

Revista N.º 6
Guayaquil, Ecuador
octubre 2022
ISSN: 2697-3596

Arte, resistencia y memoria

Imágenes, relatos y nuevos monumentos del «pueblo que falta»

Reflexiones en torno al estallido social en Colombia, 2019–2021

Elena Acosta^{1A}

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
beatrizacosta@itm.edu.co

Juan Diego Parra^{1B}

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
juanparra@itm.edu.co

RESUMEN

Durante los años 2019 y 2021, Colombia vivió un estallido social sin precedentes en su historia reciente, consecuencia del hastío general frente a la exclusión, la corrupción y los excesos de poder por parte de distintos Gobiernos que, en nombre de la pacificación del país ante la insurgencia guerrillera, mataron y desaparecieron. Millones se arroja-

1A Beatriz Elena Acosta Ríos es magíster en Estética, docente investigadora de la Facultad de Artes y Humanidades, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, calle 47 #85–20.

1B Juan Diego Parra Valencia es Ph. D. en Filosofía, docente investigador de la Facultad de Artes y Humanidades, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, calle 47^a #85–20.

ron a las calles de las ciudades y persistieron cuando agentes del Estado pretendieron neutralizar las protestas con un uso desproporcionado de la fuerza, violando derechos humanos. Ante un panorama desolador, el arte, en todas sus manifestaciones, levantó la voz para hacer oír y ver, para dar lugar a tantos «ninguneados». En este texto se revisa lo ocurrido en las manifestaciones, a través de las relaciones arte-resistencia y arte-memoria, y se indaga sobre las maneras en las que los artistas claman por el pueblo que falta y a través de ese clamor, lo crean.

PALABRAS CLAVE: Arte, Resistencia, Memoria, Estallido social, Pueblo, Monumento, Colombia

ABSTRACT

Colombia experienced an unprecedented social outbreak in its recent history during the years 2019 and 2021 as a result of the general weariness in the face of exclusion, corruption, and excesses of power by different governments that, in the name of appeasing the country in the face of guerrilla insurgency, they killed and disappeared citizens. Millions took to the streets and persisted when State agents tried to neutralize the protests with disproportionate use of force, violating human rights. Faced with a bleak panorama, art in all its manifestations raised its voice to make people hear and see, to give rise to so many ignored. This article reviews what happened in the demonstrations through the relationships between art resistance and art memory. It investigates how artists cry out for the missing people. Through that cry, they create them.

KEYWORDS: Art, Resistance, Memory, Social uprising, Town, Monument, Colombia

Una imagen registrada por el fotógrafo Maicol Córdoba durante las protestas ocurridas en Colombia en el año 2021 fue usada como portada por la revista *Rolling Stone*, en su edición de mayo de ese año, causando gran impacto en el país, con miles de reproducciones digitales e infinidad de comentarios que llegaron hasta los medios masivos. La imagen muestra un joven encapuchado, vestido informalmente, ataviado con un morral, mirando de frente un tanque del Escuadrón antidisturbios² y un grupo de policías como respaldo del vehículo. La calle está cubierta de piedras y esquirlas, y el aire infectado de gas da una visión opaca del cuerpo policial. El joven protestante está solo, desafiante, digno, ante la potencial arremetida de los policías. Una imagen poderosa que se acompaña con un título elocuente: «Colombia resiste».

² En Colombia, esta unidad policial tiene por nombre ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios)

La fotografía, realizada en la ciudad de Popayán, además de dar cuenta de un momento coyuntural del devenir sociopolítico del país, trae consigo una alta carga simbólica que merece analizarse con detenimiento. En ella, la imagen individual del joven protestante parece representar el colectivo y su postura erguida ante la potencial embestida de las fuerzas policiales evidencia el acto dignificante de un pueblo que se manifiesta ante el aniquilamiento y la invisibilización estatal. Este joven es la representación de una nueva fuerza popular que parecía inexistente en el país. Y lo parecía debido al lastre bélico, extendido por más de 60 años, en el que se ha incluido todo tipo de cuerpos armados en conflicto: movimientos guerrilleros, narcotraficantes, paramilitares y terrorismo de Estado. La dimensión simbólica, además, se revela en su contundencia visual, ya que hace explícita la desigualdad y desproporción entre un inerme «pueblo raso» y un plenipotenciario Estado. Al tiempo, la imagen revela una denuncia, no solo del hecho mismo registrado, sino de la manera en la que hemos mirado el conflicto colombiano desde adentro, a través de los medios de comunicación.



Imagen 1: *Marchas*. 28-06-2020. Harrison Agudelo.

Antes, toda manifestación de inconformidad era entendida como evidencia del influjo ideológico de los grupos armados guerrilleros en la sociedad civil, a través de la instrumentalización de los medios, los cuales instauraron una lógica maniquea, que planteaba la confrontación entre las «fuerzas del orden» y dichos grupos que, a su vez, fueron adjetivados como terroristas. Otros grupos delincuenciales, más afines al discurso ideológico de derecha, como los paramilitares, contaron con mayor tolerancia³. Los medios de comunicación se enfocaron especialmente en registrar la participación armada guerrillera en la desestabilización del orden social, sin plantear escenarios de reflexión sobre el conflicto, hasta el punto de respaldar casi ciegamente las decisiones del Gobierno de turno, aun si su impacto repercutiera en terrorismo de Estado, persecución ilegal e irrespeto a los derechos humanos⁴. Durante los años de Gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) la instauración de un discurso contraguerrilla determinó la opinión pública, y se extendió hasta el año 2016 cuando se firmó el acuerdo de paz con el grupo insurgente FARC. Esto ha tenido repercusiones importantes, entre ellas que la narrativa del «enemigo interno» cambie en pos de una búsqueda social de legitimación y reivindicación de derechos. Es en ese contexto que se produjo la protesta de los años 2019 y 2021, y de la cual proviene la fotografía en mención.

Esta imagen, entonces, da cuenta de una nueva figura, ya no conectada directamente con la insurgencia guerrillera, sino con la noción de «pueblo», pero un tipo de pueblo excluido, conminado a su condición de minoría. Un «pueblo» que no se había tomado en cuenta y se yergue para ser visto, para poder ser re-

3 Para ampliación al respecto, ver: Varios, *La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998-2010* (Medellín: Sílabo, 2015).

4 Como el escándalo denominado «Falsos positivos», denunciado en el año 2008, que consistió en el asesinato de jóvenes civiles por parte del Ejército para, a partir de un trabajo de montaje escénico, presentarlos como bajas guerrilleras. Al día de hoy, aún no se conocen las cifras totales, pero según la investigación de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), órgano de justicia creado luego del acuerdo de paz con la guerrilla FARC, hay comprobados hasta ahora 6402 civiles asesinados.

presentado, sublevándose: «Sublevarse, como dice Didi-Huberman, es arrojar lejos el fardo que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos»⁵. Justo esa fotografía y muchas más, miles, durante las protestas, diseminadas a través de redes sociales y medios alternativos, daban rostro a una condición ajena hasta entonces en la opinión pública: el *populus*, el *vulgus*, una dimensión de «pueblo» que no se inscribe en lo unitario, en la uniformidad y que es representado por el poder político, sino un pueblo fragmentado que emerge como potencia común desde los márgenes y la exclusión. Un pueblo que la actual vicepresidenta y ambientalista Francia Márquez, recreando un poema de Eduardo Galeano, ha denominado «las y los nadies»⁶. Este pueblo no-inscrito-en-la-historia es, como afirma Didi-Huberman, un constante escenario de conflictividad, pues no se puede homogeneizar:

Cuando el pueblo significa la unidad del cuerpo social —el *demos* griego, el *populus* romano— y funda la idea de nación, su representación es obvia e incluso se impone a todos. Pero cuando denota la multiplicidad hormigueante de los bajos fondos —*polloi* en griego, *multitudo*, *turba*, *vulgus* o *plebs* en latín—, su figuración se convierte en el ámbito de un conflicto inextinguible.⁷

Es un pueblo-multitud, anónimo, que solo se expresa en su fuerza colectiva, a través de la expresión colectiva, como rasgo de potencia común y cuyas acciones revelan expresiones de resistencia. Lo inextinguible de su conflictividad se debe a la ausencia de su representación, pues su carácter es el «fuera de campo», es aquello que le «falta» a la imagen, un pueblo que falta, que aún

5 Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2017), 33.

6 Cuyo verso final expresa una conclusión lapidaria: «Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata». Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (Bogotá: Siglo XXI, 1990), 59.

7 Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 106.

no está, que no se ve, que no se revela o que se oculta. Su emergencia es, por esto mismo, el advenimiento de algo que siempre estuvo y que por tanto vendrá, siempre retornará. De allí su conflictividad y también su expresión de crisis. Crisis social, pero también ontológica: el pueblo que falta expresa una modulación, una revolución. Y dicha revolución proviene de un fondo telúrico, de la potencia de expresión que puede, incluso, devenir turba. Por ello su manifestación aparece en forma de protesta que no debe confundirse, como diría Manuel Delgado, con la oposición «entre sociedad civil y Estado que, en cualquiera de sus interpretaciones, sobrentiende siempre un contraste entre dos organicidades, una de ellas —la sociedad— anterior a la otra —el Estado— y superior en legitimidad»⁸. La dialéctica sociedad civil-Estado sobreentiende dos estructuras definidas, mas el «pueblo que falta» es precisamente lo contrario a una estructura. Es pura expresión, manifestación o pulsión que se revela de manera intensiva y no orgánica. Sus formas de organización aparecerán, de hecho, como una pérdida de intensidad o regulación⁹. Gilles Deleuze afirma, además, que no hay propiamente *un* pueblo, sino, siempre, «varios pueblos, una infinidad de pueblos que (siempre quedan) por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara (...), porque el pueblo no existe más que en estado de minorías, y por eso falta»¹⁰. No se trata, pues, de *un* pueblo. Se trata más bien del devenir-pueblo de las fuerzas minoritarias. En Colombia fue evidente, entre 2019 y 2021, la explosión de reivindicaciones comunitarias y sociales, tanto en términos políticos como socioculturales: jóvenes, indígenas, mujeres, comunidades LGTBIQ+. Todos hacían parte de una fuerza común pero no homogénea, tanto así que, en el marco del paro nacional, un comité

8 Manuel Delgado, *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1999), 92.

9 Para el caso que abordamos, es necesario referir el ascenso al poder de la izquierda en Colombia, en el año 2022, que se ha interpretado como consecuencia directa tanto de los acuerdos de paz cuanto de los reclamos sociales iniciados en 2019. De igual manera se interpretó el caso chileno, luego de la revolución de niños en el metro de Santiago.

10 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* (Barcelona: Paidós, 1987), 291.

específico, que aparentemente representaba la movilización, se quedó corto durante los procesos de representatividad. No había homogeneidad, sino la constatación de un «estado de minorías». Pero lo minoritario no debe entenderse desde el punto de vista numérico. Las minorías siempre son mayorías numéricas. Lo mayoritario, de hecho, debe entenderse como lo homogéneo mientras lo minoritario como desviación de esa homogeneidad. Deleuze y Guattari lo refieren de la siguiente manera:

La relación interna al número constituye en el caso de una mayoría un conjunto, finito o infinito, pero siempre numerable, mientras que la minoría se define como conjunto no numerable, cualquiera sea el número de sus elementos.¹¹

Es decir, la minoría no es cuantitativamente menor que una mayoría, no se trata de numeración, sino de cualidad expresiva. Lo minoritario es una desviación frente a lo hegemónico y homogéneo. Y como tal, «el pueblo que falta» no es aquello que es marginado del conjunto final; es aquello que se desvía de la ruta general, haciéndose «indecible» dentro del relato hegemónico. Y en cuanto «indecible» puede ser también inenarrable. La reivindicación social, en este contexto, consiste en la posibilidad del relato propio.

De allí las intervenciones en el espacio urbano y las acciones disruptivas durante las protestas. La apropiación de la ciudad *de facto*, sin eufemismos, es la forma de expresión de las multitudes minoritarias, en todos los rincones del país, que se allegan a la ciudad porque ella concentra las fuerzas de la masa y visibiliza a cada uno y una de los y las *nadies*. La masa reúne lo disímil, junta a los contrarios, permite una amalgama humana de diferencias que, una vez unidas en la calle, parecen invencibles (y casi siempre lo son) porque revelan su potencia callada, *potentia* biológica, física, caudal de fuerzas dinámicas, *potentia*

¹¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 2004), 473.

que resiste al poder del Estado cuando este es opresor, potestas resultado de la corrupción, de la imposición y de la desconexión con las realidades sociales. Masa, «palabra (según Didi-Huberman) —como *pueblo*— con una historia que parece haber estado condenada tanto al unanimismo de los eslóganes revolucionarios como al autoritarismo de los gobiernos totalitarios»¹².

Por lo tanto, la *artistización* de la revuelta le es consustancial, puesto que «sublevarse es un gesto»¹³ creador del mundo por venir, alentador de una vida nueva, *poiético* en el sentido originario de la palabra. El levantamiento es una obra de arte colectiva, tiene sus propios ritmos, incomprensibles para quien no está en las calles, traza una figura que solo se verá en retrospectiva, cuando lo pedido por la masa revolucionaria se haya efectuado; todas las revoluciones han comenzado a latir diseminadas, luego las fuerzas centrípetas dirigen a los miles de habitantes anónimos a los centros de las ciudades y una vez allí, el estallido parece igualarlas, pero laten las diferencias y justo las observamos en las múltiples expresiones de los cuerpos y las inscripciones e intervenciones en carteles móviles, en muros, en ventanas, en puertas, en estatuas de próceres erigidas por el discurso de la historia oficial, en las mismas calles. El pueblo se apropia de todo lo que parecía no ser suyo, es el tiempo de la *juntanza* para marcar. Así, en Colombia, al ritmo de las marchas de protesta heterogénea, las calles se convirtieron en escenario de apropiación colectiva a partir de la inscripción de consignas sobre las paredes públicas: «Nos están matando» o «Disparan porque nos temen» o «Estado asesino», en alusión a la violencia policial; «¿Quién dio la orden?» o «¿Dónde están los desaparecidos?», en alusión a los 6402 «falsos positivos» declarados por la JEP; «El pueblo no se rinde, carajo» o «Hasta que la dignidad se haga costumbre», son algunos de los textos diseminados en las ciudades más importantes del país.

12 Didi-Huberman, *Sublevaciones...*, 114.

13 Didi-Huberman, *Sublevaciones...*, 33.



Imagen 2: 6402. 20-07-2021. Harrison Agudelo.

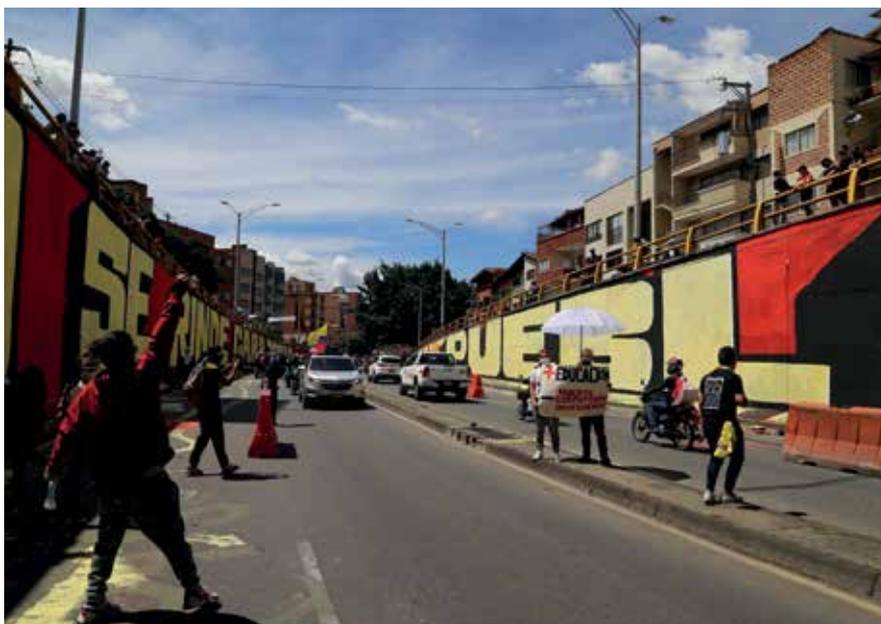


Imagen 3: *El pueblo no se rinde, carajo*. Marchas 13-05-21. Mauricio Carmona.

Mientras tanto, una forma transitoria de comunidad, característica de las revueltas, se manifestó de manera inusitada. Por ejemplo, ollas comunitarias en las que se reunían alimentos entregados en gesto de solidaridad, que permitían a muchos y muchas *nadies* comer como no podían hacerlo en sus casas y que determinaron el punto de partida para organizaciones que han pervivido luego del estallido. Líderes y lideresas sociales, víctimas en su mayoría del conflicto armado, se convirtieron en símbolos de las protestas y su gesto unificador fue modélico para los jóvenes levantados. Es el caso de Luz Marina Bernal Parra, una de las Madres de Soacha¹⁴, quien participó, con otras víctimas, de *Urdiendo la vida para tejer la paz*¹⁵, donde mujeres resisten la muerte tejiendo y, al mismo tiempo, conservan la memoria de sus seres queridos; sus obras han sido expuestas en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. También, la lideresa choacoana Yolanda Perea, víctima de la guerrilla, violada cuando era una niña, cuya madre fue asesinada ante sus ojos luego de quejarse por la agresión ante el frente guerrillero y desplazada, empleada doméstica y asimismo madre, quien también ha hecho del tejido comunitario una forma de resistir y de acompañar a otras mujeres víctimas; la sororidad como línea de fuga a la tragedia de cuerpos despedazados por la guerra, cuerpos fragmentados que sin embargo se yerguen para mantenerse en la vida.¹⁶

Asimismo, algunos espacios públicos fueron territorializados por las marchas cada vez más frecuentes, a partir del declarado paro nacional el 28 de abril de 2021. Varios parques de las principales ciudades se declararon «parques de la resistencia», los cuales se

14 Mujeres, familiares de falsos positivos de Soacha, durante el Gobierno de Álvaro Uribe.

15 Programa realizado con mujeres familiares de víctimas y con la marca Tejidos Chakaná; uno de sus creadores, por ejemplo, tejió el retrato del líder y candidato presidencial Carlos Pizarro —asesinado 45 días después del tratado de paz con la guerrilla del M19—, que su hija María José Pizarro llevó en su chaqueta el día de la posesión presidencial de Gustavo Petro.

16 La apropiación de las piezas vestimentarias usadas por muchos asistentes a la posesión presidencial de 2022 —en las que los tejidos de comunidades vernáculas, de agrupaciones de excombatientes, de víctimas y de familiares de víctimas ocuparon grandes superficies de las prendas— merece un análisis aparte a propósito del indumento entendido como símbolo, en este caso, de resistencia popular.

asumieron como territorios «trinchera» que fungían como «lugar del pueblo», donde se exponía al tiempo su vulnerabilidad y se desafiaba al poder. Adicionalmente, grupos indígenas y comunidades afro, comenzaron el derrumbamiento de estatuas alusivas tanto a los conquistadores españoles como a personalidades históricas acusadas de esclavismo y racismo¹⁷.

Cabe preguntarse si esa resemantización de lugares y objetos públicos de memoria, contrario a ser vandalismo (tal como la juzga la autoproclamada «gente de bien»), es una recreación de esos lugares por parte de un pueblo que se hace cargo de la Historia, cuyas fuerzan explotadas se dirigen hacia su escritura con mayúsculas, pero sin autores individuales, una historia escrita con las diferencias, *ergo*, con héroes y lugares multicolores, erotizados, lúdicos, por oposición a la erección de estatuas de próceres cuando es encargada por parte del poder hegemónico, unilateral. Se trata de «lugares antropológicos», en el sentido en que los nombró Marc-Augé¹⁸, pero lugares que son rebautizados y, en consecuencia, renacidos, repintados, intervenidos o, incluso, erigidos sobre los pedazos de los periclitados, en los que las minorías mayoritarias ya no se reconocen. Estos gestos resisten a su vez a ese ineluctable destino de la ciudad que anuncia el arquitecto holandés Rem Koolhaas, la «ciudad genérica»¹⁹, extensión y maximización del «no lugar», desprovista de memoria, de identidad, explanada vacía de significados colectivos, materialización radical de la alienación capitalista en nuestro tiempo. Cuando los y las nadies tumban, se reapropian, recrean, poetizan los lugares, están erigiendo sus propios monumentos, haciendo los «lugares antropológicos» del pueblo que falta y al mismo tiempo, manteniendo la ciudad viva, como gran «lugar antropológico» de sus habitantes.

17 Los casos emblemáticos ocurrieron en Cali (estatua del conquistador español Sebastián de Belalcázar), Neiva (estatua de Diego de Ospina, fundador de la ciudad y la de Misael Pastrana, padre del expresidente Andrés Pastrana, involucrado en la denuncia de fraude electoral en 1970) y Manizales (estatua de Gilberto Alzate, político acusado de promover ideología fascista a mediados del siglo XX).

18 Marc-Augé, *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 2000).

19 Rem Koolhaas, *La ciudad genérica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).

Régis Debray distingue tres tipos de monumento: monumento-mensaje, monumento-forma y monumento-traza.²⁰ El primero alude al monumento histórico tal como suele entenderse, el segundo tiene un sentido estetizante y el tercero es el que se da en la experiencia del vivir de los grupos humanos, cuyas marcas en el espacio se convierten en huellas futuras, manteniendo el pasado vivo en el presente de un modo espontáneo, no por un discurso «patrimonial» o «cultural» hegemónico.²¹ Los monumentos recién nacidos de la revuelta pueden convertirse con el paso del tiempo en monumentos-mensaje, pero sus orígenes están en esas configuraciones comunitarias, en esas experiencias compartidas durante el tiempo de la fiesta revolucionaria; también pueden ser destruidos por el poder oficial. Surgen entonces otras preguntas, ¿quiénes son vándalos? ¿Los que tiran abajo las estatuas que honran a sus colonizadores o los que intentan erigirlas de nuevo? ¿Los indígenas que reclaman la representación de un indígena libertario o los que se separan de ellos, aunque sean mestizos, reclamando al colonizador? ¿Los que visibilizan sus reclamos y sus quejas en los muros de sus ciudades o los que los borran? ¿A quién pertenecen las memorias? La «gente de bien», vestida con camisas blancas, organiza jornadas para «recuperar sus muros», para «restaurar» la limpieza luego de que los «vándalos» mancharan «su» ciudad, «su» país y se lamenta por la «vandalización de las estatuas» por ese pueblo que considera extranjero, invasor; pero, ¿de quién es la calle? Bien sabían ya los situacionistas franceses que las palabras en los muros de la ciudad recuperan para todos lo que de todos es. Hoy, los grafitis de Mayo del 68 en París son patrimonio cultural de la humanidad y todas las revueltas vuelven a ellos, o mejor, los traen.

Así, como respuesta inmediata al «gesto» multitudinario de sublevación, tanto del Gobierno rigente como de esos grupos de ciu-

20 Régis Debray, «Taza, forma o mensaje?», *Les cahiers de médiologie; la confusion des monuments*, n.º7.

21 Debray diferencia el sentido del verbo «monumentalizar», dependiendo de la intención, que puede ser patrimonial, cultural o arquitectónica.

dadanos autodenominados «gente de bien»²², empezó una censura sistemática que desvirtuó la exposición de las demandas populares como reclamos legítimos²³. Por un lado, se formaron los comités con respaldo de la fuerza pública para borrar graffitis (uno de los casos emblemáticos fue el ocurrido en Medellín con el mural «Estado asesino», en la carrera 80 con calle 44), por otro, se inició una campaña mediática estigmatizante que contó con la venia y promoción de los medios masivos, los cuales no dudaron en alinearse con la versión oficial para catalogar a los manifestantes como terroristas. Es cierto que en los medios hubo casos más evidentes que otros, sin embargo, en general se dejaba en el ambiente la idea de que la violencia era perpetrada por los manifestantes y que a las fuerzas policiales solo les quedaba la respuesta consecuente. Si bien esta versión fue contrarrestada, en la medida de lo posible, por los medios alternativos o por activistas de redes sociales, el alcance de los medios públicos lograba unificar criterios en torno a la mayor culpabilidad de los protestantes. Uno de los casos más palmarios fue el de la revista *Semana* que incluso se atrevió a acusar al político de oposición del momento y que, a la postre, sería elegido presidente en el año 2022, Gustavo Petro.²⁴ En la edición del 23 de mayo de 2021, la portada presenta una foto del rostro del político superpuesta en transparencia a una escena de una hoguera urbana producida por protestantes, y marcada con el —nunca mejor dicho— incendiario titular de «Petro, basta ya». Si bien esta imagen fue casi unánimemente repudiada por el gremio periodístico colombiano, permitió poner en el debate la legitimidad

22 Una buena cantidad de ellos, incluso armados, se ofrecieron a brindar apoyo a la policía para detener las movilizaciones juveniles e indígenas. El caso más grave y de mayores consecuencias ocurrió en la ciudad de Cali el 28 de mayo de 2021. Ver: <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/con-fusiles-y-pistolas-civiles-disparan-al-lado-de-uniformados-en-cali-592113>

23 Ver: <https://www.elespectador.com/judicial/mural-estado-asesino-y-otros-graffitis-que-han-sido-borrados-article/>

24 La ceremonia de posesión presidencial del año 2022 merecería un estudio particular, dado su impacto simbólico, al unificar la fuerza social que quiso legitimarse a través de la figura de Gustavo Petro. En dicha ceremonia, se produjo la inédita celebración popular in situ, en el marco de la célebre plaza de Bolívar de Bogotá, otrora plaza Mayor, y lugar de concentración colectiva orientado a la reivindicación de derechos civiles.

política de los desmanes policiales respaldados por el Gobierno de turno, pues desviaba la atención hacia la oposición política, algo que realmente provenía de un reclamo social masivo de características históricas. Se ponía así en duda el carácter popular de la protesta para asignarle un componente ideológico.

Esta situación es de especial importancia por cuanto develó una posición clara de la mayoría de los medios de comunicación frente al conflicto urbano. Hasta el momento, la idea del conflicto había estado orientada a la exposición de las acciones subversivas en contextos rurales, a partir de un macrorelato oficial que logró anular el debate público frente a los actos violentos. El sociólogo Daniel Pecaut²⁵ llama la atención sobre la banalización de la violencia colombiana, gracias a la forma de «cubrimiento» de los medios de comunicación, debido a su lejanía de las circunstancias y a la poca empatía frente a los acontecimientos. El efecto alienante de esta banalización histórica frente al conflicto se vio expuesto ante la nueva visión social del «otro», luego de la firma de los acuerdos de paz. No era posible atribuir la violencia a un solo actor armado, y mucho menos, *a posteriori*, cuando se hiciera el «cubrimiento» del hecho, una vez los periodistas se desplazaran a los territorios. Durante las protestas, el registro se hizo en vivo y en directo y se difundió también en tiempo real a través de las redes sociales, por los propios testigos y las víctimas mismas de los acontecimientos. Esta nueva forma de registro y difusión inmediata dejó sin margen narrativo a los medios, acostumbrados a formas de relato oficialista y derivó en constantes contraversiones entre lo que se pretendió transmitir y lo que el público general podía interpretar a partir de la contrastación. Precisamente, dicha contrastación se produjo de manera unificada a la luz del reclamo social, por lo cual pudo empoderarse la alternatividad de la narrativa, a través de activistas que pronto canalizaron la rabia emergente que consolidaba el sentido del «pueblo» victimizado.

El cambio narrativo, por lo tanto, exigía un nuevo actor: «el pueblo» que había faltado, ese del que no se hablaba, ese que aún

25 Daniel Pecaut, «De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano», *Controversia* (1997): 10-31.

no aparecía. Su no aparición, sin embargo, ha sido paradójica. Didi-Huberman habla de una extraña condición de los pueblos, a la vez subexpuestos y sobreexpuestos. Subexpuestos porque carecen de visibilidad narrativa, porque su visión no es específica y «sólo basta, por ejemplo, con no enviar un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera»²⁶. Mas, la sobreexposición no es menos victimizante, pues supone la estereotipación de lo popular, que propende por el estándar de lo colectivo como masa pintoresca. Ambas dimensiones, dice el pensador francés, promueven la desaparición del pueblo, a partir de una imagen «borrosa» de las gentes que se agrupan y movilizan. Si bien, algunos reporteros colombianos han logrado insertar sus imágenes en la construcción de memoria nacional del conflicto, teniendo como casos privilegiados los trabajos de Jesús Abad Colorado, Federico Ríos y Natalia Botero, entre otros, el valor de sus esfuerzos como contrarrelato ante la banalización mediática no es comparable con la manera de registro sincrónico ocurrida durante las protestas recientes del país. Las imágenes abundaron de todas las maneras posibles. Casi cada joven inmerso en las marchas usó el dispositivo móvil para reportar en vivo y para diseminar a través de redes. Facebook, Twitter e Instagram reemplazaron la noción de «exclusiva» o «última hora» de los noticieros, e incluso algunos activistas lograron articularse vía *streaming* para transmitir 24 horas, cada que fuera necesario, produciendo un efecto de telerealidad nunca visto en Colombia, en torno a la confrontación con las fuerzas policiales. Con ello se estableció un nuevo sistema de resistencia mediática que ofrecía visibilidad a ese pueblo «fuera de cuadro» que hasta entonces no aparecía ni figuraba. Justo por ello, la portada de *Rolling Stone* pudo adquirir tal repercusión: estaba evidenciando algo que, en general, los medios tradicionales querían invisibilizar, atrincherados en la ceguera histórica inducida para atender las formas del conflicto: el pueblo que faltaba, el que siempre estuvo ahí sin ser visto, y, por ello mismo, ese que siempre estará a punto de aparecer.

26 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 106.

Los desafueros del Estado, cuya centralidad política había sido puesta en jaque por la masa, dejaron una estela de muertos jóvenes cuyas caras quedaron inscritas en la memoria colectiva. Por tanto, el registro en tiempo real de las vejaciones sirvió para desmentir las versiones oficiales y para construir el relato del pueblo de cara al futuro. «Una sublevación puede terminar en las lágrimas de las madres sobre el cuerpo de sus hijos muertos. Pero esas lágrimas no son solo de abatimiento: pueden todavía darse como potencias de sublevación»²⁷, de ahí la importancia que ha cobrado en el imaginario del pueblo la fotografía que sostenía la madre de Dilan Cruz (el joven asesinado en Bogotá por un agente del ESMAD el 23 de noviembre de 2019) y que parecía vigilar desde arriba al presidente electo Petro y a su comitiva, en el escenario del triunfo el 19 de junio de 2022, celebrando y conminándolos a cumplir las promesas hechas en tiempos del estallido. Del mismo modo, nombres como el de Lucas Villa (joven asesinado en Pereira el 11 de mayo de 2021, después de una marcha) y el de Allison Meléndez (quien se suicidó el 13 de mayo de 2021, luego de ser detenida y al parecer abusada por agentes de la fuerza pública durante las marchas en Popayán) se han convertido en símbolos de la lucha por los derechos de los jóvenes y han sido visibilizados (igual que muchos otros) por artistas populares y de élite, que se han sumado a las proclamas y que incluso se han unido con periodistas para contar la verdad sobre los muertos durante la sublevación y dejar memoria de esas víctimas. Ejemplo claro de esto es *Vidas robadas. Acción de memoria por las personas asesinadas durante las protestas civiles en Colombia 2019-2021*, realizada por la artista Doris Salcedo, en colaboración con el portal alternativo de prensa Cuestión Pública y en alianza con la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá²⁸; la obra se presenta como una acción de duelo en la que

²⁷ Didi-Huberman, *Sublevaciones...*, 73.

²⁸ Presentada además en *Fragmentos, Espacio de arte y memoria*, el «contramontamento» creado también por la maestra, en el que utilizó para la fabricación del suelo, co-creado con mujeres víctimas de abuso sexual durante el conflicto, armas entregadas por las FARC durante el proceso de paz de 2016, las cuales fueron fundidas y reutilizadas.

se exhiben fotografías de personas asesinadas durante la revuelta popular desde 2019 hasta 2021, en las que vemos sus rostros en actitudes espontáneas, cotidianas y cuyas fichas cuentan la historia de muerte de cada uno, con datos recogidos por un trabajo riguroso de las periodistas de Cuestión Pública. Se incluyen también la interpretación del IV *Movimiento, Lacrimosa*, del *Réquiem* de György Ligeti²⁹ y el poema *El siglo*, de Ósip Mandelshtam. Doris Salcedo da continuidad aquí a sus *acciones de duelo*, en las que los nombres de las víctimas son puestos y dichos en el espacio público, como un llamado al no olvido y a la no repetición, los *nadies* son nombrados, visibilizados.³⁰ Todo este coro de voces distintas que gritan proclamas y de memorias múltiples recuperadas, se protege con las canciones creadas por artistas populares, anónimos algunos y conocidos otros. Las calles de Colombia fueron una fiesta multitudinaria en medio de la sangre. Canciones legendarias de las luchas latinoamericanas, como las de Víctor Jara, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Los Prisioneros y otros, se cantaban junto a las de la banda de rap Alkolírykoz, La Muchacha, Lianna y César López. Comparsas, bailarines callejeros, *performers*, artistas de teatro, pintores de *body art*, músicos de conservatorio; *artivismo* que reclama el pueblo por venir.

La imagen de la portada de *Rolling Stone*, así, es realmente un anuncio o un diseño del pueblo «que vendrá», de un mundo por venir. Ese mundo no es el de una «sociedad civil»; es más bien el de una pulsión masiva que no solo tiene que ver con lo marginado socialmente, sino con lo no imaginado, aquello que adviene, que se revela inusualmente, ya sea porque siempre estuvo ahí o porque acude a la realidad como porvenir. Por lo tanto, lo «marginado» deviene «imaginado», en la media en que se le considera lo aún-no-pensado. Aquello que hace parte de lo «pendiente».

29 Por músicos del Conjunto de Estudiantes del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

30 Los trabajos de Juan Manuel Echavarría y del colectivo *Magdalenas por el Cauca* (Gabriel Posada y Yorlady Ruíz) son también fundamentales para la visibilización y conservación de las memorias de los muertos, entre los de muchos otros artistas nacionales que no han cesado en este empeño.

Esta es la razón para que ese «pueblo que falta» sea afín al arte y al pensamiento. Es por ello que los artistas y los filósofos siempre están cerca de esta manifestación. Deleuze y Guattari dicen que si bien artistas y filósofos no pueden «crear un pueblo», sí «pueden llamarlo con todas sus fuerzas».

Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o de filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente.³¹

Y es en este sentido que se entiende también la forma expresiva del «pueblo que falta», ese que pobló las calles y diseminó un tipo de fuerza orgánica en pro del contrarrelato, de la contramemoria, en pro de un contramonumento. Mas, el «contra» del que aquí se trata no es solo reactivo, como respuesta feroz del «dominado» frente al «dominador», sino la afirmación de un mundo posible, en el que el relato surja como expresión creadora que memoriza el acontecimiento. Por ello, ese acontecimiento se convierte en conmemoración de sí mismo, gracias a la construcción de dicho relato, no como la confrontación de dos estructuras, sino como la evidencia de una transformación, de un trance, de un rito que permite la transición, como un «no» que precede a la afirmación vital de la diferencia. La violencia ínsita al proceso, las confrontaciones, la destrucción de monumentos, por lo menos para el caso colombiano, son puestas a punto de un nuevo estado de cosas, desde el cual pueda indicarse el «pueblo por venir», el pueblo que falta y que, por lo tanto, aún no se ha constituido, pero reclama su «versión de los hechos».

31 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2005), 111.



Imagen 4: Marchas. Medellín 12-05-2021. Harrison Agudelo.

Referencias

- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Debray, Régis. *Les cahiers de médiologie N° 7 Premier semestre 1999: La confusion des monuments*. Traducido por Luis Alfonso Palau. París: Gallimard, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (1980)*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

- Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- . *Sublevaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2017.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI, 1990.
- Koolhaas, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Pecaut, Daniel. «De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano». *Controversia*, (1997): 10-31.
- Varios. *La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998-2010*. Medellín: Sílabo, 2015.