

Memoria y ficción:

el cine y la legibilidad de la violencia a partir
de *Malo pa' pintar muñecos*

Fotografía de portada de
José Antonio Sampayo Barranco



Juan Carlos-Arias*  

Tipo de artículo: Artículo de investigación

Fecha de recepción: 10 de abril de 2025

Fecha de aprobación: 06 de noviembre de 2025

Fecha de publicación: 01 de enero de 2026

Para citar este artículo

Carlos-Arias, J. (2026). Memoria y ficción: el cine y la legibilidad de la violencia a partir de *Malo pa' pintar muñecos*, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... *Y Obra*, (35), e23038.
<https://doi.org/10.17227/ppo.num35-23038>

* PhD en Historia del Arte. Profesor titular, Politécnico Grancolombiano. jcaarias@poligran.edu.co

Resumen

La construcción de la memoria del conflicto armado en Colombia ha estado atravesada por la necesidad de conocer la verdad de los hechos acontecidos durante más de cinco décadas. El arte ha jugado un papel primordial en esta tarea colectiva de reconstrucción, pues se ha convertido, para muchos, en espacio privilegiado de testimonio y resiliencia frente a las atrocidades de la guerra. ¿Qué hacer, entonces, cuando la imagen no se piensa como un espacio de aparición de la verdad, sino como un espacio de ficcionamiento que no busca una correspondencia con la realidad? ¿Qué hacer con las mentiras y con las versiones no coherentes sobre la violencia en este proceso de memoria? ¿Cómo pueden pensarse otros modos de construcción de la memoria, más allá de la verdad, desde la imagen y las prácticas de creación? El presente artículo intenta desarrollar estos interrogantes, a partir de la película *Malo pa' pintar muñecos* del artista colombiano Juan Manuel Echavarría.

Palabras clave: cine; Colombia; guerra; ficción; memoria

Memory and Fiction: Cinema and the Legibility of Violence in *Bad at Painting Figures*

Abstract

The construction of memory of the armed conflict in Colombia has been defined by the need to know the truth of the events that have occurred for more than five decades. Art has played a fundamental role in this collective task of reconstruction, becoming, for many, a privileged space of testimony and resilience facing the atrocities of war. What to do, then, when the image is not a space for the appearance of truth, but rather a space of fictionalization that does not seek correspondence with reality? What to do with lies and incoherent versions of violence in this process of memory? How can other modes of memory construction be thought of, beyond truth, from images and creative practices? This text attempts to develop these questions through a reflection on the film *Bad at painting figures* directed by Colombian artist Juan Manuel Echavarría.

Keywords: cinema; Colombia; war; fiction; memory

Memória e ficção: cinema e a legibilidade da violência em *Malo pa' pintar muñecos*

Resumo

A construção da memória do conflito armado na Colômbia tem sido atravessada pela necessidade de conhecer a verdade dos acontecimentos ocorridos há mais de cinco décadas. A arte tem desempenhado um papel primordial nesta tarefa coletiva de reconstrução, tornando-se, para muitos, um espaço privilegiado de testemunho e resiliência face às atrocidades da guerra. O que fazer, então, quando a imagem não é pensada como espaço de aparição da verdade, mas como espaço de ficção que não busca correspondência com a realidade? O que fazer com as mentiras e versões incoerentes de violência nesse processo de memória? Como pensar outras formas de construção da memória, para além da verdade, a partir da imagem e das práticas de criação? Este texto tenta desenvolver essas questões tendo como tema o filme *Malo pa' pintar muñecos*, do artista colombiano Juan Manuel Echavarría.

Palavras-chave: cinema; Colômbia; guerra; ficção; memória

Introducción

Durante 2022 y 2023 hice parte del proceso de creación de la película *Malo pa' pintar muñecos*, dirigida por Juan Manuel Echavarría, en el cargo de montaje. La realización de este documental no siguió nunca las etapas más tradicionales de la producción cinematográfica: desde el principio comenzamos a experimentar con las imágenes de archivo a través del montaje, y a grabar lo que considerábamos que podía funcionar para componer una historia. Una cosa era clara: la intención era volver a mirar, esta vez a través del lente de la cámara, las pinturas producidas en *La guerra que no hemos visto*, obra desarrollada por Echavarría y Fernando Grisalez entre 2007 y 2009. No era muy claro de entrada qué era exactamente eso que queríamos volver a ver, aunque partíamos de una certeza: la cámara y el montaje cinematográfico nos permitirían acceder a las pinturas de un modo que el ojo desnudo jamás podría. Fue con un lente macro, el cual permite ver elementos minúsculos en los objetos filmados, que empezamos a descubrir detalles inesperados en las pinturas; y fue en esos detalles que nos encontramos con la figura de Diego, protagonista de la película.

En este texto me propongo pensar qué fue lo que se hizo visible acerca de la memoria de la violencia en Colombia en todo el proceso de experimentación creativa condensado en la película. Más allá de contar la historia de otro excombatiente de la guerra, el dispositivo cinematográfico permitió reflexionar críticamente sobre la construcción misma de la memoria y sobre aquello que consideramos verdadero, o por lo menos válido, a la hora de narrar la violencia y la crueldad.

Sobre las inconsistencias narrativas o qué hacer con las mentiras sobre la guerra

Diego se unió a las FARC-EP cuando tenía apenas ocho años en el Departamento del Caquetá, una de las regiones más afectadas por la violencia en Colombia. A diferencia de muchos otros niños que fueron reclutados de manera forzada para hacer parte de la guerra, Diego se unió a la guerrilla por voluntad propia. En sus propias palabras, él se unió a las FARC-EP para vengar la muerte de su padre, asesinado por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en El Paujil, un pequeño pueblo de menos de veinte mil habitantes en el nororiente del Departamento del Caquetá:

la muerte de él es la que me cambia todo. Ya no pensé en estudio ni nada, sino que pensé en volarme; y al primero que me estrellé fue a un miliciano, y me dijo: “pues si usted quiere darle duro a los paramilitares, métase a la guerrilla, mijo”. Y yo le dije: “entonces, ¿cómo es para yo meterme?”. (Diego, 2008)

La historia de la muerte de su padre y su ingreso a la guerrilla quedó plasmada en una pintura llamada *Dedicatoria al papá*, hecha por Diego a inicios de 2008, mientras participaba en los talleres de pintura organizados por los artistas colombianos Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisalez. Entre 2007 y 2009, junto a más de ochenta excombatientes de diferentes grupos armados, Diego creó 48 pinturas en las que narraba algunas de sus experiencias en sus más de diez años en las filas de las FARC-EP. Esas imágenes hacen parte de la obra *La guerra que no*

hemos visto, que reúne más de 480 pinturas de excombatientes de las FARC-EP, las AUC y el Ejército Nacional.

El objetivo de dichos talleres nunca fue enseñarle a pintar a los excombatientes, sino abrir un espacio de diálogo que les permitiera, a través de imágenes, narrar muchas de sus experiencias en la guerra, tal vez por primera vez después de haberla abandonado. A cada participante se le entregaron vinilos de colores, pinceles, lápices, borradores y varias tabletas de madera de 50x35 centímetros. Con estas, cada uno era libre de pintar del modo en que más cómodo se sintiera y escoger el tema que más le interesara en el momento. Cuando cada pintor terminaba una de sus imágenes, explicaba qué era lo que había pintado; en esos relatos orales, se abría un espacio para la memoria, pero, sobre todo, para componer una narración orgánica de sus experiencias. Muchos de ellos hablaban por primera vez de lo que habían vivido. Las imágenes les permitían dar forma a sus recuerdos.

En sus primeras pinturas, Diego se dedicó a representar algunas prácticas y espacios cotidianos de la vida de la guerrilla: campos de entrenamiento, cultivos de coca y laboratorios de procesamiento, castigos (para aquellos que cometían faltas dentro del grupo), secuestros y extorsiones. Desde el comienzo, afirmó con convicción que nunca sería capaz de pintar el acontecimiento que lo llevó a unirse a las FARC-EP; sin embargo, después de crear veintitrés pinturas, se atrevió a hacerlo y a narrar la muerte de su padre:

Yo tenía apenas siete añitos cuando miré esto; nunca se me va olvidar en toda mi vida (...) Yo estaba estudiando (...) Esto es en Paujil, en una vereda que se llama La Sardinata (...) Allí a veces iban los paramilitares y recogían gente, o sea, se llevaban a los compañeros, muchachos amigos míos, más de uno se, se lo llevaron para la guerra (...) Una vez de un momento a otro yo estaba estudiando, y cuando miré fue que le estaban pegando a alguien; había tres paramilitares pegándole, dándole con los fusiles, dándole pata, puño, arrastrándolo; y él gritaba, decía: “no me maten, no me maten que yo no les debo nada, yo antes les he ayudado, les he colaborado en todo, no me vayan a matar” (...) Ese era mi padre (Echavarría, 2022)

Diego afirma que, cuando tenía siete años, él y su madre presenciaron cómo tres paramilitares golpearon y

arrastraron a su padre para colgarlo de un árbol. Él les rogó que no lo mataran, pero ellos lo ignoraron y afirmaban que su padre los había traicionado. Después de torturarlo, lo asesinaron con una lanza en frente de todo el pueblo, y se llevaron su cuerpo para desaparecerlo: “Nosotros hicimos un velorio, pero no con el cuerpo, sin el cuerpo. Y le rezamos los doce, trece días, que son lo de un muerto. Mi mamá a veces llora todavía” (Echavarría, 2022).

Después de pintar y narrar el asesinato de su padre, las pinturas de Diego cambiaron radicalmente. La crueldad explícita y la violencia empezaron a ocupar un lugar central en sus imágenes. La sangre aparece por todas partes e inunda sus paisajes. Cuerpos torturados, desmembrados, arrojados a los ríos, a fosas en la tierra. En muchos casos, Diego se pintó a sí mismo como el protagonista de todo ese horror. En sus relatos, identifica su figura en medio de la sangre y los cuerpos y narra, a veces con placer, las crueldades que cometió: “una vez cogimos un paraco aquí en Pacho (...) Lo cogimos y lo torturé ahí en Río Negro; lo colgué primero y le moché esta mano (...) Y el man gritaba así colgado, y yo me reía. Yo me acuerdo y me da risa” (Diego, 2008).

En su relato, ese placer está justificado. En la mayoría de sus historias la muerte de su padre continuó apareciendo como el motivo central de sus acciones:

por esa gente fue que yo me metí a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, que era la guerrilla. Y siempre que cogía a un paraco, siempre me regalaba para torturarlo y matarlo yo mismo. Y así se me fue quitando el miedo. (Echavarría, 2022)

En la totalidad de la narración sobre su experiencia en la guerra, el asesinato de su padre se convierte en un eje fundamental que aparece una y otra vez: no solo se trató del acontecimiento que motivó su ingreso a la guerrilla, sino que se erigió como el trauma que resurge permanentemente y que justifica la violencia en la que Diego estuvo inmerso.

Diego participa, de esta manera, de un modo de relatar la guerra que se ha hecho común en Colombia: la violencia y la crueldad están justificadas como venganza por la muerte o desaparición del padre. Orozco (2018) ha mostrado cómo este tropo se hizo común en la literatura colombiana de la primera década de los 2000 tanto en el género de la ficción como en relatos autobiográficos como

No hay causa perdida del expresidente Álvaro Uribe Vélez: la figura de un padre asesinado y la de un hijo que, de una manera u otra, quiere vengar la muerte de su padre. Este tipo de narración aparece en un sinfín de relatos de excombatientes cuando explican las causas que los condujeron a la guerra.

En 2022, trece años después de terminar los talleres de *La guerra que no hemos visto*, se estrenó *Malo pa' pintar muñecos*. La película se centra en la vida de Diego narrada a través de sus pinturas, especialmente, de pequeños detalles que él incluyó en estas, vistos por medio del lente de la cámara. Para hacer la película, se revisaron todas las grabaciones de los talleres de 2007, en las que Diego explicaba sus pinturas con el fin de reconstruir cronológicamente su biografía. En esta revisión exhaustiva, se encontró información adicional sobre la muerte de su padre, narrada al hablar sobre otras pinturas (a pesar de que nunca volvió a pintar ninguna escena relacionada con él). Aunque en ninguna otra narración describe los acontecimientos en detalle, sí menciona algunos aspectos importantes que contrastan e incluso contradicen lo narrado en *Dedicatoria al papá*.

En una pintura llamada *Vereda La Sardinata*, Diego afirma que evitó usar el color negro para pintar, pues ese fue el color que usaron para vestir a su padre el día de su funeral y entierro: “casi en las pinturas no me gusta usar el color negro, porque sinceramente ese color yo lo recuerdo mucho, porque a mi papá lo pusimos todo de negro, con una corbata blanca” (Echavarría, 2022). En ese mismo relato afirma que a su padre lo acusaron de ser colaborador de la guerrilla, y que una noche se lo llevaron de su casa y no volvió. Fue tiempo después que él encontró su cuerpo un día mientras iba hacia el colegio:

Quando salimos a estudiar fue que lo miramos; yo lo reconocí porque tenía una bota salida por el borde de la carretera; este pie, lo tenía salido sobre la carretera. Entonces yo me quedé mirando y yo dije: “¡Ese es el zapato de mi papá!”. Cuando lo miré todo sangrado, lo habían degollado y le habían sacado este ojo. Y me fui corriendo y comencé de una vez a gritarle a mi mamá: “¡Mamá! ¡A mi papá lo mataron, a mi papá lo mataron!”. Y salió toda la gente de por ahí. (Diego, 2008)

En una tercera pintura titulada *Masacre de la familia en Doncello*, en la que representó el asesinato de una familia, menciona nuevamente el entierro de su padre. Sin embargo, esta vez lo describe como un entierro totalmente improvisado en el que, incluso, no hubo un ataúd:

Yo me acuerdo; a veces me da tristeza, a veces me dan ganas de ir a Florencia donde nosotros lo enterramos, porque yo me acuerdo donde yo lo enterré. Lo enterramos con mi mamá, porque ahí no había cementerio en ese entonces, había era un cultivo de yuca, y nosotros lo enterramos por ahí al pie; porque ni caja compramos, fue en bolsas negras que lo metimos (...) Porque nosotros no teníamos suficiente dinero para comprar una caja. (Diego, 2008).

Incluso da detalles de cómo lo torturaron, que no coinciden con lo narrado en *Dedicatoria al papá*, cuando afirma que lo golpearon y lo hirieron con una especie de lanza. Aquí, al contrario, afirma que lo torturaron con ácido mientras él lo presenciaba: “(...) Me lo torturaron; yo me daba cuenta cuando le echaban ácido en la cara y todo” (Diego, 2008).

Estas dos narraciones contrastan con la historia representada en la pintura dedicada a su padre en dos detalles centrales: primero, en ser o no testigo del asesinato. En una versión, Diego es testigo directo de la muerte de su padre. En una segunda versión, encuentra el cuerpo de su padre tirado al borde de una carretera y tiene posibilidad de enterrarlo. En la primera pintura, el cuerpo fue desaparecido por los paramilitares, de modo que Diego y su madre celebraron un funeral sin cuerpo. En la segunda historia, ellos logran hacer un funeral con el cuerpo, e incluso lo vistieron de un modo especial (de negro con corbata blanca). En la tercera historia, no hay funeral, sino solamente un entierro improvisado en el medio del campo.¹

¹ Las incoherencias entre las narraciones de Diego solo fueron encontradas en el proceso de montaje de *Malo pa' pintar muñecos* en 2022. En la época de los talleres, entre 2007 y 2009, estos detalles pasaron desapercibidos, dado que las narraciones de Diego se mezclaban con las de otros ochenta excombatientes que hablaban también de sus pinturas. Adicionalmente, en cada narración, Diego contaba cientos de historias y detalles sobre sus años en la guerra. El tema de la muerte de su padre solo aparecía en pocas ocasiones, y de manera muy sucinta. Solo la revisión detallada de los testimonios en el proceso de concepción de la película permitió fijarse en detalles contradictorios de sus historias.

Además de estas versiones contradictorias que aparecen en distintas pinturas, en la película el director nos cuenta sobre una conversación que sostuvo con la madre de Diego en 2009, al final de los talleres de *La guerra que no hemos visto*. En ese momento, Diego dejó de asistir a los talleres por varias semanas y perdieron contacto con él. Preocupado, Echavarría contactó a su madre y en medio de la conversación le preguntó por el padre de Diego, su esposo. Ella le contó que él era alcohólico, y que tenía la costumbre de golpearla a ella y a su hijo. Cansada de sus maltratos, y con temor por la vida de Diego, decidió abandonarlo cuando el niño era todavía muy pequeño. Después de un tiempo, perdió todo contacto con él. Años después se enteró de que había muerto en un accidente de tránsito por conducir una motocicleta en estado de embriaguez.

Después de la conversación con su madre, al escuchar la versión sobre la muerte de su esposo, Echavarría concluyó que Diego había estado mintiendo. Decidió que la pintura *Dedicatoria al papá* no iba a ser exhibida en las exposiciones públicas del proyecto de *La guerra que no hemos visto*, pues no podía estar seguro de la veracidad de lo que allí se narraba. Aunque otras pinturas de Diego sí fueron exhibidas públicamente en lugares como el Museo de Arte Moderno de Bogotá o el Museo de Antioquia, la duda sobre la veracidad de sus historias estuvo presente desde ese momento. Fue solo para la realización de *Malo pa' pintar muñecos* que los testimonios y las pinturas de Diego fueron recuperadas, quince años después de haber sido creadas.

Al enfrentarnos a las distintas versiones sobre la muerte del padre de Diego, incluida la historia de su madre, la película plantea una serie de preguntas fundamentales acerca de la posibilidad de construcción de una memoria colectiva sobre la violencia: ¿Pueden descalificarse las historias de Diego como simples mentiras? ¿Sus contradicciones implican que ya no tiene sentido escuchar sus testimonios y ver sus imágenes? ¿Significa esto que sus historias deben ser excluidas de la construcción de una memoria colectiva del conflicto armado? Incluso, más allá del caso individual de Diego: ¿Qué debemos hacer colectivamente con las inconsistencias, las contradicciones y con todo aquello que parece estar por fuera del imperativo de verdad que ha gobernado la construcción de una memoria histórica? ¿Deben esas historias ser interpretadas inmediatamente como mentiras, como algo que atenta contra la verdad de la memoria? Si evitamos rechazarlas como simples 'mentiras', las pinturas y narraciones de Diego nos obligan a pensar el problema de la memoria y su relación con la verdad de un modo distinto.

La necesidad de verdad en la reconstrucción de la memoria histórica

Los talleres de *La guerra que no hemos visto* se desarrollaron entre 2007 y 2009, momento en el que Colombia empezaba a ser testigo de la desmovilización de algunos grupos armados ilegales y, como consecuencia, empezaba a conocer múltiples y numerosos testimonios sobre la violencia, aportados por aquellos que hicieron parte de la guerra durante décadas. Por más de setenta años Colombia ha sufrido un continuo conflicto interno, imposible de resumir en unas pocas líneas. La violencia se ha transformado a lo largo de los años, ha incluido diversos y complejos actores, y ha afectado a millones de personas. Como afirma Ana María Ochoa (2003), el país ha llegado a experimentar la crisis como un estado permanente. El estado de excepción se ha convertido en la regla, y la violencia se ha convertido en un ciclo que se renueva constantemente.

Sin pretender resumir la historia de la guerra en el país, me interesa resaltar algunos acontecimientos que rodearon la realización de *La guerra que no hemos visto*, con el fin de comprender la finalidad que perseguía esta obra respecto a su propio tiempo. Dos años antes de los talleres, el Congreso de la República aprobó la Ley 97 de 2005, conocida como "Ley de Justicia y Paz", la cual ofrecía un marco legal para la desmovilización y reintegración a la vida civil de miembros de algunos grupos ilegales, lo que aseguraba a las víctimas su derecho a la verdad, la

justicia y la reparación. Para el 2009, año en que terminaron los talleres, aproximadamente cincuenta mil combatientes se habían desmovilizado, la mayoría de ellos provenientes de las filas de las AUC, aunque algunos también de las FARC-EP y del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Lejos de haber terminado con la violencia y el conflicto interno en el país, la Ley de Justicia y Paz propició un reordenamiento del conflicto armado: muchos grupos paramilitares continuaron delinquiendo desde otros frentes y espacios, mientras que los grupos guerrilleros se mantuvieron distantes de este marco legal. La consecuencia fue la radicalización de una retórica social e institucional que defendía la necesidad de la lucha armada en contra de la insurgencia y, por lo tanto, el escalamiento de la guerra en diferentes áreas del país.

La Ley de Justicia y Paz permitió, sin embargo, una gran recolección de testimonios de excombatientes orientados a conocer la verdad sobre los hechos acontecidos durante varias décadas de conflicto, y garantizar la justicia y la reparación de las víctimas. Desde ese momento, la posibilidad del conocimiento de la verdad de la guerra se convirtió, poco a poco, en una de las prioridades institucionales y sociales del país. Esto se vería reflejado en la formulación de una serie de marcos legales e institucionales que garantizarían las herramientas adecuadas para el conocimiento de la verdad y la reparación integral de aquellos que han sido afectados por la guerra: en 2011 se promulgó la Ley 1448, conocida como la Ley de víctimas y restitución de tierras, que busca crear un sistema completo para proteger, asistir y reparar a las víctimas del conflicto. Entre las diversas consecuencias institucionales de dicha ley, está la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica y de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas en 2012. En 2016 se firma el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, suscrito entre el Gobierno de Colombia y las FARC-EP. Como consecuencia de este acuerdo, se crea en 2017 la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no Repetición, una entidad autónoma que aboga por el esclarecimiento de las causas del conflicto armado interno en el país.

Diego creó sus pinturas entre 2008 y 2009, siete años antes de que se firmara el Acuerdo con las FARC-EP. En ese momento, apenas estaban saliendo a la luz algunos de los testimonios de los excombatientes que se habían empezado a desmovilizar gracias a la Ley de Justicia y Paz; la Ley de víctimas todavía no se había promulgado. Colombia comenzaba a reconocer la necesidad de escuchar los relatos de la guerra de la boca de sus protagonistas. Privilegiaba, sin embargo, la voz de las víctimas, y desechaba en muchos espacios los testimonios de los excombatientes por considerarlos como “victimarios”. Al respecto, Juan Manuel Echavarría afirma:

En ese momento, lo urgente era hacer visibles historias que nadie conocía, las historias de los que directamente habían vivido la guerra. Muchos, incluso, no querían escucharlos. Los llamaban “victimarios”, y me interpelaban preguntándome por qué debíamos escuchar a quienes habían secuestrado, asesinado y hecho tanto daño. (Arias, 2023, p. 9)

Las pinturas de Diego y de los demás excombatientes que participaron en los talleres de *La guerra que no hemos visto* aparecieron en un momento en el que el país demandaba, por distintos medios, conocer la verdad de lo ocurrido en la guerra. Como afirma Pedro Adrián Zuluaga:

(...) En el momento de los talleres y de la posterior exposición parecía evidente la verdad que emanaba de esas pinturas realizadas por personas sin ninguna formación artística (...) En estas obras vibraba el deseo de ir a una verdad profunda, desnuda e incuestionable. Ese deseo de verdad, y el trabajo que conlleva hacerla pública, es un tema fundamental para la sociedad colombiana, y el arte, de forma orgánica, hace eco de esta demanda. (2024)

Lejos de tratarse de una necesidad puramente local, este deseo colectivo de verdad coincide con un fenómeno global que Andreas Huyssen (2001) caracterizó como el surgimiento de una “cultura de la memoria”:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo xx. (p. 13)

Si bien este giro tiene sus antecedentes en los discursos sobre el pasado surgidos en los sesenta con el auge de las nuevas narrativas históricas escritas por los movimientos sociales decoloniales, fue en los ochenta cuando tuvo un verdadero *boom* en Europa y Estados Unidos con el resurgimiento de una serie de debates y discursos sobre el genocidio nazi, que lo convirtieron en un tropo universal del trauma histórico. El genocidio nazi deja de ser visto solamente como un acontecimiento localizado en un espacio-tiempo específico, para convertirse en una “metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, 2001, p. 17).

Autores como Wanda Wechsler (2015) en Argentina, Sosa y Mazzuchi (2014) en Brasil y Uruguay, Piper (2015) en Chile, o Escribano (2018) en España han analizado el modo en que esa tendencia global hacia la memoria se ha manifestado en contextos locales específicos. En el caso de América Latina, este giro hacia el pasado ha encontrado un fuerte auge desde los años noventa, directamente influenciado por la creación de las comisiones de la verdad en países como Argentina (1983), Chile (1990), Guatemala (1996), Perú (2000) y, posteriormente, Colombia (2017). Este marco que conecta el giro hacia la memoria con la justicia transicional en Latinoamérica es fundamental para comprender la centralidad de la noción de “verdad” en dicho giro. Como afirma Irene Piedrahita (2021), analista de esclarecimiento de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición en Colombia, “verdad y memoria son dos conceptos ineludibles cuando se habla de escenarios de justicia transicional” (p. 40). La posibilidad de no repetición de la

violencia depende directamente de la reconstrucción de una memoria verdadera, que pueda explicar qué sucedió y por qué sucedió.

Como en muchos otros países que han creado legislaciones especiales para garantizar la transición de escenarios de violencia y conflicto a una paz duradera, en Colombia el problema de la verdad está estrechamente ligado a la posibilidad de reparación y no repetición. Sin embargo, esta posibilidad de no repetición ha sido asociada a dos comprensiones distintas de la verdad. La división del país en torno a los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC en 2016 pone en evidencia estas dos comprensiones. Por un lado, el Gobierno nacional apostaba por una negociación en la que se establecía una jurisdicción especial para la paz en la que los combatientes serían juzgados con términos distintos a los de la justicia ordinaria a cambio de que confesaran sus crímenes y aportaran, a través de sus relatos, al esclarecimiento de lo ocurrido. Por otro lado, la oposición al gobierno criticaba severamente estos acuerdos por considerarlos una fuente de impunidad. Su postura demandaba fortalecer las penas en nombre de alcanzar una verdadera justicia con las víctimas. De este modo, la verdad era comprendida desde su dimensión jurídica: como la posibilidad de establecer hechos reales y emitir sentencia sobre los mismos, al determinar quiénes son culpables y quiénes son víctimas. A partir de esta comprensión de la verdad, el castigo por un lado y la reparación por otro son las bases de la superación de la violencia.

A esta postura se opone una comprensión extrajudicial de la verdad en la que la construcción de memoria tiene como finalidad central comprender los hechos violentos en el marco de sus factores explicativos: qué sucedió y por qué sucedió. No se trata simplemente de buscar a los responsables de crímenes contra los derechos humanos, sino de comprender colectivamente por qué pasó lo que pasó, y quiénes se beneficiaron de la violencia.

Una consecuencia directa de este enfoque sobre la verdad es que la memoria no se comprende simplemente como el establecimiento de “hechos” sobre crímenes específicos, como lo hacen los tribunales que imparten justicia, sino como la posibilidad de construcción de un relato sobre el pasado que incluya a aquellos que la violencia misma silenció. La verdad no se comprende, de este modo, como un asunto de correspondencia, sino como un problema de construcción narrativa.

Ahora bien, ¿con qué criterios decidimos qué narraciones tienen lugar y validez en nuestra construcción de una memoria colectiva? Toda instancia de recolección de testimonios va acompañada siempre de otras “que permiten distinguir entre la verdad y la mentira, procedimientos que valoran cómo obtener la verdad, personas e instituciones a cargo de decir lo que cuenta como verdadero y sanciones para quien falta a la verdad” (Ruíz y Hristova, 2019, p. 7). A pesar de reconocer el carácter narrativo de todo testimonio, sigue siendo crucial poder definir criterios para reconocer las narraciones verdaderas o, por lo menos, que aportan al conocimiento de la verdad.

El arte no ha sido ajeno a este giro hacia la memoria, mucho menos en países que atraviesan procesos de justicia transicional orientados al conocimiento de la verdad de la guerra. Es ya común resaltar el poder del arte (casi siempre equiparado a la “cultura”) para preservar la memoria y reparar simbólicamente el entramado social afectado por la violencia. En Colombia, esta introducción del arte en el universo de la construcción de memoria orientada a la reparación simbólica ha sido respaldada por un marco jurídico (a través de la Ley de Víctimas y de Restitución de Tierras de 2011) y un marco académico-artístico. En el primer caso, el arte es definido desde su poder de reparación (Sierra, 2018). En el segundo, se destaca su capacidad de abrir espacios casi terapéuticos que contribuyen a la no repetición de la violencia: “reconocer el potencial simbólico del arte para exteriorizar los ‘dolores heredados’, una forma de contrarrestar la repetición de la violencia en forma de venganza” (Rubiano, 2022). Las obras de arte son consideradas repositorios de memoria, y se da por hecho que las historias y el pasado aparecen en ellas, representadas o sugeridas (Guash, 2014).

Como afirma Patricia Ariza, organizadora de la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia, celebrada en abril de 2016, desde hace ya varios años existen artistas que relatan el conflicto en nuestro país con el fin de tramitar el dolor y convertirlo en impulso de construcción de paz. En una entrevista de 2014, Ariza afirma:

Creo que el imaginario de los colombianos está engatillado por tantos años de conflicto y que una manera de resolver eso es la cultura. Hay que trabajar un nuevo relato de la violencia (...) Hay que reparar el país a través del

universo simbólico. Necesitamos hacer muchas obras de teatro, murales, monumentos, escritos a la memoria. (Ariza, 2014)

Pensar el arte como un espacio o práctica de resiliencia, parece haberse convertido en una amplia tendencia en nuestra época. Célebres autores como el psiquiatra francés Boris Cyrulnik (2009) han construido posturas que afirman con absoluta certeza que “todas las formas de arte son un factor de resiliencia”,² en tanto permiten nombrar los traumas y tramitarlos o superarlos a través de mecanismos narrativos-restaurativos. Las prácticas artísticas se entienden, de este modo, como espacios de reconstrucción de aquello que la violencia rompió. Autores como Debra Kalmanowitz y Bobby Lloyd (2005) han condensado dicha potencia de las expresiones artísticas en la capacidad de las prácticas creativas de expresar emociones problemáticas que no salen a la luz por otros medios. Los autores afirman la potencia e incluso la necesidad de promover el arte después de eventos violentos y traumáticos, al entenderlo como un medio para incorporar los acontecimientos, superar los traumas y poder seguir adelante. Este es precisamente el eje de dicha postura: el poder del arte para “seguir adelante”, tanto para curar traumas individuales como para rehacer el entramado social y la identidad de una nación, depende de su capacidad de acceso a las memorias verdaderas. Cyrulnik (2013) lo explica cuando acude a la figura mitológica de la quimera:

En una quimera todo es verdadero: el vientre es de un toro, las alas de un águila y la cabeza de un león. Sin embargo, ese animal no existe. O, mejor dicho, solo existe en la representación. Todas las imágenes almacenadas son verdaderas. Lo que organiza los recuerdos para convertirlos en una historia es el hecho de recomponerlos. Cada acontecimiento grabado en la memoria constituye un elemento de la quimera de uno mismo. (pp. 7-8)

La tarea de la práctica terapéutica, bien sea en sus modos tradicionales basados en la palabra o a través de representaciones artísticas, es acceder a esas partes animales verdaderas más allá de la figura mitológica ficcional. Para poder reparar, el arte debe permitir ver cada parte en su singularidad, y operar una reorganización

2 Para ampliar la información, véase: Cyrulnik (2017).

narrativa que confronte al sujeto, individual o colectivo, con las verdaderas imágenes almacenadas de la memoria. La nueva figura compuesta con esas partes ya no debe producir el horror de la quimera, sino ser manejable para quien operó la recomposición. Así, la reparación se juega en la posibilidad de que el sujeto dé un nuevo orden a las partes y las integre a su conciencia.

Por medio de estos supuestos, se ha consolidado una retórica consensuada, y casi incuestionable, acerca del papel sanador del arte a través de su tarea de reconstrucción de la memoria colectiva. Derivado de esta, ha recibido también una serie de tareas secundarias: reconstruir la convivencia o el tejido social, crear una zona de distensión en medio de la violencia, fomentar espacios de resiliencia y reconciliación, permitir el duelo, deconstruir prácticas de exclusión y promover procesos de inclusión, entre muchas otras (Ochoa, 2003). Es ya común encontrar reflexiones y afirmaciones en distintos espacios que resaltan la capacidad del arte para dar voz a aquellos que no han podido hablar, a aquellos desprovistos de poder o que han sido silenciados sistemáticamente. Esta una especie de fórmula, derivada del pensamiento de autores como Jacques Rancière, que hoy se repite (o, mejor, hemos repetido) incansablemente en las reflexiones sobre el arte y la memoria en Latinoamérica (Arias, 2015; Rubiano, 2018; Rivera Revelo, 2020; Albarracín, 2021).

En la base de todas estas posturas sobre la capacidad del arte en la reconstrucción de memoria, se encuentra el supuesto de la verdad: si el arte puede reparar, si puede aportar a la no repetición de la violencia, es porque puede producirse a sí mismo como un espacio en el que la verdad de la guerra sale a la luz, bien sea con fines terapéuticos, expresivos o, incluso, jurídicos.³ Más allá de si la verdad debe comprenderse como el establecimiento de “hechos” sobre crímenes específicos, como lo hacen los tribunales que imparten justicia, o como un asunto de construcción narrativa, este tipo de posturas revelan el modo como se ha asignado al arte una especie de misión histórica en el contexto de la justicia transicional y la necesidad de reparación simbólica. Un proyecto como *La guerra que no hemos visto* demuestra la necesidad histórica de un país como Colombia de usar las imágenes “como instrumento de lucha por la verdad” (Moratto, 2020, p. 174). Esa fue la finalidad del proyecto en su contexto histórico, evidente en su mismo título: aquello *que no hemos visto* puede salir a la luz en las pinturas y relatos de los excombatientes, que son quienes han vivido la guerra en carne propia.

Trece años después, *Malo pa pintar muñecos* toma distancia de esa necesidad histórica y plantea nuevos interrogantes para el presente.

3 Autores como Yolanda Sierra (2015) han planteado, incluso, una conexión entre los procesos artísticos enfocados en las memorias de la guerra y los procesos de justicia transicional y restaurativa. Sierra afirma que el valor simbólico del arte puede abrir espacios de reparación para personas que han sufrido la violencia del conflicto, en tanto les permite narrar sus experiencias y tramitarlas para, de algún modo, superar el trauma que han dejado. Sin embargo, afirma también que el arte puede llegar a tener valor probatorio en los procesos jurídicos: “Este primer aspecto del arte que queremos señalar, obedece a la posibilidad de convertirse en un indicio, que apreciado con otros materiales probatorios, si se quiere establecidos por el ordenamiento jurídico, ofrece una verdad, un hecho, una ficha en el rompecabezas de la construcción de un relato. El arte puede revelar por sí situaciones, contextos, verdades ocultas; hace visible lo invisible, convirtiéndose en la prueba sumaria (conducente y pertinente), que en comunicación con otras de su especie, se puede convertir en el sustento probatorio en la sustentación por ejemplo de las causas del conflicto armado” (Sierra, 2015, 12). Esta identificación entre la capacidad del arte de “hacer visible lo invisible” (formulación de Paul Klee, retomada por Merleau-Ponty, transformada en su repetición en fórmula incansable para hablar de las prácticas artísticas) y el develamiento de una verdad oculta, muestra la necesidad de asignar al arte tareas y funciones demostrativas en un contexto ávido por conocer la verdad sobre la violencia.



De la verdad a la legibilidad, o qué hacer con una “mentira”

¿Qué hacer con los relatos de Diego en esa misión histórica asignada al arte? ¿Cómo pensar el asunto de la construcción de memoria cuando el asunto de la verdad queda en entredicho? Entre el final de los talleres de *La guerra que no hemos visto* (2009) y el estreno de la película hay más de una década de diferencia. La película es consciente de esta distancia, y se define a sí misma desde un inicio como un ejercicio de retorno mediante la mirada, de volver a ver y examinar las pinturas de los excombatientes, esta vez a través del lente de la cámara. Parece confiar en la capacidad de ese ojo mecánico para develar lo que el ojo humano no puede captar a simple vista. La inteligencia de la máquina puede hacer visibles detalles desapercibidos de las imágenes de la guerra creadas por los excombatientes. No se trata entonces de volver a narrar lo que las pinturas ya han mostrado, sino de entrar en estas y examinarlas en tanto imágenes: ver sus detalles en primer plano, inspeccionar sus bordes, sus trazos escondidos, sus errores y descuidos.

La película no parece buscar solamente la reconstrucción de la historia de Diego por medio de sus palabras o del contenido figurativo de las pinturas, a pesar de que sea esto lo que concentra la atención del espectador. Desde un inicio, y reiterativamente a lo largo de la película, nos enfrentamos a imágenes abstractas de los bordes de las tabletas recorridas con lentos movimientos horizontales y verticales, como si la cámara buscara algo en esas zonas de las imágenes que no hemos visto con atención. La voz del director nos cuenta cómo los pintores intentaban de diversos modos lograr que esos bordes entre las tabletas individuales no fueran visibles a los ojos del observador, “como queriendo ocultar la costura en un tejido”. Diego, en cambio, parecía no preocuparse por generar esa ilusión de continuidad. La cámara encuentra en sus bordes figuras incompletas, paisajes interrumpidos y, sobre todo, desfases que no le permitían componer rectángulos perfectos y regulares. Si el foco de atención en la época de *La guerra que no hemos visto* estaba en la coherencia narrativa de los excombatientes y, por lo tanto, en el contenido de sus historias en las pinturas, el foco de atención de *Malo pa pintar muñecos* se desplaza poco a poco hacia los bordes, hacia los desfases de esas imágenes y narraciones, hacia su composición, más que a su contenido. A pesar de que el contenido del relato de Diego pareciera ocupar el lugar central, la película nos lleva sutilmente a enfocar nuestra atención en los modos de dicho relato. No solo a escuchar o ver el recuerdo, sino a pensar en su composición, en el modo en que aparece para hacerse visible o enunciable. Es, precisamente, al fijarse en sus modos de narrar cuando empiezan a aparecer las contradicciones entre sus relatos.

¿De dónde provienen las incoherencias de los relatos de Diego? Supongamos que no una voluntad consciente de mentir, no solo porque no habría conseguido ningún beneficio al hacerlo, sino porque es algo imposible de determinar, además de ser estéril para nuestro propósito de reflexionar sobre la memoria. Propongo más bien comprender sus historias como un ejercicio de ficcionamiento en marcha. Es decir, en sus pinturas Diego encontró por primera vez un lugar para contar sus vivencias en la guerra, para darle forma a su experiencia en el espacio de la narración (oral y visual). A los ocho años a las filas de la guerrilla, y desertó a los diecinueve, periodo durante el cual estuvo inmerso en la violencia del conflicto y nunca tuvo un espacio para darle forma a lo que estaba viviendo. No existen los espacios de narración de sí mismo en la guerra. Los combatientes eran desposeídos de su nombre, de su identidad; se les asignaba un alias, perdían contacto con su familia y, en muchos casos, perdían, incluso, una imagen de sí mismos. Olvidaban sus fechas de cumpleaños y todo vínculo social afectivo. La expresión de los sentimientos estaba prohibida por ser vista como una muestra de debilidad. Los lazos sociales eran efímeros: los “amigos” (si existían) podían morir en cualquier momento, o incluso se podría



recibir la orden de asesinarlos. Todo esto era aún más radical en el caso de quienes ingresaban a la guerra como niños, pues su proceso de construcción de su propia subjetividad estaba incompleto. La violencia los obligaba a construirse una subjetividad fragmentada, incapaz de narrarse a sí misma como un todo.

En ese gesto, que muchos podrían entender como un simple acto de mentir, se encapsula una comprensión de la memoria que la desliga de la necesidad de verdad. En *Malo pa pintar muñecos*, el archivo (las pinturas y los testimonios de Diego) deja de ser comprendido como un lugar de acceso a la verdad sobre la guerra y la violencia, y se convierte en un espacio para examinar una práctica de ficcionamiento de la memoria. Para retomar la metáfora de la quimera, no se trata ya de encontrar las partes verdaderas que componen al ser mitológico, como describía Cyrulnik (2013) a la memoria, sino de contemplar la práctica de ensamblaje que supone la quimera misma; se trata de detallar su forma, su monstruosidad, lo que hace posible su unidad. Al fijar la atención en la composición de la ficción y no en la verdad de sus partes, la relación con la memoria y el pasado se transforma radicalmente.

El concepto de “anarchivismo”, acuñado por Andrés Tello (2018), puede resultar útil para comprender este desplazamiento. Tello se opone a la disciplina archivística que busca siempre la fuente verdadera y verificable, la historia tal cual ocurrió, para proponer una relación con el archivo y con el pasado basada en la emancipación del origen. Se trata de un intento por ampliar el sentido de los hechos históricos y privilegiar las necesidades del presente más que las correspondencias con el pasado. El anarchivismo, entendido como práctica, se opone entonces al positivismo historicista y afirma la posibilidad de revivir y resignificar las huellas del pasado en beneficio de la actualidad. Tello distingue, de este modo, entre el archivo, en su concepción tradicional, y la memoria, esencialmente anarchivística: “Memoria y archivo no deben confundirse. El archivo es una condición para la memoria, un soporte de la memoria, pero en ningún caso su expresión ni menos aún su sinónimo” (Tello, 2018, p. 169). A diferencia de la voluntad de verdad que caracteriza al archivo, la memoria es elíptica, selectiva, contradictoria, como una imagen vista a través de un cristal esmerilado (Kracauer, 2008, p. 23).



No se podría hablar, entonces, de *el* pasado, sino de múltiples pasados, siempre sujetos a reinterpretaciones desde el presente que los invoca. Cada pasado es muchos pasados. Tello lo describe así: “Aglomeración automática del pasado, sin ajuste ni catálogo posible en una máquina de archivo, que amenaza simultáneamente con desbordar la conciencia y su operación en el marco de un presente regido por los desempeños del hábito” (p. 172). Benjamin (2008) ya había señalado la absoluta inutilidad de comprender la memoria como un retorno al pasado, como la posibilidad de contemplar los hechos tal cual ocurrieron. Por el contrario, ver el pasado a través de la imaginación nos ofrece importantes herramientas para encarar las necesidades del presente. Por eso, afirma Benjamin, la imagen del pasado siempre relampaguea a los ojos del presente; y lo hace, estratégicamente, en el instante de un peligro, desde una necesidad singular: “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (p. 40).

Al referenciar a Benjamin, Didi-Huberman (2015) propone un interesante desplazamiento para comprender

nuestra relación con el pasado, ya no como un asunto de verdad o correspondencia, sino como un asunto de legibilidad. Una legibilidad estratégica que reclama siempre, para el pensador francés, un ejercicio de montaje entre presente y pasado. ¿Qué implica pensar la memoria en términos de legibilidad? Ya no se trata de preguntarnos si las narraciones del pasado son verdad o no, o qué tipo de verdad construyen o revelan parcialmente, sino, más bien, qué es lo que esas narraciones, en su construcción ficcional, hacen legible y permiten ver sobre el pasado desde el presente. ¿Qué se hace legible al contemplar la ficción de la quimera y no al buscar la verdad de sus partes?

Para ensayar una posible respuesta, ubiquemos esta pregunta en el caso que hemos desarrollado en este texto: ¿Qué legibilidad puede aportar la ficción personal de Diego en *Malo pa' pintar muñecos*? Es decir, más allá de la utilidad de sus relatos para sí mismo, ¿tienen estos alguna relevancia para nuestra memoria colectiva? ¿Qué hacer, colectivamente, con las narraciones ficcionales construidas por aquellos que vivieron la violencia? ¿Solo podemos exigirles verosimilitud y coherencia para darles valor? Al enfrentarnos a las narraciones como ficciones y no como

recuentos transparentes de la realidad, nos obligamos a pensar que el asunto de la memoria no es solamente la verdad de los hechos que se recuerdan, sino la posibilidad de comprensión de cómo diferentes actores sociales elaboran versiones del pasado (Piper, 2015).

En el ya célebre análisis de las cuatro fotografías de Auschwitz que Didi-Huberman (2004) propone en su libro *Imágenes pese a todo*, el filósofo francés hace frente a quienes criticaron las fotografías por considerar que en estas es imposible captar la dimensión del genocidio nazi. Las cuatro imágenes, también conocidas como las “fotografías de la resistencia polaca”, son los únicos documentos fotográficos tomados por prisioneros dentro de un campo de concentración en funcionamiento. Fueron tomadas por un prisionero griego judío en agosto de 1944 gracias a una compleja organización colectiva de los *Sondercommandos* que se encargaban de las operaciones del campo. Dos de las fotografías (PMO neg. no. 280 y 281) muestran, a través de la puerta de uno de los crematorios, una enorme quema de cuerpos al aire libre, en medio del bosque, a las afueras del crematorio V de Auschwitz. Una tercera imagen (PMO neg. no. 282) expone un grupo de mujeres desnudas que son llevadas, en medio de los árboles, hacia una cámara de gas. La composición de la fotografía no es perfecta: el grupo es apenas visible en la esquina inferior derecha de un encuadre totalmente alterado. La cuarta fotografía (PMO neg. no. 283) muestra apenas las sombras de las ramas de los árboles con el cielo de fondo.

Las cuatro imágenes, hoy pertenecientes al Museo Estatal Auschwitz-Birkenau, fueron conocidas muy pronto, incluso antes del fin de la guerra. Como afirma De Kesel (2010), han sido exhibidas en diversos lugares y reproducidas en múltiples formatos. Desde un inicio, sin embargo, fueron mostradas con importantes alteraciones: las dos primeras imágenes fueron reencuadradas para eliminar el marco negro que envolvía la escena de los cuerpos. La tercera fotografía fue reencuadrada y retocada. Se añadieron rostros a tres de las mujeres, se corrigió la forma de los cuerpos y se reencuadró la imagen para eliminar al máximo la anormalidad de su composición original. “Jean-Claude Pressac afirma que el segundo y el último retoque resultaron en la fotografía de exhibición (PMO neg. no. 252a) que cuelga, en el Museo de Auschwitz, en el primer piso del Bloque 4 (‘Exterminio’)” (De Kesel 2010, p. 166). La cuarta imagen fue simplemente ignorada por no mostrar nada más que la silueta de las ramas de los árboles.

En 2001, las fotografías fueron expuestas en su formato original, sin alteraciones, en la exposición *Photographies des camps de concentration et d’extermination Nazi (1933-1999)*, celebrada en el Hotel de Sully en París. Su exhibición despertó una intensa polémica acerca de la capacidad de la imagen fotográfica para dar cuenta del genocidio Nazi. Autores como Gérard Wajcman y Elizabeth Pagnoux publicaron ensayos críticos en *Les temps modernes*, en los que argumentan que las fotografías estaban siendo tratadas como si ellas nos dieran acceso al corazón mismo de la máquina de exterminio. Wajcman (2001), irónicamente, cita titulares de prensa ficticios en los que se celebra la exhibición de las fotografías como un medio para conocer, “por fin”, la “verdad de los campos” (p. 48). ¿Cuál es la supuesta verdad que aparece en esas fotografías?, se pregunta Wajcman. ¿Qué es lo que ellas nos dejan ver que no supiéramos de antemano gracias a los testimonios de los sobrevivientes, las investigaciones y reconstrucciones históricas, los documentos recuperados?. Para Wajcman, las fotografías encarnan un peligro: hacernos creer que a través de ellas podemos ver lo que ocurrió en los campos, podemos comprender e imaginar el genocidio nazi. Las fotografías, en tanto confiamos en que son ventanas hacia los acontecimientos, nos hacen creer que lo que es esencialmente irrepresentable, puede ser puesto en imágenes y llevado a nuestra imaginación.

Didi-Huberman responde a las críticas de Wajcman con la idea del valor de las imágenes *pese a todo*. *Pese a lo inimaginable*. Afirma que, a pesar de que las imágenes nunca puedan ofrecer una representación total del acontecimiento, sí pueden abrir un espacio para imaginar una experiencia singular y concreta dentro de este: las cuatro fotografías permiten imaginar parte de la experiencia de Álex, el improvisado fotógrafo que, en palabras de Huberman, le arrebató al infierno estas cuatro imágenes. La condición para que esto ocurra es ver las imágenes en un montaje que las ordene en serie y sin editar (sin recortarlas, como fueron publicadas desde 1945). Dice Didi-Huberman (2004): “al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica. La masa negra que rodea la visión de los cadáveres y de las fosas donde nada es visible proporciona, en realidad, una marca visual tan preciosa como todo el resto de la superficie revelada” (p. 63). La masa negra fue lo primero que se borró en los retoques y reencuadres, por considerar que obstaculizaba la visión de lo que había que ver:

los cuerpos quemándose, las mujeres desnudas caminando hacia su muerte. El marco de la puerta, el exceso de hojas de los árboles, estorbaban la mirada, distraían del valor de denuncia de las imágenes.

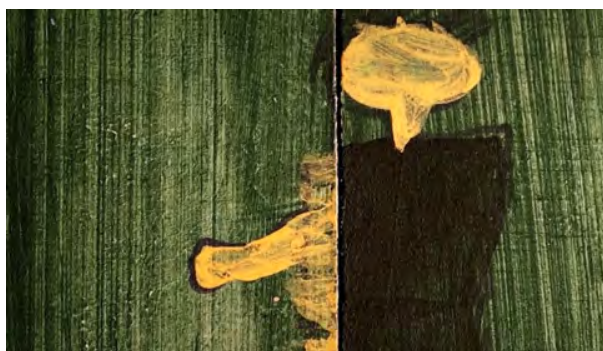
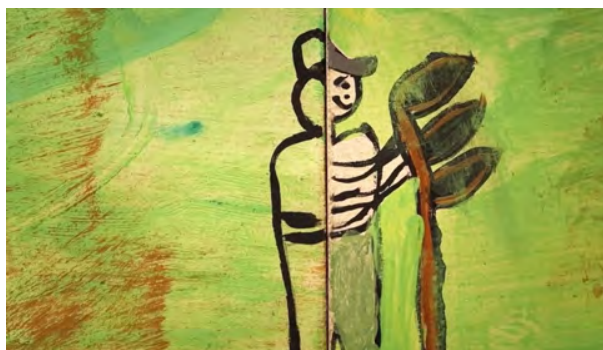
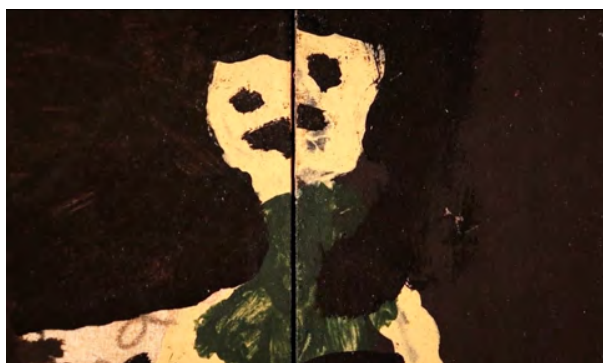
En la lectura de Huberman, esa masa negra, el espacio donde, se supone, no hay nada que ver, se convierte ahora en aquello que permite imaginar. Vistas sin los márgenes negros, las fotografías eliminan la experiencia de quien las tomó. La masa negra, en cambio, nos obliga a ver dónde tuvo que esconderse Álex para realizarlas (dentro de una cámara de gas, según la reconstrucción histórica), y nos lleva a imaginar parte de su experiencia y su recorrido. El desencuadre de la tercera imagen y el hecho de que la cuarta solo muestre el cielo a través de las ramas, nos habla de la posición de la cámara cuando fueron tomadas, nos permite imaginar a Álex intentando ocultar el aparato mientras camina, mientras obtura sin mirar para no levantar sospechas. Ver las fotografías desde la presencia de la masa negra, del vacío que las atraviesa, nos ofrece una legibilidad distinta del acontecimiento.

Propongo pensar en las incongruencias de las narraciones de Diego como esa masa negra en la imagen. Como aquello que parece no mostrar, que incluso no deja ver, pues obstaculiza nuestro acceso a la verdad. Lo más simple sería eliminarlas, ignorarlas, editarlas. Pero sin estas, se desvanece la posibilidad de imaginar algo de la experiencia de quien las pintó y las narró. La película muestra las figuras que Diego intentó borrar, pero que se revelan a la cámara detrás de las capas de pintura (figura 1).

Esta expone las figuras que aparecen en los bordes, cortadas por la intersección de las tabletas; muestra, en síntesis, lo que normalmente no veríamos, lo que decidimos ignorar para fijar nuestra atención en las figuras más nítidas, en el contenido dentro del cuadro. *Malo pa' pintar muñecos* nos propone ver desde los bordes, más que dentro de ellos; prestar atención al error, a lo borrado, a lo que no encaja. Las pinturas de Diego están pobladas de figuras cortadas que no logran una armonía, cuyas mitades se dislocan, se desfazan, se distorsionan entre sí (figuras 2-4).

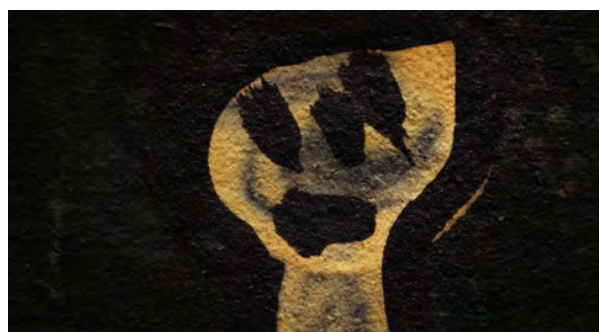


Figura 1. Fotograma, *Malo pa pintar muñecos*, 2022.



Figuras 2-4. Fotogramas, *Malo pa pintar muñecos*, 2022.

Sus pinturas están llenas de rostros que parecen manchas, que pierden nitidez, que se vuelven monstruosos (figuras 5-7).



Figuras 5-7. Fotogramas, *Malo pa pintar muñecos*, 2022.

El asunto, al igual que con las fotografías de Auschwitz, está en cómo montar esas ficciones para hacerlas legibles, para que ellas mismas hagan legible algo del pasado. No se trata de que revelen su verdad, sino que permitan entender algo del pasado que, de otro modo, no habría sido visto. Lo que nos muestra Huberman es que la imagen no alcanza legibilidad por sí mismo, en su pura existencia, sino solamente a través de una forma de ensamblaje, de un montaje en el presente. Las ficciones deben ser montadas de tal modo que ofrezcan legibilidad sobre el pasado. *Malo pa' pintar muñecos* nos plantea la posibilidad (y la necesidad) de producir esos montajes que faculte que las ficciones del pasado lo hagan legible más allá de la verdad. La película nos señala la necesidad de volver a mirar allí donde creíamos que no había nada más sino una masa negra. ¿Necesitamos en nuestro presente empezar a ver y escuchar con atención aquello que pudo ser considerado “mentira”, aquellas narraciones incoherentes, inverosímiles que tuvimos que dejar por fuera para privilegiar una verdad entendida como correspondencia?

Conclusión: las potencias de la ficción

Lejos de tratarse de un caso aislado, *Malo pa' pintar muñecos* se inserta en una línea del cine colombiano que ha optado por pensar en la imagen de la potencia de la ficción como concepto central en la construcción de la memoria de la guerra en el país. Películas como *Pirotecnia* (2019) de Federico Atehortúa; *Parábola del retorno* (2016) de Juan David Soto;

El sonido de los grillos (2022) de Juan David Cárdenas, Bibiana Rojas y Julián David Gutiérrez; y *Volando bajo* (2020) de Calderón y Piñeros presentan memorias ficcionadas del pasado como un modo de producir nuevas legibilidades para el presente. Otras películas como *El laberinto* (2018) de Laura Huertas Millán o *Nuestra película* (2022) de Diana Bustamante reflexionan sobre la relación entre las imágenes que circulan masivamente y el modo en que la realidad de la violencia es construida. Ensayos audiovisuales como *Economías de imágenes de guerra: resonancias* (2019) de Claudia Salamanca o *La impresión de una guerra* (2015) de Camilo Restrepo investigan de cerca el vínculo entre la materialidad de las imágenes y nuestra comprensión de la violencia.

Las palabras de Restrepo al presentar su cortometraje pueden definir toda una línea del cine colombiano. La voz nos propone examinar con atención los periódicos con errores de impresión que se desechan para circulación mediática, pero que se utilizan para otras funciones, como la maduración de las frutas en los mercados:

Yo he escuchado a menudo decir que los periódicos colombianos no dicen nada. Me pregunto si dejando de lado el contenido, y examinándolos por sus cualidades físicas (papel, peso, tinta), no sería posible hacerse una idea de la realidad del país. Una idea alterada, por supuesto, pero tal vez elocuente. (Restrepo, 2015)

Esa imagen alterada, distorsionada de la realidad no nos revelará su verdad, pero puede conducirnos a la construcción de historias alternas de la violencia en el país. El cine puede concebirse como esas imágenes “mal” impresas, que pierden su carácter figurativo y referencial inmediato, pero que no por eso dejan de mostrar, de hacer legible algo. El cine puede rastrear esos otros lugares, esas otras ficciones, que no hemos visto o no hemos querido ver, donde también se hace legible la historia del país: “para quien quiera prestar atención, la historia del país está, sin embargo, escrita en otra parte, por una multitud de huellas. Marcas voluntarias o accidentales. Ostensibles, fugaces o disimuladas” (Restrepo, 2015).

Referencias

- Albarracín, L. Y. (2021). Lo político en las prácticas artísticas y la división de lo sensible: La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009). En: *Cultura política, visualidades y cine*, Juan Guillermo Díaz y José Gabriel Cristancho Eds.), 67-91. Editorial UPTC.
- Arias, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 90-113.
- Arias, J. C. (2023). El arte como espejo del horror: entrevista con Juan Manuel Echavarría. *Croma*, 1(1). <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/croma/article/view/27543>
- Ariza, P. (9 de septiembre del 2014). La mejor obra de Patricia Ariza. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/mejor-obra-de-patricia-ariza-articulo-515728>
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.
- Cyrułnik, B. (2009). “Vencer el trauma por el arte”. Entrevista con Lola Lara. *Cuadernos de Pedagogía*, (393), 42-47.
- Cyrułnik, B. (2013). *Sálvate, la vida te espera*. Debate.
- De Kesel, M. (2010). Shooting the unimaginable: in the reception of four Shoah photographs. En: Watson, J. R. (Ed.), *Metacide: In the Pursuit of Excellence*, Rodopi.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Biblos.
- Diego. (10 de agosto de 2008). *Entrevista realizada por J. M. Echavarría* [grabación en cinta]. Proyecto *La Guerra que no hemos visto*. Fundación Puntos de Encuentro.
- Cano, E. B. (10 de julio de 1983). *Entrevista realizada por A. B. Castillo* [grabación en cinta]. Proyecto de Historia Oral del Presidente. Museo Nacional de México.
- Echavarría, J. M. (Dir.). (2022). *Bad at Painting Figures*. Fundación Puntos de Encuentro. DCP Video.
- Escribano González, E. (2018). Musealizar la memoria de las víctimas. *Historia Autónoma*, (12), 261-278. <https://doi.org/10.15366/rha2018.12.014>
- Guasch, A. M. (2014). La Memoria del otro en la era de lo Global. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 1(2): 81-91. <https://doi.org/10.1344/regac2014.1.06>
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Kalmanowitz, D. y Lloyd, B. (Eds.) (2005). *Art therapy and political violence. With art, without illusion*. Routledge.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. Gedisa.

- Moratto, S. (2020). La fotografía: mecanismo de reparación simbólica frente a la desaparición forzada. En: Estripeaut-Bourjac, M. (comp.), *Hagamos las paces. Narrar la guerra desde el arte para construir la paz*, 167-185. Siglo del Hombre Editores.
- Ochoa, A. M. (2003). Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 22(43), 51-69.
- Orozco, W. (2018). El padre asesinado en Colombia. Entre el padre vil y el padre amoroso. *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, 23(3), 433-449.
- Piedrahita, I. (2021). La verdad y la memoria en tiempos de transición. *Revista Debates*, (85), 38-51.
- Piper, I. (2015). Violencia política, miedo y amenaza en lugares de memoria. *Athenea digital*, 15(4), 155-172. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/303288>
- Restrepo, C. (Dir.). (2015). *Impression of a War*. Colombia-France. 529 Dragons, 16 mm Film.
- Rivera Revelo, L. (2020). Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad. *Foro: Revista de Derecho*, (33), 29-64.
- Rubiano, E. (2018). La guerra que no hemos visto y la activación del habla. *Estudios de Filosofía*, (58), 65-98.
- Rubiano, E. (2022). *Los rostros, las tumbas y los rastros, el dolor de la guerra en el arte colombiano*. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Ruiz Romero, G. y Hristova, M. (2019). Comisionar la verdad y la memoria en la sociedad. *Colombia Internacional*, (97), 3-26. <https://doi.org/10.7440/colombiaint97.2019.01>
- Sierra, Y. (2015). *Arte y justicias alternativas. Justicia restaurativa, transicional y simbólica*. Serie Documentos de Trabajo. Departamento de Derecho Constitucional. Universidad Externado de Colombia.
- Sierra, Y. (2018). *La reparación Simbólica: Jurisprudencia, cantos y tejidos*. Universidad Externado de Colombia.
- Sosa, A. M. y Mazzucchi, L. (2014). Memoria musealizada: un estudio sobre los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas en Uruguay y Brasil. *Revista Museologia e Patrimônio*, 7(1), 109-130.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Wajcman, G. (2001). De la croyance photographique. *Les Temps Modernes*, 613, 47-83.
- Wechsler, W. 2015. La construcción y musealización de la memoria del Holocausto en la Argentina reciente. *Aletheia*, 5(10). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6681/pr.6681.pdf
- Zuluaga, P. A. (2024). *Malo pa pintar muñecos* de Juan Manuel Echavarría. Los bordes de la guerra. *La pesadilla de Nanook*, (4). <https://lapesadilladenanook.org/en-breve-resenas/malo-pa-pintar-munecos-de-juan-manuel-echavarría-los-bordes-de-la-guerra-pedro-adrian-zuluaga/>