

Vestigios y testimonios en la obra *Sudarios* de Erika Diettes

Laura Isabel Ramírez Rivillas

Universidad de Buenos Aires, Argentina / Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Resumen

Este artículo reconstruye las condiciones de producción y analiza diferentes lecturas e interpretaciones académicas que se han realizado respecto a la obra *Sudarios* (2011) de la fotógrafa colombiana Erika Diettes. La serie fotográfica está compuesta por veinte imágenes impresas a blanco y negro sobre grandes telas, retratos de mujeres que fueron obligadas a ver la tortura y asesinato de sus familiares.

Se propone una mirada estético-política de la serie fotográfica en su relación con el pasado reciente del conflicto armado colombiano. Durante cada uno de los apartados se desarrollan aristas transversales a la obra, como la relación de la fotografía con el testimonio, la propuesta de instalación de la fotógrafa, el rol de las mujeres en el conflicto armado y las divergencias en cuanto a la exposición de rostros dolientes.

Esta investigación entiende estas imágenes fotográficas como testimonios de la forma operacional de la violencia opresiva, y presupone el dispositivo fotográfico como facilitador para las configuraciones de memorias visuales del complejo conflicto colombiano.

Palabras clave: fotografía; memorias; conflicto armado colombiano; Erika Diettes; sudarios.

Abstract

This article reconstructs the conditions of production and analyzes different readings and academic interpretations that have been made regarding the work *Sudarios* (2011) by the Colombian photographer Erika Diettes. The photographic series is made up of twenty images printed in black and white on large canvases, portraits of women who were forced to see the torture and murder of their relatives.

A complex analysis is proposed with an aesthetic-political view of the photographic series in its relationship with the recent past of the Colombian armed conflict. During each of the sections, transversal edges of the work are developed, such as the relationship between photography and testimony, the photographer's installation proposal, the role of women in the armed conflict and the divergences regarding the exhibition of sorrowful faces.

This research understands these photographic images as testimonies of the operational form of oppressive violence, and presupposes the photographic device as a facilitator for the configurations of visual memories of the complex Colombian conflict.

Keywords: photography; memories; Colombian armed conflict; Erika Diettes; shrouds.

Resumo

Este artigo reconstrói as condições de produção e analisa diferentes leituras e interpretações acadêmicas que têm sido feitas sobre a obra *Sudarios* (2011) da fotógrafa colombiana Erika Diettes. A série fotográfica é composta por vinte imagens impressas em preto e branco em grandes telas, retratos de mulheres que foram obrigadas a presenciar a tortura e o assassinato de seus familiares.

Propõe-se uma análise complexa com um olhar estético-político da série fotográfica em sua relação com o passado recente do conflito armado colombiano. Ao longo de cada uma das seções, desenvolvem-se arestas transversais do trabalho, como a relação entre fotografia e testemunho, a proposta de instalação do fotógrafo, o papel da mulher no conflito armado e as divergências quanto à exibição de rostos tristes.

Esta pesquisa entende essas imagens fotográficas como testemunhos da forma operacional da violência opressiva e pressupõe o dispositivo fotográfico como um facilitador para as configurações de memórias visuais do complexo conflito colombiano.

Palavras-chave: fotografia; memórias; conflito armado colombiano; Erika Diettes; sudários.

Introducción

Silencios (2005), *Río abajo* (2008), *Sudarios* (2011), *Relicarios* (2015)¹. Las obras de la artista colombiana Erika Diettes no sólo son consecutivas como resultado de las necesidades espacio-temporales de su producción, sino que, necesariamente, son causa y consecuencia una de la otra. A *Silencios* la fotógrafa llegó por su historia familiar y personal, consolidó treinta series fotográficas con refugiadxs judíxs que emigraron a Colombia. La obra estuvo acompañada de una nota escrita a mano por cada sobreviviente. Así, comenzó la disposición de sus conocimientos y dispositivo fotográfico para interrogarse por los testimonios y procesos de memoria de acontecimientos atroces. Tras *Silencios* vino *Río abajo*, en esta oportunidad Diettes viajó por diferentes lugares del país para juntar especialmente prendas de vestir de lxs desaparecidxs y asesinadxs en medio del conflicto armado colombiano. Esta recolección fue a partir de un trabajo de campo que conjugó sus saberes de artista, comunicadora y antropóloga, consolidó veintiséis fotografías que tomó a algunos de estos objetos personales sumergidos en agua y realizó las impresiones sobre cristales con el objetivo de simbolizar los ríos, lugares que han sido grandes cementerios en medio de las violencias. Muchas veces, los cuerpos de lxs desaparecidxs y asesinadxs aparecen en fosas comunes o flotan en los ríos, y debido al estado de descomposición, las identidades se intentan reconstruir a partir de las prendas de vestir o de sus objetos personales.

Debido a la enorme cantidad de prendas y objetos recolectados, la artista realizó una segunda obra que los contuviera, los sumergió en un material transparente viscoso para constituir *Relicarios*, 165 cubos parecidos a los estuches en los que se guardan reliquias o recuerdos de los santos, que precisamente son conocidos como los relicarios. La instalación de la obra escenificó la evocación de la muerte y el duelo a través de una puesta en escena similar al cementerio, a la vez que trabajó cuidadosamente en la protección de las memorias de lxs desaparecidxs.

Este artículo se ocupa específicamente de la obra que vino después de *Río abajo* y antes de *Relicarios*, *Sudarios*. En esta última la fotógrafa recupera la idea de rostros trabajada en *Silencios* y los testimonios escuchados mientras recolectaba las prendas de vestir, la obra fotográfica se concibe así en esa combinación entre rostros de mujeres dolientes y el relato de sus testimonios. La serie está constituida por veinte fotografías en blanco y negro impresas sobre sedas de gran tamaño. Las mujeres retratadas son en su mayoría del departamento de Antioquia, y fueron obligadas a presenciar las torturas y asesinatos de sus familiares.

Para aproximarse a una lectura académica sobre *Sudarios*, que piense la obra en relación a la construcción del pasado reciente del conflicto armado colombiano, es necesario detenerse en diferentes momentos. En una primera instancia este artículo se enfoca en el análisis de las causas que llevan a la fotógrafa a concebir la obra y en el proceso mismo de realización, es decir, reconstruye las condiciones de producción para entender quiénes son las mujeres protagonistas y cómo se da el proceso de vinculación con el dispositivo fotográfico. Esta reconstrucción de las condiciones de producción se considera a partir de las propuestas teóricas de John Berger (1998) y George Didi-Huberman (2004) respecto al cómo pensar las fotografías. Berger propone pensar la imagen fotográfica a partir de un proceso radial donde se le da un lugar a su contexto

¹ La fotógrafa publica sus obras, la presentación de las mismas y otros materiales en su sitio web: <https://www.erikadiettes.com/>.

narrado, teniendo en cuenta que pueda ser vista simultáneamente en términos sociales, históricos y culturales (1998: 84). Y, en esto coincide Didi-Huberman al proponer la necesidad de concebir una lectura de la imagen teniendo en cuenta los recuerdos -de lxs sobrevivientes-, los conocimientos topográficos y los testimonios contemporáneos o retrospectivos del acontecimiento, solo a partir de este entrecruce, agrega, se puede armar un montaje interpretativo, que por más ajustado que sea siempre es frágil (2004: 137). En este sentido, se realiza una indagación del contexto de producción de la obra a partir de la revisión de investigaciones académicas a propósito de la misma y del análisis de las presentaciones que realiza Erika Diettes sobre su serie fotográfica.

En un segundo momento, la lectura se centra en la convergencia de la imagen fotográfica y el testimonio, desde las interpretaciones divergentes que se dan en el campo académico alrededor de la serie fotográfica. Diferentes investigadorxs como Ileana Diéguez Caballero (2013), Alejandro Gamboa (2016), Elkin Rubiano Pinilla (2018) y Felipe Martínez Quintero (2020), han propuesto análisis sobre *Sudarios* que problematizan o potencian el valor estético y político de la serie. Estas investigaciones tensionan las posibilidades de representaciones estéticas de la violencia, con la complejidad de un conflicto que perdura en el presente; en este apartado se pondrán en diálogo estas posturas y se ampliarán a partir de concepciones teóricas, a saber, las imágenes entendidas como vestigios de lo real, fragmentos de “verdad” (Didi-Huberman, 2004; Dubois, 2008) y la convergencia imagen testimonio como la interpelación a lo humano (Agamben, 2017; Peris Blanes, 2015).

A partir de este diálogo propuesto, se retoma la arista que enfatiza y problematiza el rol de las mujeres en el conflicto armado, entendiendo que la obra se centra, en el detrás de cámara, en la narración de sus testimonios. Diettes y las protagonistas, a través del dispositivo fotográfico, visibilizan sus rostros no sólo como testimonios individuales y aislados, sino como unas narraciones por muchas otras, sus rostros dolientes por todxs lxs masacradxs. En este sentido, *Sudarios* narra cómo las mujeres son obligadas a ver las torturas a las que fueron sometidos sus esposos, hijos, hermanos y padres, y cómo opera la violencia opresora en Colombia, a partir de la dualidad propia de la fotografía, “huella de lo real” y al mismo tiempo como posibilidad de metáfora, es decir, porque sus elementos simbólicos se constituyen como construcción, en tanto posibilitan la creación de sentidos (Fortuny, 2014).

Este artículo supone desde un inicio que la obra propuesta por Erika Diettes es fundamental en la configuración de los procesos simbólicos de duelo, y facilita el dispositivo para transpolar los testimonios de lo individual a lo colectivo, de lo personal a lo público, con el fin de configurar otros espacios de reflexión que interpelen a lxs diferentes espectadorxs de una manera emocional y afectiva.

Condiciones de producción: causas y consecuencias

Durante el proceso de investigación para *Sudarios*, Erika Diettes consolidó un vínculo de confianza con las veinte mujeres fotografiadas, ellas no sólo entregaron las narraciones de sus testimonios, sino que estuvieron de acuerdo con la realización de la serie fotográfica. El vínculo entre la fotógrafa y algunas de las mujeres retratadas comenzó en el proceso de producción de *Río abajo*, cada prenda de vestir era entregada junto al testimonio del familiar que la atesoraba.

Los sudarios los vi una y otra vez cuando estaba fotografiando y recibiendo las prendas que conforman *Río abajo*. Las madres entregándome las prendas. Una señora, por ejemplo, besó la camisa y le dijo "mijo, vaya tranquilo que yo sé que usted vuelve". Esa mujer para mí, que ella no está dentro de la obra *Sudarios*, fue uno de los primeros sudarios que vi [...] Empecé a ver cómo cambia el rostro de la gente cuando te está contando una experiencia traumática, empecé a analizar cómo cuando la gente recuerda al ser amado entra en un estado completamente diferente y su rostro se transforma (Erika Diettes en *Fotógrafo No Fotógrafo*, 2015).

La captura de las imágenes fue un ritual durante el cual la fotógrafa, una terapeuta y cada mujer testimoniante compartieron un espacio íntimo en el que mientras se narraba el momento traumático, Diettes escuchaba y obturaba su cámara. Al respecto de las condiciones de producción, la mexicana Ileana Diéguez Caballero (2013a, 2013b)² alude a la existencia de la tensión por la escucha, debido a que en el proceso la artista es testigo de relatos terribles y, al investigar, a pesar de todo, se encuentra con la necesidad de estar atenta a oprimir el obturador en el instante preciso en el que el rostro refleje el mayor surco de dolor, un momento irrepetible. Este planteo de Diéguez Caballero expone la tensión para el dispositivo fotográfico en tanto espacio y tiempo de narración del testimonio, que también se evidencia en diferentes presentaciones que relata la fotógrafa en referencia al momento de construcción de la serie:

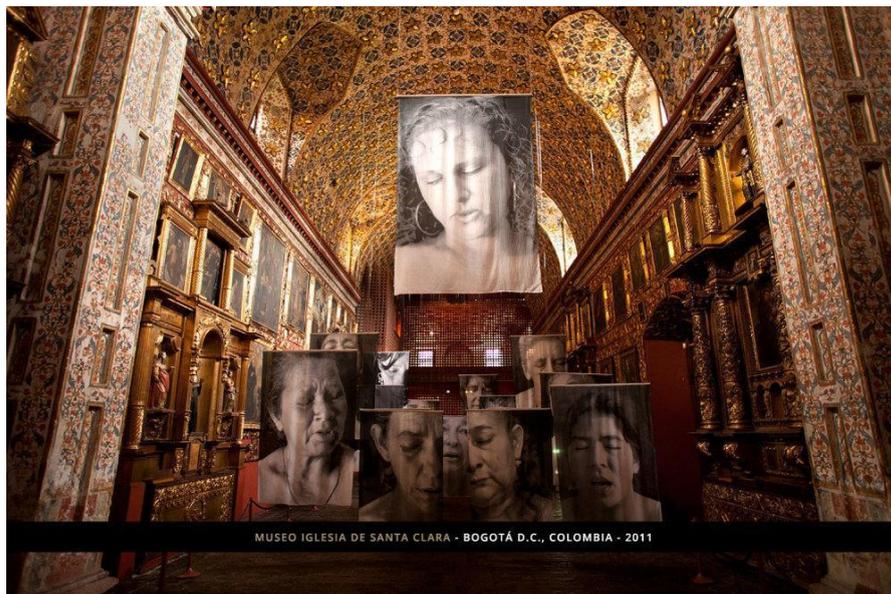
Teníamos claro que las imágenes resultantes no iban a obedecer a la idealización de sus rostros sino a la trascendencia de su dolor. Tanto ellas como yo, en compañía de una terapeuta estuvimos dispuestas a transitar por lugares oscuros (Erika Diettes citada por Lorena Cardona González, 2015).

Estas condiciones de producción se continúan con la instalación de la obra. La primera exposición de *Río abajo*, realizada en el oriente antioqueño³, coincidió con el desfile de las luces. Durante la jornada, familiares de las víctimas y sobrevivientes realizan largos recorridos por las calles principales de sus municipios como acción de memoria y de reclamo por la aparición de lxs desaparecidxs, y como pedido de justicia y verdad. Ese día, las personas que asistieron a la manifestación ingresaron a la sala de exposición, donde se encontraba Erika Diettes inaugurando su obra, e iluminaron con sus velas las fotografías de los objetos pertenecientes a sus seres queridos. La artista encontró esa visita como un ritual de vínculo entre su obra y lxs espectadorxs dolientes, y decidió transpolar a la exposición de *Sudarios* esta forma de iluminar el espacio con las velas; entendiendo ese ritual como la evocación del duelo eligió las iglesias como los lugares de exposición.

² En el 2013, Ileana Diéguez Caballero publica el artículo "Erika Diettes. Supervivencias: imágenes en duelo" (2013a) en el que profundiza sobre el entrecruce en *Sudarios* de los retratos con el duelo. Pero, también el mismo año publica el libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013b), una recopilación de su investigación en torno al cuerpo, el arte, la violencia y el duelo, a partir de situaciones presentadas tanto en México como en Colombia; allí analiza las series fotográficas *Río abajo* y *Sudarios* de Erika Diettes.

³ Zona del departamento de Antioquia de donde son la mayoría de las familias que participaron de *Río abajo* y *Sudarios*.

Imagen 1 - *Sudarios*. Erika Diettes, 2011. Montaje Museo Iglesia de Santa Clara- Bogotá, Colombia.



Este matiz religioso es fundamental para pensar esta serie fotográfica. Los sudarios son las telas que cubren a las personas fallecidas, según la religión católica se trata del manto de seda con el que envolvieron a Jesús al bajarlo de la cruz, sobre el que quedó impregnada la imagen de su rostro. A esa impregnación, Diéguez Caballero (2013b, p. 229) la concibe como fantasmática, debido a que el cuerpo fallecido deviene en retirada; y, al mismo tiempo para la mexicana, esa imagen del rostro como huella en la seda se presenta en analogía con el principio fotográfico, “huella de lo real”, se refiere así a la conocida afirmación de Barthes (2015) de la doble posición conjunta que opera en la fotografía, la realidad y el pasado. La artista cuelga en las iglesias las veinte sedas liberadas para el movimiento, cercanas y expuestas al contacto con lxs visitantes, como un cúmulo de dolor suspendido, y propone un espacio alegórico para el duelo, “que la contemplación artística sea trascendida para devenir rito fúnebre en situaciones donde el duelo está suspendido, es reconocer que desde el arte quizás sea posible, simbólica y efímeramente, lo que en la vida real está imposibilitado” (Diéguez Caballero, 2013a). La exhibición de *Sudarios* en contextos de iglesias católicas plantea la interacción de la obra con elementos propios de estos espacios religiosos, es decir, la serie pensada con su instalación necesariamente debe tener en cuenta sus vínculos con la arquitectura de las parroquias, las imágenes de los santos y las vírgenes exhibidas en los costados, los espacios de oración dispuestos en medio y alrededor, el silencio interrumpido únicamente en los momentos de celebración de las eucaristías, las velas que la artista usa como parte de su propuesta de escenificación, pero que también son llevadas por las personas a los altares como ofrenda y parte de sus ritos de oración, agradecimiento y petición. Por esta razón, Diéguez Caballero (2013a) plantea que en estos espacios de exposición el conjunto de los *Sudarios* es, literalmente, un cúmulo de dolor suspendido, y entiende que lo que se suspende es algo que queda pendiente, que se posterga y se prolonga en una interminable agonía; así se hace referencia directa al duelo imposibilitado por la desaparición de los cuerpos.

Imagen 2 - *Sudarios*.
Erika Diettes, 2011.
Fotografía sobre tela.



Imagen 3 - *Sudarios*.
Erika Diettes, 2011.
Fotografía sobre tela.



Imagen 4 - *Sudarios*.
Erika Diettes, 2011.
Fotografía sobre tela.



Fuente: <https://www.erikadiettes.com/sudariosobra>

Sin duda, esta obra fotográfica trata específicamente el testimonio doliente, mujeres que narran lo que vieron y vivieron cuando fueron obligadas a presenciar la masacre de sus familiares. Las fotografías se presentan en un primerísimo plano, en el que quedan perfectamente expuestos los rostros y los hombros desnudos de cada mujer, por eso la mirada es central en esta propuesta de Diettes. Lorena Cardona González (2015) afirma que *Sudarios* habla de tres imágenes: la mujer que mira al suelo, que se podría adjetivar con la palabra rabia, la que se enfrenta al vacío con los ojos abiertos y la mujer que cierra los ojos -casi todas las de la serie- en un momento de profundo dolor. La intención de la fotógrafa, evidenciada en estas tres posiciones de los ojos de las mujeres que se presentan como testigos, era encontrar el momento más intenso de la narración del testimonio, cuando se cierran los ojos y la respiración se interrumpe.

Es un ejercicio contrario al que hacemos los fotógrafos en el que se espera que la gente abra los ojos. Entonces este ejercicio contrario implicaba un alto nivel de concentración de mi parte porque no es obturar hasta que se de: ella acaba de abrir los ojos para mirarme, está inhalando, cuando va a exhalar yo voy a obturar, porque es allí donde viene. Entonces tienes que estar allí como anticipándote y tienes que estar atento a la narración porque sabes que ya va a venir el momento en que ella te va a contar: “Y fue en ese momento cuando yo salí a la puerta de mi casa, que iba a comprar una Coca Cola al frente, cuando yo vi que se acercó la moto”. Y entonces ahí cuando ella dice “la moto”, la está viendo en su mente, está viendo la escena en cámara lenta: el hijo que viene, la moto que viene, ella que está saliendo. Ahí están presentes los tres en su mente. Entonces es como una cuestión de todos los sentidos, o sea, tienes que estar allí y, además, funcionando con la cámara, porque no puedes tener un margen de error muy grande, o sea, esto no se repite (Erika Diettes citada por Elkin Rubiano Pinilla, 2018).

Las mujeres fotografiadas, como se mencionó anteriormente, participaron activamente de la obra, estuvieron de acuerdo con la consolidación de la misma y dispusieron de tiempo, espacio y preparación para ser parte. En este sentido, además de disponer su cuerpo

para este ritual en el que narraron los acontecimientos que vivieron mientras la fotógrafa captaba instantes del mismo, se sabían en una posición agente de memoria. Las mujeres víctimas o familiares de desaparecidxs y torturadxs del oriente de Antioquia constantemente participan y gestionan las movilizaciones de reclamo, los espacios de encuentro y acompañamiento, los centros de memoria y otros espacios que tienen como fin la recuperación de lxs desaparecidxs, de los cuerpos de lxs asesinadxs, los pedidos de verdad y justicia, entre otros.

Cuando se utiliza la palabra víctima la gente se imagina una escena catastrófica de National Geographic donde recién ha ocurrido el evento de violencia y la persona no ha salido de ahí. Pero no es así. Resulta que la gente sigue: hay que desayunar, almorzar y comer; hay que arreglar la casa, hay que irse al trabajo. Todo eso cargando ese vacío y esa incertidumbre. Pero tienes que seguir porque ante todo la vida sigue: hay que darle de comer a las vacas, hay que servirles la comida a las gallinas, hay que... o sea, hay una cantidad de cosas que siguen incluyendo la vida (Erika Diettes citada por Elkin Rubiano Pinilla, 2018).

El entramado de las condiciones de producción nos esclarece la existencia de un testimonio narrado verbalmente detrás de cámara que, aunque no lo conocemos y no está explicitado en la publicación de la serie fotográfica, sí reconocemos que cada fotografía en su singularidad y la serie como propuesta colectiva evocan el testimonio en el rostro doliente y enojado de cada una de estas mujeres. Los testimonios pueden ser usados de forma muy diferente, y en este caso es evidente que una de las intenciones de la artista es resaltar el dolor de las mujeres que hacen parte del proyecto, a partir de su experiencia testimoniada. Esta convergencia de la obra con los rostros dolientes, los testimonios y la propuesta simbólica de duelo será abordada en el siguiente apartado, a partir del análisis de lecturas e interpretaciones divergentes.

Fragmentos y exteriorización del dolor

El debate sobre la ética y las fotografías de guerra siempre ha estado presente. Jacques Rancière (2008) lo retoma a partir del análisis sobre la "estetización del horror" en la obra *The Sound of Silence* (2006) de Alfredo Jaar⁴. A propósito, Rancière plantea que el problema estético no está relacionado con elegir las fórmulas apropiadas para embellecer las realidades monstruosas, sino con un asunto de sensibilidad ante la configuración de un espacio. De hecho, postula que el éxito de una singular fotografía es otra manera de ocuparse, por consiguiente, no se trata de privarnos de la imagen, tampoco de afirmar que hay demasiadas imágenes, sino de que el artista proponga un espacio para considerar de otro modo el peso de una fotografía.

Sudarios es una obra problematizada en este mismo aspecto. Alejandro Gamboa (2016) afirma que Erika Diettes expone una "estetización del dolor" con las fotografías de las mujeres dolientes, porque se valoran estas imágenes como testimonio de lo que "ha sido" mediante la maximización de su referencialidad. El investigador acota que la valoración de la obra "no es sino el eco de una muy difundida tendencia a asumir que existe una

⁴ En la obra, Alfredo Jaar construye un espacio para contextualizar la fotografía que Kevin Carter saca a la niña hambrienta sudanesa que es observada por un buitres; el fotógrafo recibe el premio Pulitzer y al mismo tiempo muchas críticas por tomar la fotografía en lugar de auxiliar a la niña.

relación ontológica entre el referente fotografiado y la imagen producida, es decir, existe una predisposición a atribuirle a la fotografía un estatuto de verdad sustentado en la especificidad de su dispositivo técnico” (2016: 34). Ante esta afirmación, entra en diálogo Felipe Martínez Quintero (2020), quien interpreta que la intención de la artista es resaltar el dolor de las mujeres frente a la experiencia testimoniante, sin embargo, esto es para darle un valor, además de coyuntural, histórico. Esta postura de Martínez Quintero coincide con la de Rancière:

la acusación de "estetizar el horror" es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver' (2008: 87).

En este sentido, continúa Martínez Quintero, aquello a lo que hacen referencia los retratos de las mujeres en la obra de Diettes es a la exteriorización del dolor, a su dignificación ante los otros. Estos rostros de mujeres habitan el límite de lo vivible, el límite del relato porque sólo en la suspensión del dolor, aparece velada en su opacidad la referencia al familiar torturado y asesinado.

Esta serie al igual que toda imagen fotográfica presenta instantes de “verdad”, a partir del doble régimen que plantea Didi-Huberman (2004), la inmediatez y la complejidad por el montaje intrínseco de producción, es decir, el instante captado en la fotografía, el momento de los ojos cerrados con fuerza, la mirada al vacío, la mirada abajo, la cabeza ladeada a un costado, y al mismo tiempo, la escena íntima en un estudio de tres mujeres, con roles diferentes -fotógrafa, terapeuta y testimoniante- compartiendo el tiempo y el espacio que consolida esa exteriorización del dolor. Es, al mismo tiempo, lo que podemos ver dentro y fuera de cuadro, en los rostros impresos y en el detrás de cámara que solo se puede construir a través de la investigación de esas condiciones de producción. Esta reunión de elementos posibilita, a través del hecho y de la memoria, volver imaginable (Didi-Huberman, 2004) y producir la existencia de lo que estas mujeres vivieron y sintieron cuando fueron obligadas a presenciar los asesinatos de sus familiares, así se atajan los deseos violentos de ocultar las atrocidades acaecidas.

Por otro lado, para Elkin Rubiano Pinilla (2018) los planteamientos de Gamboa respecto de *Sudarios* son totalizantes, debido a que son interpretaciones que se concentran exclusivamente en algunas de las imágenes de la serie, apartando la singularidad de cada retrato. Rubiano Pinilla refiere que las opiniones sobre la obra se basan en un conjunto de cuatro fotografías en las que se manifiesta el *pathos* de la “belleza herida por el dolor” (2018: 98), relacionándolas directamente con la iconografía cristiana; en este punto difiere porque interpreta que en las fotografías, al contrario, el *pathos* se quiebra, en tanto su primera regla, la de la madre virgen entendida como una madre joven, no está representada en la serie fotográfica analizada. Los rostros de las mujeres están marcados por la edad, y en ellos no está sublimado el dolor mediante el recurso de la belleza, en cambio -en este caso Rubiano Pinilla se refiere a algunas de las fotografías, no a todas- su dolor únicamente puede percibirse mediante la postura de la propia serie, es decir, por el título, las iglesias como lugares de exhibición y el contexto con el que la artista presenta la obra.

Si pensamos la imagen fotográfica como fragmentaria (Didi-Huberman, 2004), si entendemos las fotografías como vestigios de lo real (Dubois, 2008), esa idea totalizante, de pedirle a estas fotografías “toda la verdad” de los acontecimientos, es inabarcable e

imposible. Para Didi-Huberman hay dos formas de poner inatención a las fotografías, pedirles demasiado o pedirles demasiado poco. Hipertrofiarlas, es decir, querer verlo todo en ellas, o reducirlas, vaciarlas, no ver en ellas más que un documento del horror. En este sentido, las fotografías de *Sudarios*, no son iconos del horror, ni tampoco meros documentos, son más bien la disposición del dispositivo fotográfico y su instalación como una propuesta simbólica con dos aristas: la captura del instante (tiempo y espacio) de la narración del testimonio de dolor que estas mujeres vivenciaron, al presenciar la tortura y asesinato de sus seres queridos, y la incapacidad de lxs espectadorxs de sus testimonios, de poder ver lo que ellas vieron, de poder entender lo que ellas sintieron, como refiere Agamben “en el “fondo” de lo humano no hay más que imposibilidad de ver [...] esto y no otra cosa es el testimonio: que sea precisamente esta imposibilidad no humana la que llama e interpela lo humano” (2017: 67).

En este sentido, pensar la ética de las imágenes exige no pararse ni del lado de lo invisible, ni pensarlas como icono del horror, pero tampoco como un simple documento, es decir, lo que Didi-Huberman llama respectivamente “pereza del esteta”, “pereza del creyente” y “pereza del sabio” (2004: 67). Entendiendo que esta obra fotográfica está ligada de manera inherente al testimonio, es fundamental precisar que los testimonios hacen uso de un lenguaje propio del espacio social en el que surgen y se insertan. Peris Blanes (2015) lo clarifica así:

Además de utilizar un lenguaje propio del espacio social en el que surgen, son capaces de producir sentidos muy diferentes dependiendo del paradigma de intervención al que se vinculen. En otras palabras, los testimonios pueden ser *usados* de forma muy diferente, puestos a funcionar según lógicas divergentes, dependiendo del contexto discursivo en el que se insertan y de los elementos visuales, simbólicos y paratextuales que los acompañan (2015: 552).

Probablemente una de las causales por las que se presentan estos debates respecto de *Sudarios* es, como lo explica Peris Blanes, la problemática de los usos del testimonio en su nexa a factores no cuantificables y por tanto de difícil análisis. Sin embargo, precisamente los elementos que interactúan con el testimonio, así, el proceso de investigación de la artista, la construcción del espacio de confianza e intimidad con las mujeres fotografiadas, la escucha atenta a los testimonios y todas las decisiones de instalación, facilitan una forma de usar socialmente este testimonio y no otras. No se trata en esta práctica de un uso testimonial de denuncia, sino más bien de la construcción de una memoria visual colectiva con un componente emocional y afectivo.

Dar testimonio implica la tensión por la palabra amenazada, en tanto está la posibilidad de ser o no ser creída y considerada como verdad. Es decir, la amenaza no sólo se presentifica por la continua existencia de actores armados en medio del conflicto colombiano, sino también por los olvidos, huecos y traumas que, como refiere Agamben (1998) respecto de los testimonios de Auschwitz, asedian el relato de una experiencia límite. Esas atrocidades inimaginables, vistas por los ojos de estas mujeres que contemplaron el límite, desafían las capacidades de escucha. Para Claudia Feld⁵ se trata de testimoniar a propósito de un hecho que sus actores armados quieren negar, que no cuentan en su totalidad o que están en medio de un proceso de verdad y justicia, un acontecimiento que busca ser invisibilizado a partir de la desaparición de los cuerpos

⁵ Claudia Feld analiza la puesta en escena televisiva de los testimonios sobre la desaparición en la dictadura de Argentina, transmitidos el 4 de julio de 1984.

torturados, pero también implica encontrarse con una sociedad que no tiene una posibilidad concreta de retirada de lo ominoso (2009: 105). En la realidad de la sociedad colombiana prevalecen los enfrentamientos entre grupos armados, las amenazas y los procesos de reinserción de las militancias a la vida civil, se trata de una sociedad en la que también los acontecimientos buscan ser negados y se presenta la imposibilidad de retirada de los hechos atroces, por eso esta propuesta de análisis de los testimonios de Feld, salvando las diferencias contextuales, permite pensar el uso de los testimonios en el conflicto armado colombiano. La paradoja y problemática de lo inimaginable es abordada así por Agamben:

Aquí no se trata, como es obvio, de la dificultad que nos asalta cada vez que tratamos de comunicar a los demás nuestras experiencias más íntimas. Esa divergencia pertenece a la estructura misma del testimonio. Por una parte, en efecto, lo que tuvo lugar en los *campos* les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: esta es la aporía de Auschwitz (Agamben, 2017: 10).

El rol de las mujeres: del conflicto armado a la obra fotográfica

Alejandro Gamboa entiende la obra de Diettes en su relación con el cristianismo como una coincidencia visual con las imágenes de las advocaciones marianas, aludiendo a que como todos los rostros fotografiados son de mujeres, esto representa al dolor como potestad de las madres, y agrega que el marianismo “deviene de un estereotipo cultural simétrico al del machismo, que asigna roles fijos y diferenciales a cada género; en el que la condición sufriente de la mujer la imbuje de una autoridad moral incuestionable” (2016, p. 36). Sería paradójico no reconocer una intención e interés de la artista en presentar su serie fotográfica en espacios cristianos con una historia patriarcal aferrada tanto a sus cimientos como a sus consignas actuales, sin embargo, también tendríamos que agregar a esta afirmación dos más. La primera, el análisis de Ileana Diéguez Caballero (2013b) que entiende estos espacios de circulación como lugares, que no sustituyen, pero si evocan un ritual fúnebre para el duelo. Y la segunda, que los roles de las mujeres y los varones en las guerras es histórico, y pertenece a una estructura social que excede la propuesta de la obra, y, al contrario, la narración de cada fotografía particular de la serie y la serie en su conjunto evidencia el funcionamiento de esa estructura patriarcal en el conflicto armado colombiano.

El rol de las mujeres en el conflicto está determinado por la posición de vulnerabilidad y de indefensión, mientras que el de los varones está ligado a la fuerza, siendo quienes sirven y van a la guerra en ese contexto conservador, patriarcal y tradicional; pero también son ellas, las madres, esposas, hijas, quienes construyen memoria, quienes copan los espacios de resistencia y llevan a cabo las labores de búsqueda, al tiempo que trabajan por alternativas de sustento económico y social.

Si bien es cierto que las instituciones militares y policiales y los grupos guerrilleros -y más recientemente el paramilitarismo- han sido histórica y masivamente conformados por cuerpos masculinos, no podemos caer en explicaciones

naturalistas, biologicistas o esencialistas de cualquier tipo que establezcan una casualidad necesaria y determinante entre masculinidad y prácticas bélicas (Muñoz-Onofre, 2011: 105).

El informe *Con licencia para desplazar*, publicado en el 2015, expone que en el conflicto armado “la mujer era tomada como trofeo de guerra” (CNMH, 2015: 127), y menciona tres puntos específicos: la violencia sexual acompañada de torturas y mutilación, y la posterior revictimización por autoridades estatales; mujeres gestantes torturadas por paramilitares para provocar el aborto de los que llamaban “futuros hijos de guerrilleros”; y el desplazamiento forzado tras el asesinato o la desaparición de sus compañeros, o por la necesidad de proteger a sus hijos varones del reclutamiento forzado y a sus hijas mujeres de las violaciones sexuales, lo que les implicó buscar y ejercer actividades de sustento económico, pero además en contextos y territorios diferentes al campo, a los que no estaban acostumbradas.

En un mundo y contexto “machista y despiadado”, expresa la antropóloga colombiana María Victoria Uribe (2004: 8), de antemano ya estaban calificadas como no potenciales víctimas de la muerte. La separación de mujeres e infancias era una decisión deliberada que hacían diferentes autores de masacres, donde no sólo quedaban al margen como espectadoras de los asesinatos, sino que los mismos ojos que miraban la crudeza de la muerte aparecían después en las fotografías, son esos los testimonios de las mujeres de *Sudarios*.

De hecho, al respecto de la postura de Gamboa, Rubiano Pinilla (2018) señala que afirmar que las mujeres retratadas por Erika Diettes no son sujetos sino “víctimas del arte”⁶ es dar por sentado un permanente anclaje al dolor, y esto a la vez supone a las mujeres como objetos que Diettes retrata. Contrario a lo que se ha argumentado en el artículo hasta acá, esta postura de Gamboa supone que no existe ninguna participación activa de ellas:

si bien el resultado final comparte públicamente el dolor de las mujeres, ancla el dolor en las imágenes, el proceso de la obra desidentifica a las mujeres del lugar de la victimización y propicia el espacio para que se imaginen desde otro rol: como mujeres dotadas de palabra y el derecho a ser vistas y escuchadas (Rubiano Pinilla, 2018: 101).

La fotógrafa resguarda los nombres de las mujeres que retrata por dos motivos, porque las amenazas persisten y porque sus historias se configuran en tanto colectivo, es decir, van más allá de las singularidades narradas y vividas. Para Rancière “la metonimia que pone la mirada de esa mujer [Gutete Emerita] en el lugar del espectáculo de horror trastorna también la cuenta de lo individual y de lo múltiple” (2013: 99). Esta obra de Alfredo Jaar que analiza Rancière nos sirve, salvando las distancias, para pensar que las miradas en la serie fotográfica de Diettes son unos ojos por todos los cuerpos masacrados; sin embargo, como aclara también el filósofo francés, esos ojos no nos dicen lo que ellas piensan y sienten.

Así, las miradas en la obra de Diettes, ojos cerrados, miradas al vacío, miradas al piso, implican necesariamente a los cuerpos de sus familiares, y de otros más, torturados, desaparecidos y asesinados en medio de la violencia política del país. Entonces, el

⁶ El título del artículo publicado en Calle 14 en 2016 es: Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia.

problema no es cuestionar o saber si hay que mostrar o no los horrores padecidos por víctimas de alguna violencia, lo que hay que saber es el tipo de atención que provoca el dispositivo y la construcción de la víctima como elemento de una distribución de lo visible (Rancière, 2013).

Para finalizar

Las fotografías de *Sudarios* son imágenes testigo de lo que muestran: los retratos dolientes de veinte mujeres, sus rostros y hombros desnudos, las lágrimas y marcas expresivas, sus collares religiosos y las inclinaciones de las cabezas. Sin embargo, también son imágenes testigo de lo que no muestran: el momento de narración de los acontecimientos atroces, lo que sus ojos presenciaron y a lo que sus familiares fueron sometidos. La práctica fotográfica configura diferentes reflexiones y significaciones frente a acontecimientos atroces (Rancière, 2008), en este sentido, esta serie expone las formas en que operan los actores armados en medio del conflicto colombiano, mirarlas remite a la violencia opresora, a las evocaciones directas de la tortura y el asesinato.

Erika Diettes propone y dispone espacios simbólicos para el duelo colectivo, pero estos procesos no se presentan como sustituyentes, sino como evocativos, es decir, no buscan ser el ritual fúnebre donde las mujeres duelan a sus familiares, sino que simbolizan el ritual para proponer que más allá de algunos testimonios específicos se trata de la exposición de unos rostros dolientes por todos los masacrados, la metonimia que pone sus miradas en el lugar del espectáculo de horror (Rancière, 2013: 99); en este sentido, como dispositivos posibilitan la exposición estético-política de las atrocidades vividas y padecidas por estas mujeres y sus familiares. La imagen fotográfica, como “huella de lo real” y metáfora, permite la reunión de un conjunto de elementos heterogéneos que constituyen estos testimonios como una historia común, que convoca emotiva y afectivamente también a lxs espectadorxs de los rostros dolientes y que configuran memorias visuales y colectivas. Además, la disposición del artefacto fotográfico como puente estético-político facilita que más miradas se posen sobre los rostros y las historias particulares, es decir, lejos de ser simples documentos del dolor, como afirma Burke (2001), son agentes históricos que guardan memoria e influyen en la forma en que los acontecimientos son vistos.

Con estos elementos analizados entendemos a *Sudarios* como una práctica fotográfica de activación del habla. La serie permite el despliegue de los testimonios de las víctimas, y al igual que en otras de las obras de Diettes, los testimonios no aparecen exteriorizados o verbalizados, sino que se supone la activación del habla debido a la configuración de las condiciones de producción, que exponen un intercambio entre las mujeres fotografiadas, la artista y lxs espectadorxs. El espacio propuesto por la práctica en sí misma reconoce los rostros de estas mujeres y sus narrativas como vestigios de verdad, fragmentos arrancados a la realidad, “lo que vemos es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos” (Didi-Huberman, 2004: 59).

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.

- Agamben, G. (2017). *Lo que resta de Auschwitz: el archivo y el testimonio*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Ediciones de la Flor S.R.L.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: A&M Gráfico.
- Cardona González, L. (2015). Imágenes en duelo. Víctimas del conflicto armado colombiano en la cámara de Erika Diettes. *Aletheia*, 5 (10), pp. 1-30. Recuperado de <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-10/pract.-artístico-cult/imagenes-en-duelo-victimas-del-conflicto-armado-colombiano-en-la-camara-de-erika-diettes>
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós.
- Diéguez Caballero, I. (2013a). Erika Diettes. Supervivencias: imágenes en duelo. *ArtNexus*, 88 (12). Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d640a2490cc21cf7c0a3816/88/erika-diettes>
- Diéguez Caballero, I. (2013b). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénica Ediciones.
- Diettes, E. (2011). *Sudarios*. Recuperado de <https://www.erikadiettes.com/sudariosobra>
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. España: Ediciones Paidós.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.
- Fotógrafo No Fotógrafo (2015). Erika Diettes en entrevista con Fotógrafo No Fotógrafo. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3DTq2m7roYI&ab_channel=Fot%C3%B3grafoNoFot%C3%B3grafo
- Gamboa, A. (2016). Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14*, 11 (19), pp. 30-43. Recuperado de <https://www.readcube.com/articles/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a03>
- Martínez Quintero, F. (2020). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia* (Tesis de doctorado, Universidad Externado de Colombia).
- Muñoz-Onofre, D. (2011). Masculinidades bélicas como tecnología de gobierno en Colombia. *La Manzana*, 5 (9), pp. 96-107. Recuperado de <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num9/index.html>.
- Peris Blanes, J. (2015). Usos del testimonio y políticas de la memoria. *Kamchatka*, 6, pp. 549-581.
- Rancière, J., Didi-Huberman, G., Pollock, G., Schweizer, N. y Valdés, A. (2008). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rubiano Pinilla, E. (2018). Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, 7, pp. 83-108. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/541/496>
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Colombia: Editorial Norma.