

**“Me veo y me reflejo, me ves y me refracto”
Por Claudia Salamanca**

Mirada hacia adentro: Una Introducción

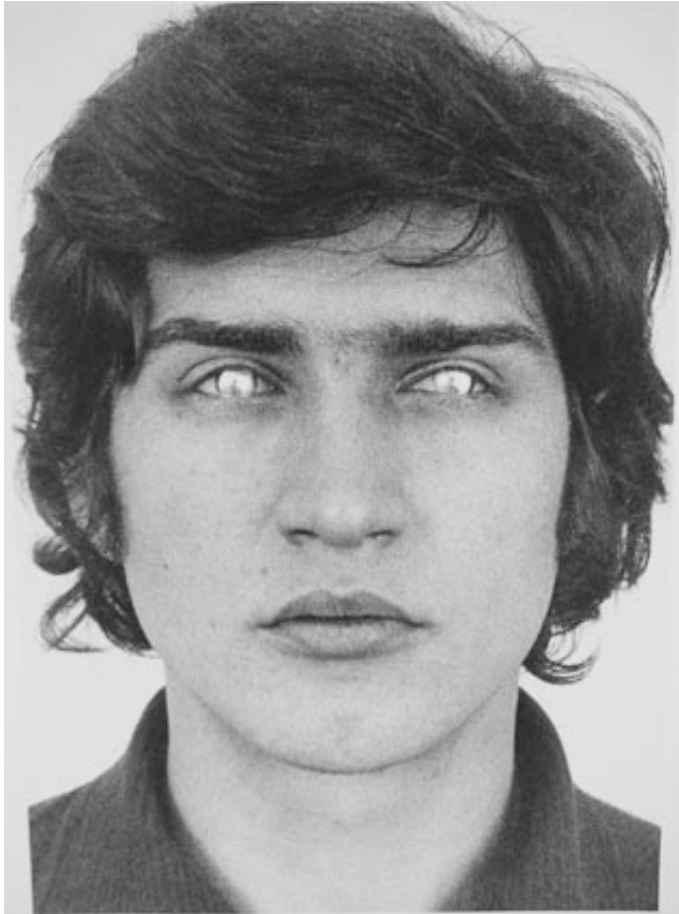


Figura 1: Rovesciare i propri occhi
(To Turn Upside Down Your Own Eyes) 1970

En 1970, Giuseppe Penone realiza la obra *Mirando hacia Adentro*, un gesto simple que apela al espejo mas invirtiendo su mirada. Podríamos decir que el gesto de Penone es aquel de la mirada inversa, de la construcción de la imagen cerebral, del reflejo doblemente inverso. Cuando Penone decide colocarse unos lentes de contacto de espejo -documentándolo a través de la fotografía- crea el acto de la doble mirada; la nuestra reflejada en sus ojos y la suya ciega mirando hacia adentro gracias a la superficie de doble espejo de sus lentes. Penone rompe la dualidad del reflejo-objeto insistiendo en el espejo, en la misma dualidad pero dislocándola. La dislocación que propone

Penone es aquella donde el espejo es capaz de lograr más de un reflejo a través de imágenes que no corresponden a un mismo momento; su temporalidad no concuerda. La mirada de Penone y la mía no se unen en el espejo de los ojos del artista; se unen en la fotografía que, aunque yo sé que mi reflejo no está en los ojos de Penone no ceso de buscarme en ellos: busco el ojo de la cámara que finalmente es el que me mira. Aquí el espejo me confunde. No es simplemente una superficie lisa capaz de reflejar una realidad aparente, es mas bien una aproximación al fenómeno de la mirada, de quien mira y a quién se mira, no como una mirada desarraigada cartesiana sino una constitutiva, que me recompone. En el caso de Penone me recompone en el reflejo del fotógrafo que soy yo en sus ojos. Esto me lleva a preguntarme por la imagen, no como un simple reflejo sino como un mecanismo de constitución partiendo desde imágenes del arte contemporáneo para luego a partir de esta metodología aproximarme al proceso de constitución en imágenes de violencia donde el que mira y el que es mirado entra a un juego de poder donde se inscriben categorías posibles de sujeto como por ejemplo las de víctima, y victimario.

Evidentemente el psicoanálisis ha trabajado el espejo dentro de procesos de identificación, sin embargo mi intención en este ensayo es complejizar más este reflejo. Como lo vimos en Penone el reflejo se disloca en dos tiempos diferentes con aparentes reflejos diferentes. Reflejos que no vemos, en el caso de Penone y los lentes mirando hacia adentro, no vemos su interior reflejado pero asumimos que existe, y en el caso de los lentes hacia fuera no nos vemos en sus ojos pero nos trasladamos allí a través del ojo del fotógrafo que constituye mi reflejo en la fotografía a partir de mi mirada. Quisiera entonces preguntarme, ¿Qué sucede con estos reflejos, sino existen —o por lo menos no los veo— cómo llegan a constituirme? ¿Es solo en el mirar? ¿Es mi mirada un acto de constitución? ¿Cuál es su alcance? ¿Será que siguen siendo reflejos, o debemos apelar a otros fenómenos como la refracción para entender este ejercicio de constitución?

Para navegar en estas preguntas me permitiré hacer uso del arte como mecanismo y como resultado, que por ser imagen y navegar en el mundo de la creación me dará herramientas para ahondar en la relación imagen-constitución sujeto y sus dinámicas en imágenes de violencia específicamente del conflicto Colombiano. Esto me dispondré a explicarlo a continuación. Para entender esta primera aproximación que desplaza la idea de un único reflejo usaré el siguiente diagrama:

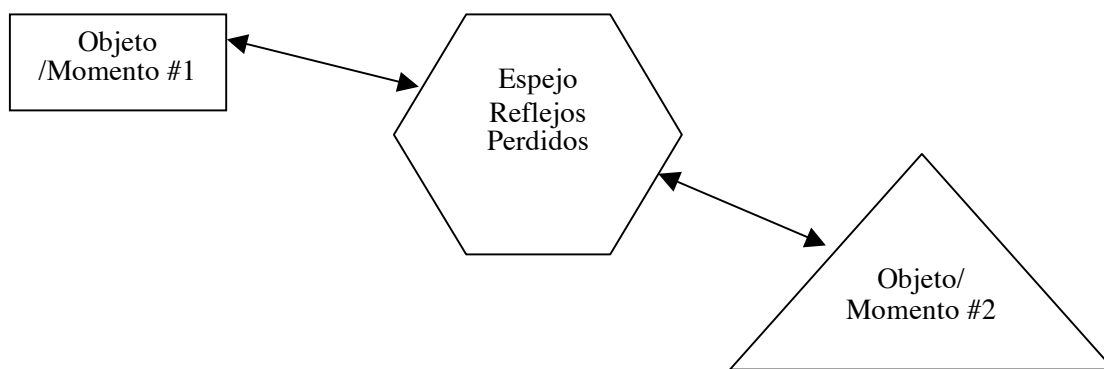


Figura 2: Dislocaciones en el espejo –diagrama.

El espejo que me interesa tratar en este texto, y que traigo con el ejemplo de la obra de Penone es aquel que genera más de una imagen. Para entender este proceso ahondaremos en los conceptos de reflexión y refracción, entendiendo estos como momentos físicos. Recordemos que la refracción es un fenómeno dado por el cambio de velocidad de las ondas al pasar de un medio a otro y la reflexión es el cambio de ángulo que sufren las ondas al chocar con una superficie; los dos comportamientos de las ondas -cambio de velocidad y angulación- repercuten en la imagen. Estos fenómenos físicos señalan momentos donde la imagen, no como un espejismo, no como mera fantasía o ilusión, no como producto de un efecto óptico, se constituye como un proceso dado a través del medio (Appadurai, 2002). Mi interés por traer esta discusión se da a partir de la relación que se establece entre objeto y reflejo, donde la materialidad tanto de la imagen como de su objeto se transforman a partir de un fenómeno físico que no reside en una percepción inmaterial -el ojo no nos engaña-, no es un proceso de ilusión óptica sino de una materialidad constante que golpea al ojo.

Por otro lado mi interés se desglosa aquí como el desencadenamiento de otra imagen temporal que se desliza y se incorpora en el espejo como un momento en el cual la partícula -un referente- decide estar en dos lugares al mismo tiempo y que en el ejemplo de Penone se daría a través de la materialidad de la imagen: la fotografía.

El espejo que trabajaré en este texto pareciera ser más una piedra biselada de espejo que una superficie de cruce en el sentido de Lewis Carrol y *Alicia en el País de las Maravillas*. No me interesa la superficie de cruce, ésta implica un momento irreal de existencia, de fantasía, de sueño que se expande al otro lado de lo real. Para el propósito de este texto el espejo tiene cuerpo, se presenta como una roca que posee superficie y materia y es ahí donde me interesa ahondar más. El espejo no es mera superficie, o umbral de dos mundos, es y se constituye como un proceso creador de cuerpo, no son partículas o ilusión es material.

Reflejos o refracciones?

Miremos la obra de Ana María Rueda, llamada Agua como Horizonte (2005).





Figura 3 y 4: Agua como Horizonte, Ana María Rueda, 2005.

La figura 3 además de presentar la obra de Rueda me permitirá explicar la refracción como fenómeno físico. La fotografía del niño presenta una desviación a la altura del horizonte del agua; ésta se debe a que la luz al cambiar de medio –de aire a agua, medios de diferentes propiedades- disminuye su velocidad creando un ángulo en la propagación de onda. La imagen da cuenta del cambio de velocidad de la onda como fenómeno y como acción de la mirada. La refracción no sólo es un fenómeno físico afuera de nuestra mirada sino que crea nuestra mirada. Nuestro ojo ve gracias a la refracción. La luz cambia su angulación al entrar al ojo invirtiendo los rayos que excitarán a la retina. Los defectos como la miopía, presbicia o hipermetropía se generan en errores de refracción. ¿Todo esto para qué? ¿Para que ahondar en un fenómeno físico? ¿Para qué traer una explicación del orden fisiológico a un texto sobre la mirada, el cuerpo y sus imágenes? ¿Para qué? Con esto no busco desviar el texto de la obra de Ana maría Rueda, además de ser esta fotografía (Figura 3) un ejemplo de refracción, es el mecanismo de creación que usa la artista la que me lleva a pensar e

imaginar la refracción como elemento de constitución. José Ignacio Roca describe la obra de la siguiente manera,

En 2002, Rueda realizó una serie de talleres de apoyo a la exposición de la Colección Rau, muestra de obras maestras del arte universal presentada en la Casa de Moneda de Bogotá. La artista documentó su propia interacción con los niños - y la de ellos con las obras de arte y el material didáctico de la exposición - como parte de su proceso pedagógico.

La exposición tenía una sala infantil con reproducciones de algunas de las obras maestras exhibidas, con espacios vacíos en la parte que correspondía a la cara del personaje para que los niños pudieran verse a sí mismos como parte integral de las obras. Cada cuadro estaba reproducido en la parte interior de una caja y frente a él había un espejo, de tal manera que cuando el niño metía la cabeza en el orificio, el único espectador de la escena era él mismo, quien asumía el rol para su propio disfrute. Rueda fotografió el espejo desde arriba, no interrumpiendo de esa manera la relación de cada joven con la imagen que representaba para sí mismo. [...] A pesar de que la imagen estaba ya mediada por un filtro (el espejo) que evitaba una representación directa para la cámara, Rueda sintió que era necesario un nivel más de distanciamiento entre la relación íntima de cada joven con su imagen y la instancia de exhibición pública. [...] Las fotos fueron inmersas en agua y re-fotografiadas, logrando un efecto particular en cada caso en función de la relación de la mirada con el nivel del agua. La inmersión en el medio líquido parece devolver las imágenes a un estado de gravedad pre-consciente, y las dotan de una extrema fragilidad y vulnerabilidad (Columna de Arena No. 67, Mayo, 2005).

Vemos que Roca asume el espejo como un filtro y el agua como un agente de distanciamiento. Quiero anotar estas precisiones que el crítico realiza acerca de la obra de Rueda para pensarlas en términos de dislocaciones, no como un problema de distancia sino de completa transformación. El niño se ve primeramente inmerso en un cuadro que se significa como histórico al ser un objeto de una colección de arte. Esta primera inmersión le trae al niño una memoria que no tiene, se ve atrapado confrontando sus momentos, su imagen en la pintura. Como Penone, el niño mira a un allá que yo como observador no puedo acceder, a un reflejo perdido. Recuerdo siendo guía en el Museo Metropolitano de Nueva York cuando un niño afroamericano de ocho años me pregunta “¿Dónde están los cuadros de la gente negra?” En un momento dilató su memoria, la mía, y la histórica que presenta el museo retractándonos en reflejos perdidos. Como lo señala Roca en el caso de Rueda, “es allí en donde el taller cumple un papel instrumental, logrando que algo muy

íntimo - sus historias personales, sus recuerdos, sus intereses, sus prejuicios- emerja, por así decirlo, a la superficie.”

Rueda no toma la fotografía al niño sino al espejo como un primer intento de recuperación del reflejo perdido, como aquel gesto que yo realizo al buscar en los ojos de Penone mi mirada. Esta dislocación no es un reflejo, es una refracción que modifica la imagen, nuestro sentido de ver, de apreciarnos y de entendernos. Si, evidentemente esta perdido para nosotros como espectadores sin embargo se presenta a través de lo que sugiere Roca como “estado de gravidez pre-conciente” de la imagen, un efecto de la memoria. Recordemos una vez más el fenómeno físico de la refracción. La luz choca y su velocidad disminuye. Esta velocidad la interpreto como la posibilidad de un doble momento de pensarse. En ese tiempo dilatado Rueda toma la foto al espejo, a una imagen invertida, a la mirada del niño, no al niño. Esta dilatación es el efecto de la memoria que sólo es posible en el momento de la refracción. Una vez más hay dos momentos en ese reflejo. Un momento primero de mirada donde el niño se ve inmerso en la pintura y un momento dos donde la imagen es inmersa en el agua. El agua como horizonte evidencia lo penetrable del límite, lo penetrable del espejo, pero no como reflejo sino como refracción. La refracción es penetrable, se inserta en el otro medio y nos lo muestra. El agua en la imagen presenta un espacio de contención

Esa penetrabilidad que se da en la refracción, tiene ciertas características. Además de una dislocación de tiempo que conlleva la ejecución de una memoria, la refracción igualmente me muestra una contención. La imagen de Rueda también nos presenta, debido al ángulo en que es tomada la foto, al medio, el agua, devolviéndonos parte de la imagen invocando un movimiento que va en más de una vía. Pero de manera interesante esta imagen que se refleja dentro del agua sólo es posible obtenerla si se da la mirada desde allí, desde el segundo medio. Rueda nos ofrece la posibilidad de que aquí el agua no sea sólo un horizonte o filtro, ella es un espejo. Es como si esa superficie biselada se multiplicara, no solo en el aparente horizonte sino en la memoria, en una

reflexión total.¹ Bergson utiliza en su libro *Materia y Memoria* la idea de reflexión total como la metáfora de la relación entre percepción, cuerpo y memoria. Materia para Bergson es el agregado de imágenes y percepción la acción amplificada de mi cuerpo, mi imagen, con respecto a este agregado de imágenes a la materia. Para tal fin percepción es la reflexión total al mundo: mi cuerpo actuando en él. La reflexión total son una serie de rayos que no alcanzan a salir y se contienen en el agua devolviéndose reflejándose dentro del mismo medio, así es la percepción para Bergson; en la reflexión total los objetos despliegan una imagen virtual de sí que es la influencia eventual de lo viviente en ellos.



Figura 5: Sección de imagen de Ana María Rueda en la cual podemos ver reflexión total.

El gesto de dislocación de la refracción también ha sido expresado la obra “Vitrina” (1989) de María Teresa Hincapié. Hincapié nos lleva a mirarla a través de una vitrina que se vuelve su espejo, ella explota el gesto de autocontemplación para llevarnos a contemplarla, construyendo lo femenino en la mirada y en el mirar. Busco su mirada a través del vidrio, busco el momento cuando sus ojos dejan de sintonizarse con su gesto para cruzarse con los míos a través de ese espejo invisible. Me busco en ella sin encontrarme pero a la vez en su construcción de feminidad me encuentro. Hincapié escribe al revés, me habla sin saber que me encuentro atrás del vidrio - evidentemente ella lo sabe como cualquiera- sin embargo yo no existo al igual que sucede en los ojos de Penone. Tanto Hincapié como Penone hacen evidente el *apparatus visor* que construye mi

¹ Reflexión total es el nombre de este fenómeno físico, donde el agua actúa como espejo de sí misma.

mirada. En Penone el apparatus visor es lo fotográfico que no me permite alcanzarme como imagen reflejo sino más como una anamorfosis de mi mismo. Yo en los ojos de Penone me encuentro a partir de lo fotográfico que me anticipa como espectador; la imagen del fotógrafo en los ojos de Penone es la mía a partir de una construcción previa de mirada ejercida por el fotógrafo. Hincapié usa un dispositivo similar. La anticipación esta dada por el espacio de la acción, la vitrina. Walter Benjamín, en el trabajo de los Pasajes, nos trae la mirada que se construyo a partir del uso y abuso de los espejos y el vidrio en estas galerías del siglo XIX. El paseante, que describe Benjamín es aquel que se mira de perfil, se ve y se multiplica en cada reflejo que le ofrece la ciudad, en sus múltiples vitrinas y espejos en los cafés, pasajes y tiendas. El paseante se reconstituye, se contempla en el mismo ejercicio que Hincapié me ofrece.



**Figura 6: María Teresa Hincapié: Vitrina, 1992. Performance.
Foto: Oscar Monsalve**

Esta obra me lleva a pensar el problema de la identidad como ejercicio performativo donde la identidad es una construcción entendida como personificación, como aquel lugar desde el cual yo me pienso y me miro como espectador de mí mismo, pensando en ser visto y en cómo quiero ser visto. Sin embargo, esa personificación no es tan sólo posar como otro o como yo, sino que implica la encarnación dolorosa de un yo proyectado; es dolorosa por cuanto soy y no soy eso proyectado, soy algo que no quiero ser y sin embargo soy aquello que me he hecho ser. Penone mira hacia adentro con los lentes de espejo, a la vez que nos refleja en sus ojos, construyendo así un sujeto decentrado, que juega con una noción de identidad donde el yo no es producto de una esencia interior del sujeto sino de un proceso de alteridad: de yo para el otro y del yo en el otro. Penone con unos lentes de contacto de espejo se mira hacia adentro como otro, como un espectador de sí mismo. Como esa mirada que nos ofrece el director David Fincher en el Club de la Pelea, donde Tyler Durden se mira así mismo desde otro que es su mismo yo, y a través de esta mirada su identidad se modifica cambia a la imagen de sí mismo, a lo que quiere ser.

El proceso de creación de identidad, de identificación en palabras de Stuart Hall es la representación del otro en mí, y del yo en el otro. Utilizamos el término de identificación no como un simple proceso de afiliación por origen o por alguna característica común a un grupo –como si fuera reflejo-, sino como una práctica dada desde un lugar en el que mi cercanía es un habitar de la contingencia, móvil y no estable: una práctica discursiva donde el sujeto se construye en un proceso sin fin; y la total afiliación a ella es lo que Freud llamaría la fantasía de la incorporación (Hall, 1996; 3). Pero ante esta incorporación no hay medidas de absolutos; la identificación es un proceso de continua articulación que, como cualquier otra práctica de significación, es siempre sujeta al juego. Esta incorporación funciona como refracción. Podríamos decir que en la imagen de Ana María Rueda la identidad del niño es reflejada en el espejo, insertado en el mecanismo que la pintura

le ofrece desacelerando *la naturalización de ser*² permitiéndole un juego de su memoria con la imagen. Esto no hace a la identidad un proceso de postura imaginativo sino que ésta se moviliza de adentro hacia fuera pero también de afuera hacia adentro donde, bajo la paradoja muy bien descrita por Judith Butler, el sujeto se construye, se subjetiva, por un poder que le da forma a través de sumisión pero, es ese mismo poder y proceso el que le da agenciamiento. Este poder no es una fuerza exterior al sujeto sino aquella misma que le permite existir, articularse. Por ejemplo, las madres de los soldados secuestrados, adoptan como lugar de enunciación el sujeto madre, aquel sujeto sacrificial que vive por otros, que lo da todo por otros y cuya orientación social se enmarca dentro de sociedades que ubican la maternidad como una condición femenina de existencia y propósito único femenino. Sin embargo, ese mismo poder que las enmarca dentro de roles establecidos y aparentemente inmodificables, es el mismo que en el marco del conflicto armado Colombiano les permite enunciarse como sujetos que subvierten ese mismo poder reclamando el derecho por sus hijos. La maternidad es el lugar de existencia de estas mujeres pero es el lugar de enunciación de su agenciamiento frente al poder mismo que las materializa.

Si la identidad es una práctica discursiva; ésta no se puede tomar fuera de las instituciones y sus especificidades históricas. En conflictos de violencia, el problema de la identidad se plantea como marca. Marca de la institución, marca de bando, marca de pertenencia. Es un proceso de ambivalencia, de resolución del objeto de deseo ya sea por materialización o por la amenaza del castigo frente a este. Es usted como yo o es usted un enemigo diferente a mí mismo: relación de deseos y castigos, tanto de deseo de castigo como castigo por el deseo. Y es esa identidad la que funciona como marca, objeto de códigos reconocibles e inscritos en categorías de enemigo – amigo, víctima – victimario. Es entonces la identificación-refracción, términos que nos llevan más a una

² Hablo de naturalización del ser como esa frase de autocomprensión donde me digo que “Yo soy yo” y donde me imagino como un ser definido con una aparente estabilidad. Lo que ofrece la imagen de Rueda es la posibilidad de desestabilización e incoherencia de ese ser, incoherencia como un movimiento donde me repienso en esa desaceleración de la memoria propia de la refracción enunciada en este texto.

noción de proceso, performance en imagen. Entiéndase performance como la materialización del proceso discursivo, una acción repetitiva (Butler, 1990). Un performance donde acción e imagen se juntan. Las imágenes de violencia se construyen como acción, la inflicción de dolor a partir del acto y su recuperación en imagen a través de su recuerdo suspendido. La escena violenta es el momento del ejercicio de aquello posiblemente deplorable en mí, pero en el cuerpo del otro. Aquello que ejerzo como humillación del otro porque es en primera instancia humillación en mí mismo y para mí mismo. Yo como perpetrador de violencia creo las imágenes, las poses y las prácticas sobre el cuerpo muerto que culturalmente humillarían a aquellos que se construyen como cohabitantes de mi sistema de interpretación. Esa inflicción de violencia emana de la alteridad, en lo que el otro merece al no ser yo. Imágenes de violencia creadas en torno a esa dualidad son aquellas construidas bajo nociones de enemigo – amigo, bueno – malo y femenino – masculino. Todos estos binarismos se construyen a través de la retórica de la imagen de violencia. Y es esa imagen la que quiero abordar en este ensayo desde la refracción como término desde la metodología de las artes: la imagen como *creación* discursiva. Busco aplicar en la imagen, el ejercicio mismo de Penone, mirarla hacia adentro y hacia fuera. Se ha hablado desde la teoría crítica de terceras posiciones donde ese binarismo se pueda romper. Sin embargo es usando el tercer espacio del espejo, la refracción, como ejercicio y metodología donde yo quisiera situarme en el siguiente análisis.

Tomaré como ejemplo las imágenes alrededor de una familia (la unidad social) ahora fragmentada en los bandos del conflicto Colombiano: El caso de Adaly, mujer guerrillera, herida en combate junto con su hermano Elías, soldado campesino. Busco a través de esta imagen encontrar esas competencias de poder continuamente multiplicadas y repetidas, que construyen un tipo de imagen reflejo, del fuerte – débil, amigo – enemigo y masculino – femenino y finalmente utilizando el concepto de refracción entendido como aquel tercer lugar que me permita desestabilizar ese binarismo refractándolo.



Figura 7 y 8: Imágenes publicadas por la Revista Cromos.

“Mientras Adaly Gualy estaba en la insurgencia, su hermano Elías hacía carrera en el Ejército como soldado campesino. La vida los volvió a encontrar”

Titular Revista Cromos, Septiembre 2004.

Cuando me miro en el espejo en la mañana como un mero ejercicio de reconocimiento de mi persona, ejerzo ante todo una proyección de mi imagen para el otro, una imagen refractada y un ensayo de posibles posturas. Mi intento de unidad, de ilusión de persona, de esa memoria de ser ante el espejo, de un ente constituido como un YO en mayúsculas se reconstituye permanentemente en el ejercicio diario con el otro. Es decir que yo me muevo y poso con mi otro de la manera que me recuerdo ante el espejo en aquel ensayo de todas mis posibles posturas. Esa imagen reconstituida que le he dado al espejo la refracto en el otro, permanentemente. Y en la tarde o a la

media mañana cuando me veo otra vez en el espejo, me lavo las manos y me doy a mi mismo un nuevo baño de unidad, de reflejo, mi pose se renueva una vez más para ser refractada. Cuando poso, poso con mi reflejo, mas lo refracto esperando que el otro encuentre en mí la misma ilusión que yo busco en el espejo, mi unidad y coherencia como persona.

Identidad: la dilatación del gesto

La obra de Nikki Lee, sus proyectos de persona como el proyecto turista, el proyecto Ohio, el proyecto snowboards, o proyecto Hip Hop presentan la identidad como reflejo y pose, pero no sólo es la constitución de un gesto suelto sino una dilatación del mismo en espacio y tiempo.



Figuras 9 y 10: Nikki Lee, Proyecto Ohio y Proyecto Hip Hop.

Cuando poso mi identidad, poso comportamiento, no solo a manera gestual, sino que es un gesto que se dilata en cuanto tiempo y acción. Nikki Lee no sólo viaja al otro lado del espejo, sino a la refracción del otro. Nikki Lee nos recuerda que la identidad, en este caso apelando a los códigos preestablecidos de las subculturas en Estados Unidos es un performance donde la pose es conciente.

Su proyecto implica no solo el adoptar códigos de vestuario, lenguaje sino también de comportamiento. Lee cruza el espejo conscientemente para desplegar su cuerpo en una pose que evidencia la fabricación de identidad. El espejo se presenta como esa ilusión donde yo me planteo una posibilidad de acción en calidad de otro, en el límite del otro. Esa ilusión no es mera fantasía o mentira. Lee nos muestra en su trabajo que la identificación apela a un habitar en la contingencia. Sin embargo, nuestra ilusión de un yo unitario, nos permite ocultar esta transferencia de coaliciones, tanto que al ver las fotografías de Lee parece un proceso neurótico de transferencia. Esta noción de pose pareciera que trajera consigo un sentido de engaño. El gesto de Lee podría ser leído, en el ejercicio neurótico de inserción como un acto cargado de teatralidad: construcción de la pose. Sin embargo la pose no es solo mover el cuerpo como el otro lo pide, como el fotógrafo lo exige en una sesión fotográfica sino que implica políticas de alteridad, que quiero que vea el otro en mí. En la obra de Juan Pablo Echeverri Buenmozos y Bonitas, él toma todo aquello que aparentemente no es suyo: la peluca, el lápiz labial y lo parodia en su cuerpo. Él permanece, su yo como corporalidad sobresalta en la fotografía pero su gesto se dilata. Cuando vemos esta serie de 20 polaroides sobre marcos impuestos a la foto que adornan y complementan el gesto, advertimos a alguien que posa para la foto y usa todo tipo de aditamentos para manifestar su intención. Sin embargo Echeverri no se disuelve en la pose, no podemos decir que es el gesto máximo de mimesis y transformismo. Él está allí, su imagen como la de Lee habita en la contingencia de su identidad y lo disfruta. Buenmozos y Bonitas permite alterar el género aplicado a esas dos palabras para dejarnos en un lugar ambivalente: de refracción.

Pero qué podría tener de similar las imágenes de Lee o Echeverri con las fotografías de la Revista Cromos de Adaly y su hermano?

Adaly fue herida en una retén cuando la policía detuvo un vehículo para registrarlo bajo la sospecha de que transportaba armas y los equipos necesarios para montar una emisora de las Farc.

Esta información el ejército la recibió de un informante. Al momento de ser obligados a detenerse, los guerrilleros abrieron fuego y en el intercambio de balas, Adaly resultó herida en su pierna derecha al igual que fue la única sobreviviente del enfrentamiento. La guerrillera es trasladada a la base militar más cercana donde al entrar en una camilla reconoce al soldado que se encuentra haciendo guardia en la puerta del dispensario en San Vicente del Caguán. Ella pregunta por su nombre encontrando que es su hermano. Hermano que por años no había visto. Las imágenes de violencia como la de Adaly y su hermano plantean no simplemente una reconstrucción de una unidad, en este caso familiar, sino que pretenden seguir manejando una imagen reflejo (binaria) donde existe la identidad como requerimiento esencial y donde la refracción en este caso de Adaly, es una refracción no permitida. Adaly, como mujer y guerrillera, es vista al otro lado del espejo en el binarismo de bueno malo con sus correspondientes instituciones en un marco de ilegalidad contrapuesta a la legalidad. Adaly es invitada a tomar su lugar, a su reflejo, a una reinserción de su género y su papel que éste le implica dentro de la legalidad. Este mecanismo de reinserción es gestual dado por el toque de su hermano –en la fotografía vemos como Elías toca su mejilla–; su hermano recompone el lugar del espejo y con este el de la imagen reflejo. Con esto yo no estoy diciendo que la identidad de Adaly debiera haber permanecido en el lado de los “malos”, sino que el conflicto exige que esa imagen-reflejo se mantenga en un orden social donde lo femenino y aún más la hermana de un soldado vuelve a su lugar. El conflicto sólo existe en la medida que estos binarismos se mantengan y si se dislocan, como en el caso de Adaly, son reconstituidos en imagen-reflejo devolviéndola a este lado del espejo. ¿Pero entonces dónde está la refracción? ¿Dónde se desestabiliza la imagen-reflejo del conflicto Colombiano en esta imagen?

La revista Cromos titula su artículo “Enemigos de Guerra, Hermanos de Sangre,” en el que Adaly y su hermano Elías son los protagonistas. Aquí Adaly y Elías se reconocen como participantes de los lados del espejo en un contexto institucional donde podemos claramente

identificar un primer binarismo legalidad e ilegalidad. Ella ha sido capturada y su hermano hace parte del apparatus que la captura. Ella, dentro de esta circunstancia es inscrita en el lado de la ilegalidad, donde no sólo su situación al momento de salir el artículo lo corrobora, sino que la escritura del artículo lo reafirma. Elías fue a la escuela, Adaly no. Su hermano creció en la vereda, su hermana en un no-lugar. Elías se dedicó a ayudar a su familia, mientras que Adaly se fue a la guerrilla siguiendo la invitación de un hombre. Adaly sigue los pasos de su madre, una madre que los abandonó mientras que Elías permaneció en la casa con su padre ayudando al sostenimiento de sus hermanos. A través de estas descripciones y sus imágenes, Adaly es puesta al otro lado del espejo. Sin embargo, en este preciso momento en donde la mano de Elías se estira, la toca, y ella regresa a la unidad. Ese gesto que la foto nos muestra es construido como pose y como puente donde ella es reinsertada a este lado, al lado de la unidad, de la familia, y del ejército. Al visitar el archivo de la Revista Cromos me encontré con 260 fotos digitales tomadas para este reportaje, finalmente se publicaron las dos que muestro en este ensayo. Sin embargo y gracias a la numeración secuencial que crea la cámara digital, el ver las fotos parece una secuencia en movimiento, movimiento del ojo del fotógrafo y de la dilatación del gesto en tiempo y espacio. Y aunque esas fotos siguen en el archivo de Cromos puedo decirles que la mano de Elías tocando a su hermana es la culminación de diferentes intentos por unir en la imagen la enemidad en la unidad familiar. La pose es construida cuidadosamente, el brazo se va alargando hasta que finalmente la toca. Adaly nunca muestra su rostro, primero lo oculta totalmente, para luego aceptar la foto de perfil. Nunca vemos su rostro de frente. La refracción en esta imagen es la de un conflicto armado donde el límite planteado por el espejo se diluye, pero sin embargo al mismo tiempo se reinstituye la marca y la diferencia cada vez más visible, cada vez más corpórea, ya sea en el cuerpo de la víctima, en el poder del perpetrador o en el acto mismo del terror. Como dice el artículo “ [Adaly] No quiere hablar de su vida en la insurgencia, y aunque asegura que nunca combatió, las cicatrices de su cuerpo cuentan

cientos de historias que ella insiste en negar. Pero no es fácil, en una guerra como esta, que cada vez tiene más informantes de lado y lado. Ellos fueron, justamente, los que avisaron al Ejército de que una camioneta de la guerrilla iba a sacar de Guacamayas decenas de armas, municiones, víveres, medicamentos y hasta el equipo técnico para montar una emisora clandestina.” Aunque el conflicto insiste en la imagen-reflejo cada vez más esa refracción disloca el binarismo de enemigo-amigo o bueno-malo; un conflicto que lo exige en pos de mantener la distinción de ilegalidad y legalidad. Sin embargo, la refracción se presenta como ese lugar donde el conflicto se desata en todos los ámbitos de la sociedad colombiana, donde no se sabe quien es el perpetrador, por ejemplo ¿Quién fue el que cometió la masacre de Apartado? La refracción me deja entrever un conflicto donde los límites del otro se han llevado al extremo de la cercanía constante de la muerte que se sitúa sin importar en que lado del espejo este. El espejo, su adelante atrás, es una ficción necesaria dentro de los conflictos armados como parte de su retórica, sin embargo como ejercicio y metodología el espejo nos permite ver las refracciones de la violencia en una sociedad que insiste cada vez más en verse y sentirse polarizada.

De refracciones a Invisibilizaciones

"La visibilidad depende de la acción que producen los cuerpos visibles sobre la luz. Usted sabe que los cuerpos pueden absorber, reflejar o refractar la luz. Si un cuerpo ni absorbe, ni refleja, ni refracta la luz no puede ser visto. [...] Un cajón de vidrio brillaría y se vería menos, puesto que en él la reflexión y la refracción serían menores. Pero si introducimos un trozo de vidrio ordinario en agua, o mejor aún en un líquido más denso que el agua, veremos que desaparece casi por completo, porque la luz que incide sobre él a través del agua se refracta y refleja muy débilmente. El vidrio se hace tan invisible como lo es un chorro de anhídrido carbónico o de hidrógeno en el aire por la misma causa.

- Efectivamente - dijo Kemp (médico) -, todo esto es muy fácil y en nuestro tiempo lo sabe cada niño de la escuela.

- Pues, vea usted otro hecho que también conocen todos los escolares. Si un trozo de vidrio se machaca y convierte en polvo se hace mucho más visible en el aire, es decir, se convierte en polvo blanco opaco. Esto ocurre porque al machacarlo hacemos que se multiplique el número de facetas de vidrio en que se refleja y se refracta la luz. Una lámina de vidrio no tiene más que dos caras, mientras que en el polvo la luz se refleja y refracta en cada granito que atraviesa, por lo cual es muy poca la que consigue pasar a través del polvo. Pero si este vidrio blanco molido le echamos en agua desaparece en el acto. El vidrio molido

y el agua tienen aproximadamente el mismo índice de refracción, por esto, cuando la luz pasa de ésta a aqué se refleja y refracta muy poco. Sumergiendo el vidrio en un líquido cualquiera que tenga casi el mismo índice de refracción que él se hará invisible. De la misma manera, todo cuerpo transparente se hará invisible cuando se coloque en un medio que tenga el mismo índice de refracción que él. No hace falta cavilar mucho para convencerse de que el vidrio también se puede hacer invisible en el aire. Para esto lo único que hay que hacer es que su índice de refracción sea igual que el del aire, porque en estas condiciones cuando la luz pase del vidrio al aire no se refractará ni reflejará.

- Sí, sí -dijo Kemp- . Pero el hombre no es como el vidrio

- No, señor, es más transparente.

- ¡Qué sandez!

El Hombre Invisible de H.G. Wells

La refracción hasta este momento nos ha servido como una metodología de análisis de la imagen desde la mirada, y como un método de desestabilización de la Imagen/Reflejo –binarios-. Aquí volveremos a tomar la refracción como un fenómeno físico. La refracción, como se explicó anteriormente, es el cambio de velocidad de la luz al pasar a través de dos medios de diferentes propiedades –índice de refracción-, pero como lo muestra nuestro científico del Hombre Invisible si un objeto posee el mismo índice de refracción del medio en el que es sumergido se produce su invisibilidad. Wells, en la voz del científico Griffins afirma que el hombre es aún más transparente que el vidrio, de donde se puede inferir entonces que es su visibilidad por el contrario su condición extraordinaria.

Wells sabía de física; su teoría para el hombre invisible efectivamente es cierta. En el Museo de Higiene de Dresden el científico y anatomista Werner Spalteholz (1861-1940) confirmó la tesis, que la transparencia de los tejidos depende del índice de refracción del líquido que lo permea y con este descubrimiento empezó a producir especímenes muertos con órganos transparentes y hasta cuerpos enteros. Para la I Feria Mundial de la Higiene de 1911, Spalteholz presentó 370 especímenes los cuales tuvieron gran éxito y aplicación pedagógica. Su preparación consistía en decolorar el tejido, lavarlo y posteriormente sumergirlo en una solución de índice de refracción grande. La preparación de éstos genera transparencia, aún no su invisibilidad. Las ratas y peces son

invisibles cuando son sumergidos en líquidos con la refracción correspondiente, sin embargo encontrar el mismo índice de refracción del aire aún no se ha logrado, pero en teoría funcionaría. Con esta explicación en mente quisiera acercarme a la obra de María Elvira Escallón, *In Memoriam*.



Figura 11: *In Memoriam*. Obra de María Elvira Escallón. 2001.

María Elvira Escallón decide colocar una columna de hielo dentro de una urna de vidrio. La columna aparentemente se desvanece y mientras la exposición se encuentra abierta, la artista reemplaza la columna repetidamente. La refracción apela no al fenómeno físico de cambio de estado de hielo a agua sino que opera en el tipo de mirada que ejercemos a una columna que se invisibiliza. Con esto no dejo de pensar en los experimentos de Spalteholz cuando al sumergir los peces o ratas dentro salicilato de metilo se invisibilizaban, primero las aletas y patas para posteriormente tomar lo denso de sus cuerpos; de la misma manera la columna de Escallón se

modifica inicialmente en los bordes de su base, para luego volverse una verticalidad flotante. La columna no desaparece, cambia de estado pero ante la mirada atenta, esa monumentabilidad se torna en un invisible.

In Memoriam no desaparece, por el contrario perdura a través de una presencia bajo el hecho de ser una construcción para la memoria que se repite como una necesidad –repetición realizada por la artista. Cuando mencionamos que un cuerpo X es invisible, no negamos el hecho de que su cuerpo existe, él se encuentra y vive, simplemente no podemos verlo; todo lo contrario es decir que alguien desaparece, su cuerpo existió y lo más angustiante del hecho de su desaparición es saber que su cuerpo pudo haber sido desechado. Prueba de esto son las madres de soldados y familiares de secuestrados que piden a gritos que le devuelvan los *restos* de sus seres queridos; el cuerpo se resiste a desaparecer. La invisibilidad, por el contrario, me permite mantener esa presencia activa, que interviene y modifica su entorno tal como Griffins lo hace en la novela de H.G. Wells. Hombre invisible se pasea por la aldea, perturba la vida de sus habitantes y lleva a algunos a su muerte.

La refracción en la obra de Escallón se produce a partir de la posibilidad de una memoria perceptiva, de la posibilidad de repensar un tiempo perdido, -el cambio de velocidad de ese rayo de luz refractado- esa imagen de la urna vacía me lleva a repensar una cultura estructural que se niega a morir en sus binarismos de presencia-ausencia. La artista vuelve a la galería y vuelve a iniciar un proceso de acumulación, incisivo y excesivo. Lo paradójico es que es un proceso donde la acumulación y exceso de una cultura que se niega a morir se invisibiliza ante nuestros ojos. No vemos sus excesos, no vemos los productos de su acumulación y autoerotismo pero están ahí, como cuerpo invisible; ésta es su propia estrategia de seguir viviendo, y es precisamente lo que nos permite ver la artista en esta urna vacía.

Actualmente se esta llevando a cabo la exhibición de Cai Guo-Qiang en el techo del Museo Metropolitano de Nueva York.³ El artista chino realiza una pieza llamada Monumento Transparente, el cual consiste en una lamina de vidrio de 15 pies de alto que se despliega verticalmente sobre el horizonte de Manhattan. Esta lámina de vidrio de un leve tono verde esta montada sobre una base rectangular que aloja de lado y lado réplicas de pájaros muertos –esculturas realizadas con plumas y papier-mâché. Esta obra hace referencia al 11 de septiembre, junto con otra obra llamada Monumento No Transparente que se encuentra en la misma exhibición. Quisiera entablar un diálogo entre la obra de Escallón y la de Cai Guo-Qiang. La obra de Cai Guo-Qiang me mantiene, a través de evidenciar un volumen que efectivamente desapareció –un cuerpo que efectivamente quedo resumido a restos- en los binarismos tratados anteriormente. La obra no me permite refractarme, yo estoy de pie ante la presencia del cuerpo muerto, ante la torre así no exista. La conmemora sobre la base de una civilización que no muere así perezca en el intento. No se trata de un asunto simple de transparencias o de invisibles, se trata de dos obras que se erigen como monumentos de su tiempo pero que cada una, al llamar la monumentabilidad de una cultura estructural. la refleja de maneras diferentes.

Quisiera mirar detenidamente la obra *Proyecto El Hueco* de Andrés Gaitán Tovar, -obra que no ha sido exhibida-. Esta consiste en una colección de fotografías tomadas a los visitantes de Ground Zero en la ciudad de Nueva York. La obra contiene fotografías tomadas por el artista como también imágenes que son solicitadas a conocidos y amigos que se disponen viajar a la gran manzana y que así mismo visitaran el lugar donde alguna vez existieron las Torres Gemelas. Así que Gaitán pone a otros, a sus amigos, conocidos, a desviar su mirada del monumento hacia aquellos que evidentemente están haciendo el mismo ritual que ellos estaban dispuestos a realizar o que ya

³ Para consultar imágenes de esta exhibición visitar:
http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId=%7b35B54034-D40F-4FD8-86EA-0B1A0A9D0F81%7d

realizaron. Gaitán disloca la mirada del visitante-fotógrafo, hacia si mismo, hacia aquel que hace lo mismo que él. Todos, incluidos el fotógrafo se encuentran en aquel lugar para celebrar el “United, we stand” (Unidos, seguimos en pie), slogan que permea todo el discurso alrededor del 11 de septiembre del 2001.



Figura 12: Obra Proyecto El Hueco, Andrés Gaitán. Seis imágenes de su colección particular. Imágenes cortesía del artista.

Si se ven las fotografías detenidamente encontrarán como constante la dirección de la mirada que sostienen los visitantes. Todos miran hacia arriba y sin embargo lo que más hace vibrar ese espacio es el hueco, aunque ya casi no exista –cimientos para el sistema de transporte de NJ y para la nueva construcción que estará en este lugar-. Entonces pregunto, -como lo hace también Gaitán-

¿Qué están mirando? ¿Cuál es el objeto de su mirada? ¿Qué hay arriba? Este gesto no sólo se queda en la mirada. Miremos a la mujer que se encuentra en la parte inferior derecha de la figura 12. Ella no sólo mira sino también graba, registra con su cámara el objeto de su visita, que más bien es un *no* objeto. Parece que la afirmación de “United, we stand” no recurriera únicamente a la actividad nominal sino que se ejecuta de manera performativa a través de la mirada, dando existencia a lo que no existe como objeto de deseo: el objeto a través de la mirada soy yo mismo.

Volvamos a la pregunta ¿Qué miran? Miran en un acto incrédulo de desaparición. Como quien mira a David Coperfield desaparecer un avión y se pregunta, ¿Como semejante cosa pudo desaparecer? ¿Cómo, si estaba allí? El acto de la muerte resulta casi un acto mágico.

Aquí hay un proceso donde el cuerpo desaparece, no como en el caso de Escallón, sin embargo el cuerpo se reconstruye a través de la mirada de todos aquellos que asisten a la presencia de la muerte, sin embargo este movimiento

Quisiera traer una imagen memorable del proceso de diálogo con las FARC en el periodo presidencial de Andrés Pastrana Arango. La imagen es la silla vacía de Tirofijo, el día de la apertura de las negociaciones en el Caguán. A la cita acudieron embajadores, altas autoridades políticas nacionales e internacionales, ex presidentes, ex guerrilleros entre otros, bajo la vigilancia atenta de 2000 efectivos de las FARC y 60 policías en el territorio despejado de San Vicente del Caguán. Todos ellos asistieron para ser testigos del evento sin precedentes donde las FARC se sentaban como homólogos del gobierno, sin un alto al fuego, sin la etiqueta de terroristas y con un territorio que algunos llamaron la otra Colombia. Tirofijo no asistió. No llegó bajo la excusa de lo que él llamo “una corazonada de campesino.” La revista Semana tituló “Más allá de la foto” con la imagen del presidente Pastrana sentado, con una silla vacía a su lado y al fondo los miles de espectadores. Quiero referirme a esta imagen para cerrar el presente ensayo teniendo en mente la polarización actual del conflicto en manos del presidente Álvaro Uribe Vélez, siete años después de dicha imagen.

Siete años después del secuestro de policías y soldados que aún permanecen en cautiverio, siete años después donde no ha habido diálogo ni la derrota militar de las FARC, siete años de polarización frente a un mundo que se mueve bajo “El que no esta con nosotros contra nosotros está.”

Tirofijo no asistió a la apertura de la mesa de negociación; Pastrana asistió y se quedo – aunque con la cara de frustración que revela la fotografía-. No se trata de quién ganó o de quién perdió en esta cita fallida. Se trata de ver este momento en la historia del conflicto Colombiano como una imagen, una vez más no como fantasía o mera irrealdad, sino como un momento de donde se desprenden lógicas de sentido y de acción en nuestro devenir como participantes, y dolientes de un conflicto. Tirofijo, bajo una corazonada de campesino, no se dejó insertar en el reflejo del espejo. Esto puede tener varias interpretaciones favorables y desfavorables para cada una de las partes del conflicto armado. Para algunos las FARC perdieron al no sentarse a la mesa como homólogos del gobierno Colombiano lo que les hubiera permitido alcanzar un status de interlocutor al contrario del de terroristas que tienen hoy día –reflejo uno a uno-. Otra lectura podría ser que Tirofijo no quería ser el reflejo uno a uno de Pastrana. En la revista Semana de Enero 11 de 1999, el escritor se pregunta por cómo diablos Tirofijo iba a sentir que su vida corría peligro cuando a San Vicente del Caguán lo vigilan más de 2000 de sus efectivos mientras que al Presidente lo salvaguardaban solamente 60 policías. Tirofijo se negó a ser espectáculo y prefirió ejercer una mirada de pájaro frente al paisaje, la misma que los voceros de las FARC aseguraban que lo iba a matar a través de un francotirador ubicado en un cerro aledaño a la población. Horas después Daniel Ortega entraba a una finca a 10 minutos del casco urbano de San Vicente del Caguán donde se encontraba Manuel Marulanda Vélez sentado en una mesa de madera y rodeado de sus hombres, aquellos que sí posaron para la foto.

Retomando la historia escrita por Wells y su aproximación a lo posible, el autor no contemplo la inhabilidad de ver, que el estado de invisibilidad ofrecería. Recordemos que los rayos

de luz entran en nuestro ojo a través de la refracción, y es ésta la que nos permite ver. Nos permite ver el hecho de que nuestro ojo tenga un índice de refracción diferente al del aire para que así los rayos sufran la angulación suficiente para llegar a la parte de atrás de nuestro ojo. Entonces nuestro hombre además de invisible sería el hombre ciego e invisible. No vería absolutamente nada, su cuerpo estaría impotente ante la imposibilidad de la acción. Aquello que le da poder –el no ser visto- es arrebatado al no poder ver a los demás. Entonces ¿Quién es el ciego? Hoy, mirando la fotografía me pregunto que refracta ésta en mi memoria. Me pregunto ¿De qué invisibilidad esta hablando? Creo que en su momento la imagen solo dejo el sin sabor de no poder ver a Tirofijo, al mito, era tan sólo el fracaso de un espectáculo. Sin embargo el gesto de Tirofijo hoy en mi reclama la invisibilidad en la que ha caído el conflicto Colombiano, invisible ante nosotros, invisible en la misma imagen de Tirofijo, invisible en imagen hecha cuerpo, donde seguimos diciendo que a aquí no hay guerra. La refracción de esta imagen me recuerda en un movimiento de constitución mi propia invisibilidad, ciega ante el dolor y ciega ante más imágenes reflejo de violencia.



Bibliografía

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" En The Anthropology of Globalization: a Reader. Xavier, J. and Renato Rosaldo, eds. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

Bergson, H. "Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu." Buenos Aires: Cayetano Calomino, 1943.

Butler, J. "Excitable Speech: A Politics of the Performative." New York: Routledge, 1997a.

---, "The Psyche Life of Power: Theories in Subjection." Stanford, California: Stanford University Press, 1997b.

---, "Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist theory" en Performing Feminism: Feminist theory and Theater, E. Case, London: John Hopkins University Press, 1990.

Feldman, A. "Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror" in Violence and Subjectivity, editado por Das, Kleinman, Ramphela y Pamela Reynolds. Berkeley: University of California Press, 2000.

Hall, S. (1996). "Introduction: Who Needs 'Identity'?" Questions of Cultural Identity Edited by Paul du Gay and Stuart Hall. London: Sage Publications: 1-17.

Wells, H.G. "El hombre Invisible"