

Despojos que trae el río.

Los escogidos de Patricia Nieto y Réquiem NN de Juan Manuel Echavarría

Simón Henao

IdIHCS-CONICET

Según una relatoría del Centro Nacional de Memoria Histórica, divulgada por la red de periodistas *Rutas del conflicto*, hasta comienzos de 2018 habían sido recuperados más de 1.080 cuerpos en al menos 190 ríos de Colombia (Rutas del conflicto, 2018). Cuerpos de desaparecidos por alguno de los actores armados que utilizan los ríos como tecnología de desaparición con el fin de ocultar la evidencia de los crímenes. Puerto Berrío es una ciudad calurosa a orillas del río Magdalena, en el departamento de Antioquia, que se ha hecho conocida en los últimos años porque en ella, con un hondo sentido religioso, hombres y mujeres rescatan cadáveres arrojados al y arrastrados por el río. En un principio los habitantes de esta ciudad fueron llevándolos a la orilla para darles allí una sepultura provisional y con el paso del tiempo, a medida que van sacando y sacando cuerpos del Magdalena, han ido acogiéndolos en el cementerio y adoptando a los muertos desconocidos. A cada uno de estos enenenes le hacen un ritual funerario y lo bautizan dándole frecuentemente el apellido de la familia que lo adopta. **[Diapositiva Pabellón y Fosa]**

Los cuerpos sacados del río, despojados de nombre, de historia, de vida, tienen dos destinos posibles: el osario o la fosa común. Para evitarles la fosa y a cambio de favores los devotos de Puerto Berrío les dan nombres a estos cuerpos convertidos en ánimas, les compran una tumba, los entierran, los visitan. Mantienen con estas ánimas de los escogidos una profunda relación de cercanía, de conversación y de amistad que produce una ritualización en torno a las tumbas y a los cuerpos de desaparecidos. Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos sin duelo* apunta que “las tumbas de NN ante las cuales se imaginan nombres, historias y sobre todo se reinventan vidas y poderes mágicos, son espacios donde se configuran *communitas* a partir del dolor y donde pese a todo, la imaginación no cesa de buscar estrategias para apostar por la vida. Contra la decisión de desaparecer los cuerpos abandonados a las aguas, los habitantes de Puerto Berrío se empeñan en darles sepultura y otorgarles un nombre” (15). Se trata de una performatividad que funciona como espacio de

articulación alternativa, como práctica que busca restituir los vínculos sociales haciendo inteligibles los cuerpos, los nichos, los despojos que trae el río.

[Diapositiva Pabellón] Esta práctica ritual conlleva, por lo demás, una práctica estética ya que el pabellón dentro del cementerio donde están colocados los cuerpos enenés, traídos por el río, a pesar del clima y de las prohibiciones de los funcionarios municipales y de la iglesia que lo administra, permanece decorado con un particular colorido e implica, como apunta Diéguez, “toda una transformación de la iconografía habitual de las tumbas” (164).

Directa o alusivamente distintas cronistas, dramaturgos, cuentistas, artistas y cineastas han retomado en algunas de sus obras este escenario, el acto performativo de las peticiones a los escogidos y la ritualización realizada por los habitantes de Puerto Berrío y la resignificación que, con esta práctica, una comunidad a orillas del río le hace frente a la extensa corriente de violencia y pone en acto el signo del duelo más allá de los límites de lo propio.

Algo que comparten estas imágenes y estos textos, que conforman una serie que vengo intentando articular en torno a lo que llamo narrativas del despojo, es que la desaparición de la que en ellos se habla o que en ellas se expone es abordada en diálogo y concordancia con una problemática, si se quiere más amplia, que es justamente la del despojo. Una de esas narrativas del despojo, por ejemplo, es la que estrenó en el 2013 el Teatro La Candelaria con el título *Si el río hablara*. Una obra teatral que tiene una puesta en escena multimediática en la que se superponen trabajo actoral con video instalaciones, efectos sonoros y textos y en la que los personajes en escena son cuerpos hablantes que transitan un río, una “corriente líquida convertida en cementerio de cuerpos escondidos, de cadáveres insepultos, de sombras desaparecidas”, en palabras del crítico Sandro Romero (Romero: 87).

Desde hace más de 50 años las obras del Teatro La Candelaria tienen un *introito*, una presentación que, en su momento, y hoy célebres casi como los prólogos de Borges, hacía el legendario director y fundador del teatro Santiago García, ahora en retiro. En el *introito* de *Si el río hablara* se lee lo siguiente:

Es una travesía, sin retorno, de cuerpos trashumantes que dejan sus huellas inscritas en el agua, en la nada...es un viaje de cuerpos suspendidos en un tiempo quebrado e inconcluso. En esta obra tres personajes, a su manera, quieren salir de esa zona gris que es la pérdida del sentido de la vida, ocasionado por esta guerra interminable de la cual el Estado ha sido partícipe. Mujer, una madre que emprende su errancia por arduos caminos para encontrar algún rastro de su hija; Poeta, un hombre al que se le revelará su esencia durante el viaje de la obra; y Devota, una señora que encuentra sentido a su vida buscando la memoria de los muertos del agua (Escobar, González, Badillo: 9).

[Diapositiva Si el río hablara] Es significativo que estos personajes al ser arquetipos, habiten una temporalidad suspendida y contengan una presencia inconclusa, como si las autores de *Si el río hablara* insistieran desde un comienzo en que los cuerpos traídos por el río son cuerpos que, aun en escena, no tienen tiempo ni espacio; que aun cuando los textos son dichos por ellos son cuerpos que no tienen ni lenguaje ni nombre; que son, en definitiva, cuerpos que viven, como si se tratara de personajes de Rulfo, en un mundo, un espacio y un territorio del que han sido despojados: el mundo de los vivos. ¿Cómo podrían, esos cuerpos traídos por el río, poseer algo propio, algo de sí, si todo, aun el peso muerto de sus cuerpos, les ha sido despojado?

Con otro lenguaje, esta pregunta sobre la naturaleza de la presencia de los cuerpos de desaparecidos en el río se la había hecho también la videoartista Clemencia Echeverri con su obra *Treno (canto fúnebre)*, una instalación audiovisual expuesta originalmente en 2007. Se trata de una serie de dos videos contrapuestos con una duración de 14 minutos que aborda la desaparición a través del torrente del río, en este caso el río Cauca, un río que después de calar los Andes y acumular muertos desemboca en el Magdalena. La video instalación está desplegada en dos pantallas enfrentadas cuyas imágenes van acompañadas del registro sonoro impetuoso con que corre el agua marrón oscura. **[Diapositiva Treno]** Cada pantalla está dividida en tres fragmentos que, en simultáneo, repiten imágenes del río. En medio de la corriente aparecen, súbitamente, una camisa, un pantalón y distintas prendas de vestir flotando entre los remolinos. Un hombre intenta rescatar las prendas con un palo; las levanta, pero nunca llega a sacarlas del todo a la orilla y las prendas vuelven a aparecer

flotando en el río, arrastradas por la corriente. Mientras este rescate fallido sucede, se escuchan, por detrás del flujo constante del agua, los gritos de un hombre y una mujer, “voces desesperadas”, así lo describe el crítico Juan Diego Pérez, “que invocan unos nombres en el aire y que, con ellos, evocan a los cuerpos perdidos de quienes alguna vez respondieron a este llamado” (81). **[Diapositiva Treno 2]**

Lejos de una estetización de la memoria, la obra de Clemencia Echeverri encara la impotencia que produce la violencia. La artista misma cuenta que *Treno (canto fúnebre)* surgió a partir de una llamada que le hicieron y que “evidenciaba un clamor y una búsqueda sin respuesta” al ser interpelada: “–No sé qué haremos, señora. Se llevaron a mi hijo” (s/p), le decía la interlocutora en ese llamado. La desazón de la madre se convierte en la imposibilidad de que artista y obra se pronuncien en lugar de ella, que artista y obra ocupen el espacio de duelo que habita ella, confrontando, de esta manera, la idea de que la práctica artística funciona como testimonio. De hecho, si aparece una alusión a la tanatopolítica, como afirma Gustavo Chirolla, se hace abandonando lo sensacional y el espectáculo de la muerte. En consecuencia, en *Treno (canto fúnebre)* no hay apropiación posible de la muerte y de la desaparición así como no hay proyección posible del lugar de ese otro despojado de la vida. No hay cómo apropiarse de su muerte y de su desaparición, no hay forma poética ni práctica artística que habilite traer esa muerte y esa desaparición para sí y de sí, hacerlas propias. Hay, repentino, estrepitoso, y sin embargo impotente, el grito y el horror. La obra se funda, de esta manera, en la imposibilidad de testimoniar dando cuenta de la pérdida de lo propio. Si, como dice Claudio Martyniuk, el testimonio implica la intersubjetividad, la obra de Clemencia Echeverri borra, con el ímpetu de la corriente fluvial, las circunstancias en que se produce el vínculo que asocia a los sujetos y sus experiencias. No hay duelo posible en la obra porque el duelo, aquello que está más allá del grito, se encuentra por fuera de toda obra posible.

[Diapositiva Tumbas expuestas de Echavarría] Algo diferente ocurre en la propuesta del artista Juan Manuel Echavarría quien desde el 2006 comenzó a registrar fotográfica y audiovisualmente las prácticas rituales que se producen en la ciudad de Puerto Berrío alrededor de los cuerpos de desaparecidos que son adoptados, bautizados, acogidos y tomados como propios. Los registros de Echavarría que documentan los cambios que a lo largo del tiempo han tenido las tumbas de los escogidos derivaron en tres piezas que

conforman la obra *Réquiem NN*. La primera de esas tres piezas es una serie de fotografías lenticulares que ha sido expuesta recreando la forma del pabellón del cementerio donde se encuentran los nichos de cuerpos enenes, tal y como se ve en esta foto, y que son fotos donde se ve la intervención que los devotos hacen en la sepultura, lo que escriben en ellas, las flores con las que las adornan, las imágenes sagradas, los favores pedidos y los agradecimientos por los favores recibidos, de ahí que Ileana Diéguez se refiera a estas fotografías como agentes de una imagen visual que deviene metáfora de las capas de NN que han producido la guerra y la violencia en Colombia (165).

La otra pieza que hace parte de *Réquiem NN* es una serie de videos con el título *Novenarios en espera*. Se trata de videos muy similares a las fotos pero que no están agrupadas sino que en ellos Echavarría pone en primer plano el paso del tiempo sobre cada nicho, los efectos de las intervenciones de los devotos en la materialidad del espacio donde reposan los cuerpos y la espacialización de identidad que estos nichos representan. **[Diapositiva video Novenarios]**. Acá hay uno de esos videos. La serie completa tiene más o menos quince videos de corta duración, 30, 35 segundos, que se repiten en loop.

Y finalmente la otra pieza que conforma el proyecto *Réquiem NN* es un documental de 70 minutos donde ya no aparece solamente el registro de los nichos, agrupados o aislados, como en las fotos y en los videos que dejan todo el contexto de violencia en un fuera de campo pleno, sino que en él, en el documental, Echavarría amplía la mirada, amplía el enfoque e incluye las voces, los testimonios de las y los devotos, del sepulturero, del médico forense, del capitán de bomberos, de los pescadores que sacan los cuerpos del río, de una madre que busca a sus hijos desaparecidos; en definitiva, de la comunidad que participa de una u otra manera de esta práctica ritual. **[Diapositiva fotogramas documental]**. Es por eso que, como señala el crítico Pedro Adrián Zuluaga, se trata más de un cuento de aparecidos que de una película de desaparecidos. Zuluaga apunta que en ella lo que se expone es un duelo por transferencia ya que, cito, “adoptar quiere decir aquí, cuidar como propio lo que nadie reclama, hacer suyos unos cadáveres que son ajenos y de todos, cumplir con el deber humano de darles sepultura a los difuntos”.

Vale la pena insistir en el hecho de que *Réquiem NN* está compuesta por estas tres piezas (las fotos, los videos y la película) y que lo que las articula es una relación potenciada por la dinámica y por la direccionalidad del movimiento con que Echavarría

observa y proyecta el tema de la desaparición en Colombia y de la respuesta con que los habitantes de Puerto Berrío resignifican la violencia, la muerte y la desaparición poniendo en acto el signo del duelo más allá de los límites de lo propio. Lo particular de esta dinámica con que *Réquiem NN* amplifica el enfoque y con ello la mirada es que con ese movimiento Juan Manuel Echavarría expone una de las formas con que podemos comprender la desposesión en términos de Judith Butler y Athena Athanasiou.

Ellas hablan, en su libro dialogado sobre la desposesión y lo performativo en lo político, de una doble valencia del término. Por un lado, dicen, está la noción de desposesión que podemos asociar con una idea más cercana a la de despojo, y que tiene que ver con una definición enfocada a procesos e ideologías, y acá cito a Athenasiou, “a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regula la distribución de la vulnerabilidad” (16). Esta primera valencia de la desposesión está vinculada a la pérdida de tierra, a la pérdida de comunidad, dicen ellas, por una sujeción a la violencia militar y económica. La desposesión como aquello que sucede cuando las poblaciones pierden su tierra, sus medios de supervivencia y se transforman en sujetos de la violencia. Esa es una de las formas de definir la desposesión como algo privativo.

La otra forma de la desposesión de la que hablan Butler y Athenasiou es relacional y apunta al encuentro con el otro; la desposesión como forma de ir hacia el otro, esto es, como modo de producir sujetos políticos y como parte de los procesos de sujeción que incluye, cito, “las pérdidas constituidas, preferentes, que condicionan el ser desposeído (o el dejarse ser desposeído) por otro: uno es movido hacia el otro y por el otro, expuesto y afectado por la vulnerabilidad del otro” (16).

Entre las fotografías de los nichos coloridos que evocan el pabellón de cuerpos ennegrecidos en el cementerio de Puerto Berrío, los videos que proyectan el paso del tiempo y los cambios y transformaciones que, uno por uno, estos nichos tienen producto de las intervenciones y acogidas de los devotos de la ciudad ribereña y el documental que amplifica el enfoque hacia la experiencia comunitaria de la violencia y la respuesta que los habitantes de las orillas del río Magdalena tienen a ella, entre estas tres piezas, hay una articulación que hace que *Réquiem NN* proponga, como forma de desarmar la hegemonía de la violencia, hacer posibles espacios, prácticas, discursos, deseos y afectos que aumentan el

imaginario relacional, las formas de estar los unos con los otros, aún cuando esos unos y esos otros convivan en la diferencia radical que existe entre los vivos y los muertos. Esos espacios, prácticas, discursos, deseos y afectos son en *Réquiem NN* la posibilidad, la apertura misma hacia lo común que, en forma de despojo, trae el río. **[Diapositiva fotograma río y tronco]**

Para terminar quisiera brevemente marcar apenas un aspecto acerca de las disposiciones afectivas testimoniadas en las crónicas recogidas en *Los escogidos*, un libro de crónicas de Patricia Nieto publicadas originalmente en el 2012 y reeditadas varias veces en Medellín y en Bogotá y editadas también el año pasado acá en Buenos Aires por la editorial Marea. En estas crónicas, que de alguna manera son el punto de partida de las narrativas del despojo vinculadas a las prácticas rituales de Puerto Berrío, aparecen disposiciones afectivas que hacen inteligibles éstas prácticas como gestos, como acciones, y como performatividades políticas.

En lo que insisten las crónicas de Nieto, a través de diversas estrategias de escritura como la apertura hacia la primera persona, la vinculación de las voces de la cronista con las voces de los involucrados, el testimonio de los diferentes participantes, la toma de distancia y del acercamiento propio del oficio de la cronista, y a través también de las cercanías y distancias que los devotos, las madres, los funcionarios, en otras palabras, los vivos que aparecen en las crónicas, hacen de los cuerpos extraídos del río, “los desheredados”, “los sin nombre”, “los olvidados”, “los escogidos” devenidos en ánimas protectoras por la voluntad de los devotos; en lo que insisten, repito, las crónicas de Nieto es en el hecho de que los ritos funerarios, de adopción, de nombramiento y de apropiamiento afectivo, esto es, de traer para sí lo radicalmente otro configuran una práctica que contrarresta la violencia convirtiéndola en un recurso político que efectiviza modos de ser en común.

Traer para sí estos cuerpos y dotarlos de aquello de lo que han sido despojados (territorio, nombre, lenguaje, vida) es, en definitiva, un acto de desobediencia. De eso dan cuenta las crónicas de Patricia Nieto, eso testimonian: la desobediencia a la tanatopolítica o, más aún, a la necropolítica, en términos de Achille Mbembe, y con ello a las máquinas de guerra y a las tecnologías de desaparición; desobediencia a las condiciones concretas con que estas máquinas de guerra ejercen el poder de matar y desaparecer; desobediencia también al poder que se apodera de los cadáveres, es decir de aquello ya caído, como

apunta el filósofo Bruno Mazzoldi, pero que en las crónicas, aún caídos estos cadáveres, producto de la devoción como performatividad política, y acá voy a usar el título de una instalación del videoartista José Alejandro Restrepo, aparecen como cadáveres indisciplinados.

En síntesis, un modo de acción no soberano, sino, justamente, un gesto que interrumpe la propiedad de la muerte, tal y como, en una de las crónicas finales, hace la antropóloga forense que reconstruye el esqueleto del cuerpo de Róbinson Emilio Castrillón Carrasquilla, ante la mirada del hijo y de la madre. Uno por uno Liliana, la antropóloga, va nombrando los huesos, ordenándolos, recomponiéndolos, haciéndolos decir, evitando, dice ella, “que se hagan trizas y se pierda el lenguaje que saben hablar aunque ya no tengan vida” (Nieto: 105) y así con ellos reconstruye la historia de ese cuerpo porque “esos huesos hablan pero hay que saber interrogarlos” (111). Es ese hablar de los huesos, y metonímicamente de los nichos, de las tumbas y sus coloridos decorados, lo que hace que los muertos, al igual que el río que los trajo y los sigue trayendo, aún despojados, persistan en el territorio, en el nombre, en el lenguaje, en la vida.