

nexus 33

Artículo de reflexión

Tiempo de viudez. Experiencia vivida y agencia política en La casa viuda y muebles Sin título de Doris Salcedo

Widowhood time. Lived experience
and political agency in The Widow
House and Untitled Furniture by Doris
Salcedo

**Adryan Fabrizio Pineda
Repizo¹**

¹ Candidato a Doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Profesional y Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario y Magister en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, Docente del programa de Artes visuales de la UNAD.



**Facultad de
Artes Integradas**

Vicedecanatura de Investigación

Nexus

Revista de Artes, Comunicación, Diseño y
Arquitectura

Doi: [10.25100/n.v0i33.12950](https://doi.org/10.25100/n.v0i33.12950)

Adryan Fabrizio Pineda Repizo
Universidad del Rosario. Bogotá, Colombia

Correo electrónico: faospace@gmail.com

ORCID: [0000-0003-1498-1252](https://orcid.org/0000-0003-1498-1252)

Recibido: 8 de mayo de 2023

Aprobado: 18 de octubre 2023

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional
[Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Tiempo de viudez. Experiencia vivida y agencia política en La casa viuda y muebles Sin título de Doris Salcedo

Información de proveniencia del artículo

El texto es resultante del proceso de investigación doctoral en el marco del proyecto "Extrañamientos del objeto de uso en el arte colombiano".

¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

Pineda R., A. F. (2023). Tiempo de viudez. Experiencia vivida y agencia política en La casa viuda y muebles Sin título de Doris Salcedo. *Nexus*, (33), e30112950. <https://doi.org/10.25100/n.v0i33.12950>

Resumen

Este texto propone que, a través de un análisis de las obras de Doris Salcedo, *La casa viuda* y muebles *Sin título*, es posible aproximarnos a la expresión de la experiencia vivida de las víctimas del conflicto armado, sus sensaciones y estados de fragilidad y vulnerabilidad. En particular, los muebles de estas dos series de Salcedo revelan, a través de su objetualidad, intertextualidad y situacionalidad, la agencia política de la obra de arte que tiene lugar a través de la manera en que hace confluir en el sentir la expresión del dolor y la sensación de impotencia que atraviesa la vida afectada por la violencia. Al poner en diálogo estas obras con conceptos críticos y algunas aproximaciones literarias a las víctimas de la violencia, emerge la posibilidad de interpretar la condición de viudez como un rasgo característico del sentir expresado por la obra que colapsa el tiempo y obliga al espectador a participar de la condición espectral del dolor que materializa la poética del objeto en la obra.

Palabras clave

Doris Salcedo, víctimas, agencia política, viudez.

Abstract

This text proposes that, through an analysis of the works of Doris Salcedo, *The Widow House* and *Untitled Furniture*, it is possible to approach the expression of the lived experience of the victims of the armed conflict, their sensations and states of fragility and vulnerability. In particular, the furniture in these two series by Salcedo reveal, through their objecthood, intertextuality and situationality, the political agency of the work of art that takes place through the way in which it brings together the feeling and expression of pain. and the feeling of helplessness that goes through a life affected by violence. By putting these works in dialogue with critical concepts and some literary approaches to the victims of violence, the possibility emerges of interpreting the condition of widowhood as a characteristic feature of the feeling expressed by the work that collapses time and forces the viewer to participate in the spectral condition of pain that materializes the poetics of the object in the work.

Keywords

Doris Salcedo, victims, political agency of the artwork, widowhood.

En la década de 1990, la artista colombiana Doris Salcedo realizó una serie de obras con una firma particular. Se trata de muebles, sillas, puertas, intervenidos con otros materiales -*La casa viuda* y muebles *Sin título*. Lo característico de su producción es que esos elementos del mobiliario de un hogar son encontrados y recogidos del trabajo de campo por las zonas de conflicto armado en el país, de conversar con los familiares de las víctimas y procurar capturar en la obra la impotencia que se ha de sentir tras permitirse escuchar y compartir los sentimientos y el dolor que queda como huella en la vida de la experiencia de una masacre, un desplazamiento forzado, un secuestro, un homicidio extrajudicial. Salcedo declara que sus obras son "acciones inútiles; como si pudiésemos recomponer la realidad. Son un esfuerzo vano por restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente. Estas obras son pura ausencia" (Salcedo, 2010, p. 78). La artista —y por extensión el público— llega "demasiado tarde".

En ocasiones, las obras de Salcedo se han interpretado como esfuerzos por mantener la memoria viva, posición no inusual en el discurso político e institucional (Centro de memoria histórica, 2017). Sin embargo, quisiera ofrecer una mirada centrada en el estado de vida de las víctimas, no para recordar, sino para poder hacer sensible y, de ahí, susceptible de compartir. Los muebles de Salcedo ofrecen la posibilidad

de aproximarse al dolor, al trauma, mediante el estado de intervención del objeto como expresión de la vivencia de la víctima. Pero, para poder aproximarnos a esa vivencia, conviene entender que en el transcurso de 70 años de conflicto armado en Colombia, los relatos de vida conforman una extensa intertextualidad que, empero, ha tendido a quedar silenciada por la normalización de la violencia, pues justamente una de las mayores dificultades para tener compasión es la rutinización y el distanciamiento consecuente del acto violento y el dolor causado. Visto así, frente a este vicio que se hace norma de inacción en la cultura colombiana las obras de Salcedo se revelan monumentales esfuerzos por romper desde el sentir la tendencia a la inacción. Al disponer las obras de Salcedo en términos de este reto y confrontación, el estado de vida posterior al acto violento se convierte en el centro de la obra. Más aún, lo que se propone establecer a continuación es que las obras de Salcedo expresan el estado de viudez como una condición de vida que circula por el sentir común. La viudez en este dolorido país es un vector que atraviesa la experiencia y condiciones de vida de la sociedad colombiana. Pero para dar cuenta de la viudez en el sentir, en este texto se recurrirá al diálogo de las obras de Salcedo con algunos relatos de viudez y orfandad que nos ayuden a recomponer el sentir que corresponde a un estado generalizado de viudez, en particular los agudos y conmovedores relatos de Alfredo Molano en ***Desterrados***. Este entrecruzamiento poético permite, en primer lugar, poner en cuestión la

continuidad del tiempo desde la óptica de la experiencia de viudez y de dolor; en segundo lugar, conecta los muebles sin título con los estados de la experiencia vivida ligados a la fragilidad, la parálisis y la contención. Finalmente, dada esta posibilidad de abrirse a este sentir, la obra manifiesta su agencia política al confrontar la inacción y olvido y, por el contrario, al obligar a sentir el presente de la deuda espectral que la viudez expresa en la obra y que atraviesa la vida y estética en Colombia.

Tiempo de viudez

Esta casa de espesas
paredes coloniales
y un patio de azuleos
muy decimonónico
hace varios siglos que se
viene abajo.
Como si nada las
personas van y vienen
por las habitaciones en
ruina,
hacen el amor, bailan,
escriben cartas.

A menudo silban balas o
es tal vez el viento
que silba a través del
techo desfondado.

En esta casa los vivos
duermen con los
muertos,
imitan sus costumbres,
repiten sus gestos
y cuando cantan, cantan
sus fracasos.

Todo es ruina en esta
casa,
están en ruina el abrazo y
la música,
el destino, cada mañana,
la risa, son ruina
las lágrimas, el silencio,
los sueños.

Las ventanas muestran
paisajes destruidos,
carne y ceniza se
confunden en las caras,
en las bocas las palabras
se revuelven con miedo.
En esta casa todos
estamos enterrados
vivos.

María Mercedes Carranza. *La patria*
(Roca, 2007, p. 75).

Es paradójico el papel del testigo, en la obra y en la vida, pues el sinsabor generalizado, que para muchos sería apocalíptico, es de un sin-propósito. Varias claves hay aquí y redundan en la imagen de *La patria* de María Mercedes Carranza. El de la ruina general que le quita sentido a la cotidiana existencia; más aún, hace inexplicable la continuidad de la misma cundida de absurdo. Cuando el testigo habla, espera una reconfiguración del presente, lo cual implica que hay algo en el presente que no puede ser tolerado. La ruina es un estado de fragmentación, azuzado por el paisaje del miedo. En ese presente lo espectral se desplaza entre los restos, entre las ruinas. Que "en esta casa

los vivos duermen con los muertos, imitan sus costumbres, repiten sus gestos y cuando cantan, cantan sus fracasos" denota una espectralidad ya incoada, que acompaña las expectativas de futuro, que arrastra las cadenas del pasado con las que persigue la cotidianidad. Al hacerlo, no hay presente que no cargue su pasado, como no hay futuro que no resienta el presente. De hecho, lo espectral no pertenece al pasado, al presente o al futuro; más aún, no distingue entre esas dimensiones de la línea del tiempo. La experiencia espectral es la de un colapso temporal. Asimismo ocurre con la obra de arte espectral, pues lo que en el relato del evento pasado sobre el cuerpo violentado guarda una distancia temporal con la situación de quien llega a la exposición, se colapsa en simultaneidad de tiempos presentes que concurren en la obra para el sujeto cómplice. Es decir, no simplemente colapsa la línea del tiempo, sino que se concentra en simultaneidad en la obra. Salcedo diría: "esto no implica que una masacre borre otra; a lo que apunto es a traerlas todas al tiempo presente. Porque nuestro presente está determinado por esos eventos. Esos eventos nos están definiendo" (Malagón-Kurka, 2010, p. 159). Es paradójica y compleja la experiencia temporal del objeto en la obra: llegamos tarde cual terceros testigos, que de hecho no somos; como un objeto de melancolía, trae el pasado y acusa su carácter de inalcanzable a la vez; da testimonio de un pasado que nos oculta, con el fin de abrir la conversación a un diálogo incierto; plantea lo posible a través de la ruina. Hay que atender a una serie de estos objetos sin tiempo,

o mejor, a objetos cuya temporalidad no es la de la extensa e infinita línea del tiempo, sino la de un colapso del tiempo enquistado en la obra: he ahí su inutilidad, pues ¿qué es más inútil que aquello que no promete, que no se desenvuelve, que no va para adelante ni para atrás? La utilidad supone futuro, mientras que la espectralidad, aunque acusa la responsabilidad con los no nacidos y los ya fallecidos, no promete futuro alguno.

De ahí el objeto privilegiado —o el escenario de objetos, según se le mire— del poema de Carranza: la casa en ruinas donde "los vivos duermen con los muertos" y "todos estamos enterrados vivos" (Roca, 2007, p. 75). Es la casa de las viudas sobrevivientes. En la serie de ensambles de objetos de casa que Salcedo denominó *La casa viuda* (1992–1995) priman muebles del hogar, como camas, sillas, prendas, puertas. El particular ensamble de los objetos nace de conversaciones con víctimas en territorios en conflicto a finales de la década de 1980. De las conversaciones, surgen a la vez los objetos que le son donados a la artista por los sobrevivientes. En este momento, para Salcedo, la motivación se hallaba en capturar los efectos de la violencia en las vidas de las personas, las transformaciones y desfiguraciones de los familiares, en ser testigo tercero de los sobrevivientes. La incursión armada dejó para estos últimos un hogar destruido, una casa desalojada, un punto de no retorno en el que se quedan los esfuerzos y los sueños de una vida; sueños materializados en objetos con los que se habitaba y se hacía morada y refugio. La

obra de Salcedo se ubica, al decir de Uzcátegui, "en el punto en el que se conservan aún restos fragmentarios aunque se vislumbra ya la total desaparición de la vivienda" (Uzcátegui, 2011, p. 222). Lo que viene se vislumbra en medio de lo que resta: es la condición espectral de la casa en la que nos sumerge *La casa viuda*.

Para abordar la viudez de la casa en la obra, conviene hacernos una imagen de la experiencia aludida. Para Salcedo, la violencia "hace imposible la vida o la existencia en un lugar propio, privado. Sabemos que las víctimas se ven forzadas a abandonar sus casas; son asesinadas o expulsadas" (Malagón-Kurka, 2010, p. 163). La viudez —al igual que la orfandad— es una condición restante de lo que fueron muchas familias, es el residuo de la división. Al pararse en el residuo en lugar de en el cociente, la viudez se manifiesta como aquello que no puede continuar, aquello que se detiene, que no es el resultado que permitiría seguir registrando. La viudez es un momento suspendido en el que pasado y presente colisionan, de ahí que, como afirma Olga Viso, en las obras de Salcedo "esta colisión [sea] sintomática de la violencia, que confunde el tiempo y aplasta las cosas en momentos" (Viso, 1996, p. 94). La cuestión es que esos instantes vitales de viudez son momentos esenciales de la experiencia de las víctimas sobrevivientes que, en su soledad y desamparo, pueden terminar convirtiéndose en condición y modo de vida. No podemos saber con certeza lo que ocurrió a los cuerpos violentados y a los sobrevivientes de *La casa viuda*, pero en el

contexto de la violencia ha habido patrones que han caracterizado la incursión de unos armados en la casa de algunos habitantes de municipios y veredas. María Victoria Uribe ha destacado al menos tres fases de las masacres: fase preliminar, caracterizada por un periodo de rondas de grupos armados, amenazas e insultos; fase liminar, que inicia con los hombres uniformados que se hacen pasar por la ley para introducirse en las casas y cometer la masacre al interior de sus patios —en otras ocasiones se saca a los hombres o personas señaladas al parque del pueblo donde se ejecutan públicamente—; finalmente, la fase posliminar, que consiste en el escenario que encuentran los sobrevivientes, terceros y autoridades. Es lamentable encontrar que, conforme destaca Uribe en sus años de investigación en el tema, la estructura y función de las masacres no han cambiado significativamente de los años 50 a las incursiones paramilitares de los 90.² Uno de

2 Tras presentar un relato de una masacre de 1997, Uribe (2004) concluye: "La anterior descripción podría corresponder a cualquiera de los expedientes judiciales de la época de La Violencia o al relato de una masacre ejecutada por paramilitares durante la década de 1990. Independientemente de cual sea el contexto histórico que las circunda, poco parecen incidir las condiciones de modernización y urbanización que transformaron al país a lo largo del siglo XX. La persistencia de tales prácticas es la que da lugar a pensar que las masacres son síntomas de un antagonismo social que no ha encontrado canales de expresión dentro del pacto simbólico, por lo cual sus contenidos se resisten a la simbolización" (p. 59).

los grandes efectos de las masacres, además del desalojo y la fragmentación social, así como el sentimiento de retaliación como justicia, es el control de la población vía el miedo que se encona desde las generaciones más jóvenes. Al respecto, una imagen de Albalucía Ángel:

¿Y si de pronto nos atacan los bandidos? Pues para eso mi papá tiene una escopeta. Pero es una escopeta muy chiquita: solo sirve para matar las guaguas y si ellos vienen de seguro que traen muchos hombres y muchas escopetas y acuérdate que don Anselmo dice que no dan a uno tiempo de nada, que cuando menos se piensa está adentro de la casa con los yagatanes y a los niños también los cuelgan en las vigas. Sí... Juan: ¿tú sabes lo qué es emascular? ¿Emas qué...? Emascular: lo leí ayer

en el periódico cuando mi mamá se descuidó, decía: en el Cocuy los bandoleros emascularon veintiséis niños y raptaron las doncellas. Pues no sé... las doncellas son las muchachas, ¿no? ¡Claro, tonto!, eso lo sabe cualquier, pero yo no me atrevo a preguntarle a nadie porque van a decirle a mi mamá que ando leyendo El Tiempo: ¿tienes tu diccionario? No: lo dejé porque revalidé el castellano antes de vacaciones, pero Francisco tiene: mañana consultamos. Sí...Juan... ¡Qué...! También decían que las doncellas las perjudicaron: ¿tú crees que a las niñas también las perjudican? Tú ni siquiera sabes lo que

es perjudicar: mañana buscamos las palabras en el diccionario y ahora duérmete que yo ya tengo sueño; pero se quedaron agarrados uno contra el otro, con las cobijas hasta la barbilla, sudorosos: con los ojos abiertos para evitar las pesadillas (Angel, 1984, p. 100).

Cuando el temor y las amenazas circundan, la viudez tiende a sentirse desde antes de que toque la puerta. Así que esa experiencia de suspensión y colapso del tiempo en la obra nos ubica en ese tiempo sin tiempo de la viudez, en el que el ser y el cuerpo se sostienen de formas inusitadas, como el extraño ensamble de una puerta sin pared y una silla sin espaldar, sobre el que se ha fundido un hermoso vestido blanco en *La casa viuda I* (1992–1994) (Figura 1). La novia ha caído, ha dejado de ser, tal vez no ha muerto, pero sin novio ya no puede ser. Su viudez anticipada está llamando a la puerta y la silla que esperaba resistir ha traspasado la materia frágil y crepitante de la vieja puerta; la mirada de media silla dice que al otro lado se avecina lo inevitable.

Cuando los uniformados traspasan la puerta, la viuda, en más de una ocasión, ve caer el cuerpo de su pareja al interior de su propia casa, tal y como relata Molano sobre Osiris, valiente representante de la mujer del campo colombiano: "Todo sucedió al mismo tiempo. Alcancé a ver a Eladio cayéndose como si el tiempo se hubiera hecho lento. Se me fue el mundo detrás de él. Quedé sorda y quedé muda. Solo miraba que él caía, caía, hasta que cayó, ¡cayó!, como cae un árbol grande cuando lo tumban. Me volví loca; daba gritos; los niños lloraban. La niña menor quedó bañada en la sangre; los dos mayorcitos se me colgaron del vestido. Yo no me oía; tampoco oía lo que ellos gritaban. Sólo tengo presente lo que uno de los asesinos dijo antes de irse: "Señora, no llore que usted queda muy joven" (Molano, 2016, p. 131). Osiris es el personaje de este relato de viudez de Molano, que provee una oportuna imagen de la vida viuda. Ella presenció el momento en que individuos ingresan a su casa y, en el comedor, frente a sus hijos, su esposo es asesinado. El aguerrido hombre de campo, caballista y trabajador, cae como madero cortado. Los valores y expectativas que él soportaban se desvanecen en el dolor de la ausencia: "yo sentía como si su muerte me arrancara algo sin saber qué era. Pero dolía. dolía" (Molano, 2016, p. 132).



Figura 1. Doris Salcedo. *La casa viuda I* (1992-1994) (MCA Chicago, 2015)

No había suficiente sustento en los días que siguieron para alimentar o vestir a los hijos, no había deseo por comer o dormir, "era como una condena a muerte, quedar vivo"; la sobreviviente no es más que un cuerpo refugiado en la espera de la cama, los cigarrillos y un café: "tome tinto, fume y llore..." (Molano, 2016, p. 134). Ya sin fuerzas por vivir, los pechos con los que alimentaba a la niña chiquita se secaban y la criatura, Carmen, no se alimentaba. Hay aquí una implosión de la muerte sobre la expansión de la vida: todo se encierra, todo se apeñusca. El cuerpo y las cosas se aglutinan en una experiencia de dolor. Un encerramiento auto-protector y, a la vez, auto-destructivo. La

conciencia de que las cosas se desvencijan, de que los niños tienen cada vez más hambre y de que los pechos se secan —lo que implica continuidad del tiempo— encuentra resistencia en el cuerpo que se esconde, que solo escucha su propio llanto y que se hace uno con la intensa sensación de suspensión en el no tiempo del dolor. Es como si en este momento posliminar reciente, el cuerpo violentado de Eladio se sintiera en las fibras de la sobreviviente Osiris. Tal vez por ello en *La casa viuda II* (1993-1994) junto a la puerta ya no hay una silla sino un gabinete recostado sobre ella con tanta intensidad que sus fibras se hicieron una sola; el corte transversal del gabinete no se percibe como tal (Figura 2). Antes bien, el gabinete es un cuerpo apoyado para que nada más entre por esa puerta. Un vector empuja esa fuerza-gabinete contra la puerta, empero, sin apoyo —o cuyo apoyo devino el gabinete mismo. Pero es tal el choque de fuerzas que su tapa superior se resquebrajó. La cuestión es que no hay marcas de colisión, nada golpeó esa tabla. Por el contrario, de manera similar a como se soplan las tablas por exceso de humedad, la fractura parece ser impulsada desde adentro. ¿Quién puede estar dentro del gabinete? La viuda, una llorona, un cuerpo atravesado por los llantos que provoca el intenso dolor y que se encierra en sí mismo, pero que al hacerlo su intensidad misma presiona las paredes de su encierro hasta sus huesos. Y un hueso humano es lo que se vislumbra en la luz de la fractura de la tapa superior del gabinete, junto a una cremallera incrustada en la tapa frontal: dos elementos que

hablan del gabinete como escondite del cuerpo en dolor. Sin embargo, solo basta dar la vuelta al gabinete para encontrar que los cajones no están, las puertas dan paso al vacío y con ello succionan la presencia de quien encuentra su ausencia.



Figura 2. Doris Salcedo. *La casa viuda II* (1993-1994) (MCA Chicago, 2015)

Un día llegó la vecina de Osiris a reclamarle que si se iba a echar morir, ella se hacía cargo de los niños. Ello sirvió para llevar la viudez a otro estado: aquel en el que la viudez se carga y, a la vez, en el que al ánimo no se le permite dejarse "llevar por la corriente de la pena; uno como que se acomoda a ella y le toma el gusto al llanto. Eso es malo. Le sentí el peligro a ese

como regusto que tiene la muerte" (Molano, 2016, p. 135). Los hijos y las hijas tienen que comer, tienen que vestir, necesitan y dependen de su madre aún. La viuda seguirá siendo viuda y madre, de modo que Osiris se levanta ante la mirada atenta de los demás sobrevivientes. ¿Hay una viudez en los hijos de Osiris? Ellos también vieron, también se esconden, también cargan los rastros del dolor. En conjunto, son un pequeño cuerpo social —analogía nada nueva— que comporta la viudez, esto es, se conlleva, se cargan las penas juntos como algo en común. *La casa viuda III* (1994) (Figura 3) es traslúcida en ese comportamiento. Su resultado es un estado en el que para poder verla hay que ser parte de ella. Los dos marcos de una cama, cabecero y piecero, se apoyan contra las paredes de un corredor cuyo ancho es aproximadamente el mismo del largo de una cama. Al pasar por en medio de ellos, ya mi comportamiento se hace compartido. Pero además allí, en medio de la cama, se nota cómo se entrecruzan varias piezas. La cama en la que estaba echada a la pena el cuerpo viudo de pronto se ve observado. Dos puertas se atraviesan por en medio del marco del cabecero, como despertando el cuerpo echado; una es una puerta de habitación, otra es una puerta de exterior, pero la segunda se sobrepone a la primera, trayendo la mirada desde afuera al interior. Esa mirada se ratifica con la pequeña y blanca blusa que se asoma entre los barandales del marco y las puertas; como si la hija mayor de Osiris ya estuviera allí llamándola. Sin embargo, no es solo que puertas y blusa impongan una mirada interpeladora; tal

cosa sería un juicio discriminador. Lo que ocurre es que los cuatro objetos terminan siendo un solo apoyo para que la viudez pueda salir de su encierro en la cama y, por ello, ya no haya nada.



Figura 3. Doris Salcedo. *La casa viuda III* (1994)
(MCA Chicago, 2015)

Lamentablemente la viudez no termina ahí. Puede ocurrir que la viudez remita a algo más que a la pérdida de la pareja compañera de vida. La viudez, en el contexto de continuado riesgo de violencia, se sigue portando como un estado de ruina y convivencia con los muertos, como señalaba Carranza. Para muchas viudas en este país el lamento continúa con los hijos. Así ocurrió a Osiris, quien perdió un hijo y una hija, y acompañó la repetición de la violencia en su hija menor. El hijo murió cuando hombres del ejército lo sacaron junto a sus amigos de un bar y los ejecutaron en un parque. En este caso el dolor se acompaña de impunidad:

Sentí que me volvía loca y entre gritos salí a la calle. ¿A quién reclamarle justicia si la misma ley que mata es la que levanta los muertos? ¿Dónde poner el denuncia si toda la autoridad esta untada de sangre? (Molano, 2016, p. 142).

En medio de la ira, Osiris grita a los soldados, quienes ven la oportunidad de convertirla en investigada y acosada por el ejército. Se relata que por la misma época en que murió su hijo desaparece una hija de 16 años que iba a visitar a unas amigas. Aquí la viudez se acompaña de angustia e incertidumbre: "de la muerte de mi hijo sí porque lo vi y le di sepultura, pero de ella no sé nada, no puedo decir si está muerta. La espero todavía. Lo que lleva de muerto el muchacho lleva de muerta ella, si es que está muerta. Sé que ella salió con la ropita que tenía puesta, porque el resto quedó en la casa. A ratos siento como la esperanza de que se haya ido con un hombre y esté viva; sueño que se hubiera ido con una amistad de la calle o que ande por ahí andando. Prefiero pensarla así" (Molano, 2016, p. 144). Finalmente, su hija menor, Carmen, aquella que había quedado bañada en la sangre de su padre siendo bebé, sí dejó su casa materna para

hacer vida con un joven; sin embargo, no mucho tiempo después de su partida, lo sacaron un día de la casa y lo mataron frente a ella. El dolor y la viudez de Osiris se hace repetición en Carmen:

Ella se metió un viaje muy largo sólo para llegar a donde yo estaba y contarme que le había pasado lo que a mí me había pasado. Llegó llorando. Me dolió mucho porque yo sabía qué era que le mataran al marido delante de uno, y uno sin poder hacer nada; me dolía ver cómo sufría mi muchacha (Molano, 2016, p. 148).

Viudez de hijos es lo que relata Osiris. Aquellos barandales de cama que la habían hecho levantarse de la cama y portar su pena se encuentran ahora, en *La casa viuda IV* (1994) (Figura 4), atravesados perpendicularmente a la puerta. No son sino pedazos de marcos que ahora sirven de muletas, como si esa vieja puerta de entrada a la casa no se soportara y estuviera más cerca de caer. En ausencia de hijos que soporten su vejez, la anciana solitaria se refugia en su caminador. La ropa que tenía se ha fundido

en su superficie, desleída y trozada; a la puerta se le ven los huesos —huesos humanos en su centro visual—; su superficie está manchada, y en algunos lugares la madera parece estar en crudo. Es una madera en fragilidad, como si la senectud se adelantara corroyendo desde el interior. La viudez de hijos como extensión de la primera viudez se siente como un estado de fragilidad.



Figura 4. Doris Salcedo. *La casa viuda IV* (1994)
(MCA Chicago, 2015)

Osiris relata que en los años 90 escuchó por primera vez de los paramilitares. Con la licencia de la policía, ellos realizaron tantas masacres que "se volvieron diarias, como antes los muertos". Junto a ellos, hubo capturas injustificadas del ejército y boletas de extorsión que terminaron por hacer invivible seguir en el campo. Desterrados de allí, no le quedó más opción a ella y otros más de Urabá que desplazarse hacia la ciudad, donde aguardaba el frío, el hambre,

la exclusión y la humillación. Rebuscando el pan diario y soportando en silencio las palabras sin hospitalidad, Osiris y la familia que le queda deben compartir la viudez en tierra ajena y atendiendo las necesidades del día a día. Sin posibilidad de soñar y proyectar un futuro, solo le queda dar lugar a la nostalgia del recuerdo de su vieja casa, probablemente ya en ruinas.

Para nosotros podría ser mejor que no supieran nuestra historia, pero si no contamos ni hablamos, todos nuestros muertos van a quedar muertos para siempre. Nosotros podemos enterrarlos, no olvidarlos. Por las noches, tratando de acostumbrarme al frío y a esta situación tan triste en que vivo con los hijos, me consuela acordarme de los momentos buenos que tuve allá en mi vida. En mi casa tenía mucha cosa, un chifonier, una televisión, una

meecedora, unos paisajes y hasta una imagen del Sagrado corazón. Antes de salir de Apartadó siempre me las ingenié para entrar al Policarpa a darle vuelta a lo mío. Ya no vivía ahí, pero quería mi casa y mis cositas, bregaba para tratar de que el orden no se perdiera. Trapeaba, sacudía, volvía a poner las cosas en su sitio y me salía otra vez para el centro. En las noches, me acuerdo, me sentaba en el patio de mi casa en una banca a oír música y a mirar el cielo oscuro con estrellas. Tenía ahí mis sillas; no eran muebles de valor, pero por lo menos podía llegar el

que quisiera y sentarse ahí a fresquiar el rato con uno. Se sentía la paz. (Molano, 2016, p. 161)

La casa viuda VI (1995) presenta un par de puertas que forman una L; o tal vez es la misma puerta plegada. Allí, en su pliegue una extraña unión invita a sentarse. Una pequeña silla metálica para infante se ubica en la parte horizontal de la L, pero de cara a la parte vertical que obstaculiza la visión. En el lugar donde quedarían las piernas de quien habría de sentarse, se atraviesa una estructura metálica que se incrusta en las dos partes de la puerta plegada y deja a la altura del cuerpo una barra de apoyo. Es como si el cuerpo que allí se sentase requiriera de esa barra para levantarse. Sin embargo, a la silla ya se le ven los huesos en las patas de atrás, huesos humanos encorvados y secos, prontos a fracturar; y aún si lograrse erguirse, no hay manera de salir, la barra misma es estorbo de las piernas y la parte vertical de la puerta carece de ventana. El infante de la silla no puede escapar, y su huesudo soporte, un hueso demasiado largo para ser de un menor de edad, parece en riesgo de quebrarse. Esta figura está allí, arrojada a ser en el mundo en esa condición. La viudez hecha condición de vida atrapa en una frágil sensación de no porvenir.



Figura 5. Doris Salcedo. *La casa viuda VI* (1995)
(MCA Chicago, 2015)

Incursionar en los objetos de la casa es un acto complejo. No solo con relación a las acciones que Salcedo realiza, esto es, ir, conversar, pasar tiempo con los sobrevivientes y, además, recibir las puertas y muebles que hicieron la obra, sino por el hecho de que esos objetos terminan siendo los actores de la incursión en la experiencia de la instalación. Si además se encuentra marcada por la viudez, la incursión en la experiencia, aunque no es violenta, es conmoviente. De hecho, deja una conmoción en la experiencia de la propia y tranquila imagen de la casa. El reflejo aquí es ineludible, pues desde la década de 1950, cada forma de la violencia ha hecho incursión en la casa, particularmente en la casa campesina, cuya irrupción la convirtió en un "espacio sacrificial". Uribe utiliza esta expresión con relación a la fase liminar de la masacre:

Se iniciaba cuando irrumpían los victimarios en la casa campesina donde vivían los supuestos enemigos. Dicho acto conformaba el espacio sacrificial. El escenario de las masacres era casi siempre el mismo: una vivienda campesina aislada, donde todos dormían porque era de noche, o estaban comiendo y se preparaban para ir a dormir. Los bandoleros entraban al patio de la casa, que normalmente se utilizaba para secar el café, y lo hacían algunas veces de manera silenciosa y otras descargando con

fuerza las escopetas y los fusiles en el suelo. Siempre se anunciaban: «Abran, somos la ley». Por lo general llamaban al dueño de la casa por su nombre, dato que les facilitaba el "sapo", y el dueño de casa se despertaba y abría la puerta pensando que se trataba de policías o soldados que venían a hacer una requisa. Los primeros momentos eran de confusión absoluta. A punta de golpes las víctimas eran sacadas de los cuartos y ubicadas en el patio de la casa donde algunas de ellas eran sacrificadas (Uribe, 2004, p. 64).

En varias ocasiones el sacrificio se acompañaba de tortura, siendo de las más famosas las prácticas de la policía chulavita, quienes no solo realizaban todo tipo de abusos y vejaciones, incluido el desmembramiento, sino que obligaban a los familiares a presenciar los actos.³ En este momento se efectuaban los célebres "cortes" que, como comenta Uribe (2004), convirtieron los cuerpos de los enemigos en "textos terroríficos" que permitían transformar "a vecinos y conocidos en extraños absolutos.

3 "Las torturas más comunes fueron amarrar a las víctimas con los brazos por detrás y colgarlas, hacerles zanjias con el filo del machete para que se desangraran lentamente y violar a las mujeres de la casa delante de los hombres. Durante el tiempo que duraba la masacre, los bandoleros proferían palabras soeces, amenazas y maldiciones. Mediante el uso de tales palabras buscaban establecer una prudente distancia entre ellos y sus víctimas con el fin de evitar ser contaminados. Tales precauciones no dejan de ser paradójicas pues una vez muerta la víctima, los bandoleros no tenían ningún pudor en manipular su cuerpo y sacarle las entrañas. Lo más común era que a las víctimas se las matara de un tiro, lo que producía la muerte biológica por anemia aguda y, acto seguido, se las remataba mediante la decapitación para terminar desmembrándolas. Este último procedimiento se hacía efectuándole al cadáver una serie de cortes "post-mortem" que terminaban por alterar completamente la morfología humana. Los cuadrilleros decapitaban al muerto porque éste quedaba con los ojos abiertos y esa mirada indicaba, según ellos, que la persona aún no estaba muerta. Hacían los cortes para que los sacrificados, según palabras de uno de ellos, 'quedaran bien muertos'" (Uribe, 2004, p. 66).

Dicho tránsito se facilitaba debido a la presencia de estructuras cognitivas que animalizaban al Otro y a la representación estereotipada que los unos tenían de los otros" (p. 75). Con el paso del tiempo, las prácticas chulavitas dieron paso a las motosierras de los paramilitares. La casa ha sido un centro de confluencia de lo que no quisiera ser contado de la violencia. Salcedo recibió los testimonios de lo presenciado y a partir de ellos dotó cada pieza de *La casa viuda* con su forma particular, "de manera que —afirma la artista— la obra está definida por la naturaleza de la ordalía de la víctima" (Basualdo, 2000, p. 18).

Es curioso que Salcedo utilice el término ordalía para caracterizar la forma de cada obra: ¿*La casa viuda* pone a prueba el testimonio del cuerpo violentado o pone a prueba nuestro juicio sobre ese testimonio? Para acercarnos a ese testimonio, para aprobar el sentir que expresa, se necesita aceptar el sentido de suspensión en el tiempo, de retraso ("there is a sense of delay").⁴ No es la inminencia de los

4 Al respecto Rubiano (2014) afirma: "El arte llega al final, demasiado tarde. En los casos estudiados, llega junto con el forense, el sepulturero y el sacerdote. Llega con la tumba o para declarar su ausencia. Llega tarde, aunque finalmente llega. No podría ser de otro modo. El artista no es el testigo directo, no es el sobreviviente (superstes); es más bien un testigo de segunda mano, propiamente ocupa el lugar del tercero (terstis) que simboliza y representa las pérdidas. Llegar tarde, dice Bal (2010), "significa incapacidad, no solo para estar presente sino para ser testigo del acontecimiento" (p. 207). El sobreviviente, quien estuvo presente, es

acontecimientos lo que abrumba en la obra, cual si uno pudiera prever lo que pasará al testigo de la obra vía el objeto, sino la inevitabilidad de la suspensión de cualquier forma de continuidad de la experiencia ante la sensación y certeza de ser incapaz de actuar efectivamente. El acto de la obra consiste en potencializar el carácter del objeto de melancolía inscrito en ella. En lugar de perder sentido al incorporarse en la generalidad del ensamble artístico de Salcedo, el objeto de melancolía —los zapatos, los relicarios, los muebles— termina por encontrar que el carácter espectral del objeto de melancolía se extiende en el encuentro con el sujeto cómplice, como si el duelo particular pudiera abrirse a otros: a la materialización del duelo del duelo en el otro. Si, como señala Gibson, el objeto

aquel que puede hablar por aquellos que no pueden, pues están desaparecidos, muertos o enmudecidos. En ese sentido, el testimonio es "una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir" (Agamben, 2000, p. 153). Muchas de las obras aquí estudiadas cumplen con esa función, activar el habla del sobreviviente y construir un dispositivo para que el testimonio tenga lugar. Los artistas tercián para que sobrevenga el testimonio de la pérdida y de los acontecimientos atroces. En ese sentido, los trabajos artísticos testifican sobre la existencia de esas pérdidas y de esos acontecimientos. En un contexto en el que permanentemente se niegan los hechos, las obras de arte revelan que los asesinatos, las desapariciones y las masacres realmente ocurrieron. Es lo que hacen obras como "Río abajo", "Relicarios", "Doble oficio por la entrega digna", "Souvenir", "Magdalenas por el Cauca", "La guerra que no hemos visto", "Réquiem NN", entre otras" (Rubiano, 2019).

de melancolía "significa la memoria del duelo y como tal es el objeto memorializado del duelo" (Gibson, 2004, p. 288)⁵, la experiencia del mismo puede variar en función de la intensidad de la relación con el difunto. Pero, como sospecho que ocurre en *La casa viuda*, si se sustituye el referente del difunto con una intensificación la relacionalidad del objeto, la viudez y el duelo se convierten en atractores de la experiencia de la obra, empero, abiertas al encuentro con el sentir común y privado del sujeto cómplice. Ello implica que hace partícipe al mismo de esa momentánea suspensión de la continuidad del tiempo que distancia a los vivos de los muertos,

5 Respecto al objeto de melancolía Gibson señala: "Las zapatillas permitieron a Carla evocar imaginativamente la presencia de su difunto esposo. Debido a que la ropa está impresa con la forma, el tamaño y el olor del cuerpo vivido, tiene un poder de inmediatez del que quizás carecen las fotografías. Por supuesto, la ropa y las fotografías son objetos materialmente diferentes. A través de la evocación del olor así como de la imagen, la ropa podría ser más eficaz para cruzar momentáneamente (aunque nunca del todo) la separación espacio/tiempo que distancia a los vivos de los muertos. En cambio, la fotografía muestra el cuerpo. Es el cuerpo visto; el cuerpo alcanzado y tocado, en una forma objetivada y representada. La fotografía registra, en un instante, una imagen corporal y una memoria corporal, es decir, cómo recordamos el cuerpo del difunto. Por el contrario, la vista, el tacto y el olor del sombrero viejo, los zapatos favoritos o el abrigo de un ser querido pueden desencadenar una imagen corporal y, por lo tanto, un recuerdo del cuerpo" (Gibson, 2004, p. 290).

a los espectadores de las víctimas. Mientras que el objeto de melancolía se extiende en el tiempo del deudo individual, el mismo en la obra extiende el tiempo mismo hasta la no continuidad a través de la experiencia del duelo en la obra. No es un duelo por un ser particular, sino el puro duelo, en sí mismo, que cualquiera debería sentir ante el espacio sacrificial de la casa viuda.

Sin título, sin tiempo, sin voz

¿Qué nos deja esta situación? Siguiendo con la idea de lo que hace el objeto en la obra, puede ponernos fuera del tiempo. Una situación espectral que, empero, al decir del poeta Santiago Mutis Durán en *Colombia hoy*, nos es propia, circula tras la normalidad: "han vuelto otra vez los días de la Colonia: / figuras martirizadas abandonadas a la penumbra / a las interminables galerías sin tiempo / a la atmósfera enrarecida de los tiempos" (Roca, 2007, p. 95). La extrañeza —y tal vez insistencia— en esta particular metafísica del tiempo en la obra, radica en que la captura del tiempo en sí mismo vía el objeto expresa al menos dos efectos a considerar. Por una parte, cuando no hay tiempo, no hay continuidad, esa continuidad que borra lo vivido y se lee, no sin cierta ironía, como fortaleza. Pero, como afirma Rubiano

(2019), "los vivos no pueden aflojar los lazos con los desaparecidos, pues con el desaparecido el tiempo se suspende" (p. 126). La suspensión del tiempo implica, por el contrario, quedarse en la herida, en la rotura, en la aguda crisis que impide el borramiento. Pero es que la realidad cotidiana del país no ha tenido tiempo para borrar o para curar. Las heridas se siguen abriendo de maneras igual de escabrosas. De modo que en lugar de normalizar la herida con el ánimo de pasar la página, hay que detener la continuidad y mostrar su fragilidad. La fragilidad es otra forma de espectralidad, a la que teme la continuidad que, empero, resulta siendo injusta con el sentir y la experiencia de los sobrevivientes. Así, por ejemplo, Maríamatilde Rodríguez puede decir en *Los hijos del paisaje*, con relación a los habitantes de la isla de San Andrés, una de las tierras más borradas por la continuidad a pesar de los centenares de desaparecidos por la violencia y el narcotráfico:

Una isla asmática navega
a la deriva, el mar lleno de
cruces espera los pasos.

La radio anuncia que nadie
ha muerto. Los turistas
nos dejan en las vitrinas
los restos de su felicidad.
Sonríen como galgos

rosados, saltando los charcos donde almacenamos el agua.

Nuestros pechos tienen una señal de pergamino, una especie de mapa religioso que espanta y entenece. Nos bañamos en leche para recibir a los visitantes (Rodríguez, 2007, p. 21).

La fragilidad, por el contrario, se expresa en el deterioro que no se quiere ver, en la vulnerabilidad que no se quiere sentir, pero que empero hace parte de la superficie de la condición humana. Por ello, afirma Salcedo, "trabajo texturas que son frágiles a pesar de ser cemento, o frágiles a pesar de ser en acero. Me interesa marcar esa fragilidad. Dejar esa huella de la fragilidad siempre presente" (Herzog, 2004, p. 163). En este caso Salcedo hace referencia a otra serie de muebles denominada *Sin título* (1989-2008) en la que trabajó cerca de 9 años (Figura 6 y Figura 7).



Figura 6. Doris Salcedo. *Sin título* (1989) (MCA Chicago, 2015)



Figura 7. Doris Salcedo. *Sin título* (1992) (MCA Chicago, 2015)

Durante ese periodo más de una decena de muebles fueron trabajados: provenientes también de las casas de las víctimas, los muebles son abiertos, ensamblados con mesas y sillas, recubiertos con prendas de vestir, atravesados con barras de hierro y, sobre todo, rellenos con cemento, característica material que signa esta serie y la distingue de *La casa viuda*. La manera en que se reúnen los materiales conforma una nueva materialidad, pero, sobre todo, afirma Salcedo, se trata del trabajo "con materiales que ya están cargados de significado, con un significado que han adquirido en la práctica de la vida cotidiana" (MCA Chicago, 2015). En esta serie el testimonio de los sobrevivientes se convierte en materialidad paradójica, pues la insistencia en el cemento y el hierro no deja de percibirse en la superficie,

lo que otorga al mueble una condición de fragilidad. No solo el mueble se revela frágil por la tonelada de carga que excede las condiciones que parece poder soportar, sino que la háptica de su superficie también es frágil: como si estuviera pronto a desmoronarse, como si el deterioro fuera la condición de su existencia. Materiales de contención se usan para expresar fragilidad y deterioro en la superficie del objeto. Por ejemplo, dos piezas con sillas asientan el objeto en el lugar donde el cuerpo debió(ería) sentarse. En ambas se ven los excesos de cemento recubriendo la madera; las patas ya no tocan el suelo y su espaldar está clavado por las barras horizontales de hierro. El bloque asentado no descansa en la silla, sino que da continuidad al no-vacío de su parte su parte inferior. La verticalidad del objeto encuentra parangón en el imposible de las barras verticales que sobresalen amenazantes como cuerpo empalado. Empero, en una versión la silla así contenida se encuentra sola, su fragilidad es su soledad que la contiene. En otras versiones, la silla tiene familia, tiene pareja. Y se reencuentran en el closet —no la cama—: como quien quisiera esconderse en él, las sillas se suben sobre el armario o se tratan de meter en su interior, dejando apenas al descubierto el espaldar. Aquí son como sillas protegiéndose de la conmoción por el temblor ante los acontecimientos. Es la parálisis del miedo mientras se escuchan los tiros, mientras se sabe que se acercan las armas, o simplemente mientras se les ve pasar en el pueblo durante días: las sillas —muebles de una corporalidad individual— se esconden con la carga que las

atraviesa en, sobre, tras, un closet tumbado — mueble de acción colectiva— que sin embargo pareciera estar a punto de romperse con todo y sillas. En general los sobrevivientes, los terceros y los habitantes de los municipios del país relatan una sensación de parálisis emocional a causa del terror y la impotencia para auxiliar a sus vecinos, amigos y familiares. Ello deja una situación de fragilidad emocional por la carga, imagen inicial que nos expresan estas sillas y armarios, y que se refleja en los testimonios recogidos:

Yo vivo a una cuadra
del matadero municipal,
del matadero oficial del
pueblo. Y todas las noches
vimos con mis hijos, yo
lo vi, cómo pasaba gente
amarrada de las manos
atrás y amordazada la boca.
Ya cuando ellos daban la
orden de apagar todas las
luces y de apagar la planta
del pueblo, empezaban a

matar, a torturarlos primero y después a matarlos. Gritaban pidiendo auxilio. Pero como ustedes comprenderán en este país manda el que tiene las armas o el que tiene el poder de mandar a los sicarios con las armas. Entonces quedamos impotentes y todas las personas de bien del pueblo quedamos impotentes ante estos criminales. Y estuvimos a merced de ellos durante cinco días, sin la ayuda de nadie. (Uribe, 2004, p. 92)

La condición resultante es una mediación entre el encierro autoprotector y la culpa por la inacción. Es como estar atrapado tras el cristal de la ventana. Otras piezas de los muebles *Sin título* presentan los armarios llenos de concreto, pero contra las puertas cerradas y los marcos de las ventanas se vislumbran las prendas de vestir. Entre atrapadas y expectantes, carecen de dueño. Son blusas, camisas, lencería, tal vez. Aquello delicado del uso se encuentra atrapado. Como queriendo salir, se asoman discretamente, pero ya están invadidas por el concreto que se nota entre sus fibras. Son seres sofocados, ahogados en una pecera que se ha congelado. Los armarios componen una "imagen" de lo que pasó en esa casa, pero ellos mismos, como dicen Salcedo, han "adquirido un carácter inhumano" (Basualdo, 2000, p. 21). Los tiempos de vida y de parálisis confrontan distintas realidades y niveles de la experiencia: la blusa casi infantil y los vestidos floreados remiten a un paisaje libre; unas mangas de pantalón, a la vida laboral que debía ocurrir entre matorrales; la tela arrugada y pegada podría ser lencería que cobijaba la vida laboral. Y aquello que todo lo resguardaba con el cuidado de las labores hogareñas es ahora su tumba: el armario niega el paso, las puertas están cerradas con las barras de hierro, la planicie del cemento que se ve en la ventana impide tener fondo, tener oportunidad de hacer en el armario.

El armario no resguarda ya nada, el desorden de las prendas acusa que nada se hizo o se pudo hacer. Solo aparece la sensación de estar a la espera de lo inevitable. Es un objeto que ahora dice, como citando a Óscar Hernández:

"No pase", este trayecto está vedado
para todos aquellos que respiran,
para viajar por este sitio se precisa
estar vestido de madera y haber dado una cuota
al artesano experto que hace cruces.

Óscar Hernández. *Se prohíbe la entrada de los muertos*. (Roca, 2007, p. 51)



Figura 8. Doris Salcedo. *Sin título* (1998) (MCA Chicago, 2015)



Figura 9. Doris Salcedo. *Sin título* (1995) (MCA Chicago, 2015)

Todo el plano de la vida se desfigura en el encierro de la muerte atestiguada y rondante que evoca los toques de queda con que los grupos armados tantas veces han controlado y eliminado la vida de los municipios.

Del pasto de las fieras
también comía su rabia
cuando en el desfile de la
soledad oía el murmullo de
los asesinos. Si era en la
noche arrastraban sus pies
como si fueran chamizas
puestas a barrer el patio; si
era en la tarde sólo el sol
violento desafiaba la ira de
sus armas en la mesa de la
cantina. Ganas daban de
sacar la cauchera y ponerlos
a raya, pero a doble llave su
madre lo encerraba cuando,
antecito de la cena, el
toque de queda dictando la
soledad se quedaba

Armando Romero. *De los asesinos*. (Roca, 2007, p. 70)

Fragilidad, parálisis, contención, son algunas de las emociones que inundan estos muebles. Malagón-Kurka insiste en que estos objetos han pasado por un extrañamiento de su utilidad, como si al volverlos inutilizables se evocara una "incomodidad física en el espectador" (Malagón-Kurka, 2010, p. 171) con el fin de indicar metafóricamente una sensación de pérdida o luto. Pero sospecho que estas emociones van más allá del luto. Las cosas del armario están suspendidas en el tiempo y el espacio del mueble, pero no solamente son objetos conmemorativos de sus dueños y sus acontecimientos, sino que asfixian el sentir. Se suspende la respiración misma a través de las cosas que se ven allí, atrapadas en la superficie pesada e inamovible. Pasamos entonces del índice de los hechos relatados al testimonio de lo vivido, al estado de conmoción interna que puede ser, de hecho, simplemente inefable. Los hechos se pueden narrar una y otra vez, pero tras la repetición misma el fondo experiencial puede sentirse insatisfecho con la expresión lograda. Ese es el orden que Salcedo da a sus obras: de las palabras que ella comparte con sus entrevistados emergen los objetos que buscan transmitir la inconclusión, la falta y la ausencia (González, 2015). La inconclusión como estado de vida corresponde a la "dimensión afectiva de la violencia. No estoy interesada — afirma Salcedo— en el cuerpo concreto que ha sido golpeado por la violencia, sino en cómo un evento violento transforma la vida de las personas que están rodeadas por este" (Roca *et al.*, 2015, p. 77). La inconclusión no es indecibilidad, pues no arroja al vacío de la libertad de decisión

cuando las opciones predeterminadas no aplican; por el contrario, es la situación espectral que desde el fondo emocional se contrapone al borramiento de lo que se asume debería continuar. No hay superación, resiliencia o cura en borrar las afecciones; antes bien, la materialización de las mismas apunta a dignificar los esfuerzos por "sobrevivir con media alma amputada. Esta es su motivación, su insumo y su imperativo ético" (Roca *et al.*, 2015, p. 77). Hacer sensible el estado de inconclusión es una propuesta sensible para el asistente a la instalación, el cómplice, quien debe detener la continuidad de su tiempo para realmente atender, escuchar la voz del testigo tras la suspensión temporal expresada como estado emocional de parálisis, fragilidad y contención en la deteriorada superficie de los muebles *Sin título*.

Hay que estar a la escucha de estos muebles, de lo que gritan en el mutismo del concreto que los abarca. Atender su deterioro y decaimiento, no solo ver su cuerpo lleno y cargado. Los muebles decaídos conservan la poética de la tristeza que hay que atender y no simplemente pasarla de largo; nos demandan detención, nos demandan pararnos frente a la mole de objeto y rondarla, ver los detalles de su volumen y lo grabado en su superficie, dialogar para interrogar ¿por qué no se levanta? ¿Se encuentra en ese estado en el que estaba Osiris tras la muerte de su esposo? ¿La viudez es un estado extensible hacia la orfandad, hacia la pérdida del hijo, del hermano, del amigo?

Es el tiempo de los
decaimientos.
Las mujeres gritan. Sus
lágrimas
—agua amarga que en la
médula se mueve espesa y
lenta—
humedecen el negro ropaje
del domingo.
Sentada en el patio bajo un
susurro de árboles
la tristeza arma un collar del
que somos las cuentas

Fernando Linero. *Elegía*. (Roca, 2007, p. 115)

Un rasgo de los últimos muebles que haría la artista hacia el 2008 es, justamente, el decaimiento. La pérdida de la verticalidad agobia los enormes armarios para caer uno sobre otro, para incrustarse uno en el otro. Se mantiene el cemento e incluso las prendas de vestir, pero los muebles parecieran carecer de posibilidad de estar ahí por sí mismos. Necesitan el apoyo entre sí para no derrumbarse. O incluso,

los ya caídos terminan soportando uno al otro, aunque se introduzca en sus costillas, solo para alcanzar la posición adecuada que apoye la mesa de diálogo. La imagen de media mesa soportada por tres de esos muebles deja una sensación de esfuerzo hasta el cansancio por tratar de dar lugar al escenario de la mesa. A que nos sentemos y veamos la diferencia de nuestros tiempos, sentires y condiciones, a que evitemos usar la diferencia para alimentar polarizaciones, a que nos apoyemos en lo que nos queda en medio del decaimiento. Vistos así, estos muebles son invitaciones a la agencia política y son, en sí mismos, agencia política.



Figura 10. Doris Salcedo. *Sin título* (2001) (MCA Chicago, 2015)



Figura 11. Doris Salcedo. *Sin título* (2008) (MCA Chicago, 2015)

Cierre: lo político en las obras

Hablar de lo político en la obra implica un mar de posiciones que, a decir verdad, quisiera evadir. Pues todo cuanto se ha dicho, o mejor, cuanto se diga que aluda al tema de la violencia pareciera ser, *per se*, asunto político. Pero ser asunto político no es lo mismo que ser agencia política. Asunto político es un tema de conversación y memoria, que puede volverse centro momentáneo de una charla al igual que la ocasión artística, el partido de fútbol del día o la nota de farándula. Entre normalización y banalización, lo que ocurre es un exceso de

continuidad que archiva, acumula, registra y olvida acontecimientos y con ello nunca ha permitido decaer hacia un molesto sentir. La inacción continuadora es, desde las obras de arte que nos han motivado aquí, lo que se convierte en demanda de agencia política. Los objetos de estas obras se muestran como guardando un secreto que se ubica indecible en el vórtice del extrañamiento del objeto; entre su familiaridad y normalidad que a la distancia nos permiten reconocer como muebles, zapatos, sillas, y las marcas de heridas, contenciones, fragilidades en y desde su superficie. Son objetos en contraposición viviente permanente que ponen en correlación la sensación de normalidad y la experiencia de extrañamiento. De modo que su agencia ocurre a partir de nuestra experiencia, y de nuestra habilidad para dejarnos llevar por ella.

Esto da lugar a reconsiderar algunas posiciones en torno a lo político en el arte. Por ejemplo, es difícil aceptar que lo político sea meramente un ofrecimiento a "las víctimas [de] la posibilidad de enfrentar sus pérdidas y hacer un poco más liviana su carga, gracias a la empatía y solidaridad con ellas que la artista logra despertar en los espectadores, en el resto de la sociedad" (Cárdenas y Beltrán-Barrera, 2020, p. 239). Al menos no en el sentido de no romper la barrera entre "sus pérdidas" y el adormecimiento de los espectadores. La agencia política

inicia justamente porque, ante los objetos, no podemos evitar la cercanía que los hace propios y propicios. De ahí también la relevancia de la superficie y el material, condición de contacto inmediato con la experiencia, que despierta las oposiciones entre lo dado y lo negado, lo accesible y lo sellado, lo disponible y lo llenado, lo duro y lo frágil, lo íntimo y lo invadido, lo libre y lo atrapado, lo erguido y lo caído. En la superficie se evidencia lo que sofoca la experiencia y desde allí lo que se hace común —puede que no pueda ni tenga en quien sentir empatía—, pero la condición de existencia del objeto se proyecta como común condición humana. Merewether apunta en esta dirección al afirmar que:

La operación realizada por la obra de Salcedo consiste en restituir al ámbito público aquello que permanecía oculto, lo que no puede decirse. La intervención desafía no tanto el sujeto a quien se dirige como a esas formas de representación visual que reproducen violencia y valoran la separación entre el sujeto y el cuerpo. Por lo tanto, no se trata de señalar el cuerpo, pero sí de ofrecer un espacio de reunión con los desaparecidos, en donde los vivos y los muertos se reúnen (Merewether, 1993, p. 109).

También la posición de la reflexión como función del arte, aunque cierta, no es suficiente. Álvaro Medina relata de Alejandro Obregón que, cuando le preguntaron por la función de sus cuadros, "sugiriéndole que en la práctica nada podrían cambiar, él respondió diciendo que "no hay que hacerse ilusiones con la pintura, porque un pintor con un ladrillo en la mano es mucho más peligroso" (Viñas Amarís, 2021, p. 53). La idea de la función reflexiva no deja de tener un sinsabor a resignación: "si reflexionamos, ha cumplido su función. No es más", termina Medina (Viñas Amarís, 2021, p. 53). Es probablemente cierto, insisto, pero afectivamente insuficiente como reconocimiento. Todo el rol del testigo y la apertura de términos y relaciones muestran que no se trata solamente de suscitar una reflexión, sino de dar lugar a un contagio y que ese contagio lleve la experiencia más allá de lo inefable, lo irrepresentable, lo ficticio, etc., a la fragilidad y contención como condiciones de vida que permeen nuestro sentir, nuestra cultura. Ofrecer condiciones materiales para cruzar la reflexión hacia el sentir y la cultura es un acto político.

Finalmente, tampoco se puede caer en el tópico del compromiso político de la obra. Ese es un lugar vacío cuya medida tiende a evaluarse según la insatisfacción de la propia ideología política, esto es, desde una prejuiciada polarización en torno a las manifestaciones y efectos "correctos" de un compromiso político. Ejemplo de ello es el análisis de Torres Silva, para quien la obra de Salcedo:

Muestra un compromiso político emocional y sin trascendencia que, en lugar de desideologizar, ayuda a perpetuar la ideología capitalista dominante. No profundiza en las causas históricas tras el duelo. Se contenta con una aproximación superficial, que atrapa las emociones del espectador relativamente fácil, pero no motiva convertir estas emociones en acción efectiva (Torres, 2017, p. 149).

Resulta curioso cómo las mismas palabras —emociones, superficie— que emplea Torres para criticar la carencia de un compromiso político efectivo en la obra son, precisamente, aquellas con las que he procurado dar cuenta de lo testimonial en la obra y su performatividad política. Para el autor, los muebles *Sin título* pueden aludir al sufrimiento de las víctimas y sugerir que las causas históricas de la violencia son inconmovibles. Esto porque la lectura de Torres evidencia su propia ideología: el armario es símbolo de lo íntimo, por ende es el espacio de la propiedad privada; pero sacarlo de lo íntimo y llevarlo al espacio público es una violación de su naturaleza y, en consecuencia, atacar un mueble es atacar un símbolo de la propiedad privada y del sistema capitalista de mercancía que segmenta los ámbitos de la sociedad. De modo que, según Torres, los armarios de cemento sugieren que, en tanto la violencia tiene raíz en la inequidad social, esa

violencia queda petrificada, pero al plantearlo así también bloquea al espectador "de una reflexión que pueda inducir un cambio social más allá del duelo" (Torres, 2017, p. 152). En últimas, el valor de la obra es visto, a la vieja usanza de los más ciegos ideologemas, conforme a la medida de las propias pretensiones. Al hacerlo, minimiza el duelo, con todo el universo emocional, afectivo y simbólico que las obras han permitido explorar, y utiliza la obra para validar sus ideas de lo político como posición ideológica.

Estimo que Mieke Bal ha aportado una aproximación a la obra de Salcedo como arte político que evita estas tres versiones. En términos de Bal, una obra de arte político recoge varios de sus elementos en virtud de la objetualidad a su base. El primero de ellos es la metaforización. Bal encuentra que la obra de Salcedo es una metáfora de los rastros de la vida, una metáfora no representativa que parte de la singularidad de los objetos (muebles, zapatos, sillas) allí dispuestos a la singularidad de las condiciones de agencia del espectador, ellos hacen que el "receptor pueda ser sensible a la urgencia de la obra" (Bal, 2010, p. 35). Lo metafórico se manifiesta performativamente, al evitar la generalización y, por el contrario, impactar afectivamente a los espectadores desde su propia singularidad. Pero para que tal metaforicidad tenga lugar, se necesita el segundo de tres elementos que deseo destacar del texto de Bal. A saber, la imaginación antropomórfica. Bal encuentra en los muebles *Sin título* que cada objeto —en tanto objeto de

uso— importa al presente la existencia humana singular que mediaba su uso en el pasado, lo que obliga a narrar personajes. El encuentro con las obras activa la imaginación antropomórfica sin posibilidad de que las historias se congelen. Al hacerlo, la cercanía entre el narrador, el narratario y lo narrado implica, a la vez, entender los hechos y participantes de la violencia "como algo con lo que debemos enfrentarnos en una relación que no puede distanciar las reducciones de la representación" (Bal, 2010, p. 84). El efecto político que buscaba el "compromiso político" de Torres no puede sino caber en una moral de la representación; pero es, sin duda, un efecto político el de acortar las distancias y evitar cosificar las dicotomías. Es la disposición de la imaginación a la ficcionalización la que pone en aprietos las verdades prejuiciales en torno al otro y permite, en común acuerdo con lo dicho, una "contaminación de afecto" capaz de hacer la labor política del antagonismo. Lo político es la convivencia del antagonismo, por lo tanto, la acción de la obra es **per se** política.

Finalmente, entre la metaforización y la imaginación antropomórfica emerge, para Bal, la cuestión de la temporalidad. Si el tiempo es lo que guía la vida rutinaria, "el sufrimiento causado por la violencia pervierte su curso ordinario; el dolor hace que transcurra con una lentitud angustiosa [...] De modo que la heterogeneidad de la experiencia temporal es en potencia profundamente política" (Bal, 2010, p. 126). Los objetos en Salcedo se muestran en quietud y es su superficie material la que devela sus heridas.

Su quietud hace presencia espectral lo que atestigua. En la obra confluyen la temporalidad que marca el objeto como continuador de la experiencia cotidiana y la temporalidad de la herida, su quietud. Así que la experiencia de las obras traslada la heterogeneidad de la experiencia temporal al cómplice, al recorrido que debe hacer en la instalación. La percepción del tiempo no es la de continuidad, sino la de una elongación del pasado y el presente, o como señala Bal, una "duración escorzada". La obra de Salcedo se ubica en la actualidad, pero no en el ahora del asistente a la exposición, cuya instantaneidad es llenada de una manera que impide dejar el pasado atrás: "llenándola de vacíos, extendiéndole el espacio, hace tiempo para recordar a los que murieron en el pasado pero están violentamente muertos en la actualidad. Escorzado el tiempo hasta la distorsión, abole el agujero negro de la linealidad" (Bal, 2010, p. 155).

Así, una colección de objetos, unos muebles, unos zapatos en la obra de arte pueden tener una eficacia política por el agenciamiento que producen y que proponen. No es el agenciamiento del compromiso político y el efecto transformador, ni el de la reflexividad o la disposición del tema social. Es el del vínculo, y más aún, el de los afectos que labran —o impiden— el vínculo social. La posibilidad de ver las obras desde este punto de vista enriquece su pertinencia y cualifica su labor. Sin embargo, hay unos matices de precaución frente a las categorías de Bal. En lugar de

hablar de metaforizar, estimo preferible adoptar la perspectiva del contagio: debe poder establecerse un vínculo entre la demanda de la obra y la afección del espectador/cómplice. Pero ello implica considerar la distancia en la cadena que la obra media. La idea de la metáfora es ineludible en tanto hace parte de la permanente habilidad interpretativa del ser humano, que se manifiesta en todas las expresiones de la cotidianidad y ante un sinnúmero de eventos, incluido el arte. Visto así, el metaforizar, por más que sea de lo singular del caso hacia lo singular de la propia experiencia, no resuelve cómo la obra cruza el vacío existente entre su demanda y la interpretación; solo la deja con un papel cognitivo que a la vez que se realiza, asimismo se olvida. Y lo que se olvida es el efecto que debería causar el testimonio, no solamente los hechos testimoniados. Volver a este punto nos ayuda a considerar el asunto: empezamos con lo que las obras testimonian del presente y desde allí sabemos ya que el contagio no es entre el hecho de desaparición y la propia habilidad para descifrarlo en la obra, sino entre la propia subjetividad que dialoga con la obra y la cadena de testigos que llevan al sobreviviente y al cuerpo violentado. Al entender su condición y cercanía a través del objeto, el contagio se hace entrañable.

Por otra parte, la imaginación antropomórfica nuevamente resulta demasiado general. El antropomorfismo es cierto de cualquier cosa antropométrica y las huellas de su uso siempre van a generar abductivamente conclusiones

de lo posible, tanto en un objeto común del hogar que encontremos fuera de lugar como en el objeto extrañado que vemos en la obra. Pero esto tiene lugar aquí solo en cuanto reconocimiento de la forma y uso del objeto. Bal supone que de allí al usuario es un paso relativamente sencillo, pero cuando estamos hablando de hechos violentos y ataques brutales, apelar a la imaginación es justamente lo que resulta corto, pues ella se encuentra o bloqueada o impedida. Bloqueada, por cuanto tras las palabras de lo dicho se apunta y se evade lo irrerepresentable: aquello que dicho no se "puede" creer. Impedida, porque vivimos en una sociedad en la que la continuidad dicta sobre los mismos hechos que no se "quieren" creer. Allí es donde tiene antagonismo político la obra, y donde la imaginación antropomórfica no alcanza a percibir más que, en palabras de Bal, "decir que la casa enviudó es hacerla al mismo tiempo una viuda por ficcionalización" (Bal, 2010, p. 104). La potencia del testimonio no está en llevarla imaginativamente al campo de lo ficcionado, pues allí queda categorizado y desplazado de la verdad; su agencia está en llevarnos a lo que no tiene campo, a la frontera de lo indecible entre verdad y ficción. Allí la imaginación no puede ser meramente categórica o hermenéutica, sino interpelativa del sujeto y sus verdades heredadas —particularmente aquellas que bloquean o impiden ver la realidad de otra manera.

Finalmente, la temporalidad es un punto del que hablamos bastante y que interpretamos como suspensión del tiempo por la afección emocional que el objeto media en la obra. Pero la suspensión del tiempo tiene un efecto espectral que Bal desestima. Lo que motiva lo dicho, lo que motiva la obra, lo que motiva el silencio, es lo espectral, ese excedente inalcanzado pero que no se logra asir en las formas de lo representado. Por ello el arte de la violencia no se agota y antes bien da la sensación de un ciclo endémico. La poesía sigue clamando, las obras siguen demandando, no meramente porque los cuerpos siguen cayendo, sino porque no se ha logrado corresponder del todo al clamor y la demanda y, sin embargo, se hace pulsión del arte escarbar el fondo espectral para que el presente no cicatrice en insensibilidad. Generar una experiencia de suspensión del tiempo como en las obras de Salcedo tiene sentido no solo por traer el pasado al presente, sino por hacer que el presente no se reduzca al instante fugaz que se olvida en cuanto se percata; el presente ha de sentirse desde lo común que hace posible las condiciones de vida y, sin duda, la persistente existencia de los objetos, incluso más allá de la vida de quienes fueron sus dueños y usuarios, evita la fugacidad y evidencia la convivencia, ya descrita por Carranza, entre los vivos y los muertos. Lo que ya no está y los ausentes son condición humana espectral del presente. Como lo espectral asusta la continuidad, constituye una deuda que confronta la línea

del tiempo y todas las tácticas de proyección del futuro como mejor que el presente. Pero lo espectral, entre todo lo que hemos dicho, consiste en una posición de excedencia que demanda la posibilidad de revisar el presente. Pues es para el presente denso, pesado, común que los muebles de Salcedo, las botas de Rosemberg Sandoval, las reliquias de Erika Diettes, entre otras obras, demandan una respuesta que evada las trampas ideológicas del tiempo en el que el presente es fugaz, el pasado es olvido y el incierto futuro es promesa vacía. El presente se asemeja más a esa piel y mortaja que Salcedo dedicaría a una enfermera víctima de feminicidio en Bogotá: cientos de pétalos de rosa tratados químicamente para no desaparecer tan rápidamente fueron cosidos a mano uno a otro hasta formar una sábana brillante, satinada y moribunda, cuyo olor y color cambia con los días. *A flor de piel* (2014) es un objeto producido al mejor estilo artesanal que, empero, no debería subsistir. Sin embargo, al tejer los pétalos y detener su descomposición, la poética del marchitamiento se extiende en la sabana y mortaja de mujer que poco a poco por la violencia de cada minuto se enrosca, se oscurece, y muere. La obra permite, cual cámara lenta, apreciar el morir como un proceso vital y, en consecuencia, algo que no podemos evadir, pero a la vez expresa que aquello que por violencia acontece a una mujer nos compete y nos afecta, no solo por dolor, sino porque nuestra condición misma se expresa

aquí, lentamente, como un lento marchitar. La espectralidad se captura en la obra para mostrar ese marchitar que no podemos eludir y que el feminicidio en cuestión —así como cualquier feminicidio de los que a diario ocurren— asociado a la obra solo intensifica:

La moteada piel/sudario de *A Flor de Piel* fluye por el suelo hacia el espectador, sugiriendo fluidez y un proceso interminable. El estatus de los pétalos, no muertos, no vivos, refuerza el sentido de responsabilidad interminable implicado en la obra de duelo, así como el estado de los muertos que viven a través de nuestra relación con ellos y sus obras" (Juliff y Tierney, 2021, p. 203)



Figura 12. Doris Salcedo. *A flor de piel* (2014)
(MCA Chicago, 2015)

Referencias

Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Horno Sacer III. Pre-Textos.

Angel, A. (1984). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Argos Vergara.

Bal, M. (2010). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. The university of Chicago Press .

Basualdo, C. (2000). Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo. En N. Princethal, C. Basualdo, y A. Huyssen, *Doris Salcedo* (pp. 8–35). Phaidon. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1081278#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>

Cárdenas, R., y Beltrán-Barrera, Y. (2020). Artista invitada. Doris Salcedo. *Nómadas*(53), 239–248. <https://editorial.uccentral.edu.co/ojs/uc/index.php/nomadas/article/view/2935>

Centro de memoria histórica. (17 de marzo de 2017). *Tres artistas colombianos que hacen memoria*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tres-artistas-colombianos-que-hacen-memoria/>

Gibson, M. (2004). Melancholy objects. *Mortality*, 9(4), 285–299, <https://doi.org/10.1080/13576270412331329812>

González, J. (2015). El estado de excepción a través del duelo del Otro. En J. Roca, y A. Martín, *Doris Salcedo. Trauma y memoria. Colección de Arte Contemporáneo*. Seguros Bolívar.

Herzog, H.-M. (2004). *Cantos Cuentos Colombianos – Contemporary Colombian Art*. Daros-Latinoamérica.

Juliff, T., y Tierney, T. (2021). Silent Witnesses: Doris Salcedo and Blanchot. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 21(2), 192–207. <https://doi.org/10.1080/14434318.2021.1992721>

Malagón-Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica*. Universidad de los Andes.

Merewether, C. (1993). Comunidad y continuidad. Nombrando la violencia en la obra de Doris Salcedo. *Arte en Colombia (Internacional)* (55), 104–109. <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/858415#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649>

Molano, A. (2016). *Desterrados*. Debolsillo.

Museum of Contemporary Art (MCA) Chicago. (24 de mayo de 2015). *Doris Salcedo*. <https://mcachicago.org/exhibitions/2015/doris-salcedo>

Roca, J. M. (2007). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Taller de Edición.

Roca, J., Martín, A y González, J. (2015). *Doris Salcedo. Trauma y memoria. Colección de Arte Contemporáneo*. Bogotá: Seguros Bolívar.

Rodríguez, M. (2007). *Los hijos del paisaje*. Luna con Parasol.

Rubiano, E. (2019). Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005–2016) [Tesis doctoral]. Repositorio Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76387>

Salcedo, D. (2010). La visión de los vencidos es una mirada invertida. En C. Medina, *Sur, sur, sur, sur...* (pp. 77–85). Editorial Patronato de Arte Contemporáneo, AC. <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/6.-Salcedo.pdf>

Torres S., D. (2017). Analyzing Doris Salcedo's Political Commitment. *Revista Educación y Desarrollo Social*, 11(1), 146–155. <https://doi.org/10/18359/reds.2811>

Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa_de_la_inhumanidad_un_ensayo_interpretativo_del_terror_en_Colombia

Uzcategui, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sildia Reyes*. Eutelequia.

Viñas Amarís, A. M. (2021). Arte y violencia en Colombia, ¿cómo continuar pensando el arte colombiano? Diálogo con Álvaro Medina. *Revista de Estudios Colombianos*, (57), 51–56. <https://doi.org/10.53556/rec.v57i0.146>

Viso, O. (1996). Doris Salcedo, The Dynamic of Violence . En *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s* (pp. 86–95). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.



**Tiempo de viudez.
Experiencia vivida y
agencia política en La
casa viuda y muebles Sin
título de Doris Salcedo**

**Adryan Fabrizio Pineda
Repizo**