

## ***Las relaciones rituales que construyen lxs dolientes de la guerra en Colombia con los objetos artísticos***

---

catarodasq@gmail.com

**por Catalina Rodas Quintero**

Candidata a magíster en Estudios Sociales Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín (Colombia)

### **Resumen**

El trabajo abordó las relaciones rituales que han construido lxs dolientes de la guerra en Colombia con los objetos artísticos, a partir de la exposición *Relicarios*, de Erika Diettes. Tomando como referente el concepto de relaciones estéticas de Jean-Marie Schaeffer (2012) se indagó por cómo la entrega de una imagen del relicario a cada familia ha permitido que los duelos que trascendieron la esfera privada y llegaron a la pública, regresen a lo íntimo y que se establezcan relaciones rituales con estas representaciones.

**Palabras clave:** Guerra, Colombia, Erika Diettes, Ritual, Relicarios.

*Ritual relations built by war mourners with art objects in Colombia*

### **Abstract**

This paper addresses the ritual relations that war mourners in Colombia have built with artistic objects, based on the exhibition *Relicarios*, by Erika Diettes. Taking as reference Jean-Marie Schaeffer's (2012) concept of aesthetic relations, we investigate how by giving each family the reliquary, the mourning – that once transcended the private sphere and reached the public one through the art exhibition- returns back to the intimate sphere via ritual relations with these representations.

**Key words:** War, Colombia, Erika Diettes, Ritual, Reliquaries

## Introducción

En un país de muertos insepultos, la exposición *Relicarios* de Erika Diettes se constituye en un espacio alegórico para el duelo (Diéguez, 2013a), tan necesario para el escenario que vive Colombia luego del Acuerdo de Paz firmado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC – EP) y el Gobierno Nacional, en el 2016.

En este contexto de búsqueda de verdad y reconciliación, y en plena disputa por los discursos de la memoria, me pregunto por **¿cómo lxs dolientes<sup>86</sup> de la guerra en Colombia han construido relaciones rituales con los objetos artísticos?** Para responder me enfoco en *Relicarios*, una instalación artística en la que se custodian objetos de personas asesinadas o desaparecidas por los diversos grupos armados y que fueron donados por sus familias a Erika Diettes, una artista multidisciplinaria que integra sus saberes en comunicación, antropología y arte para la construcción de sus obras, en las que explora la memoria, el dolor, el duelo y la muerte. Para su realización ha hecho un extenso trabajo de campo, en el que, además de recibir los objetos y archivos donados por lxs dolientes, conoce de cerca los relatos de la guerra. Esto le permite resguardar los objetos y sus cargas afectivas e historias como huellas materiales de las vidas truncadas.

Para comenzar, se hará una caracterización de la guerra colombiana, con las limitaciones que esta explicación pueda tener por sus múltiples capas, actores, entrecruces de víctimas y victimarios y por su larga duración. Luego, se relatará el proceso que tuvo la artista para la recolección de estos objetos, la museografía usada para la exhibición, las actividades realizadas con lxs familiares de lxs dolientes durante los días de la exposición en el Museo de Antioquia, en Colombia, en las que entregó a cada familia la fotografía impresa del relicario, y se describirá lo que cada familia hizo con esa imagen-objeto en los lugares íntimos en los que fue dispuesta a modo de altar y, de esta manera, convertida en ritual de duelo. Para analizar la idea de relaciones rituales se trabajará desde el concepto de relaciones estéticas de Jean-Marie Schaeffer (2012). Por último, se presentarán conclusiones preliminares.

---

<sup>86</sup> La artista Erika Diettes prefiere utilizar el término dolientes, en lugar de víctimas.

Estos análisis parten de mi experiencia de trabajo en el Museo de Antioquia durante esta exposición, de la observación etnográfica que realicé del relacionamiento de lxs visitantes con la obra, de conversaciones informales con la artista en el montaje y exhibición de *Relicarios*, de lecturas de otrxs investigadorxs que han estudiado el trabajo de Erika Diettes y de una entrevista semiestructurada realizada con la artista en el año 2020.

### **La guerra en presente continuo**

En Colombia a la guerra la cargamos en la piel, como una cicatriz; ella camina a nuestro lado por las calles y montañas; la llevamos en nuestras palabras; sus imágenes inundan nuestra cotidianidad, aparecen en el periódico, en el televisor, en las redes sociales, en los museos... Ella nos ha convertido en una sociedad en permanente duelo. A veces quisiéramos sentarla en un parque, tomarnos una cerveza con ella, decirle que fue suficiente, que ya no podemos con más dolores, que nuestros ríos y mares ya están repletos de cadáveres, que no tenemos las herramientas para cavar más fosas comunes para identificar a lxs NN, que se nos está agotando el papel para los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), de la Comisión de la Verdad y de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), pero ella siempre se escapa antes de que podamos terminar con los argumentos, huye para limpiar la sangre de un nuevo asesinato o para secar las lágrimas de una madre que lleva días sin saber de su hijx.

Los números de esta guerra de más de seis décadas son desgarradores y aumentan día a día. El Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH (2021), reporta un total de 9.113.500 de víctimas<sup>87</sup> de la guerra. Entre 1958 y 2020 se cuentan 267.565 muertxs, de lxs cuales 218.283 hacían parte de la población civil, es decir, la mayoría corresponde a personas que no pertenecían a ningún grupo armado. De estas muertes, 94.754 son atribuidas a

---

<sup>87</sup> Según la ley 1448/2011 se definen como víctimas las personas que hayan sufrido un daño por hechos ocurridos como consecuencia de infracciones al DIH o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno, a partir del 1 de enero de 1985. Es importante señalar que con esta periodización se quedan por fuera de los registros muchas víctimas.

los paramilitares, 35.683 a la guerrilla y 9.804 a agentes del Estado. A esto habría que sumarle las cifras poco claras de desaparecidos y exiliados que ponen en cuestión la premisa de que Colombia es la democracia más sólida y antigua de América Latina.

Además, en el Registro Único de Víctimas (2021) aparece que 8.107.579 personas han sido desplazadas de manera forzada y que esto provocó el abandono de más de 8,3 millones de hectáreas de tierra. La magnitud de los desplazamientos permitió que estas tierras abandonadas, fueran despojadas y que se utilizaran mecanismos, tanto violentos como legales, para formalizar su apropiación. En estas tierras, años después crecieron palmas de aceite, coca y banano; llegaron las retroexcavadoras de las multinacionales a rasguñar las montañas para extraer el oro y el carbón; aumentó el ganado de forma exponencial; se talaron bosques completos y los ríos se llenaron de mercurio. Más tarde, luego del despojo, se intensificaron los proyectos extractivistas y agroindustriales e, igualmente, se acrecentó el narcotráfico<sup>88</sup>, lo que demuestra que detrás de la violencia en el campo y de los desplazamientos forzados masivos, se esconde el origen de estas pugnas: la ancestral disputa por la tenencia y uso de la tierra, que, desde la colonización hasta nuestros días, sigue siendo el origen de guerras y resistencias.

Como indica el economista Jairo Estrada (2015), en el país “no es posible la escisión entre guerra y acumulación capitalista” (p.21), y esta premisa ayuda a entender la guerra en Colombia. Las clases dominantes se han apropiado de la tierra a través del despojo para la acumulación (Rodríguez, 2017). Por medio de grupos armados o estrategias legales han expulsado de sus territorios a comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes, quienes habían establecido una relación simbólica con ella y la habían dotado de un valor cultural para implementar una idea de la tierra como factor productivo o comercializable y materializar el proyecto del capital extranjero, en el que América Latina es proveedora de materias primas y

---

<sup>88</sup> Como se retrata en el proyecto Tierra en disputa, una herramienta del portal web Verdad Abierta y Rutas del Conflicto, que busca ofrecer información sobre la relación entre el conflicto por la propiedad de la tierra y la violencia en el país, a través de mapas y líneas del tiempo. Se puede consultar en: <http://tierraendisputa.com/>

alimentos para los países centrales -sin olvidar el negocio de la cocaína, producto indispensable para la economía colombiana-<sup>89</sup>.

Por esto, en Colombia la tierra se ha concentrado en pocas manos, lo que ha imposibilitado una distribución equitativa de la propiedad rural, como lo sustentan los frustrados intentos de concretar una reforma agraria y, por ello, se le considera la única oligarquía<sup>90</sup> vigente. Claramente las más afectadas con esta problemática son las clases subalternas, que no tienen garantías para la vida digna y son las que aportan la mayoría de muertes.

Después de décadas de guerra, somos varias las generaciones que hemos convivido con las imágenes habituales de la violencia. En nuestra infancia era común ver imágenes que se repetían de manera incesante en los distintos territorios, es decir, cambian lxs sujetxs y los paisajes, pero los métodos crueles son los mismos. Crecimos viendo fotografías de cómo en el 2003, por las montañas de San Carlos (Antioquia), un campesino huye de una masacre de las FARC-EP, con la nevera al hombro, y su hija corre descalza delante de él... Una imagen del fotógrafo Jesús Abad Colorado que se convirtió en el ícono del desplazamiento en el país ([Imagen 1](#)).

Crecimos con los relatos de cómo en El Salado, un corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar, dentro de los Montes de María, los paramilitares asesinan a 66 personas mientras hacen sonar gaitas, tambores y acordeones que se robaron de la Casa de la Cultura. El hecho ocurrió en febrero de 2000, fue perpetrado por 450 paramilitares y dejó 59 víctimas fatales, tres de ellas menores de 18 años. ([Video 1](#))

De esta manera, y siguiendo el concepto de *mundo de imágenes*, usado por Deborah Poole (1997), con el que alude a la naturaleza material de la visión y la representación, que se manifiesta en tanto el ver y el representar son medios de intervenir en el mundo, pues “las formas específicas como vemos - y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que el mundo es” (p.15), y, además, sugiere que la

---

<sup>89</sup> En el 2018 la producción de cocaína puso en la economía 1,88 por ciento del total del PIB, mientras que el café, 0,8 por ciento en ese año (El Tiempo, 2019).

<sup>90</sup> Es decir, “la dominación política de clase, caracterizada por la concentración del poder en una minoría y la exclusión de la mayoría” (Ansaldi & Giordano, 2012: 38).

naturaleza social, que se refiere a que el acto individual de ver y el acto social de representar, están determinados por redes históricamente específicas de relaciones sociales. Así, podemos afirmar que estas imágenes o relatos son los que han constituido nuestro sentido sobre el pasado reciente y han configurado los discursos sobre la memoria de la guerra.

Si pensamos en la historia del país nos encontramos con imágenes de secuestros, bombas, gente armada, pero es necesario aclarar que más allá de esos fragmentos de relatos no existe una conciencia general sobre lo estructural de las problemáticas, porque no tenemos claridades sobre lo que pasó y lo que pasa, ni sobre las causas de la guerra. Por esto, ni las fotografías ni los relatos han sido suficientes para comprender la guerra. Las fronteras entre actores, dolientes y victimarios se hacen porosas y las corrientes políticas se chocan. Cabe aclarar que en los colegios no hay una cátedra de historia colombiana, por lo que las posiciones políticas con respecto a la guerra se construyen en las familias y en los medios de comunicación. Estos últimos, de la mano con los gobiernos de derecha, se han valido de la figura del enemigo interno para responsabilizar a las FARC de cualquier delito que ocurra y han ocultado acciones de las fuerzas estatales o las alianzas entre las Fuerzas Armadas con los grupos paramilitares, empresariales y terratenientes para la ejecución de masacres y desplazamientos.

En el país la memoria se construye al mismo tiempo que la guerra continúa, por lo que no es posible hablar de ella como una disputa por el sentido del pasado, sino que también es una pugna por el presente, y según las condiciones socio-históricas actuales, es un debate por el sentido del futuro.

Es por eso que el arte ha tenido su papel en las disputas por el discurso de la memoria y en la comprensión de las estructuras que sostienen la guerra. Ha aportado en la narración, en la documentación, en la denuncia, en otorgarle voz a los dolientes y sobrevivientes y en la elaboración de duelos colectivos. El cine, el teatro, las artes visuales y las distintas prácticas artísticas, han asumido este compromiso con la representación de los dolores. De ahí la importancia de que sigan existiendo tanto las imágenes documentales que presentan los sucesos, como las representaciones artísticas que se quieran

construir alrededor de ellos, pues necesitamos contarnos para reconocernos y entendernos. A través de la estética es posible incomodar a los cuerpos que no han vivido directamente la guerra y, de esta manera, conmover y cuestionar.

### **Relicarios, de Erika Diettes**

*“Que sólo queda esa permanencia  
sutil  
en los objetos”.*

Fragmento del poema *Casas*, de Natalia Romero.

Los horrores de la guerra atraviesan los territorios-cuerpos y los territorios tierra<sup>91</sup>, por eso, las sociedades latinoamericanas están repletas de cuerpos ausentes, que fueron arrebatados mediante acciones violentas. Son cuerpos que fueron asesinados, torturados, desaparecidos. ¿Cuántos están en los ríos? ¿Cuántos debajo de la tierra, en una fosa común? ¿Cuántos son cenizas? Un cuerpo faltante es una pregunta sin respuesta, una familia destruida, que no sabe si su hija, su hermano o su familiar aún vive o si yace en algún otro sitio, sin vida.

Lxs sobrevivientes de estas tragedias han buscado múltiples maneras para soportar esas grietas vitales y constantes: no cambian el orden de la habitación de la persona desaparecida, por si algún día regresa; sirven la comida para la misma cantidad de gente; conservan como tesoros sus fotografías y los documentos que certifican su existencia, tales como la cédula, el pasaporte, sus apuntes, sus cartas; guardan cada huella, rastro, palabra, objeto o imagen que les permita conectar sus recuerdos y sus vidas con quien ya no está.

Y este poder simbólico que se les otorga a los objetos de lxs asesinadxs o de lxs desaparecidxs, situándolos en una categoría de sacralidad, fue la pregunta que suscitó las búsquedas artísticas de Erika Diettes para la creación de *Relicarios*. Antes de hablar de la exposición

---

<sup>91</sup> Esta es una categoría elaborada por el feminismo comunitario xinka de La Montaña Xalapan, en Guatemala, que explica que es imposible separar la lucha por la defensa de los territorios de la lucha por la defensa de la vida digna de las mujeres. Va en contra del binarismo impuesto por la modernidad/colonialidad, que separa a los seres humanos de la naturaleza.

quisiera remitirme al lugar desde el cual se piensa las obras la autora. Erika Diettes es una artista visual caleña con formación académica en varios campos. Es comunicadora social de la Pontificia Universidad Javeriana y maestra en Antropología por la Universidad de Los Andes. Nació en Cali, en 1978. Durante años ha trabajado cerca de<sup>92</sup> lxs afectadxs por la guerra en el país, les ha acompañado en sus dolores y, a través de sus obras, ha construido espacios para los duelos y para exponer públicamente los relatos de la guerra. En este camino, ha producido obras como [Río abajo](#) (2008), [A punta de sangre](#) (2009), [Sudarios](#) (2011) y [Relicarios](#) (2016), y es en esta última en la que voy a centrarme, sin desconocer que los planteamientos de la totalidad de su obra no son aislados, sino que se entretajan con una idea común, en diálogo.

La primera exhibición de *Relicarios* fue realizada en noviembre de 2016, en el Museo de Antioquia (Medellín), con la curaduría de la filósofa e investigadora Ileana Diéguez. Luego ha recorrido otros espacios como la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana (2019), el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2018), el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Argentina, 2018) y la Escuela de Cadetes Francisco de Paula Santander (2017).

[\(Imagen 2\)](#)

[\(Imagen 3\)](#)

## ¿Cómo representar lo irrepresentable?

### **Por qué hablamos de objetos como relaciones rituales**

*Relicarios* ha sido considerada una obra viva, en duelo. Pensada como un diálogo directo entre el arte y lxs dolientes. Ileana Diéguez (2011), curadora de la exhibición, asegura que “el arte puede llegar a ser de alguna manera un acompañamiento en los duelos, en los actos de luto (...) el arte deviene espacio para llorar la muerte”.

---

<sup>92</sup> Este concepto lo trabaja Karina Bidaseca, quien, citando a Chandra Talpade Mohanty, argumenta que para realizar investigaciones con ojos que no son los de Occidente, estas deben ser “no sobre, sino cerca de, poniendo el cuerpo en el centro, como acervo de la memoria” (Bidaseca, 2018: 63).



La manera que encontró la artista para accionar esa relación del duelo con el arte y para hacer presente la ausencia de esos cuerpos, de esas vidas, fue un arduo trabajo de campo en el que durante cinco años recorrió territorios de Colombia que han sido golpeados por la guerra y se sentó a conversar con las familias de lxs desaparecidxs o asesinadxs, acompañada de la socióloga Nadis Londoño, experta en el manejo del duelo. Las personas le compartieron los relatos de sus seres ausentes y donaron un objeto que habían custodiado con dolor y con amor. Estos fueron entregados con el aviso de que no iban a ser devueltos, sino que iba a ser una donación que la artista se comprometía a proteger. Erika Diettes también incluyó en la exposición un relicario en homenaje a su tío asesinado en Medellín; lo particular del caso es que Erika y su familia se enteraron del crimen mientras veían las noticias por televisión y su mamá reconoció que la víctima era el tío de la artista por el sombrero. ¿A cuántas familias les habrá ocurrido que reciben la noticia de la muerte trágica de su ser queridx primero por las imágenes de los medios?

Con esta escena podemos pensar la relación entre las imágenes cotidianas con las que convivimos y cómo estas imágenes de la violencia en el país atraviesan los procesos de duelo de las familias, además de preguntarnos cuál es la potencia de la relación sensible que establecemos con los objetos, pues señalan una pertenencia, una existencia. Y es de esta manera que, siguiendo a Walter Benjamin, citado por Georges Didi-Huberman (2015), podríamos hablar de la dialéctica de los objetos que alguna vez pertenecieron a una persona que fue asesinada o desaparecida en medio de la guerra: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación” (p.18). Estos objetos recolectados en *Relicarios* cumplen este doble propósito. Por un lado, se chocan contra nuestros ojos y nos mueven el cuerpo, este sería el relámpago “que nos habla del fulgor y la fragilidad de esta aparición que es necesario atrapar en el vuelo” (Didi-Huberman, 2015: 20), y por el otro lado, sabemos que no son simples objetos, sino que detrás de su presencia hay una ausencia violenta y son objetos llenos de marcas: de género, de generación, de clase. Y este sería la

constelación, que “nos habla de la profunda complejidad, de la espesura”. Y para entrecruzar al relámpago y la constelación, se hace necesario el montaje.

Y es por el hecho de que estos objetos recopilados en *Relicarios* sean dialécticos que podemos establecer relaciones rituales con ellos. No son simples objetos que nos impactan y conmueven, son objetos que narran una historia detrás y que dan cuenta de una vida truncada de manera violenta. Es oportuno señalar que el concepto de objetos con relaciones rituales parte de la perspectiva de Jean-Marie Schaeffer (2012), quien no se refiere a la noción de objetos estéticos, pues asegura que no existe tal cosa como una ontología interna de los objetos, sino que nos posicionamos desde el concepto **relaciones estéticas**, es decir, acá “la dimensión estética corresponde a una relación con el mundo” (p.73), no son los objetos por sí solos los que son capaces de despertarnos ciertos sentimientos, sino que es quien observa, desde sus construcciones culturales, cognitivas y su atención, quien llena de significantes esa materialidad. Depende de la mirada y de las condiciones con las que se mire, si se ubica al objeto o no en esa categoría.

Por ejemplo, un zapato no va a representar lo mismo para quien tiene una relación afectiva con él, conoce su historia y sabe que perteneció a una persona desaparecida en medio de la guerra, que para alguien que simplemente lo encuentra tirado en la calle, sin saber su procedencia. Así que lo estético está en relación directa con la experiencia y con el conocimiento, es decir, lo que John Searle llama “hechos ontológicamente subjetivos”, o sea que son hechos referidos a un observador o usuario. Schaeffer (2012), asegura que en el terreno de las artes con objetos ocurre lo mismo: que no podemos hablar de una propiedad ontológica de los objetos sino de un tipo de activación mental que ocurre con esos objetos, “se puede extender al “objeto” estético lo que Jean Bazin mostró a propósito del “objeto” ritual: actualizado ritualmente, no es un “objeto” (algo frente a lo cual estamos) sino un actante (una entidad con la cual interactuamos)” (Schaeffer, 2012: 64).

Y nos referimos a ritual desde Julia Antivilo (2013), citando a Norbert Elias, para quien los actos rituales posibilitan a la gente tomar el control simbólico de procesos que difícilmente puede modificar y ayudan a eliminar el miedo, por ser una acción que llama a lo comunitario, la sensación de

seguridad se vuelve más fuerte, porque son justamente los tejidos sociales, las redes comunitarias, las que permiten la contención, la resistencia, el trabajo colectivo. En medio de un mundo cada vez más preocupado por la individualidad y por la sobrevivencia del día a día, tener un espacio para pensar que los dolores de otrxs son compartidos, se convierte en un acto revolucionario que invita a la toma de conciencia y a la movilización. Además, para el antropólogo Victor Turner (1988), todo rito es un proceso de transformación. En sus estudios de lxs ndembu, encontró que un principio del ritual es el de aparecer o revelar. Así, los objetos mencionados permiten a lxs dolientes hacer presentes las ausencias, ponen luz a lo que ha querido ocultar o guardar para de esta manera hacerlo visible, mirarlo y accionar: “Lo que se vuelve sensorialmente perceptible, a través de un símbolo (chijikilu), resulta por tanto accesible a la acción intencionada de la sociedad” (Turner, 1988: 37).

Y de esta forma podemos analizar lo que pasó con los objetos expuestos en *Relicarios*, cómo fue el paso de un objeto cotidiano, que quien lo usaba para sus acciones del día a día es arrancado de la existencia de manera violenta, luego es guardado como una reliquia en el espacio íntimo de una casa, en la que la familia cambia la relación que se establece con ese objeto, porque ya no es una relación funcional y cómo en el tránsito a la vida pública, a la exposición, el aporte al duelo colectivo, a la conmoción. “Ser ritual es una propiedad intencional (y por tanto relacional) porque existe para una mirada y una sociedad que la dotan de esta visión” (Schaeffer, 2012: 65).

### **El camino para la recolección de los objetos**

En medio de sus recorridos por las memorias familiares, Diettes descubrió la necesidad que tienen lxs dolientes de hablar, de narrar sus historias, de ser escuchadxs realmente, de sanar. Cuenta que muchas personas se le acercaron pidiéndole hacer parte de la exposición: “Una historia dignificada lleva a que muchas personas quieran ser parte del proceso, cosa que es maravillosa como artista, pero es dolorosa como colombiana. Lo ideal sería que se hiciera con historias que ya pasaron, no con nuevas que siguen ocurriendo”. Así, entre el mar de historias que encontró Erika Diettes, hubo dos que le llamaron poderosamente la atención y que evidencian la relación ritual

que envuelve a esta exposición: la primera es la de un joven que fue asesinado en la guerra y su familia decidió sumarse a la exposición, por lo que se reunió para compartir sus recuerdos y escribió una carta con la historia de vida, y tanto sus hermanxs como su mamá y su papá aportaron un objeto para el relicario. “Cuando el hermano fue a mi taller a entregarme los objetos me dijo que ya con eso ellos cerraban un ciclo muy bonito porque donar estos objetos para *Relicarios* era donar el alma de su hermano”, cuenta Diettes. Ya sus órganos habían sido donados cuando el joven estaba en las urgencias del hospital. La segunda historia es la de una señora que guardó el cepillo de dientes de su hijo por seis años. Lo dejaba junto con los otros cepillos porque decía que cuando alguien va a una casa sabe el número de personas que viven ahí contando los cepillos de dientes. Cuando lo entregó dijo que con ese gesto reconocía la ausencia de su hijo y, al mismo tiempo, la narraba (Cosoy, 2016). [\(Imagen 4\)](#)

### **El tránsito de lo íntimo a lo público**

De esta forma, los duelos íntimos y las relaciones rituales que se habían establecido con los objetos que fueron guardados como tesoros, trascendieron la esfera privada y llegaron a la pública, al espacio del Museo, para tocar otros cuerpos, incluso a esos que han visto la violencia desde lejos, solo como imagen del televisor, del periódico o del celular. Estos dolores privados y en ocasiones prohibidos en público por los grupos armados, salieron a la luz y se hicieron comunitarios. Siguiendo a Carlos Masotta (2016) en los análisis que hace sobre la relación entre fotografía y memoria en Argentina, podríamos decir que con estos gestos de entrega de los objetos y de su exposición pública se realiza una acción simbólica contraria a la de la guarda. Y este objeto-archivo se abre tres veces: ante las personas que recuerdan a su familiar, narran su historia y entregan el objeto; ante la artista que escucha, investiga y organiza la exposición; y ante quien asiste a observar la obra, a dejarse tocar por esos objetos, y de esta manera, con lxs visitantes ese objeto-archivo vuelve a abrirse tres veces. “En ese paso, las historias privadas se transforman en trayectorias sociales y las imágenes de los individuos, sin perder su particularismo, se expanden en una alegoría del

trauma social pues el archivo privado interpela al archivo público” (Masotta, 2016). Entonces esas historias individuales, íntimas y privadas, se transforman en colectivas y comunitarias, en dolores compartidos.

Esos objetos que inicialmente fueron mercancías o simples documentos de registro civil ya no utilizan para su función inicial, sino que la vida de quienes los tocaron o usaron trasciende en esta materialidad objetual de la obra de arte. Ahora, envueltos en el ámbar y dispuestos como tumbas en el Museo, se convierten en sagrados y tienen un nuevo valor como objetos de memoria que evocan la eternidad del ser ausente:

La esfera de las representaciones y de los comportamientos propios de lo sagrado se constituye por medio de la imaginación simbólica. A través de ella el hombre (SIC) no se relaciona más con las realidades psíquicas que lo rodean en función de sus solas propiedades sensibles y de su utilidad concreta, sino que también es llevado a conferirle significaciones y funciones analógicas, en relación con el mundo invisible suprasensible. Cassirer (1972) citado por Wunenburger (2006:31).

Así, el objeto puesto en este nuevo espacio activa los rituales que se les deben a tantos dolientes que no han podido sepultar a sus seres queridos en este territorio:

Propiciar un espacio para visibilizar los vestigios y restos atesorados por los familiares, reunirlos en una ceremonia pública donde lo que se expone es mucho más que una obra de arte y deviene –sin que necesariamente sea la artista quien lo determine– ritual fúnebre, es quizá propiciar otro lugar para llorar la muerte (Diéguez, 2013b).

Esa sacralidad también es otorgada por otros factores: primero, a partir de los vínculos afectivos que las familias establecieron con ellos después de la ausencia de su ser querido, y luego, en la exposición, y en las relaciones que forjaron los visitantes con ellos. Al mismo tiempo, estos objetos son considerados archivos de memoria y su valor radica en la afirmación que hace

Radley (1992) citado por Masotta (2012: 6), para quien “los objetos materiales no son solo depositarios del discurso sobre el pasado sino verdaderos constructores de la memoria pues responden a ordenamientos singulares tanto de la vida privada como de las comunidades”. Por lo tanto, estos objetos sirven como pruebas de una existencia truncada, como denuncia de una ausencia, como demostración de la destrucción de la guerra y como narración de quienes sobreviven, emprenden duelos y deciden continuar viviendo, a pesar de los dolores.

### **La insinuación del sufrimiento**

Sumado a lo anterior, en *Relicarios* el sufrimiento aparece fuera de marco, pero se insinúa. No hay sangre, no hay armas, no hay actores armados. Pero hay objetos que dan cuenta de vidas arrebatadas, del sufrimiento de los cuerpos, del dolor de quien murió en medio de la guerra o que fue desaparecido, agregado al dolor de esa familia que entrega real y simbólicamente el objeto. Como asegura Judith Butler (2010), “siempre que está lo humano, está lo inhumano” (p. 112), y estos objetos son muestras de humanidad, rastros de vida, pero, al mismo tiempo, son huellas de lo inhumano, de lo indecible que trae la guerra. En consecuencia, “no podemos comprender el ámbito de la representatividad examinando simplemente su contenido explícito, puesto que está constituido fundamentalmente por lo que se deja fuera, por lo que se mantiene fuera del marco dentro del cual aparecen las representaciones” (Butler, 2010:108).

### **El cómo de la exposición**

*La estética de cementerio en el arte colombiano o Colombia como un cementerio*

Enfocándonos en la museografía de la sala, la primera sensación era la de estar llegando a un campo santo, no a una muestra artística. Todo en el lugar estaba dispuesto para que así se sintiera: las paredes oscuras enmarcaban las 165 piezas que fueron dispuestas de manera simétrica en el suelo, ubicadas en filas y columnas, como si se tratara de tumbas. Cada una contenía un

objeto, envuelto en un ámbar hecho con tripolímero de caucho <sup>93</sup>, de 30 cm de lado y 12 cm de alto. La materialidad elegida para la muestra fue importante, pues el ámbar es un material delicado, que no puede recibir mucho contacto; para Diettes, “el ámbar sostiene y embebe la vida. Los ámbares son un fósil precioso, de mucho valor porque conserva la vida intacta y ese es parte del concepto de la exposición”. Sumado a esto, cada relicario tenía su propia luz tenue que caía como un chispazo sobre el objeto, como revelándolo, haciéndolo visible, sacándolo de su ocultamiento.

A pesar de la cantidad de relicarios dispuestos como si fueran una masa, los elementos formales de la presentación singularizaron cada objeto y lo llenaron de simbolismo. Cada uno invitaba a detenerse, a contemplarlo y a imaginar esa vida truncada. Ningún objeto contenía una ficha técnica que describiera su origen o la historia de violencia que vivió su dueño, y esta omisión permitió un doble juego. Por un lado, pensar que ese objeto pudo ser propio, es decir, en medio de una guerra tan extensa y compleja, cualquiera puede ser víctima de desaparición o asesinato, ¿o todos lo somos? El reflejo propio en el vidrio que enmarcaba cada urna le agregaba sustento a esta misma idea. Por el otro, reconocer que estos muertos no le pertenecen solo a su familia, sino que son nuestros, es nuestra historia colectiva la que está ahí presentada/representada, por lo que no sería posible considerar alguna de esas vidas como ajena. Además, entre los *Relicarios* se ubicó uno totalmente negro vacío, que simbolizaba a los otros objetos que no abarca la muestra.

El espacio también fue habitado como una relación ritual. Para Elkin Rubiano (2017), no es casual que en las creaciones artísticas de Colombia las tumbas y cementerios hagan parte de las representaciones de la memoria, porque “ante la imposibilidad de una tumba real para miles de personas asesinadas, el arte responde sintomáticamente con la simbolización del rito funerario”, y Erika Diettes está de acuerdo pues considera que el arte se preocupa de lo que pasa en la vida, y lo que pasa en Colombia es que es un

---

<sup>93</sup> La técnica, una vez más, no es un dato menor, el modo elegido jamás es inocente, ningún lenguaje lo es (...) Estas cajas son porta reliquias, sí, y esto es casi literal, pero además, el caucho juega de líquido amniótico, una especie de lugar donde la memoria flota, se mantiene, se exhibe, íntima y pública (...) El caucho, además, que proviene del árbol selvático, ese otro oro colombiano que fue la avaricia de explotadores y miseria de los explotados a comienzo del siglo XX (...) se lo corta, se lo pica, se lo hace sangrar (Corvalán, 2016).

país de muertos insepultos, “pero *Relicarios* no es un cementerio de muertos sin dolientes, al contrario, todos empezamos a ser custodios de esos muertos y nos volvimos sus dolientes”.

## **Inclinarse ante la memoria del dolor**

### **Los cuerpos ausentes tocan a los cuerpos presentes**

Durante el recorrido por la exposición, los cuerpos presentes tuvieron que adoptar ciertas posturas para apreciar los relicarios. Como estaban situados en el suelo, agacharon sus cabezas o se arrodillaron para observar con detalle. Esos cuerpos vivos reverenciaron a esas vidas ausentes pero presentes en los objetos -ahora sagrados- contenidos en los módulos, ¿o a las almas que continúan ahí, latentes? Retomando las palabras del doliente para quien entregar los objetos de su hermano era donar su alma. Esos cuerpos vivos veneraron esas vidas que siguen existiendo como huellas materiales por las experiencias que cargan los objetos. Son sus memorias convertidas en archivos sensibles.

El silencio fue una constante, no solo porque socialmente nos han enseñado que en los museos no se debe hacer ruido, sino también por la atmósfera fúnebre que se construyó. Las palabras sobraban. “Si tú entrabas y te asomabas a la sala de *Relicarios* sabías que no era un inventario de cosas, en la puerta misma tenías la sensación de estar en un cementerio, sabías que estabas mirando una cosa íntima”, cuenta la artista.

La disposición de los cuerpos en la sala de exhibición evidencia que estas muertes son una ausencia que tenemos como comunidad. El dolor también le pertenece al cuerpo que mira. Por eso hubo llantos desconsolados, rezos, gente que tuvo que ser sacada de la sala casi desmayada, y hasta quienes se atrevieron a romper el silencio y el frío del lugar para suspirar o decir en medio de sollozos ¡increíble que esto haya pasado y siga pasando!

Así, podríamos asegurar, junto con Susan Sontag, citada por Butler (2010), que las imágenes, y en este caso los objetos, son transitivas, pues no solo retratan o representan, sino que también transmiten afecto, es decir, “deben actuar sobre los que las miran de tal manera que ejerzan un influjo



directo en el tipo de juicios que éstos formularán después sobre el mundo”, (Butler, 2010:101). La relación ritual se hizo evidente en la potencia hallada en estos objetos para conmover y cuestionar. La sensación de pérdida fue constante.

Y a pesar de que el arte no restituye la dignidad a la ausencia que representa, parafraseando a Butler (2010), quien afirma que la fotografía no puede restituirle la integridad al cuerpo que registra, pues es imposible restituir la humanidad a ese cuerpo, “la fotografía mostrada y puesta en circulación, se convierte en la condición pública que nos hace sentir indignación y construir visiones políticas para incorporar y articular esa indignación” (Butler, 2010:115). Y en *Relicarios* existió esa posibilidad de abrazar los dolores que tenemos como sociedad; de suspirar por y con esos seres faltantes de la historia; de entender que esas vidas no hacen parte del pasado, sino que son ausencias permanentes, grietas que necesitan duelos colectivos y gritos de ¡basta ya! “Confirmar que una vida fue, incluso dentro de la vida misma, es recalcar que una vida es una vida digna de ser llorada. En este sentido, la fotografía, mediante su relación con el futuro anterior, instala la capacidad de ser llorados (Butler, 2010 :140)”. Aquí todxs somos dignxs de ser lloradxs, por eso el llamado es “¡que estas imágenes atroces nos persigan insistentemente!” (Sontag, 2010). Y si estos objetos tienen esa capacidad no solo de conmover sino de quedar grabados en la cabeza y perseguirnos “es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida y, por ende, que ha habido una vida: es el momento inicial del conocimiento, una aprehensión, pero también un juicio potencial, que exige que concibamos la capacidad de ser llorados como la precondition de la vida”. (Butler, 2010: 141).

## **La transformación de imágenes artísticas en altares**

### **La construcción de espacios para el duelo**

Con el fin de completar lo que sucedió alrededor de la exposición, es necesario explicar que días antes de que *Relicarios* fuera inaugurada en el Museo de Antioquia, el 9 de noviembre del 2016, Diettes convocó a las familias que habían hecho su aporte al trabajo, para realizar una serie de

actividades que les permitiera continuar con sus duelos íntimos y colectivos, con acompañamiento psicosocial. Lo que pasó con estos ejercicios solo lo conocieron quienes participaron, para el público externo solo se publicaron algunas imágenes.

Como acto simbólico de cierre de ese proceso, la artista le devolvió a cada doliente una fotografía impresa de su relicario, con el mismo tamaño de este. El objeto de su ausente fue convertido en imagen, en obra de arte. Esa imagen del objeto, convertida en objeto, ahora podía ser llevada a los hogares. La obra entonces no se quedó en la sala del Museo o en los sitios expositivos por los que luego ha transitado, sino que se extiende hasta las casas, ocupa nuevos lugares, vuelve al espacio íntimo, pero transformada. Es una obra viva, que se expande y afecta sensiblemente a quienes, desde ese momento, tuvieron una nueva relación ritual con esa imagen-objeto para honrar la memoria de quien ya no les acompaña.

Lo que ocurrió después fue una sorpresa hasta para la misma artista, pues en los días posteriores a la entrega recibió fotografías que mostraban que, en el escenario íntimo del hogar, las familias no guardaron las imágenes, sino que les dieron un lugar preponderante dentro de él, las convirtieron en una práctica ritual, las acompañaron de flores, velas, luces e imágenes religiosas. Casi todos en un altar. “A muchos de esos objetos las mamás los guardaban escondidos y ahora hacen parte de un rito sacro; son un objeto que recuerda una memoria y se vuelve parte de un espacio para el duelo”, narra Diettes. A falta de una lápida para completar el ritual de despedida de la gente amada, estas imágenes se dotaron de un aura casi mística. Donde los cuerpos fueron arrebatados, se estableció una relación ritual con esa imagen-objeto y se reinstauró la sacralidad, la comunicación, la posibilidad de sanar. Las familias pudieron tener un espacio para accionar sus duelos y sus ceremonias, para asignar nuevos significados a sus recuerdos y a esos cuerpos ausentes.

[\(Imagen 5\)](#)

[\(Imagen 6\)](#)

## **Conclusiones**

La extensión y complejidad de la guerra ha provocado un desastre humanitario incalculable, que ha convertido al país en un espacio en permanente duelo, en una fosa común gigante, por la cantidad de muertes y desapariciones que se suceden día a día. Por su parte, las imágenes incesantes de la guerra nos han acompañado, desde que nacimos, por lo que nos hemos habituado a ellas, pero sin entender el porqué de lo que ocurre, sin comprender cuál es la estructura sobre la que se sostienen esas acciones violentas y los intereses de quienes la perpetúan. Por eso, el arte, en su conexión directa con la vida, ha intentado representar los hechos y los dolores de la guerra, con el fin de crear espacios para el duelo colectivo y para denunciar lo inhumano de esta guerra.

A falta de espacios para el duelo y la sepultura, el arte llega con su potencia, para intentar propiciar encuentros y sensación de comunidad para condolerse. A través de la estética de cementerio, como la llama Elkin Rubiano, se construyen estos espacios, como en el caso de la exposición *Relicarios*, de Erika Diettes, una muestra pensada para establecer esa relación ritual desde diferentes dimensiones:

Primero, por la forma en la que se recopilaron los objetos, que permitió a las familias encontrarse, recordar las historias de sus seres queridxs y entregar un objeto de la esfera íntima que se transformó de mercancía y registro civil a obra de arte público, a objeto con relación ritual, a archivo sensible de memoria.

Segundo, la museografía de la obra fue pensada como la llegada a un campo santo, de mucho respeto, por lo que su atmósfera, sumada a la dialéctica del objeto, permitió tocar a los cuerpos que visitaron la muestra, afectarlos, conmoverlos y cuestionarlos.

Tercero, el recorrido previo a la exposición con las familias que aportaron sus historias y sus objetos a *Relicarios* permitió entender que los dolores son compartidos y que es posible construir una comunidad que se sostiene para hacer los duelos de sus desaparecidxs o asesinadxs.

Cuarto, las imágenes entregadas a lxs dolientes por parte de la artista regresaron al ámbito íntimo de los hogares, pero ahora como imágenes-objeto, que fueron dispuestos en las casas acompañados de otros objetos que se usan para los ritos sagrados, tales como velas, flores e imágenes religiosas; es

así como fueron convertidos en lugares para sanar, para hacer los duelos, para recordar la vida de lxs seres ausentes y para hacer los rituales de sus propios dolores.

### **Listado imágenes**

Imagen 1. Karina con su padre Misael huyendo de la vereda La Tupiada, del municipio de San Carlos (Antioquia, Colombia), después de la masacre de 17 personas perpetrada por las FARC. Jesús Abad Colorado, 2003.

Video 1. Contravía TV (20 de febrero de 2011). CONTRAVÍA CAP 244. El Salado: 11 años de indiferencia. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA&t=143s&ab\\_channel=CONTRAVIATV](https://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA&t=143s&ab_channel=CONTRAVIATV)

Imagen 2. Exposición Relicarios en el Museo de Antioquia. Imagen tomada de Museo de Antioquia, 2016.

Imagen 3. Detalle disposición de los cuerpos para observar la exposición. Imagen tomada de Museo de Antioquia, 2016.

Imagen 4. Detalle relicario. Foto: Erika Diettes. 2016.

Imágenes 5 y 6. Detalle de las imágenes de los relicarios en las casas de lxs dolientes. Foto: Instagram Erika Diettes. 2016.

## Referencias bibliográficas

Antivilo, Julia. *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2013.

Butler, Judith. La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag. En: Judith Butler, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Paidós, 2010, pp. 95-144 .

Corvalán, Kekena. *Erika Diettes: Relicarios, en el Museo de Antioquia*, diciembre de 2016.

Cosoy, Natalio. "Estas son mis reliquias": entregar para el arte los objetos de un familiar muerto, en BBC Mundo, 9 de abril de 2016. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2016/04/160408\\_fotos\\_erika\\_diettes\\_relicarios\\_memento\\_mori\\_nc#:~:text=BB](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc#:~:text=BB)

[www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc#:~:text=BB)

[2016/04/160408\\_fotos\\_erika\\_diettes\\_relicarios\\_memento\\_mori\\_nc#:~:text=BB](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc#:~:text=BB)

C%20Extra-,  
%22Estas%20son%20mis%20reliquias%22%3A%20entregar%20para%20el  
%20arte%20los,objetos%20de%20un%20familiar%20muerto&text=La%20ob  
ra%20de%20la%20artista,y%20los%20rituales%20de%20duelo.

Didi-Huberman, Georges. Abrir los campos, cerrar los ojos: imagen, historia, legibilidad. En: George Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblios, 2015, pp. 15-56.

Diéguez, Ileana. La práctica artística en contextos de dramas sociales. *Latin American Theatre Review*, 2011, 1(45), pp. 75-93.

Diéguez, Ileana. Erika Diettes. Supervivencias: imágenes en duelo. *Artnexus*, 2013. Disponible en: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d640a2490cc21cf7c0a3816/88/erika-diettes>

Estrada, Jairo. *Acumulación capitalista, dominación de clase y subversión. Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado*. Bogotá: Espacio crítico, 2015.

Masotta, Carlos. El gesto y el archivo: la fotografía y la anamnesis argentina. *Revista Photo & Documento* (1). Universidad de Brasilia- CNDCT, 2016.

Masotta, C. (2012). La matanza. Memoria y poética de la transmisión. En: *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Tomo I número 3.

- Observatorio de Memoria y Conflicto. Infografías. Colombia: *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 2021. Disponible en: <http://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>
- Poole, Deborah. Introducción. En: Poole D. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Casa de estudios del socialismo, 2000 pp. 11- 35.
- Registro Único de Víctimas. *Víctimas conflicto armado*, 2021. Disponible en: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- Rodríguez, Carlos. Despojo para la acumulación. Un análisis de los procesos de acumulación y sus modelos de despojo. *Bajo el Volcán*, 2017, 17 (26), pp. 41-63.
- Rubiano, Elkin. Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada (Antioquia, Colombia). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 2017, 9(18), pp. 313-343.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: DeBolsillo, 2010.
- Turner, Victor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos, 2006.