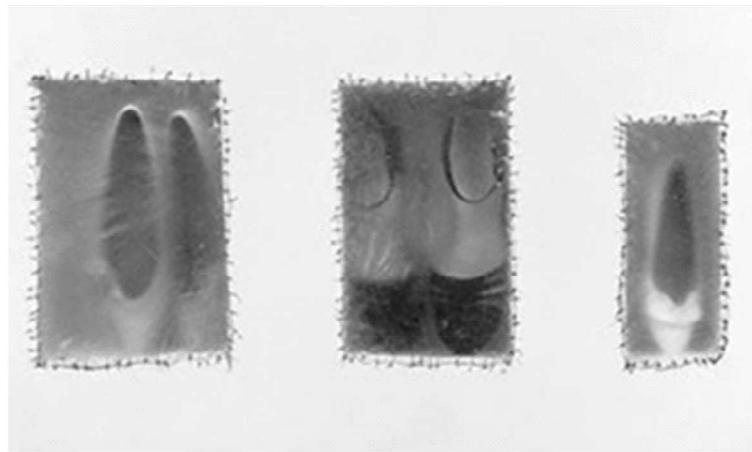
Anexos



Sin título (1987)



Sin título (1988 - 1989)



Atrabiliarios (1993)



Shibboleth (2007 -2008)



Plegaria muda (2008 – 2010)