

# Plusvalía de la memoria

Paola Helena Acosta Sierra



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

*Educadora de educadoras*



Plusvalía de la memoria





Colección Trabajos de la Memoria

# Plusvalía de la memoria

**Paola Helena Acosta Sierra**

### Plusvalía de la memoria

Reservados todos los derechos  
© Universidad Pedagógica Nacional  
© Paola Helena Acosta Sierra  
© Erika Diettes, por las fotografías  
© Sergio Villalobos-Ruminott, por el prólogo

ISBN: 978-628-7518-14-8 (impreso)  
ISBN: 978-628-7518-15-5 (Epub)  
ISBN: 978-628-7518-16-2 (PDF)

doi: <https://doi.org/10.17227/tm.2021.8162>

Primera edición, 2021

### Universidad Pedagógica Nacional

Cra. 16 A # 79-08, sexto piso  
Bogotá, Colombia  
(57) (1) 594 1894 ext. 190  
[editorial.pedagogica.edu.co](mailto:editorial.pedagogica.edu.co)  
Bogotá, Colombia

### Leonardo Fabio Martínez Pérez

Rector

### María Isabel González Terreros

Vicerrectora de Gestión Universitaria

### John Harold Córdoba Aldana

Vicerrector Académico

### Fernando Méndez Díaz

Vicerrector Administrativo y Financiero

### Gina Paola Zambrano Ramírez

Secretario General

### Preparación Editorial

Grupo Interno de Trabajo Editorial

### Alba Lucía Bernal Cerquera

Coordinación

### Maritza Ramírez Ramos

Edición

### Jenny Alexandra Jiménez Medina

Corrección de estilo

### Claudia Patricia Rodríguez Ávila

Diagramación y diseño de cubierta

### Estudio 45-8 S. A. S.

Impresión

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de  
1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.

Fechas de evaluación: 01-09-2020 / 01-10-2020

Fecha de aprobación: 30-11-2020

Prohibida la reproducción total o parcial sin permiso escrito.

### Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

Acosta Sierra, Paola Helena  
Plusvalía de la memoria / Paola Helena Acosta Sierra.  
Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2021  
116 páginas. – [Colección trabajos  
de la memoria]. Ilustraciones  
Blanco y negro.

Incluye : Referencias bibliográficas  
IISBN: 978-628-7518-14-8 (impreso)  
ISBN: 978-628-7518-15-5 (Epub)  
ISBN: 978-628-7518-16-2 (PDF)

1. Violencia en el arte. 2. Memoria Colectiva.  
3. Muerte Violenta. 4. Judíos en Colombia –  
Fotografías. 5. Diettes, Erika, 1978 – Silencios  
- Crítica e Interpretación. 6. Conflicto Armado. I. Tít. ≠

704.9



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL

*Educadora de educadores*

A José Joaquín Sierra González

Asesinado con sevicia por el grupo paramilitar de Ramón Isaza el 14 de junio de 2005 en Fresno, Tolima, con tres tiros en la cabeza: uno en la frente, uno en la nuca y otro en la sien. Cuyo cuerpo fue dejado golpeado y desnudo a la intemperie, para que se lo comieran los animales nocturnos. A su amor y su recuerdo.



**P**use mi espalda en la pared y me deslicé lentamente hasta que mi cuerpo tocó el suelo. Me deslicé no porque quisiera, sino porque no podía mantenerme en pie, mis piernas suavemente cayeron porque no soportaban el dolor. Pero no me dolían las piernas. Ya no las sentía. Mi sistema nervioso tenía una sensación eléctrica, los músculos dejaron de funcionar.

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

~~Mi tía me había dicho que habían matado a mi tío Joaquín~~

---

---

Mi tía dijo: mataron a Joaquín  
Zona de tránsito de la cual no arribo  
Imagen que devora sin labios que la nombre

—La presencia de la ausencia del hijo, del hermano, del padre, del tío; recuerdo intrasmisible. Gramática del dolor —Lo increíble —Lo inenarrable —Ningún momento para contarlo —Ningunas palabras para expresarlo —Ni el dolor ni el horror se corresponden gramaticalmente —Soy el conocimiento envenenado de Veena Das —Solo hago el señalamiento del que habla Wittgenstein —Siento la latencia de Freud —La ausencia.

—*No soy yo quien te engendra.*

*Son los muertos*

(BORGES, 1975, p. 267).

*Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento.*

PRIMO LEVI





# Contenido

Prólogo <i>Sergio Villalobos-Ruminott</i>	15
Presentación. Todos los tiempos en este presente	25
Introducción	31
CAPÍTULO I. Hasta que el silencio se convierta en sonido	33
CAPÍTULO II. ¿Silencios?	53
CAPÍTULO III. <i>Memento mori</i>	73
CAPÍTULO IV. La necesidad de historizar el pasado reciente	99
Referencias	109

# Índice de figuras

FIGURA 1. NUSIC Coifman	37	FIGURA 11. Manuscrito de Malka Leibovich	82
FIGURA 2. Ruth Rosenberg abandonando la Alemania Nazi	41	FIGURA 12. Manuscrito de Mariana Gafter	82
FIGURA 3. Moises Ganitsky	47	FIGURA 13. Manuscrito Ana Maria Goldstain	83
FIGURA 4. Max Wagner	49	FIGURA 14. Manuscrito Sigmund Halstuch	84
FIGURA 5. Maximilian Kirshberg	61	FIGURA 15. Ana Czeizler	86
FIGURA 6. Ramon Blass	65	FIGURA 16. Alexandru Czeizler	91
FIGURA 7. Raquel Guedalovich	67	FIGURA 17. Abraham Sredni	93
FIGURA 8. Ines Besso	71	FIGURA 18. Ana María Goldstain	95
FIGURA 9. Max Wisnitzer	77	FIGURA 19. Mariana Gafter	97
FIGURA 10. Manuscrito de Ana Czeizler	78	FIGURA 20. Eda Kopec	101
		FIGURA 21. Mario Lustgarten	105

# Prólogo

## Iteraciones

En julio de 1997, el jazzista Ornette Coleman invitó al filósofo Jacques Derrida a subirse al escenario del festival de La Villete en París, para compartir un experimento, mientras el músico presentaba su esperado concierto. De tal experimento, en el cual el primero tocaba y el segundo leía —marcando un contraste que no era solo formal, sino que envolvía la cuestión misma de la improvisación—, se recuerda únicamente una anécdota que repara en la insatisfacción del público, la que obligó finalmente al filósofo a abandonar, frustrado, el escenario, concluyendo así, aparentemente, ese insólito encuentro. Sin embargo, más allá de la anécdota, vale la pena destacar que lo que Coleman y Derrida se traían entre manos, aunque solo fuese por unos minutos, era precisamente la compleja cuestión de la improvisación, del jazz como música intrínsecamente “espontánea”, revolucionaria si se quiere, en permanente disputa con las normas o con el *cultural background* y, por tanto, como una forma eventual (an *eventful thinking*) de inteligencia que no podía ser meramente repetida según las leyes de la ejecución, la formalización de la performance o la determinación cultural de sus registros.

Pero ¿es lo mismo espontaneidad e improvisación? O, alternativamente, ¿qué es la improvisación como tal, sino una repetición que, sin seguir una ley, va generando su propia ley, esto es, una *iteración*? En efecto, el escepticismo de Derrida no se dirigía contra el virtuosismo de Coleman, sino que se orientaba contra aquella comprensión providencial (genial) de la improvisación como espontaneidad, es decir, contra aquella concepción que pensaba la improvisación como un acto creativo secreto, venido de ninguna parte, una suerte de acontecimiento. A Derrida, de cierta manera, lo que le interesaba no era esta noción providencial de improvisación, sino la pregunta por las condiciones de posibilidad de su ocurrencia. La pregunta derridiana, en otras palabras, no intentaba determinar dichas condiciones de posibilidad a un nivel formal o universal, sino mostrar que no hay acontecimiento sin repetición ni repetición sin acontecimiento, que lo que diferenciaba a una ejecución de la otra no podía ser explicado por la noción convencional de improvisación, sino que debía ser pensado según la ley de la iteración, es decir, la ley de la diferencia. En efecto, cuando Coleman demandaba sustraer la ejecución musical del contexto, respondiendo a

las leyes inmanentes de la composición y de la armonía, no estaba importando hacia el momento de la performance una noción de armonía ya institucionalmente sancionada, sino que se refería a la armonía que se iba generando en la misma ejecución, una armonía que surgía de la ley, sin fuerza, de la iteración.

Iterar, por lo tanto, no es simplemente repetir; es repetir en función de profundizar o avanzar hacia una meta posible, pero no una meta fijada desde antes, sino una meta que surge desde la misma iteración, como su ley. Es decir, iterar es repetir tomando como punto de partida aquello “aprendido” en la repetición anterior, sucesivamente. De esta manera, una iteración es una repetición que se ha dado, a sí misma, una cierta legislación, unas condiciones que, junto con hacerla posible como repetición, la van regulando como diferencia. No hay, desde el punto de vista de la iteración, simples repeticiones, sino que la repetición es siempre la afirmación de una diferencia. De esta forma, podríamos hablar de la ley de la iteración como la ley de la diferencia, más allá de la contradicción obvia de estos términos: diferencia y ley. Pensar la ley de la iteración como ley de la diferencia, como apertura hacia su acontecer en la misma

repetición es, pues, descentrar el círculo hermenéutico de la auto-confirmación, de la auto-afección del sujeto y de su solipsismo, de su soberana autonomía y de su indivisible soberanía, para abrirnos a la problemática de la diferencia, de la hetero-afección y, sobre todo, para nosotros, para pensar la iteración como ley sin fuerza de la historia.

No hay, por lo tanto, un acontecimiento que, convenido de su excepcionalidad, divida la historia entre un antes y un después, sino una enrevesada trama de iteraciones y diferencias que complejizan nuestra versión vulgar de la historia. Los grandes acontecimientos, las catástrofes convertidas en referentes para el ritual de la conmemoración, las grandes confrontaciones, todas ellas no son sino inseminaciones retrospectivas dispuestas a regular y organizar el tráfigo de los hechos, su proliferación y sus re-iteraciones.

\* \* \* \* \*

Nos interesa tener estas consideraciones presentes, no para volver a remitirlas al ámbito lingüístico o musical del que surgen, sino para pensar la singular

intervención de Erika Diettes, la artista visual colombiana responsable de una serie de instalaciones e intervenciones (iteración) relacionadas con la violencia política en Colombia y con sus consecuencias, materializadas en primer lugar, en la sistemática producción de cadáveres y en la profundización sin límites de un sentimiento general y compartido de pérdida radical. Pero, sobre todo, nos interesa mantener presentes estas observaciones relativas a la iteración como ley de la repetición y la diferencia, para pensar el estatuto mismo del libro que ahora presentamos, *Plusvalía de la memoria*, de Paola Acosta Sierra, un libro hermoso y generoso cuyo único cometido, así pareciera, es comentar situando el trabajo de Diettes.

¿Qué habría en juego en esta serie de iteraciones? Iteraciones que habrían comenzado, habría que tenerlo claro, con el trabajo de Diettes al que el libro de Acosta dedica su total atención, *Silencios* (2005), pero que pronto delataría su profunda complicidad, su innegable parentesco con otras instalaciones de la misma artista: *Río Abajo* (2008), *A punta de sangre* (2009), *Sudarios* (2011), o *Relicarios* (2011-2016). Pensar la singularidad de *Silencios*, por lo tanto, es tan importante como pensar

la forma enrevesada en que en dicha obra se dan cita y se montan diversos procesos, los que no dejarán de ser iterados por la artista, atendiendo a la misma forma en que la historia repite sus catástrofes.

En efecto, *Silencios*, es un montaje constituido por unos treinta trípticos fotográficos, cada uno compuesto a la izquierda, por la imagen de una nota escrita a mano de un sobreviviente del Holocausto, al centro, por una foto del rostro, en primer plano, del mismo sobreviviente, y a la derecha, por una última imagen que rememora el pasado de este sobreviviente. Este montaje fue expuesto por primera vez en el Teatro Faenza en la ciudad de Bogotá, a él asistieron no solo los refugiados que aparecían en las imágenes, sino sus amigos y familiares, haciendo que el montaje mismo no fuese solo la ocurrente yuxtaposición de imágenes íntimas y afectivamente cargadas, sino un espacio de convergencia en el que se daban cita distintos los tiempos de la historia. Paola Acosta complementa:

La obra en el Teatro Faenza está sujeta a unas estructuras de metal, de estas descienden los soportes de los cuales penden las fotografías a gran

formato en blanco y negro. Cada estructura cumple el papel de tríptico al articular tres imágenes distintas que vinculan una misma persona. Cada pieza de la obra se encuentra compuesta por una nota escrita a mano por el superviviente, un retrato en primer plano de este y un elemento que rememora el pasado —fotografía de su juventud, fotografía con sus allegados o el número tatuado en el antebrazo en el momento de registro como prisionero de los campos de concentración—. (p. 36)

Desde entonces, Diettes se ha convertido en un referente gracias a sus exposiciones en lugares tales como el *Fine Arts Museum* en Houston, el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, la Ex-Teresa Arte Actual, en la Ciudad de México, y en diferentes instituciones culturales y educativas de los Estados Unidos, Ecuador, Chile, Australia, etc. Sin embargo, lo que interesa destacar en su procedimiento, lo que distingue y justifica su práctica, y por los mismos motivos, justifica el libro de Acosta, tiene que ver no con la ley superficial de la circulación y la difusión, sino con la enrevesada forma en que sus instalaciones *iteran la catástrofe*, abriendo el

tiempo del capital, el tiempo del olvido o de la reparación formal (y siempre insuficiente), para darle espacio al tiempo incierto e incalculable de la justicia, tiempo inmemorial porque no puede ser cancelado desde las políticas oficiales de la memoria, manteniéndose en el vilo de un presente como el nuestro que, avalado con las retóricas de la pacificación y del post-conflicto, se obsesiona con apresurar la elaboración del duelo, reduciendo su compleja dinámica histórica, temporal, para inscribirla en el tiempo “homogéneo y vacío” de la globalización y sus olvidos programados.

A esto entonces debemos la importancia de *Silencios*, instalación que, *a primera vista*, pareciera simplemente repetir un discurso, ya a esta altura masificado, sobre las víctimas de la *Shoah*. A esta altura decimos, la altura que nos da una masificada sociedad del espectáculo, en la que la misma catástrofe se ha espectacularizado inauditamente y en la que la estandarización del sufrimiento termina por convertirlo en un discurso marcado por un giro afectivo e intimista que satura los espacios públicos, con producciones hollywoodenses monumentales, *reality shows* y programas confesionales, periodismo amarillo y violentología, simulacros jurídicos de justicia y llamados a

la reconciliación. En este contexto, las intervenciones de Diettes contradicen la lógica de los tiempos, se eximen del morbo mas-mediático que extorsiona a las víctimas, e instala la pregunta por la justicia y su relación con el dolor, para dejarla pendiendo, como sus trípticos, en el horizonte de un tiempo, el nuestro, que parece estar ya totalmente administrado y mercantilizado.

\* \* \* \* \*

*A primera vista*, todo esto es lo que estaría en juego en las instalaciones de Diettes, pues, como nos muestra Acosta, el trabajo de la artista no consiste en la simple representación del dolor de las víctimas, en su mera exposición para el consumo cultural y el turismo humanista. Tampoco se trata de la elaboración de un archivo simbólico, pletórico de imágenes y pruebas, que pudiera servir como complemento y confirmación de los reportes oficiales. Lo de Diettes es otra cosa, se inscribe más allá de la censura iconoclasta que se resiste a las imágenes considerándolas como profanación de la historia y, al igual que el historiador de la *Shoah*, justifica su trabajo con la pérdida y el dolor a partir

de una responsabilidad mayor. Como nos ha enseñado Georges Didi-Huberman, esta responsabilidad no consiste en representar burdamente el pasado, sino en la necesidad de elaborarlo, para poder presentar su condición irrepresentable, insiste Acosta,

El silencio en la obra de Diettes no se encuentra relacionado con el olvido deliberado de esos sucesos dolorosos del pasado que dejaron huellas indelebles, por el contrario, Diettes aproxima al espectador a lo decible de lo indecible, al testimonio de lo invivible e inimaginable del genocidio. (p. 77)

*Presentar lo irrepresentable*, no reducirlo a la representación, vulgarizándolo, pero tampoco remitirlo a las bambalinas inaccesibles de la historia. No es menor lo que nos muestra Diettes, y lo que llegamos a comprender gracias a Acosta, que el trabajo de la artista, de la historiadora, no consiste en la reconstrucción de los hechos tal cual estos acaecieron, ni menos en su representación auto-transparente, sino en la delicada elaboración del nudo compuesto por el tiempo, la memoria y la cuestión

de la justicia. Para Acosta, Diettes va incluso un paso más allá del debate formalista convencional que considera al arte concernido con la violencia como una práctica morbosa de explotación de las víctimas, pero no para seguir insistiendo en la incomunicabilidad del dolor o en la irrepresentabilidad del sufrimiento, sino para mostrarnos que la elaboración artística, en este caso, consiste en idear estrategias para asumir el pasado, y en él, el silenciado reclamo de los desaparecidos.

Las obras que componen *Silencios* de Erika Diettes son gritos silenciosos que transmiten estados emocionales intensos que difícilmente se pueden comunicar con palabras. Los rostros centrales que componen los trípticos nos miran de frente y en esa mirada expresan y señalan un pasado invisible que solo vemos en las huellas de su cuerpo y que adivinamos en cada una de las marcas particulares que se capturan en las fotografías: en las arrugas, en el gesto de sus bocas, en la luz de sus ojos. Sabemos que estas mujeres y hombres ancianos, como tortugas que han viajado por los siete mares y que cargan grandes caparazones ancestrales, son



sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial, son judíos y migraron a Colombia huyendo del nazismo. Sabemos también que cargan hasta el presente en sus silencios, profundos dolores y duelos. (p. 32)

Y serían esos “gritos silenciosos”, esos “caparazones ancestrales”, esos “profundos dolores y duelos”, los que se domicilian en nuestro presente, reclamando una residencia que ningún discurso jurídico, historiográfico o político podría si quiera llegar a cuestionar. Elaborar el pasado, para la analista, para la historiadora benjaminiana, para la artista, pero también para Acosta, consiste en mantener abierta la posibilidad de la justicia, haciendo converger los diversos tiempos de la historia, más allá de su espacialización capitalista, al tiempo momentáneo de un acaecer sin publicidad, de un acontecimiento sin espectáculo, de una iteración.

\* \* \* \* \*

Insistamos una vez más, Paola Acosta se aboca en este libro, *Plusvalía de la memoria*, a interrogar y situar

*Silencios*, y lo hace con dedicación y esmero, segura de que en esta instalación se juegan ciertas claves importantes no solo para conmemorar a las víctimas de la *Shoah*, sino para desentrañar el extraño laberinto de nuestro presente. Después de todo, ¿Qué parentesco, más allá del analógico, habría entre los judíos refugiados que llegaron a Bogotá después de la Segunda Guerra Mundial, y la cruenta situación que atraviesa el país, desde por lo menos mediados del siglo xx? Pero, ella nos dice,

Silencios se enuncia desde una focalización particular en Colombia con los sobrevivientes del régimen Nazi residentes en el país; sin embargo, lo que vehiculiza en el presente de la obra es la memoria de la *Shoah* en una pluralidad de tiempos-espacios que no han encontrado el escenario ni el lenguaje para testimoniar su experiencia múltiple, heterogénea, plural, que solo puede ser el fragmento de tiempo-espacio de lo que alguna vez fue, sin marco para transferirla, y poniendo en evidencia de lo que no se puede hablar, describir y relatar. (p. 58)

Y esto no solo porque la *Shoah* pertenece a ese tipo de acontecimientos inmemoriales, es decir, cuya singularidad impide simplemente contenerlos o reducirlos a la condición de referencias, sino porque, como Acosta muestra diligentemente, *Silencios* evoca el sufrimiento de los sobrevivientes que además son refugiados, y a la vez, re-abre el complejo entramado que funda la soberanía del Estado nacional colombiano y sus claras políticas anti-semitas, poniendo dicha soberanía y su auto-referencialidad fundacional (siglo XIX) en una relación directa con el sistemático terrorismo de Estado que, bajo las formas de la guerra civil, de los paramilitares y de los falsos positivos, continuará su puesta en escena auto-referencial, machacando el cuerpo de las víctimas, las que no dejan de ser industrialmente producidas como oscuro reverso de la historia nacional y regional.

Por otro lado, el rostro sufriente y precario de las y los sobrevivientes ya no nos remite únicamente a la tragedia personal del refugiado. Por el contrario, estos rostros, magnificados en la fotografía localizada al centro del tríptico, captan los pliegues y las arrugas que constituyen la dolorosa escritura que el tiempo va dibujando sobre ellos, para producir un espacio material de

convivencia que emerge de la vida común de los cuerpos y de los rostros, abatidos en el mismo remolino insaciable de la historia, de su supuesto progreso. *Silencios*, *Río abajo*, *Sudarios*, son otras tantas formas de enunciar estas comunidades negativas que perseveran en existir sin poder dejar de debilitar, por su mera existencia, la soberanía de la ley a partir de interrumpirla con la iteración de la pregunta por la justicia.

Erika Diettes itera esa pregunta, en cada una de sus instalaciones cuidadosamente montadas y producidas; Paola Acosta re-itera la misma pregunta, en este libro que nos devuelve a una relación con el tiempo donde este se agolpa frente a nosotros, bajo la forma de un murmullo tumultuoso, que demanda de nosotros, espectadores, algo mucho más importante que la identificación y el reconocimiento, demanda una nueva relación con la justicia, más allá de los discursos del olvido y la reconciliación, los que mediante una conversión historicista y lineal de los procesos históricos, se apresuran a abrazar, otra vez, la impunidad y el olvido negligente.

Haber hecho posible la iteración como ley sin fuerza que fractura la fuerza de la ley soberana es finalmente la 'política' de este libro, su infrapolítica. Una infrapolítica

que no puede ser concebida en términos convencionales, y que demanda reformular de raíz la misma relación entre arte y política. Acosta lo dice así, no se trata de “pensar la memoria social desde un lugar habitual y, con ella, las intervenciones artísticas mismas, ya siempre definidas en oposición a la hegemonía neoliberal y, en esa medida, como intervenciones contra-hegemónicas”. Puesto que, al hacerlo así, no solo estamos restituyendo una cierta relación instrumental con el arte, que ha definido a la tradición de izquierda y sus políticas estéticas, sino que estamos silenciando otra vez más la ley de la diferencia como apertura a la justicia, más allá del derecho como discurso fuerte del Estado. Se trata, en efecto, de ir más allá de la perversa dialéctica entre hegemonía y contra-hegemonía, pues,

[E]n este pensamiento, dicha contra-hegemonía sigue presa de los mismos criterios que han definido históricamente la lucha política por el poder y, de esa manera, se sigue sin entender que la intervención artística, disputa no la hegemonía en el poder, sino la misma organización hegemónica de la sociedad; o, en otras palabras, el arte entendido

como intervención y complejización de las memorias sociales no intenta constituir una contra-hegemonía popular o alternativa, sino desactivar de raíz la homologación entre hegemonía y política. (p. 28)

Atisbo crucial este de Acosta: “desactivar la homologación entre hegemonía y política”. Gracias a esto, Acosta no solo concibe las instalaciones de Diettes más allá o más acá del discurso político habitual, de la politización del arte y de la cultura y de la instrumentalización política de las obras, sino que al hacerlo, vincula la pregunta por la justicia, que Diettes no deja de iterar, con la crítica de la racionalidad política hegemónica, la que a izquierda y a derecha, no deja nunca de reforzar la lógica del conflicto central, a nombre del cual, se sigue repitiendo la devastación y la catástrofe, nombres gentiles de una *Shoah* que no deja de abrumarnos. *Plusvalía de la memoria*, título del libro como iteración, cuestión indispensable para nuestro tiempo. En efecto, también hay música en la escritura.

SERGIO VILLALOBOS-RUMINOTT



## Presentación

### Todos los tiempos en este presente

*Incluso en la más oscura de las épocas tenemos derecho a esperar algún tipo de iluminación que bien podría venir menos de las teorías y de los conceptos que de la luz, incierta e intermitente, y a menudo muy débil, que algunos hombres y mujeres, en sus vidas y obras, han de encender bajo casi cualquier circunstancia, protegiéndola a través del lapso que les ha sido otorgado en la tierra.*

HANNAH ARENDT

**E**n este libro se presentan las disertaciones analíticas sobre la obra *Silencios*, de Erika Diettes, a la luz de diferentes conceptos que devienen principalmente de la filosofía política y la estética y que se relacionan con el contexto de producción de historia-memoria y la práctica artística. Este trabajo hace parte de una investigación que aborda ampliamente la obra de Diettes: *Silencios, Río Abajo, Sudarios y Relicarios*, y que se presenta aquí como el primero de una serie.

La metodología de esta investigación se fundamentó principalmente en un análisis crítico, en el que se establecen relaciones entre los fenómenos culturales, en este caso la obra

de Erika Diettes, y los procesos sociales y económicos que se configuran como determinantes de las obras artísticas. Sin embargo, no puede entenderse esta metodología a raja tabla, ya que se fusiona con un análisis estético filosófico que, a partir de los procedimientos y estrategias propias de las obras estudiadas, captura y construye conceptos que buscan establecer un puente entre el hecho estético y su significación simbólica y social. Por lo tanto, este análisis, se construyó teniendo en cuenta que, para dar cuenta de la máquina estética de Diettes, es necesario hacerse cargo de su economía estética, entendiendo por economía una organización o una traslocación del orden de la casa, de la ciudad, del país, de los cuerpos, de las memorias; por eso, *Plusvalía de la memoria*.

En todo caso, este libro busca tener una pertinencia que desborda el ámbito de lo eminentemente teórico. Al ser una investigación que parte de experiencias y vivencias dolorosas que están de manera inmanente en la obra estudiada, pretende establecer una relación con las víctimas no como testigos mudos y pasivos de un inexorable proceso histórico, sino como posibilidades para imaginar que nuestro tiempo, el cual se

basa en crímenes silenciados, pudo y aún puede ser de otra manera.

En concreto, la obra de Erika Diettes se enmarca en los acontecimientos políticos de las últimas dos décadas en Colombia (finales de los 90 hasta nuestros tiempos), durante los cuales se han dado procesos como la polémica desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia con la Ley de Justicia y Paz (2002) y la desmovilización de la guerrilla de las Farc con el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016). En este periodo también se promulgó la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (2011), con la que se ha buscado dar respuesta desde el Estado a las afeciones que ha sufrido la población colombiana a causa del conflicto armado; con esta ley se crea el Centro de Memoria Histórica, que en teoría vela por la investigación y difusión de los acontecimientos ocurridos y la creación de una memoria con el fin de que estos hechos no se repitan, pero que en la práctica se ha convertido también en un nuevo territorio de disputa de facciones que buscan imponer una versión particular de los hechos. Mientras tanto, el

conflicto y los crímenes contra la población se perpetúan bajo la voracidad de una hidra con demasiadas cabezas.

Las prácticas o iniciativas de la memoria en Colombia se enmarcan en aquello que Félix Reátegui (2009), Cristóbal Gnecco (2000) y Alejandro Cerda (2012) denominan memoria social. Así, el neoliberalismo dominante en América Latina aunado a la violencia estatal que pretende justificar las distintas formas de coerción a los sectores sociales ha generado todo tipo de acciones orientadas a rescatar esos elementos del pasado que fueron silenciados u omitidos en la versión oficial de la historia.<sup>1</sup> La memoria social es definida por Gnecco, como

---

1 Por ejemplo, en Argentina después de la dictadura militar emergieron colectivos artísticos y sociales que tomaron por punto de partida las violaciones sistemáticas cometidas por el Estado. Entre estos grupos se encuentra “Teatro x la Identidad”, un movimiento teatral que tiene por objetivo recuperar la identidad de los niños tomados como botín de guerra en el régimen dictatorial. Frente a los infantes tomados por los militares, nace la organización Abuelas de Plaza de Mayo, quienes impulsaron diferentes técnicas que tenían como propósito facilitar la identificación de los nacidos de los detenidos-desaparecidos. Para el caso chileno, el artista visual Eugenio Dittborn crea en 1984 —en medio de la dictadura de Augusto Pinochet— *Pinturas Aeropostales*, obras duales compuestas por fotografías, cartas, imágenes y archivos, materiales que son huellas o testimonio mudo de las personas desaparecidas en la dictadura. También se encuentra el grupo musical Illapu, el cual por medio de canciones como

ese conjunto de cosas que los sujetos pueden recordar de sus experiencias locales y territoriales; en consecuencia, los distintos movimientos sociales latinoamericanos buscan por medio de los usos de la memoria adquirir legitimidad sobre esa historia hegemónica, recordando desde la subordinación que les ha sido impuesta. (Acosta, 2019, p. 58)

En efecto, la memoria social posee un contenido político, puesto que reivindica el pasado de aquellos que fueron acallados y excluidos de la historia, debido a que

---

“De libertad y amor”, “Las obreras” y “No pronuncies mi nombre” evidencian el oscuro régimen militar de Pinochet. Por este tipo de canciones, los integrantes del grupo fueron exilados en 1981. Por otra parte, como consecuencia de la dictadura cívico-militar instaurada en 1973 a partir de un golpe de Estado, los procesos artísticos se configuraron en expresiones de resistencia frente a un sistema aniquilador. En ese sentido, el teatro uruguayo en medio del régimen fue entendido como un teatro subversivo y militante. Algunos de estos grupos disidentes respecto a la represión militar fueron El Teatro Circular, El Galpón y Teatro Uno. Aunque México en su historia reciente no cuenta con antecedentes de un régimen dictatorial, este país se ha visto permeado por diferentes acontecimientos violentos que evidencian la represión estatal, por ejemplo, la masacre de Tlatelolco cometida en 1968 por instrucción del entonces presidente Gustavo Díaz. El anterior evento traumático ha sido tomado para la creación teatral en obras como *México 68, nosotros los de los sueños rotos* de Gerardo de Santiago, *El cielo de los presos* de Mauricio Buñuelos y *Para la libertad y México 68* de Omar Olvera (Acosta, 2012).

esta última es escrita por personas en el presente con propósitos particulares, cuenta con un discurso construido desde determinada focalización. Sin embargo, de acuerdo con Philippe Joutard, la memoria también se ha constituido en un lugar donde se dirime y reside el poder, en tanto esta era entendida como un medio para comprender las marginalidades y a los excluidos, pero se ha convertido en una expresión o una historia casi oficial, pues los gobiernos, al notar la necesidad de las sociedades por las memorias, aspiraban tener dominio sobre estas y constituir las como una memoria hegemónica y generalizada. De ahí que las minorías hayan asumido el papel de “gestionar” esas memorias acalladas e invisibilizadas, por ello, se enuncian en el ámbito público como sujetos políticos de derechos.

Sin embargo, esto es pensar la memoria social desde un lugar habitual y, con ella, las intervenciones artísticas mismas, ya siempre definidas en oposición a la hegemonía neoliberal y, en esa medida, como intervenciones contra-hegemónicas. No obstante, en este pensamiento, dicha contra-hegemonía sigue presa de los mismos criterios que han definido históricamente la lucha política por el poder y, de esa manera, se sigue sin entender que

la intervención artística, disputa no la hegemonía en el poder, sino la misma organización hegemónica de la sociedad; o, en otras palabras, el arte entendido como intervención y complejización de las memorias sociales no intenta constituir una contra-hegemonía popular o alternativa, sino desactivar de raíz la homologación entre hegemonía y política.<sup>2</sup>

*Silencios* está conformado por treinta trípticos en donde Diettes aborda, a partir del lenguaje fotográfico, los recuerdos traumáticos de treinta judíos sobrevivientes del régimen nazi, quienes arribaron a Colombia en medio de la promulgación de políticas antisemitas que impedían su ingreso a la nación.

En un primer momento, el estudio referencia el proceso de creación de la obra, las materialidades de esta, la instalación fotográfica, los escenarios en los que ha sido expuesta y el método de investigación e inmersión que realizó la artista para obtener los elementos que componen cada tríptico, de esta forma se construye el

---

2 En un libro publicado en 2019 he profundizado alrededor de la memoria y sus tensiones en Colombia y en el contexto latinoamericano; por esta razón parto en esta obra desde la focalización en la memoria social y su relación con los procesos de creación en medio de la guerra (Acosta, 2019).



análisis de *Silencios* a partir de la estructura misma de la obra, presentada a manera de tríptico —una fotografía de una nota escrita a mano, un retrato en primer plano del sobreviviente y la imagen de un objeto que remite al recuerdo— que relaciona las tres temporalidades pasado, presente y proyección del futuro en un mismo tiempo.

Posteriormente, se revisa la obra desde una aproximación benjaminiana ante el viraje de la función social del arte desde su fundamentación en el ritual hacia su fundamentación política, que está arraigado no solo en las nuevas tecnologías de producción, creación y difusión que proponen el cine y la fotografía, sino principalmente en una nueva relación con los espectadores en las maneras de ver, mirar, observar, pensar e interactuar; lo cual se vincula con los postulados de Siegfried Kracauer y de Susan Sontag sobre la focalización en la fotografía. Se analiza el título en relación con el carácter indecible que contiene un acontecimiento traumático, en donde el dolor y la experiencia misma no es comunicable en un sentido lingüístico, pero que, de acuerdo con Ludwig Wittgenstein y Veena Das aún permite su señalamiento. Por ello, se presenta *Silencios* —conformada por trípticos

fotográficos— como una forma simbólica que enuncia y señala el dolor de los sobrevivientes del Tercer Reich radicados en Colombia.

A continuación, se indaga en los diferentes matices de silencio que conforman la obra, en la problematización del testimoniar y en la trasmisión de la memoria en sus formas olvido-recuerdo, en donde el silencio en la obra de Diettes no se encuentra relacionado con el olvido deliberado de esos sucesos dolorosos del pasado que dejaron huellas indelebles, sino que por el contrario, el silencio aproxima al espectador a lo decible de lo indecible, al testimonio de lo invivible e inimaginable del genocidio.

En esta misma parte, se analiza el grafema como parte constitutiva de la obra de Diettes, pues en los escritos que integran la obra, algunos sobrevivientes señalan el milagro de salir con vida de los campos de concentración, lo anterior, es estudiado desde los postulados de Primo Levi y François Hartog sobre la responsabilidad ética y política de dar testimonio. Además, se estudia la nota a mano —elemento que compone la obra— desde el concepto de archi-escritura de Derrida como trazo de una escritura que está antes de la misma diferencia

entre oralidad y escritura que posibilita la significación, postulando que los grafemas se constituyen en una presencia diferida que producen sentido.

Ahora bien, en este libro además de situarse los recuerdos de los judíos que permanecieron con vida en medio del régimen nazi, también se advierte la relación de este acontecimiento con la memoria y la identidad del pueblo judío. Puesto que, de acuerdo con Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, se plantea el antisemitismo de la Alemania Nazi como una expresión más de un movimiento que deviene de siglos, donde diferentes grupos humanos han cometido todo tipo de hostilidades contra el pueblo hebreo. En este sentido, se presenta después la pedagogía de la memoria como una conciencia crítica del pasado que permitiría instalar un presente político, a la par que se problematiza el olvido público del Tercer Reich del pueblo alemán a la luz de Andreas Huyssen. Para cerrar este apartado

se presentan los métodos empleados por los nazis —tatuajes, cámaras de gas, castigos forzados, separación de familias y demás— como prácticas de desubjetivación al interior de su máquina de aniquilamiento de subjetividades.

En este sentido, a partir de la distinción que realiza Tzvetan Todorov sobre memoria literal y memoria ejemplar, se presenta *Silencios* como un dispositivo estético que actualiza y transmite los recuerdos de los treinta judíos en clave de memoria ejemplar. Lo anterior, es relacionado, por un lado, con lo que propone Walter Benjamin sobre el conocimiento del pasado desde las voces de los vencidos, y por el otro, con el pasado supra-histórico según es elaborado por Friedrich Nietzsche.

## Introducción

*El Grito*

EDVARD MUNCH

La muerte, la soledad y la angustia son algunos de los temas que están presentes de manera recurrente en la obra del pintor noruego Edvard Munch; tal vez su cuadro más famoso es *El Grito* (1893), donde aparece un hombre en medio de un puente gritando mientras cubre sus oídos con sus dos manos. Su silueta es fantasmagórica y su rostro, en su delgadez, emula la forma de una calavera; la ondulación de su figura parece fundirse con las formas curvas del agua y del cielo; el cielo es rojo, pero no como el rojo evocador del atardecer, sino un rojo que sugiere un mundo en llamas. Uno de los efectos más interesantes de este cuadro es que se trata de la representación silenciosa de un grito. Las dos figuras, un tanto rígidas



y hieráticas que caminan a lo lejos sobre el puente, y las balsas que flotan sobre el agua, contrastan con la figura ondulante del personaje que emite el grito en el cuadro, la figura central; este contraste sugiere el carácter interno de un estado emocional de angustia y desesperación en un mundo que parece inmutable y apacible y de alguna forma sordo.

Las obras que componen *Silencios* de Erika Diettes son gritos silenciosos que transmiten estados emocionales intensos que difícilmente se pueden comunicar con palabras; los rostros centrales que componen los trípticos nos miran de frente y en esa mirada expresan y señalan un pasado invisible que solo vemos en las huellas de su cuerpo y que adivinamos en cada una de las marcas particulares que se capturan en las fotografías: en las arrugas, en el gesto de sus bocas, en la luz de sus ojos. Sabemos que estas mujeres y hombres ancianos, como tortugas que han viajado por los siete mares y que cargan grandes caparazones ancestrales, son sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial, son judíos y migraron a Colombia huyendo del nazismo. Sabemos también que cargan hasta el presente en sus silencios, profundos dolores y duelos.

# Capítulo I. Hasta que el silencio se convierta en sonido

*Somos nuestra memoria,  
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,  
ese montón de espejos rotos.*

JORGE LUIS BORGES

En el año 2005 Erika Diettes<sup>1</sup> estrena en el Teatro Faenza<sup>2</sup> de Bogotá su obra titulada *Silencios*, a la exposición asistieron los judíos refugiados en Colombia que formaron parte de la obra y junto con ellos acudieron sus familiares. En el año 2006 *Silencios* se expuso en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Museo de la Universidad de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Barranquilla y Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile). En el 2008, la obra se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Neiva y su última exposición fue en el 2012 en el Museo de Arte Moderno de la Tertulia de Cali (Diettes, 2005).

El antiguo Teatro Faenza protagonizó un periodo de esplendor entre 1924 y 1950 al ser una sala de proyección de estrenos cinematográficos de gran factura internacional, este

---

1 Nació en 1978 en Cali, Colombia. Artista visual y comunicadora social, egresada de la Pontificia Universidad Javeriana; magíster en Antropología Social de la Universidad de los Andes. En sus obras Diettes ha explorado temas en torno a la memoria, la ausencia, la pérdida, la muerte y el duelo. Sus trabajos artísticos se han expuesto en instituciones culturales de Colombia como el Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo Nacional de Colombia y Museo de la Universidad Nacional de Colombia, entre otros. Por otra parte, sus obras han sido presentadas en distintos lugares religiosos de su país, por ejemplo: Templo El Señor de las Misericordias (Medellín), Carmen de Viboral (Antioquia) y Parroquia Nuestra Señora de las Nieves (Bogotá), entre otros espacios, vinculados a los procesos de memoria de los distintos grupos de víctimas del conflicto armado en Colombia. A nivel internacional, sus obras han sido exhibidas en exposiciones colectivas e individuales en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), ExTeresa Arte Actual (Ciudad de México), Museo de Bellas Artes de Houston y otras instituciones en Estados Unidos, además de mostrar su producción artística en países como Australia, Polonia, Argentina, República Dominicana, Ecuador y Chile (Diettes, s. f.)

2 Inaugurado el 3 de abril de 1924 en el barrio Las Nieves, localidad de Santa Fe, centro de Bogotá. El Teatro Faenza es el escenario de proyección de películas de cine más antiguo de la ciudad, así como el lugar que realizó divulgaciones artísticas y culturales de zarzuelas, operetas y presentaciones musicales durante los años 50 del siglo pasado. Esta edificación ha sido considerada un ícono de la arquitectura bogotana por contar con una fachada de estilo *Art Nouveau*. El teatro debe su nombre a que en su origen allí funcionaba una antigua fábrica de loza denominada Faenza. En 1975, el teatro fue salvado de su clausura al ser declarado Patrimonio Nacional y en 1997 es declarado Bien de Interés Cultural por Planeación Distrital. En el año 2004, la Universidad Central adquiere el teatro para restaurarlo con el fin de conservar las características originales del Faenza.

hecho lo llevó a ser un escenario cultural clave en la historia bogotana, en donde confluían las clases sociales privilegiadas (Hernández, s. f.) Por medio de las narrativas de las películas proyectadas posteriormente, los colombianos de la élite conocieron, entre muchas otras cosas, los acontecimientos que vivieron los judíos en la Segunda Guerra Mundial, pues el cine se convirtió en un medio de difusión nacional; por lo tanto, es un lugar que resguarda en su historia una relación directa con las grandes producciones del séptimo arte. Diettes decide inaugurar en este teatro su obra *Silencios*, que no solo se constituye en una presentación visual y plástica relacionada con la *Shoah*, sino que también es una obra que da lugar a la problematización, desde las herramientas y recursos del arte, de la memoria y la representación de acontecimientos traumáticos que tienen un importante origen histórico y social. *Silencios* reúne los testimonios de treinta judíos inmigrantes residentes en el país que son sobrevivientes a la *Shoah*.<sup>3</sup> Desde la narrativa de

lo que significó Auschwitz, la artista indaga a partir de una serie de fotografías en blanco y negro, el proceso de reconfiguración que asumieron estos sujetos después de sufrir las secuelas que les dejó la persecución del régimen nazi.

---

ofrecidas en sacrificio a Dios termina por justificar el genocidio. El uso del término *Shoah* es un acto resonante que devela la persecución y el aniquilamiento histórico que ha sufrido la población judía, pues la fundamentación del antisemitismo no emerge del régimen nazi. La memoria judía da cuenta de los múltiples acontecimientos aunados a la violencia antisemita, como por ejemplo la toma de Jerusalén, la caída del Templo de Salomón, el Muro de los Lamentos, el suicidio colectivo en Masada, o cuando el emperador Teodosio I en el año 380 decretó el cristianismo como la religión oficial del Imperio Romano y los cristianos culparon a los judíos del asesinato de Jesús, llegando incluso a acusarlos de ser los propagadores de las epidemias y las enfermedades durante la Edad Media, esto sin mencionar la expulsión de los hebreos radicados en España a manos de los Reyes Católicos. Habría que tener en cuenta también la perspectiva que muestra Arendt frente a que el anti-semitismo durante la Segunda Guerra Mundial, y posteriormente el sionismo durante la colonización y posterior conquista de territorios en el Medio Oriente, son expresiones brutales que afectaron no solo a los judíos históricos y a los parias, sino incluso a los palestinos y árabes. Aunque Arendt también menciona la heterogeneidad de la comunidad judía en Europa entre los siglos XVIII y XX, con grandes diferencias económicas entre una minoría enriquecida y una mayoría de clases menos favorecidas, no define si los que recibieron un mayor impacto de la guerra fueron los individuos judíos con menos recursos. Esto es importante, si se piensa en la representación, especialmente en el cine, de la *Shoah* durante la Segunda Guerra Mundial, que tiende a mostrar una comunidad judía homogénea (Arendt, 1998, pp. 47-251).

---

3 Se emplea la palabra hebrea, en tanto, su traducción es “La Catástrofe”. Se decide prescindir del término Holocausto, puesto que su significado proviene del griego (*holos*=todo, *kaustos*=quemado) “quemarlo todo”, en consecuencia, se entiende por Holocausto a un sacrificio consagrado a las divinidades. De manera que, asimilar a los judíos como víctimas

La obra en el Teatro Faenza está sujeta a unas estructuras de metal, de estas descienden los soportes de los cuales penden las fotografías a gran formato en blanco y negro; cada estructura cumple el papel de tríptico<sup>4</sup> al articular tres imágenes distintas que vinculan una misma persona. Cada pieza de la obra se encuentra compuesta por una nota escrita a mano por el superviviente, un retrato en primer plano de este y un elemento que rememora el pasado —fotografía de su juventud, fotografía con sus allegados o el número tatuado en el antebrazo en el momento de registro como prisionero de los campos de concentración.

Cada fotografía en el tríptico está relacionada a una temporalidad: el manuscrito o la nota a mano sitúa un tiempo futuro desde el presente, el retrato en primer plano del sobreviviente refiere el tiempo actual o el

4 La palabra tríptico del griego *triptychē*, significa "plegado en tres". En la historia del arte el tríptico es una obra dividida en tres secciones o paneles unidos por bisagras en donde las partes laterales se doblan al centro; durante la Edad Media y el Renacimiento dichas estructuras fueron obras frecuentes que generalmente se exponían en retablos o en paredes de iglesias católicas, utilizadas como una herramienta pedagógica para adoctrinar creyentes, consuetudinariamente fue utilizado como un medio didáctico capaz de transmitir un conocimiento, en ese caso, afín con la promulgación del contenido de los textos de la Biblia.

Al llegar a Colombia tenía 6 años. Mis recuerdos de esos primeros años son casi nulos. Lo que se es porque mis Padres me lo contaron: aunque ellos evitaban ese tema. Solamente el día de mi cumpleaños me recordaban diciendome que habia nacido en el camino al campo de trabajo, similar al de concentración pero no moraban inicialmente a los judios. Estos morian solos. Mama siempre deia en ese dia especial que ella me dio a luz sobre una piedra y que nunca penso que yo llegara a sobrevivir. Siempre admire a mis Padres por las dificultades que pasaron en el pasado y la voluntad y aspiraciones para el futuro.



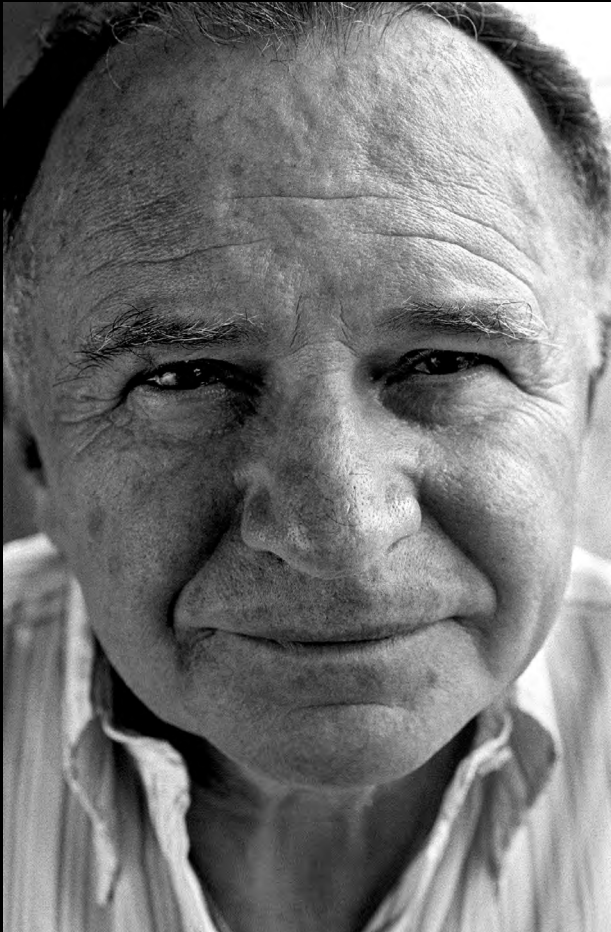


FIGURA 1. NIUSIC Coifman  
Fuente: Diettes (2005).

ahora y la fotografía del objeto o la huella, rememora un pasado (Figura 1).

*Silencios* sitúa la fotografía como un insumo de discernimiento histórico al capturar las memorias de unos sujetos que padecieron un suceso en concreto: los campos de concentración del Tercer Reich. Sin embargo, la obra no solo trae al presente dichas memorias individuales, al contrario, cada tríptico muestra la memoria, la identidad, las leyes y la tradición del pueblo judío, lo cual permite referir la memoria judía, una memoria colectiva actualizada y transmitida a las siguientes generaciones a través de los ritos de esta comunidad.<sup>5</sup> Yosef Hayan Yerushalmi en *Reflexiones sobre el olvido*, menciona que:

---

5 El noveno día del mes hebreo Av es la fecha más triste de la historia judía en la cual se conmemora la caída del templo con ayuno y duelo colectivo. En el año 66 e.c., los judíos se sublevaron contra la dominación del Imperio Romano, este acontecimiento es conocido como la Primera Guerra Judeo-Romana, en el marco de este conflicto, en el año 70 los ejércitos comandados por Tito —hijo del entonces emperador romano Vespasiano— conquistaron la ciudad de Jerusalén, Tito en medio del sometimiento al pueblo judío, destruyó el Templo de Salomón dejando solo una parte de la construcción, el Muro de los Lamentos fue la única parte de la muralla dejada en pie con la intención de que los judíos recordaran la "lección" por desafiar a Roma. De acuerdo con lo señalado por Yerushalmi, este hecho se situó en la memoria y en la tradición de este pueblo, en tanto el recuerdo de este suceso es actualizado año tras año por el pueblo judío a través del ritual *Tisha b'Av*.

No hay pueblo para el que ciertos elementos del pasado —sean históricos o míticos, y a menudo una mezcla de los dos— no pasen a ser una 'Torá', oral o escrita, una enseñanza canónica, compartida, necesitada de consenso. Si esta 'Torá' puede sobrevivir, es solo en la medida en que se convierte en una 'Tradición'. Cada grupo, cada pueblo tiene su *halakhah*, pues la *halakhah* no es la ley, *nomos*, en el sentido alejandrino y después paulínico. La palabra hebrea viene de *halakh*, que significa 'marchar'; *halakhah* es, por lo tanto, el camino por el que se marcha, el Camino, la Vía, el Tao, ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino. (Yerushalmi, *et al.*, 1988, p. 22)

Por tanto, las fotografías de *Silencios* son una resonancia de las diásporas judías, del exilio que han enfrentado en muchas ocasiones y de la persecución y aniquilamiento que han sufrido a manos de diferentes naciones y regímenes. Las fotografías de Diettes señalan actos de borramiento ejercidos sobre un grupo que es discriminado por un poder hegemónico, en esta medida estas

fotografías no solo representan el sufrimiento particular de una población, sino el lugar de los que intentaron, e intentan vivir, en medio de ser eliminados por otros grupos sociales.

Para Emilio Lara, la fotografía al estar vinculada con la creación artística tomó un doble camino paralelo

el puramente artístico (fotografías creativas, de autor) y fotografías documentalistas. Estas últimas, nacieron para testimoniar un acontecimiento determinado, tomando del natural las imágenes, de forma que el fotógrafo levantara una especie de acta notarial de la realidad mediante su cámara. (Lara, 2005, p. 4)

La fotografía en sí misma se convierte entonces en un objeto transmisor de información, sin embargo, la imagen se encuentra suspendida en el tiempo, congelada, por ello es necesario que el artista establezca una narrativa visual para que el espectador logre interpretar el universo acotado. Al respecto Lara agrega:

[...] la imagen fotográfica es interpretable, hay que contextualizarla y relacionarla con otros elementos para leer y releer la información adecuadamente. Esto es capital, pues la fotografía es un trozo de la realidad, una congelación visual, algo fragmentario, que resulta inconexo si no se organiza una seriación de fotografías del mismo tema. (Lara, 2005, p. 4)

En efecto, Erika Diettes emplea en *Silencios* el formato del tríptico —como medio didáctico—, para organizar la narrativa de los elementos compuestos por cada estructura, mostrando la tridimensionalidad del tiempo de la memoria de algunos supervivientes a la *Shoah* refugiados en Colombia. Si se sustrajera el retrato en primer plano del sobreviviente o la fotografía que detona el recuerdo, sería difícil para el espectador decodificar la información que connota cada tríptico.

El detonante que le permitiría a la artista ahondar en la investigación sobre la presencia de inmigrantes judíos en el país se debe a dos eventos: la muerte de Ruth Rosenberg —abuela de su esposo— y hallar una fotografía del 30 de julio de 1938 —tres meses antes

de La Noche de los Cristales Rotos—,<sup>6</sup> que capta el momento en el que el Ruth Rosenberg, junto con su marido Heinz Rosenberg abandonan la Alemania nazi para arribar a su destino, Colombia (Figura 2).

Según la Revista Semana (2006) en su artículo *Retratos de la guerra*, el anterior hallazgo de Diettes desplegó una idea antes no contemplada: pensar que en Colombia se habían refugiado sobrevivientes del régimen nazi. El artículo también ilustra el proceso de investigación-creación de la obra:

En el meteórico período de ocho meses, Diettes fotografió a estos supervivientes, que habían estado en campos de trabajo, de concentración, de exterminio (incluido Auschwitz) o que habían sufrido la guerra al ser separados de sus familias, que se habían escondido durante meses para no

ser asesinadas o trabajado duramente solo para recibir la paga de un pan al día [...] las fotos [...] son retratos que dejan ver las cicatrices del dolor, imágenes de los objetos que cada víctima pudo salvar de la guerra (la mayoría, fotografías de sus seres queridos), mensajes en los que se lee: '[...] que no vengan guerras, futuras, para evitar, todas, esas horribles matanzas [...]]' [sic]. (Semana, 2006)

Lina María Leal (2013) plantea que históricamente el país no fue el destino ideal para albergar a los judíos que emigraron a Latinoamérica tras la *Shoah*, debido a las constantes políticas antisemitas durante los años 30, 40 y 50 del siglo xx. Se cree que el contexto colombiano está distanciado de las políticas y regímenes globales de discriminación; sin embargo, el país fue escenario del antisemitismo. Leal señala que mientras Estados Unidos recibió entre 165 000 y 212 000 judíos, Argentina acogió a 45 000, y Chile y Brasil refugiaron aproximadamente 25 000, en Colombia se refugiaron tan solo 6000 sobrevivientes.

Aunque la Segunda Guerra Mundial es un tema abordado en las instituciones de formación inicial de

---

6 Se le conoce con el nombre de *Kristallnacht* o La Noche de los Cristales Rotos a una serie de acciones violentas cometidas por los alemanes nazis en contra de la población judía residente en Alemania y Austria —en ese entonces anexada a la Alemania nazi—. Entre la noche del 9 y la madrugada del 10 de noviembre de 1938 las tropas nazis arremetieron contra las sinagogas, viviendas, escuelas, tiendas, librerías y cementerios judíos.



FIGURA 2. Ruth Rosenberg abandonando la Alemania nazi  
Fuente: Diettes (2005).

Colombia y los estudiantes aprenden las causas y consecuencias que dieron origen a este conflicto bélico,<sup>7</sup> hasta el momento es poco conocido el aporte del Estado colombiano a esa historia que se cree está alejada de las políticas nacionales. Lina María Leal en *Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes 1933-1948*, refiere que el país “cerró sus puertas a la inmigración y al refugio de judíos europeos en 1939” Leal (2011, p. IV), planteando que el ministro de Relaciones Exteriores Luis López de Mesa,<sup>8</sup> fue uno de los detractores de la migración judía al territorio nacional, pues este con el aval del presidente en turno (Eduardo Santos, quien gobernó el país entre 1939 y 1942), impidió la entrega de visas a judíos polacos y alemanes que querían huir de Europa.

Los dirigentes y políticos de Colombia establecieron las restricciones a la inmigración de judíos aun cuando

su exterminio era inminente: “bajo esta restricción, pocos judíos pudieron ingresar a Colombia a partir de 1939. Como consecuencia de esta política, hombres, mujeres y niños judíos murieron en manos de los nazis a la espera de un permiso de entrada” (Leal, 2011, p. 3).

Los periódicos también tuvieron participación en el debate sobre acoger a los sobrevivientes de la *Shoah* en Colombia. Leal (2013) menciona que para la década de los 40 el periódico *El Siglo* de la mano con Laureano Gómez<sup>9</sup> afloró expresiones de rechazo al promover la expulsión de los judíos residentes en el país, lo anterior sumado a que el gobierno nacional denegó la personería jurídica a diferentes asociaciones judías, entre las que se encuentran: la Asociación Hebrea de Bogotá, el centro de *Adju* Israel también ubicado en la capital del país y la Sociedad Hebrea de Socorros de Cali.

---

7 Algunas veces haciendo la primera aproximación a través de filmes como por ejemplo *El pianista* o *La vida es bella* los docentes aproximan a los sujetos en formación a los horrores sistemáticamente perpetrados por los alemanes en contra de los judíos.

8 Quien hizo parte del gabinete del entonces presidente Eduardo Santos, tío-abuelo del expresidente Juan Manuel Santos, quien gobernó durante 2010-2018.

---

9 Periodista, ingeniero y político, miembro del partido Conservador; presidente de Colombia en el periodo de 1950 a 1951 ya que debido a problemas de salud se retiró del poder. Como consecuencia del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, Darío Echandía candidato del Partido Liberal se retiró de las elecciones presidenciales de 1949 a causa de la ola de asesinatos cometidos a miembros de su partido político, de modo que para ese año Laureano Gómez fue el único candidato a la Presidencia de la República. En 1953 pretendió asumir de nuevo la presidencia, pero fue derrocado por un golpe de Estado perpetrado por el general Gustavo Rojas Pinilla.

La difusión de ideas antisemitas no solo se propagaba entre los simpatizantes del partido Conservador, sino que también los liberales fueron opositores de la migración judía, producto de la transferencia e implementación de los modelos económicos e imaginarios políticos globales, lo que llevó a que en Colombia se configurara el antisemitismo:

Para los comunistas, los judíos son objeto de rechazo por capitalistas y viceversa; para los católicos, son asesinos de su Dios; para algunos alemanes establecidos en el país, representan una ‘raza’ inferior; para los nacionalistas xenofóbicos, son la invasión extranjera; para los racistas criollos, son el componente imperfecto de una ‘raza’ colombiana suficientemente llena de miseria, ignorancia y criminalidad; y para los comerciantes colombianos, son personificadores de usura, innovación y competencia. [...] Asimismo, el judío funciona como una especie de chivo expiatorio en el cual cada agrupación concentra su rechazo —y, en algunos casos, odio—, para desviarse del foco original que hace emerger el enojo: el temor a perder

su sistema de símbolos, códigos y valores. (Leal, 2011, pp. 64–65)

Las voces de auxilio no generaron ningún cambio a las políticas migratorias hasta después de culminada la Segunda Guerra Mundial cuando los colombianos se solidarizaron con la tragedia y al país emigraron judíos que se adecuaron al ámbito nacional. Es claro que debido a las políticas antisemitas el país contribuyó al aniquilamiento de los judíos a manos del autoritarismo nazi al impedir el ingreso de estas personas al territorio, por lo tanto, Colombia también cumplió un papel en esa historia. Ya en el siglo XIX, el antisemitismo se anidaba en el corazón de las nacientes repúblicas latinoamericanas, enunciado a manera de cronotopo, por ejemplo, en la novela colombiana de Jorge Isaacs,<sup>10</sup>

---

10 Nació el 1 de abril de 1837 en la ciudad de Cali, Valle del Cauca; hijo de George Henry Isaacs, judío sefardí originario de Jamaica y de Manuela Ferrer Scarpetta, neogranadina creyente de la religión católica y de origen catalán. Un acontecimiento relevante en la familia de Jorge Isaacs que es plasmado en *María*, es la decisión de su padre de renunciar a su fe judía y convertirse al catolicismo, hecho que lo hizo “merecedor” de la sociedad conservadora colombiana y de Manuela Ferrer.



*María*,<sup>11</sup> en donde la configuración del antisemitismo se evidencia en la conversión de los personajes de Ester-María y Jorge —de linaje semita— al cristianismo, en medio de una sociedad conservadora y fuertemente arraigada al catolicismo.

La violencia antisemita en el contexto latinoamericano está aunada a la conformación de los Estados-Nación de las nacientes repúblicas (los cuales se crearon con base en el legado político y social derivado del sistema republicano y este a su vez del sistema colonial), en tanto, los discursos relacionados con la nacionalidad se

configuraron en los únicos garantes de los derechos y del ejercicio de ciudadanía. Al respecto, Hannah Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo*, señala que después de la destrucción del Templo en ningún lugar y en ninguna época los judíos han tenido su propio territorio y su propio Estado, lo cual los ha hecho apátridas, moviéndose en una zona gris de legalidad, ya que al no contar con una nacionalidad no podían exigir derechos como ciudadanos, por ello, aspiraban a ser admitidos en una sociedad no judía (1998, p. 7) y así garantizar su supervivencia. Lo anterior, causó que en el siglo XIX el antisemitismo se configurara en un fenómeno político, “al establecer una diferencia entre el antijudaísmo como la larga historia de relaciones entre judíos y gentiles basadas en la diferencia de fe, y el antisemitismo moderno como una ideología secular decimonónica” (Jerade, 2015, p. 345). Sin embargo, esta condición de parias, de ciudadanos de segunda, incluso desprovistos de derechos, no solo recae sobre los judíos; en efecto, como señala Arendt, es una condición común de sectores de la población en contextos donde se produce una decadencia de los Estados-nación que giran hacia administraciones policiales cuando no mantienen la

---

11 Publicada en 1867, los protagonistas de esta novela son Efraín (hijo de un hacendado llamado Jorge, quien es judío proveniente de Jamaica que se convierte al catolicismo para casarse con Dolores) y María, prima de Efraín. Salomón, primo de Jorge tiene con Sara una niña llamada Ester, Sara muere a causa de un ataque de epilepsia, después Salomón enferma y deja su hija al cuidado de su primo mientras se recupera, pidiéndole que bautice a la niña en la fe católica, así Ester termina por recibir el nombre de la madre de Jesús, María. El relato de la novela inicia con la narración de Efraín en primera persona, quien fue enviado por sus padres a estudiar a Bogotá a temprana edad. Pasados los años Efraín regresa al Valle del Cauca y a su regreso se enamora de su prima María, quien, habiendo heredado la enfermedad de su madre, sufre un ataque de epilepsia, el padre de Efraín percibe lo que está sucediendo y envía a su hijo a Inglaterra para que estudie medicina. Efraín y María acuerdan escribirse cartas, pero María empeora de salud; cuando él regresa al Valle del Cauca María ha muerto.



igualdad en derechos, algo típico de los países totalitarios (1998, pp. 240-241). Este fenómeno tiende un puente entre esta obra de Diettes donde aparecen víctimas del nazismo y las víctimas del conflicto armado en Colombia, sobre las que se va a centrar Diettes en sus obras posteriores: en los dos casos, hay una anulación de derechos en una población que es precarizada por el contexto social y político que, entre otras muchas cosas, los desprovee de protección, es decir hay una verdadera continuidad a pensar entre los sobrevivientes de la *Shoa* y las víctimas de la violencia en Colombia actualmente.

La ciudadanía, al identificarse con la nacionalidad, reduce a la comunidad a unas categorías en común vinculadas a la lengua, límites geográficos y creencias culturales; categorías que homogenizan y caracterizan a la población, causando que las personas no pertenecientes a ellas sean blanco del idealismo nacional. Según Juan Camilo Galeano, la novela *María* encarna los ideales patrios de Colombia, pues contiene referentes que fueron determinantes en la legislación e implementación de políticas públicas en el país (Galeano, 2011, pp. 20-21). Jorge Isaacs presenta en su novela a María

como una mujer idónea para la sociedad colombiana, sin embargo, tiene la sangre manchada, puesto que:

su madre murió judía —y para más detalles en Jamaica, tierra del imperio británico, no católica—, su padre también —en otra tierra británica para la época, India— y a pesar de su inigualable piedad y de su convicción de que la Virgen María le hace el milagro de preservarla de los embates de su enfermedad, sucumbe a la pérdida de la fortaleza —católica— que Efraín le significa. Si el ideal de nación de Isaacs fuera moderado, María no hubiera tenido que morir [...]. (Galeano, 2011, p. 30)

Por tanto, la muerte del personaje María evidencia el ideal de la construcción de una república basada en la fundamentación de una sociedad católica, conservadora y latifundista que no se permite el resquicio o las huellas de judíos no conversos en las siguientes generaciones (Figura 3).

Lorena Cardona en *Imágenes en duelo. Víctimas del conflicto armado colombiano en la cámara de Erika Diettes* refiere el proceso de inmersión que tuvo la artista para reunir las

Un feliz emigrante,  
que llegue unos meses  
antes del principio de la  
segunda guerra mundial  
cuando el 13 de enero de  
1939 a Bogotá.  
Encontré una ciudad peque-  
ña y gente de muy buen  
ambiente. Fui recibido con  
amabilidad. trataron de  
enseñarme el idioma  
español y lo aprendí muy  
rápido. Mi hermano y yo  
tratamos de traer el resto  
de la familia si no logramos  
y los mandamos a Siberia  
Moses Gantitsky





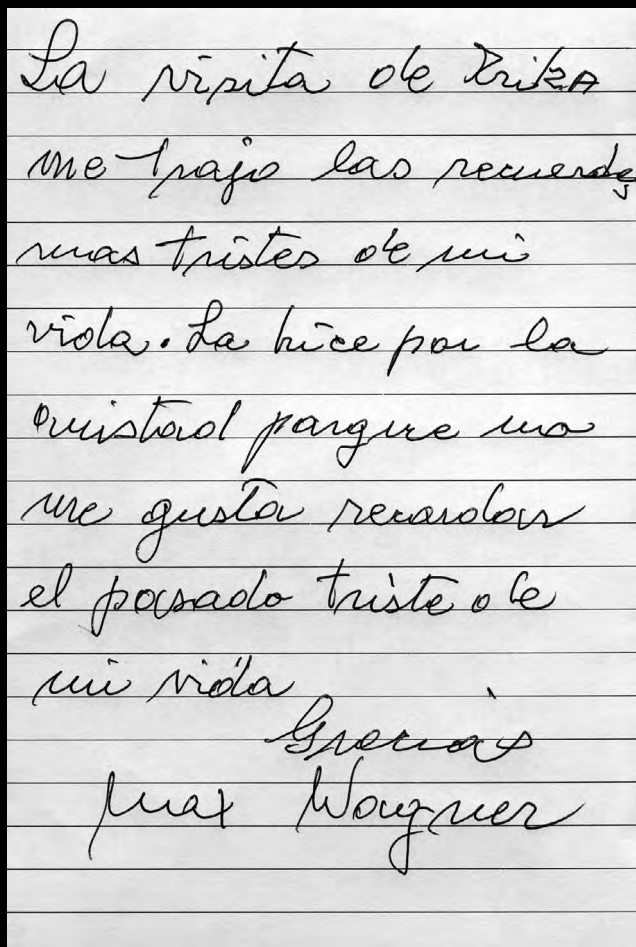
FIGURA 3. Moises Ganitsky  
Fuente: Diettes [2005].

fotos y relatos de los treinta sobrevivientes (2015, p. 3). Diettes recorrió las ciudades de Bogotá, Barranquilla, Cali y Medellín. De acuerdo con la Confederación de Asociaciones Judías de Colombia en las anteriores ciudades se asentaron las comunidades judías dentro del territorio nacional, entre las que se encuentran espacios como el Centro Israelita de Bogotá, Comunidad Hebrea Sefaradí de Bogotá, Asociación Israelita Montefiore Bogotá, Centro Israelita Filantrópico Barranquilla, Sociedad Hebrea de Socorros Cali, Comunidad Sefaradita de Barranquilla, Nueva Unión Cultural Israelita Cali, Unión Israelita de Beneficencia Medellín y Centro Israelita de Beneficencia Cali (Turismo judaico, s. f.).

Aunque en el 2005 Erika Diettes no había iniciado sus estudios en la Maestría de Antropología Social, su doble formación como artista visual y comunicadora social se ve reflejada en la obra *Silencios*, pues la artista encuentra en la fotografía un lugar de posible enunciación frente a la narrativización de la historia que “consiste en dejarlas balbucear su frágil mensaje para interrumpir la verdad del presente” (Villalobos-Ruminott, 2016, p. 189). Diettes propone evidenciar, a través del retrato en blanco y negro y desde un enfoque testimonial, la dimensión

de lo que significa ser sobreviviente a la *Shoah* y a su vez ser inmigrante en un país ajeno.

Teniendo en cuenta las políticas antisemitas en Colombia "Diettes tuvo que realizar una labor casi detectivesca para localizar a los pocos que aún quedan con vida, encontrando que algunos de ellos ya no residían en el país" (Schwartz, s. f., p. 2). La artista traza en estas fotografías un vínculo entre lo estético y lo político e histórico desde una mirada songtiana. Susan Sontag plantea que "los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos, cuyas situaciones son siempre específicas [...] Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica" (Sontag, 2006, p. 34). De esta forma, las fotografías que integran *Silencios* aluden desde la particularidad de un presente conectado hasta un pasado doloroso, de ahí que dichas imágenes puedan consolidar en el espectador una postura ética, en tanto ese tiempo captado en el ahora también permite pensar en un futuro alejado de esos hechos preteritos. Lo político, entonces, no está exclusivamente en la foto como mensaje, sino que se halla, sobre todo, en el sujeto que la mira como algo político (Figura 4).



La visita de Trika  
me trajo las recuerdos  
mas tristes de mi  
vida. La hice por la  
quise así porque me  
me gusta recordar  
el pasado triste de  
mi vida  
Gracias  
Juan Wagner

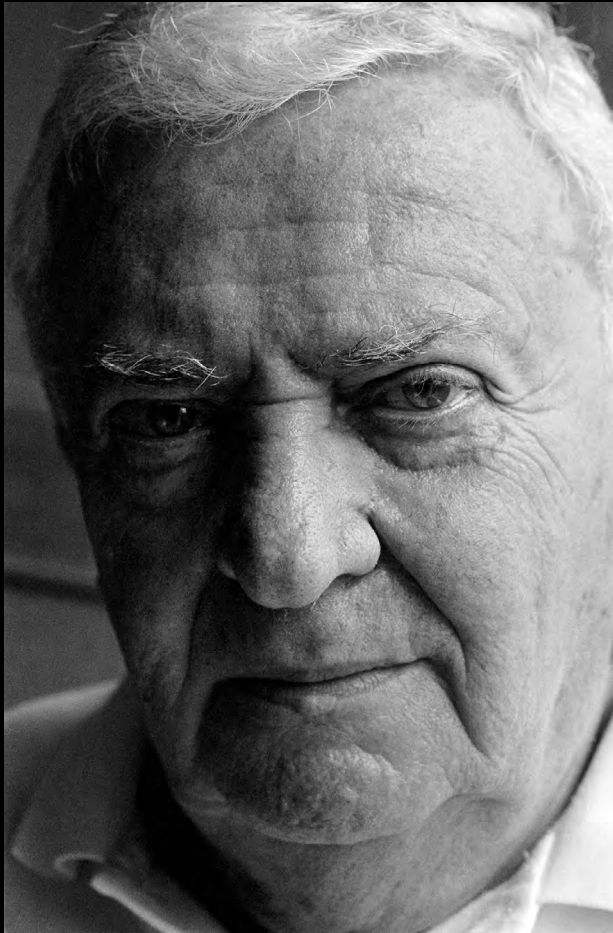


FIGURA 4. Max Wagner  
Fuente: Diettes (2005).

Esta obra, que ha sido creada a partir de la memoria, sitúa al espectador entre otras temporalidades, en la medida que lo aproxima a los vestigios de las historias ocultas y a los acontecimientos que no han sido visibilizados y, por ende, excluidos del relato maestro. *Silencios* vehiculiza el carácter político de los hechos del pasado para orientarlo, en un nuevo contexto, hacia la construcción de una memoria crítica, ya que la obra posibilita el agenciamiento del espectador en su encuentro con las imágenes catastróficas: “la catástrofe que es la historia en su permanente re-comienzo, no supone una teoría desarrollista de la superación dialéctica, sino una dialéctica sin síntesis que nos confronta, en la imagen, con la ‘fuerza’ incalculable de la negatividad” (Villalobos-Ruminott, 2016, p. 191), de forma que hay un proceso de reflexión crítica en el espectador sobre el presente de una nación que construye una narrativa mediada por la lógica del signifiante vacío de reconciliación —homogenización—, edificada en el sinsentido de comunidad.

Ahora bien, la obra le significó a la artista establecer un proceso comunicativo con los sobrevivientes de la *Shoah*; sin embargo, ese diálogo estaría enmarcado en el silencio o por aquello que es intestimoniable. Lorena

Cardona en *Silencios. Memoria Visual del Holocausto en Colombia* señala lo siguiente:

Erika afirma que no fue fácil abordarlos y, mucho menos, involucrarlos en este proyecto visual: muchos decían que sí, pero con la condición de no preguntar nada, otros simplemente dieron un tajante no, declarando que ya no podían más. Quienes aceptaron estaban convencidos de la necesidad de aparecer en este proyecto para que el horror de la barbarie nazi no se olvidara. Sin embargo, todos coincidían en que querían guardar silencio. De ahí surgió el nombre de su muestra fotográfica y del libro que a su vez la complementa. (Cardona, 2017, p. 143)

## Herencia

HAIM GOURI

El carnero llegó, el último de todos. Y

Abraham

no sabía que llegaba en respuesta  
a la pregunta del niño, del primero de su

simiente

en el ocaso de sus fuerzas.

El anciano alzó la cabeza.

Viendo que esto no era un sueño y al ángel  
frente a él, dejó caer el cuchillo de su mano.

El niño, libre de las ataduras,  
vio la espalda de su padre.

Isaac, como cuenta la historia, no fue  
inmolado. Vivió muchos años,

vio lo que el placer le ofrecía  
hasta que se apagaron sus ojos.

Pero legó a su progenie una marca:  
Nacen con un cuchillo en el corazón.





## Capítulo II. ¿Silencios?

*Hay verdades que pueden ser comunicadas por la palabra; hay verdades más profundas que solo pueden ser transmitidas por el silencio; y, en otro nivel, están aquellas que no pueden ser expresadas, ni siquiera por el silencio... y, aun así, deben ser comunicadas.*

ELI WIESEL

**E**rika Diettes decide nombrar su obra *Silencios* por la experiencia que vivió junto a Maximilian Kirshberg, quien fue el primer sobreviviente judío que accedió a ser fotografiado: “Él puso como única condición que no se le preguntara nada” (Diettes, 2005), decía que lo que referenciaban y mostraban las películas fue lo que pasó, al parecer no había lugar para algo más que no fuera la fotografía que iba a capturar la artista, la elocuencia del silencio era el lugar para expresar los recuerdos de la *Shoah*. Para Cardona (2017, p. 142) las narrativas audiovisuales que albergan los filmes que representan los acontecimientos violentos en los campos de concentración han generado en los colombianos la sensación de que lo referido en esas películas está dirigido a otras personas, se concibe que lo concerniente a este cine se encuentra fuera de la realidad y del contexto del país. Ya Walter Benjamin (2003)<sup>1</sup> había planteado que la experiencia propia de la Modernidad y la industrialización afectaba la obra de arte al desvanecer su carácter aurático y su contextualización histórica, en tanto la reproductibilidad técnica desritualiza el arte al modificar su naturaleza —autenticidad—.<sup>2</sup>

---

1 El ensayo de la obra de arte se inscribe dentro de las investigaciones que Benjamin realiza para su obra inconclusa, *La obra de los pasajes*, que tenía como motivación principal construir una filosofía de la historia crítica de la Modernidad.

2 Las preguntas por la autenticidad del arte desde Benjamin se enfocan en la cuestión aurática y ritual de la obra de arte que es única e irreplicable, y en esta medida hay una contraposición entre el teatro y el cine, por un lado, y entre la pintura y la fotografía, por otro lado, pues los que presencian una obra de teatro o ven una pintura experimentan la sensación de estar participando de un acontecimiento estético que ocurre ante la presencia de un objeto o una acción que está sucediendo en ese momento dado y que exige un lugar preciso y una actitud hierática del que asiste a la obra. Por otra parte, el cine, como también el teatro y la narrativa [novela, cuento], e incluso la música, son artes particularmente temporales, es decir, que tienen una duración, y de esta forma permiten la crónica y la narración de una sucesión de eventos [acciones, frases musicales, secuencias, movimientos musicales, actos, episodios]. El conocimiento de las historias que se relacionan con los testimonios de las personas que vivieron un hecho

Benjamin afirma que no solamente el arte cambia, sino cambia también la forma en la que se percibe el arte, fenómeno condicionado no solo natural sino

---

particular, como en el caso de los judíos que huyeron a América —Walter Benjamin, en su intento por huir a América a causa de la persecución nazi, murió en Portau por mano propia ante la inminencia de su captura— o de los judíos que sufrieron el holocausto en torno a la Segunda Guerra Mundial, pueden y han sido narradas profusamente en el cine. Sin embargo, el carácter aurático de las artes plásticas y visuales —pintura, escultura, video arte, instalaciones, performance, e incluso la fotografía cuando es expuesta en una sala de exposición—, y las artes vivas como la danza y el teatro, apelan a funciones rituales que se efectúan y catalizan en los espacios de exposición en los que hay una participación distinta del espectador, en ocasiones diferente frente a la participación que se da en el cine o en los libros que reproducen las pinturas de algún autor, vinculadas a formas masivas de reproducción y consumo donde la relación entre la obra y el espectador se despoja en gran medida de la participación ritual ante el hecho estético. La cuestión de la autenticidad y lo aurático en Benjamin mantiene su relevancia no por dividir las artes en auráticas o no auráticas, auténticas o no auténticas, sino por discernir y analizar si el espectador y su participación en el hecho estético cambia en relación con la forma en la que las obras se presentan y se dan a la mirada. En el ámbito de las obras que se refieren a hechos sociales traumáticos, la pregunta sobre lo aurático en el arte tiene una gran relevancia pues el espectador abandona el anonimato dócil de los medios masivos para situarse en el campo del agenciamiento de lo político concreto. Es claro que en la obra de Diettes no se trata de narrar los hechos como en una crónica, se trata de evidenciar, desde la mirada de la cámara y la construcción de artefactos artísticos, las realidades humanas de sobrevivientes frente a acontecimientos que tienen mucho silencio guardado y que en su fuerza expresiva (no especialmente lingüística o narrativa) impactan y contorsionan el mundo social en el que habitan.

históricamente. Es decir, la rúbrica se transforma, cambia la organización de la percepción; la necesidad actual de las masas de “acercarse las cosas” y su tendencia por “ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo” (Benjamin, 2003, p. 47). Tenemos entonces una rúbrica de la percepción que “la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único” (p. 48). La forma de llevar la realidad a las masas y de estas hacia la realidad “es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar”. Nos encontramos entonces ante el viraje de la función social del arte desde su fundamentación en el ritual hacia su fundamentación política, pasando del valor de culto al valor de exhibición.

Benjamin evidencia que el arte ha perdido su carácter místico religioso y ha adquirido funciones nuevas, en donde no solo se involucran nuevas tecnologías de producción, creación y difusión, sino que su función social se fundamenta entre la interacción concertada entre el hombre y la naturaleza “la función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento entre esta acción concentrada” (Benjamin, 2003, p. 56) y de nuevo lo que se

plantea es la manera de ver, de mirar, de observar, de pensar, de interactuar. Los procesos de reproducción técnica le permitieron al cine (utilizado muchas veces como instrumento de control mediático y de alienación) incrementar su *exponibilidad* ante las masas dejando de lado la autenticidad del momento y existencia irreplicable, poniendo de frente la ruptura en los límites de las habilidades del artista, trascendida por el nuevo sistema de aparatos en la técnica de creación. Se crea entonces una nueva relación que inaugura la fotografía y el cine con las masas en donde se da una verdadera ruptura con el carácter aurático que aún conserva el arte profano y su valor de exhibición. De acuerdo con Benjamin, el desempeño del artista es sometido a prueba que varía según el arte. En el cine, la prueba se da ante un sistema maquínico (conjunto de aparatos que recrean un suceso), en la cual el artista debe mantener, ante todo, su humanidad, humanidad de la cual se ha despojado durante el día en el cumplimiento de los roles sociales, "lo importante es representarse a sí mismo ante el sistema de aparatos" (Benjamin, 2003, p. 72), y mientras presenta su prueba, su cuerpo se diluye, se desvanece. Esta prueba que presenta tiene doble carácter de exhibible:

en un primer momento exhibible en el momento de la producción y exhibible en su reproducción.

Este nuevo modo de percepción permite la crítica de masas, es decir, la crítica de forma vital que no está en relación con "la autonomía social del arte propia de la burguesía" (Díaz, 2008, p. 48), sino que une el arte con la práctica vital, que es propia de las vanguardias artísticas y que Bürger "describirá como crítica a la institución del arte de conjunto" (Díaz, 2008, p. 48); pues el arte no pertenece ya al terreno de lo bello, sino que hace parte de la vida cotidiana, como Baudelaire y sus *Pequeños poemas en prosa* o como todos los malditos, mostrando un cambio en la focalización. Benjamin busca en la crítica una nueva posibilidad de percepción que está en relación con el uso práctico enriquecido con el uso del valor fruitivo; así, Benjamin le atañe al arte: "su capacidad de expresar 'demandas' que todavía no están resueltas en la realidad" (Díaz, 2008, p. 48), es decir, la capacidad del arte de anticiparse a lo que hay, de ir más allá en el tiempo, que está muy unido con ese principio vital que habita en lo social, y claro, en lo político "como una práctica activa y consciente" (Díaz, 2008, p. 50).

El arte en la época de reproductibilidad técnica ya no es contemplativo, la cámara pone su ojo en la cotidianidad, pero en el intersticio para hacer visible lo invisible. La masa ve a través de los ojos de otro, lo que ese otro ve. Hay una percepción colectiva que viene dada de una percepción individual, de un punto de vista. Se ve el secreto en el gesto que se me presenta en la pantalla como macro —no el gesto, el dispositivo—.

Siegfried Kracauer, primer teórico del cine, e influjo fundamental en Benjamin, problematizaba ya tanto la focalización de la narración misma frente a la subjetividad del emisor, como a su vez que este sujeto de enunciación se encontrara en un destiempo yendo hacia un tiempo que ya no existe (pasado) sino virtualmente. Con la analogía que hace de Proust, Kracauer plantea que él se va hacia los lugares de la memoria que son la ampliación o el primerísimo plano de lugares cotidianos, y construye un dispositivo estético que funciona como una lupa a través de la cual se mira ese lugar cotidiano. Lo que se está mostrando es la vida cotidiana pero ampliada y focalizada desde un lugar de enunciación específico, realmente lo que se está haciendo es ampliando, resaltando o mostrando un fragmento de toda una vida, un

tiempo configurado de forma heterogénea por diferentes sucesos fragmentados, no necesariamente cronológicamente, pero sí con una distribución temporal. Con lo anterior se evidencia, que lejos de la verdad sobre un hecho, coexisten distintas subjetividades en la creación de un universo en donde conviven diferentes realidades, la narración del universo se construye entonces como un pluralismo a través de las múltiples miradas y focalizaciones sobre un mismo hecho, que se compone de las intersecciones de miradas particulares, y la unión de estas miradas particulares construirá entonces un espacio tiempo que a su vez estará en relación con el tiempo cronológico.

Tal como lo propone Kracauer con la analogía Proust, el recorrido por *Silencios* se presenta como un viaje en el tiempo, propuesto también en la literatura en donde se han referenciado los viajes al infierno o los viajes de los mares, con innumerables espacio-tiempos, configurados de formas fractales, aunque partícipes de un mismo viaje, o viajes al interior, a las profundidades. Del viaje se llega transformado y con la sensación de exilio, en tanto las vivencias ahora están en diferentes espacios-tiempos, como su vida.

*Silencios*, es una forma de expresar aquellas demandas que no han sido resueltas en el tiempo. Lleva consigo un cuestionamiento sobre el pasado que interroga al espectador en el presente, quien a través de la obra, tiene la posibilidad movilizar los antecedentes con los cuales se enfrenta inicialmente a la pregunta, esta movilidad que podría entenderse como la actualización del pasado en el presente a través de un movimiento dialéctico, se tiene que dar porque de lo contrario tendrían que ajustarse las huellas que se encuentran en una preconcepción que no se deja movilizar por el material y por las huellas mismas, es decir, desde una amplitud en relación al marco interpretativo y a la hipótesis sobre la cual se está mirando el pasado, en tanto receptividad o interpretación hermenéutica de la obra.

Esto se relaciona con el espectador viajero, que parte siendo uno y vuelve otro después del recorrido en tanto que ha sido metamorfoseado o transformado, vuelve como un yo expandido, pero es un yo que vuelve con otros, con otras vivencias, otros espacios, otros tiempos, otras situaciones, vuelve en un estado de alteridad.

*Silencios* se enuncia desde una focalización particular en Colombia con los sobrevivientes del régimen Nazi

residentes en el país; sin embargo, lo que vehiculiza en el presente de la obra es la memoria de la *Shoah* en una pluralidad de tiempos-espacios que no han encontrado el escenario ni el lenguaje para testimoniar su experiencia múltiple, heterogénea, plural, que solo puede ser el fragmento de tiempo-espacio de lo que alguna vez fue, sin marco para transferirla y poniendo en evidencia de lo que no se puede hablar, describir y relatar.

La obra se titula *Silencios* ante la condición de Maximilian, frente a esto, Diettes encuentra que no puede formular una pregunta lógica a ese sujeto que estuvo en Auschwitz (campo de concentración, de exterminio y de trabajo); al no tener una pregunta clara decidió sacar de su bolso un cuaderno y le pidió a Maximilian que escribiera aquello que él no quería que se olvidara; ante esta indicación, él escribió en el centro de la hoja su nombre en mayúsculas (Diettes, 2015), en ese momento, la artista decidió integrar a la obra el manuscrito de los sobrevivientes (Figura 5).

El tríptico muestra la nota a mano escrita por Maximilian, su retrato y la fotografía de su antebrazo izquierdo en donde se puede apreciar un tatuaje, dicha marca de tinta expone la certeza de que él fue prisionero

en Auschwitz. La fotografía del tatuaje en sí misma remite a una “verdad que se postula como indiscutible”, en esa medida, las imágenes capturadas a partir de la realidad se constituyen en testimonios y archivos que hacen referencia a la materialidad de aquello que fue fotografiado, son la prueba de lo acontecido. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, son fragmentos de un tiempo pasado, es decir, la fotografía finalmente nos acerca a la realidad, pero convierte esa realidad en una “sombra”, esa declaración, es ambivalente, porque si bien es cierto la fotografía es considerada testimonio debido a su carácter documental —capaz de reproducir la realidad—, también genera una alteración del objeto que representa de acuerdo con la focalización. Al respecto, Sontag menciona:

[...] una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese

sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. (Sontag, 2006, pp. 19-20)

Lo referido por Sontag da cuenta de la subjetividad que media al fotógrafo al momento de captar el plano real, puesto que, el artista decide qué y cómo quiere enmarcar un trozo del espacio-tiempo con el lente de su cámara. Por tanto, las fotografías se configuran como un devenir que pone de manifiesto las interpretaciones y narraciones que el artista tiene del mundo, ya que hay un vector de subjetivación que captura vestigios o huellas de la realidad que remiten a un tiempo y un espacio pasado (Sontag, 2006, pp. 19-20).

Las fotografías sitúan al espectador en un tiempo concreto, en un espacio determinado, en una situación, por ello, cuando “miramos una imagen (la mirada del otro) nos encontramos ante la reconfiguración de los acontecimientos resultado del entretrejo de tiempos disimiles: el tiempo del acontecimiento, el tiempo del sujeto fotógrafo y el tiempo del observador de la imagen” (Olaya, *et al.*, 2014, p. 93). Es debido a lo anterior, que el tríptico de Maximilian está compuesto por enunciados visuales

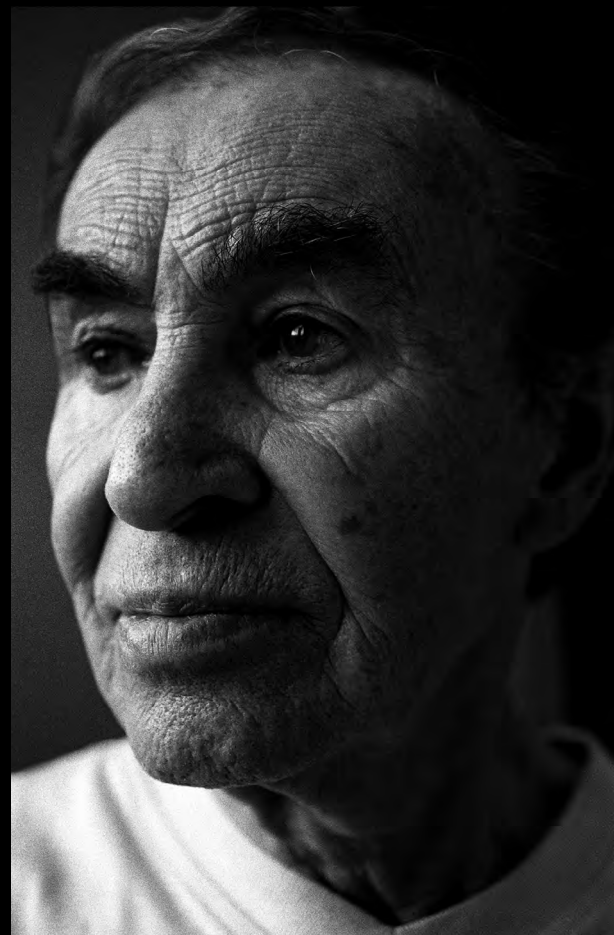
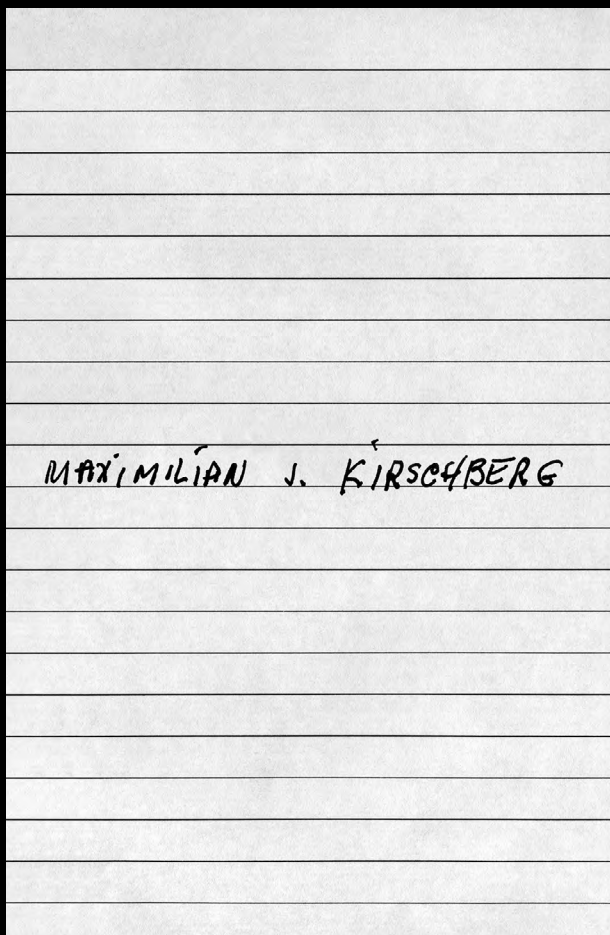






FIGURA 5. Maximilian Kirshberg  
Fuente: Diettes [2005].

que funcionan como espectros de un tiempo pasado, son relámpagos que dan cuenta de la catástrofe que causó el régimen nazi, en la fotografía de Maximilian, la imagen de sus ojos abiertos abre una fisura en el presente del espectador para remitirlo a un pasado violento.

[...] habría una relación íntima entre imagen y destrucción que debería ser interrogada, no desde el punto de vista convencional en el que la imagen prueba o testifica un acaecer que ocurre en otro ámbito, sino una relación de copertenencia que se inscribe no a nivel metodológico, sino ontológico. Como si la imagen fuese siempre una alegoría de su propia caducidad, un débil testimonio, un trazo, de su imposible contemporaneidad con aquello que muestra o 'representa'. Eso es lo que caracteriza la dimensión espectral (o fantasmática) con la imagen, donde lo que importa no es la verdad del historicista ni del positivista, sino esa dimensión instantánea o momentánea del pasado haciendo presente sin presencia entre los vivos. (Villalobos-Ruminott, 2016, p. 191)

Los ojos de Maximilian presenciaron de manera directa todo tipo de actos inhumanos, han visto lo inimaginable del exterminio. Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* postula que el silencio se produce como efecto ante situaciones traumáticas que los sujetos no han logrado elaborar (Jelin, 2002, pp. 14-16), de ahí que el acontecimiento traumático puede despojar a las víctimas del recurso del lenguaje. Sin embargo, el silencio que manifiesta Maximilian a Diettes no es un silencio estricto, ya que el escribir su nombre cuando le preguntan qué no se debe olvidar de la Segunda Guerra Mundial implica situar la memoria como elemento inherente de la propia identidad, él señala la necesidad de ser recordado con un nombre y un rostro en particular, señalando la importancia de ser dignificado en el ámbito humano y social.

Cabe recordar que cuando los judíos eran prisioneros en Auschwitz,<sup>3</sup> sus nombres eran cambiados por números

---

3 Los tatuajes se implementaron en Auschwitz en el Otoño de 1941; sin embargo, inicialmente a los prisioneros que llegaban se les asignaba un número de identificación que era cocido en el uniforme o marcado en este si estaban en el hospital o iban a ser ejecutados, pero debido a que era imposible reconocer los cadáveres cuando se quitaban la ropa, los SS decidieron empezar a tatuar en la parte superior izquierda del pecho y

marcados en su piel, los tatuajes no solo eran empleados con fines de identificación, sino que se convirtió en el método para deshumanizar a los prisioneros al hacerles perder su identidad como sujetos, llevándolos por el camino de la anonimidad transformándolos en números.

Erika Diettes, ante el testimonio materializado de lo que representa Maximilian como sobreviviente de un campo de exterminio nazi, no puede formular preguntas lógicas, lo anterior se vincula directamente con el planteamiento de Joan-Carles Mèlich al considerar la *Shoah* como un acontecimiento que no se puede racionalizar, esto sitúa la imposibilidad del lenguaje en términos de su construcción racional en aproximación a alguien que ha sufrido diferentes acontecimientos violentos (Mèlich, 1998). El cuerpo de Maximilian es en sí mismo una recámara de experiencias y vivencias que, aunque inenunciables, sí podrían transmitirse por sí mismas, su cuerpo

---

posteriormente fue cambiado al lado externo del antebrazo izquierdo, “a todos los prisioneros de los campos de concentración se los tatuaba en el mismo complejo: en el campo de concentración de Auschwitz, formado por Auschwitz I (campo principal), Auschwitz II (Auschwitz-Birkenau) y Auschwitz III (Monowitz y los subcampos)”. Enciclopedia del Holocausto disponible en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/tattoos-and-numbers-the-system-of-identifying-prisoners-at-auschwitz>

es testimonio vivo, prueba fehaciente de su supervivencia del Tercer Reich.

El retrato Maximilian no fija su mirada en el lente de la cámara de la artista, él prefiere poner sus ojos lejos del futuro encuentro con la mirada del espectador, pues de algún modo prefiere resguardarse, ya que la cercanía de la cámara conlleva una agresión implícita, lo invade. De acuerdo con Sontag en *Sobre la fotografía*, la fotografía registra una representación de la realidad, pero “hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas” (Sontag, 2006, p. 31). Diettes en *Silencios* captura gestualidades detenidas en un tiempo presente conectado a un pasado doloroso, los treinta rostros nos narran al constituirse en relatos visuales, la supervivencia de un acontecimiento de borramiento, es por ello que el rostro de Maximilian —en particular sus ojos— revela cierto sentimiento de pérdida y desarraigo, una identidad fracturada y trastocada por un suceso doloroso imposible de comunicar.

Wittgenstein (2012, pp. 22-101) en el *Tractatus logico-philosophicus*, plantea que la función del lenguaje es la representación y descripción del mundo que opera de

forma estructural lógica, por tanto, aquello que puede decirse solo es posible gracias al correlato del criterio veritativo de las “proposiciones de realidad” del mundo. Sin embargo, cuando las proposiciones no tienen “un retrato lógico en el mundo” no tienen sentido, pues son carentes de significado en tanto que son intentos de trascender en el lenguaje los límites del lenguaje y por lo tanto, no pueden ser dichas, pero sí pensadas y mostradas. Es decir, frente a la afirmación “de lo que no se puede hablar, es mejor callarse —guardar silencio— (af., 7)”, emerge la posibilidad de señalar, en donde lo inexpresable pasa a ser mostrable.

Veena Das señala la necesidad del sujeto afectado por la experiencia traumática, de darle un sentido a su dolor (Das, 2005, p. 299); sin embargo, al carecer de sentido y no ser expresable en el lenguaje requiere señalización (Figura 6).

En un estudio anterior (Acosta, 2012, pp. 83-84) sobre la conceptualización del tema del señalamiento del dolor a través de los dispositivos estéticos y su repercusión señalé que Wittgenstein (2007, pp. 70-87), en el libro *Cuadernos azul y marrón*, plantea la posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otros. La construcción

Después de contarte mi  
Historia de vida tan triste  
me queda solamente para  
decirte que Historias como  
la mía la vivieron millones  
de judíos sobrevivientes  
de la bestia Hitleriana  
Ramón Pizar.





FIGURA 6. Ramon Blass  
Fuente: Diettes [2005].

argumentativa es compleja, pero a grandes rasgos se puede sintetizar de la siguiente manera:

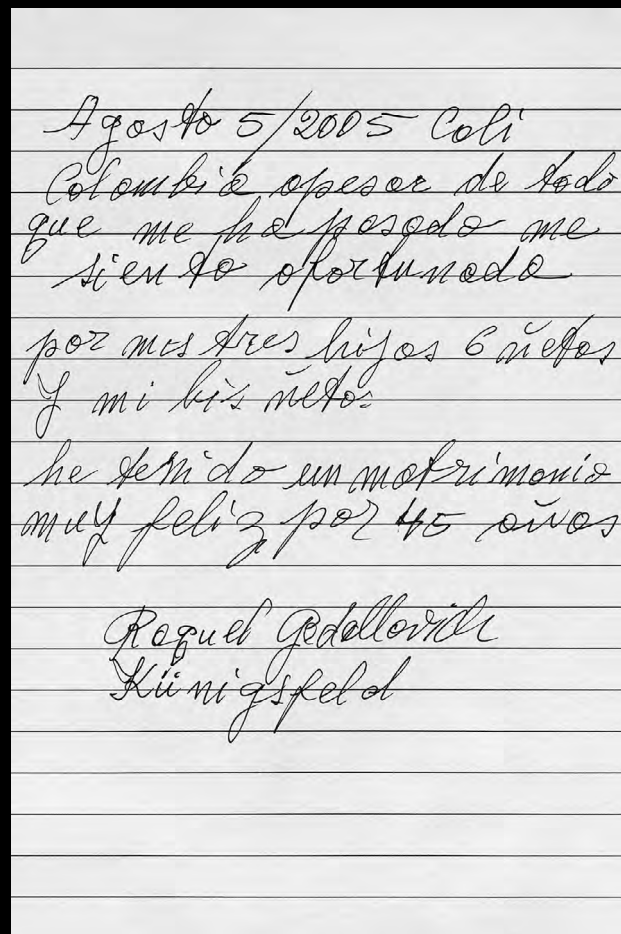
- Utilizamos la palabra 'dolor' en diferentes sentidos, es decir, no es un término unívoco.
- Estos sentidos obedecen a gramáticas y lógicas diferentes.
- La forma en que percibimos nuestro propio dolor responde a procesos mentales.
- En efecto, no son procesos necesariamente fisiológicos los que gobiernan la gramática del dolor.
- La imaginación, como representación de fenómenos, puede construir realidades que no se constatan empíricamente.
- Por medio de procesos analógicos una persona puede decir, con pleno sentido, que siente dolor en otro cuerpo.
- Este dolor en el cuerpo de otro, incluso en un objeto, configura gramática que dista de una gramática cotidiana.

La posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otro es relevante en las experiencias traumáticas ya que posibilita teóricamente un tipo de señalamiento

de un dolor cuyo referente fáctico tiende a escapar de vista, donde la referencialidad se construye no solo en relación con los acontecimientos sino en el hecho de referirse al sufrimiento, es decir, en el acto de señalar el dolor. (Acosta, 2012, p. 84)

Ante la imposibilidad del lenguaje, y teniendo en cuenta que las expresiones artísticas o simbólicas parten de la realidad, estas pueden actuar eventualmente como mecanismos que permiten la expresión de ese conocimiento doloroso que funja como un puente a través de lenguajes simbolizados que permitan movilizar el conocimiento envenenado:

Este conocimiento envenenado sugiere la necesidad de establecer un lenguaje que permita la expresión del veneno con toda su fuerza y la catarsis que de alguna forma permita la restauración o la reparación. Pero es claro que este proceso se da tanto en el plano individual como colectivo a través de una dimensión simbólica que permite la creación de sentido, un sentido en el que lo polisémico, lo metafórico y lo connotativo, que son



Agosto 5/2005 Cali  
Colombia apesar de todo  
que me ha pasado me  
siendo oportuno  
por mis tres hijos 6 nietos  
y mi bis nieto  
he tenido un matrimonio  
muy feliz por 45 años  
Roguel Gedellon  
Künigsfeld





FIGURA 7. Raquel Guedalovich  
Fuente: Diettes (2005).

elementos propios del lenguaje artístico, cumplen una función cultural y psíquica que parece fundamental para integrar a los individuos y para lograr construir un sentido actuante. (Acosta, 2012, p. 84)

Diettes encuentra en la fotografía la posibilidad de construcción simbólica capaz no solo de expresar al otro el acontecimiento traumático, sino la posibilidad de generar en el espectador cuestionamientos éticos y políticos a partir de lo representado en la obra. *Silencios* se constituye en un crisol de los testimonios silentes de estos sobrevivientes a la *Shoah*, al constituirse la obra en una representación pública de las memorias subjetivas, individuales y heterogéneas (Figura 7).

*Silencios* es en gran medida en un acto que señala el dolor, un dolor que se encarna en el agente-espectador a través de la narrativa del tríptico: carta, cuerpo de los fotografiados y recuerdo, aunada al acto de representar. El reconocimiento del sufrimiento de las víctimas hace parte de elementos constitutivos de la reparación desde la política pública:

La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la *reparación*, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el *reconocimiento* de su sufrimiento. (Ceballos, 2002, p. 8)

Sin embargo, *Silencios*, y en general las obras de Diettes referidas a situaciones traumáticas, no son actos o acciones de política pública, aunque puedan tener estas funcionalidades, pues sus límites desbordan lo utilitario. En *Silencios* el señalamiento no busca particularmente un efecto terapéutico o reparador, o ser un acto de memoria o verdad sobre los hechos, actúa más bien como un dispositivo en el que los significados y los fundamentos (sociales, políticos, económicos, discursivos) se ponen en crisis y en donde se generan símbolos y metáforas que irrumpen en la realidad e impelen a las miradas a sentir, pensar, hablar y transformarse, en fin, a experimentar un acontecimiento estético que



tiene una repercusión sobre los tiempos de la construcción histórica (Figura 8).

A pesar de la distancia temporal y cultural entre la realidad que habita Diettes y la realidad de los inmigrantes, en *Silencios* se establece la posibilidad de un encuentro dialéctico a través de un acto de representación que se convierte en un acto social de señalamiento de aquello inenarrable, en donde, el reconocimiento del horror —que suscita la puesta en crisis de los fundamentos políticos, sociales, económicos, etc.— no se centra en un acto unilateral de representación lógica lingüística o de definición racional, sino en el establecimiento de un campo dialógico a través del símbolo y la metáfora en donde la humanidad, la voz, el tiempo y la percepción de las víctimas, se pone de manifiesto. Diettes

al crear este campo dialógico metafórico por medio del señalamiento, que posibilita a través de la irrupción, el reconocimiento tanto del dolor, como de la voz del otro —de las víctimas y de la sociedad en general— establece *Silencios* y su temporalidad, como un espacio de reconocimiento del dolor, que irrumpe las narrativas forzadas al consenso y unanimidad de las voces, difundidas a través de “los instrumentos de disciplinamiento de subjetividades sociales [represión, mercado y televisión]” (Richard, 2002, p. 188).

les français  
ont beaucoup changé  
James Bello





FIGURA 8. Ines Besso  
Fuente: Diettes [2005].

## Silencio

Así como del fondo de la música  
brotaba una nota  
que mientras vibra crece y se adelgaza  
hasta que en otra música enmudece,  
brotaba del fondo del silencio  
otro silencio, aguda torre, espada,  
y sube y crece y nos suspende  
y mientras sube caen  
recuerdos, esperanzas,  
las pequeñas mentiras y las grandes,  
y queremos gritar y en la garganta  
se desvanece el grito:  
desembocamos al silencio  
en donde los silencios enmudecen. (Octavio Paz)





### **Capítulo III.** ***Memento mori***

*Nosotros, los salvados,  
en cuya osamenta hueca la muerte ya talló sus flautas,  
en cuyas venas la muerte tocó ya con su arco,  
nuestros cuerpos todavía se quejan  
de su muerte mutilada.*

*Nosotros, los salvados,  
todavía cuelgan las cuerdas enroscadas para nuestros cuellos  
al aire azul...*

*Todavía los relojes se llenan de nuestra sangre  
chorreante.  
Nosotros los salvados,  
todavía se alimentan de nosotros los gusanos del miedo,  
nuestra estrella está enterrada en el polvo.*

*NELLY SACHS, CORO DE LOS SALVADOS*

La necesidad por contar lo sucedido en la *Shoah* no fue una consigna compartida por todos los sobrevivientes, Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* menciona que el trauma es un factor del silencio, en la medida que:

[...] el recuerdo de un trauma, padecido o infligido, es en sí mismo traumático porque recordarlo duele, o al menos molesta: quien ha sido herido tiende a rechazar el recuerdo para no renovar el dolor; quien ha herido arroja el recuerdo a lo más profundo para librarse de él, para aligerar su sentimiento de culpa. (Levi, 2000, p. 10)

Yosef Hayan Yerushalmi en *Reflexiones sobre el olvido*, plantea la importancia de identificar hasta qué punto es preciso hacer uso de la historia, qué deberíamos recordar y qué podemos autorizarnos a olvidar (Yerushalmi, 1998, p. 3). El autor resuelve estas preguntas mediante la transmisión de la memoria, pues cualquier grupo humano recuerda un pasado que fue transmitido a las siguientes generaciones, es decir, se rescata del olvido los hechos que se consideran ejemplares o edificantes para dar sentido a la identidad y el destino de ese grupo (p. 9). Aunque en Colombia no ocurrió el genocidio de seis millones de personas a manos del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial, la *Shoah* se configuró en un acontecimiento que la historia de la humanidad no podría sepultar en las profundidades del olvido. En ese sentido, no solo la comunidad judía se ha encargado de rescatar y transmitir la memoria del exterminio a las generaciones actuales, sino que alrededor del mundo se han tejido diferentes iniciativas de memoria orientadas a resguardar los recuerdos colectivos, *Silencios* se constituye en una memoria plástica capaz de preservar los recuerdos de

las voces primarias<sup>1</sup> de aquellos sobrevivientes exiliados en Colombia.

En efecto, en la iconografía acerca los desastres de la guerra en los recuentos históricos y en las industrias culturales, la figura del judío víctima de los campos de concentración y de la opresión nazi tienen un lugar preminente. Sin embargo, este lugar, en la intervención artística de Diettes, se deslinda de la postura del relato maestro y del monumento, propio de algunas películas de Hollywood, para romper los formulismos y los esquemas que adormecen la realidad de lo concreto y homogeneizante que representan dichas imágenes. Es en este otro lugar que no se conforma ni busca tan solo el efecto compasivo del espectador, donde esta obra cobra su mayor capacidad performativa y en donde el silencio anula y desactiva el lenguaje para dislocar las relaciones de sentido prefiguradas, donde se desarma el discurso y las identidades (identificaciones), donde se detiene el tiempo del progreso.

---

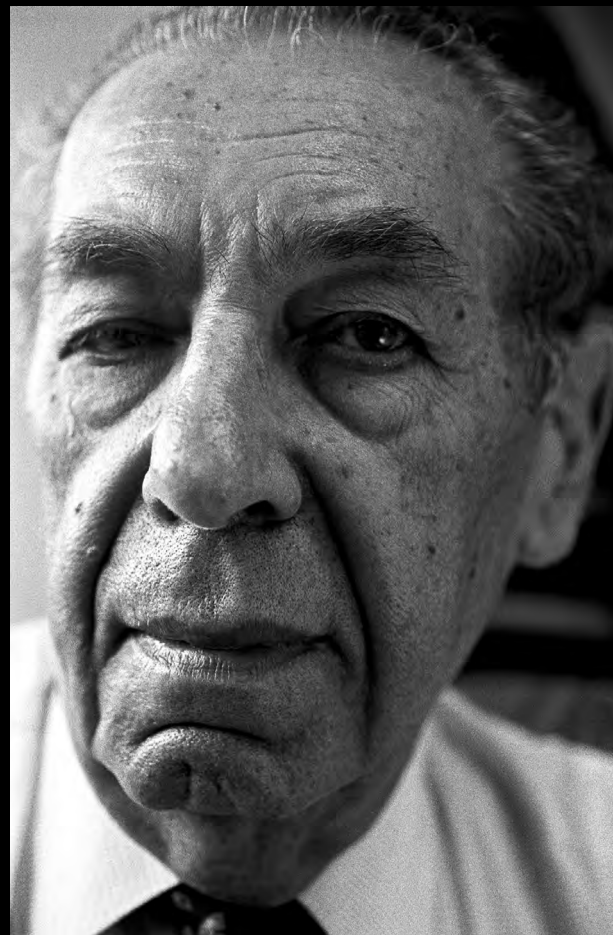
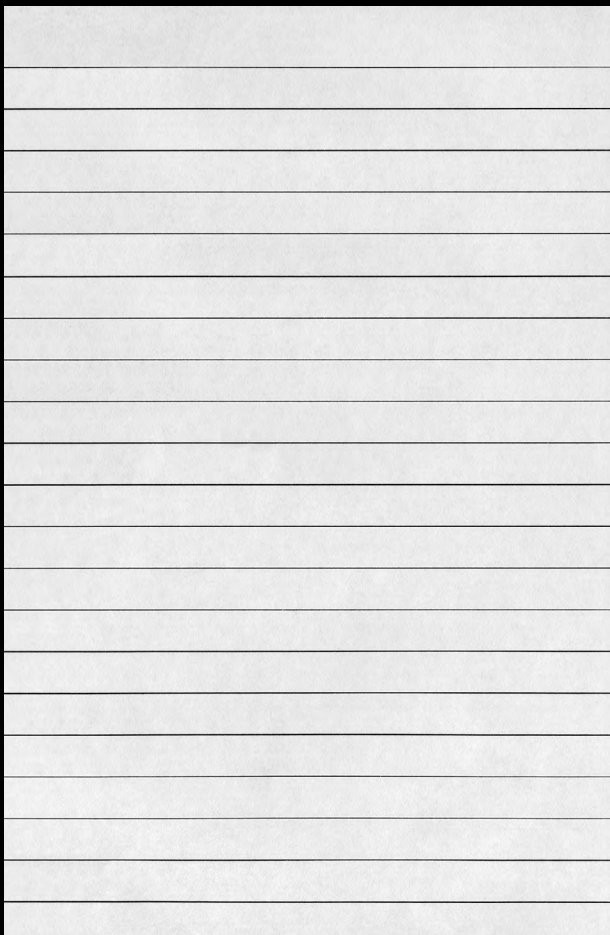
1 En este texto Allier refiere las voces primarias o del pasado como los testimonios orales de aquellos quienes no tenían voz, los vencidos de la historia (Allier, 2007).

Max Wisnitzer fue el único judío que no escribió en la hoja, un pedazo de papel en blanco hace parte del tríptico. Wisnitzer encontró en el silencio el medio para presentar aquello que no se debe olvidar, pareciera que tiene interés por anular la idea de un narrador que relata lo acontecido lógicamente, racionalmente a través del lenguaje, la hoja vacía devela los diferentes matices que puede tener el silencio. Si bien es cierto que en 1960 en el juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén<sup>2</sup> los sobrevivientes lograron llevar su testimonio y la memoria del genocidio judío al ámbito público, también lo es que consuetudinariamente se les había impuesto el silencio a través de los dispositivos de represión, haciéndolos parte constitutiva de una maquinaria de terror y silencio impuesta por los grupos dominantes (Figura 9).<sup>3</sup>

---

2 Teniente coronel de las Escuadrillas de Defensa Nazi, en 1938 se encargó de la deportación de los judíos en el país de Austria —cuando esta última estaba anexada a Alemania—, en 1939 estuvo al frente de la Sección Judía II 112 de la Gestapo. Durante la *Shoah*, Eichmann organizaba la deportación de los judíos europeos hacia los distintos campos de exterminio (Auschwitz, Treblinka, Sóbibor, Chelmno, Belzec y Madjanek).

3 Desde la toma del Templo a manos de Tito, el pueblo judío ha sido blanco del exterminio por parte de quienes detentan el poder. Diferentes acontecimientos en la historia señalan una persecución y aniquilamiento inicialmente de orden mítico-religioso —antisemitismo tradicional— con





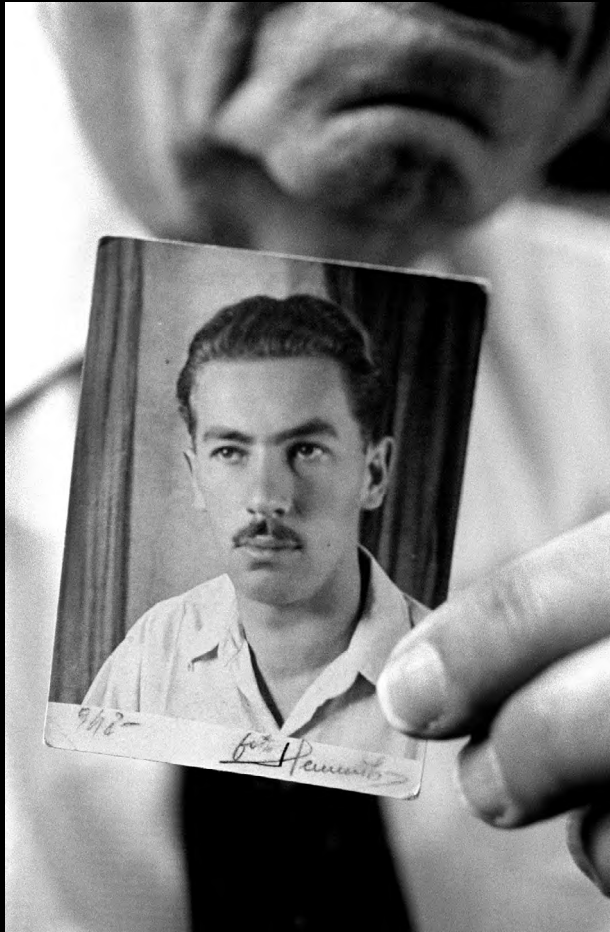


FIGURA 9. Max Wisnitzer  
Fuente: Diettes [2005].

En la obra también hay otros silencios, el silencio impuesto por la muerte, el silencio ante la falta de un lugar de enunciación, el silencio ante el exceso de palabras, el silencio para evitar un recuerdo doloroso o el silencio de aquel que necesita integrarse a una sociedad. Pero ¿por qué realizar una obra sustentada en el silencio, cuando la obra en sí misma es dicente en la visibilización de la reconstrucción de la memoria individual y la transmisión del recuerdo al colectivo de los sobrevivientes del régimen nazi? El silencio en la obra de Diettes no se encuentra relacionado con el olvido deliberado de esos sucesos dolorosos del pasado que dejaron huellas indelebles, por el contrario, Diettes aproxima al espectador a lo decible de lo indecible, al testimonio de lo invivible e inimaginable del genocidio. *Silencios* expone en un escenario público la necesidad de enunciar

---

el acontecimiento del Masada como el lugar en el que los últimos rebeldes de la Primera Guerra judeo-romana resistieron el asedio del Imperio Romano para luego inmolarse en colectividad, hasta el actual antisemitismo moderno, posterior a la Revolución Francesa que situó un cambio de régimen político en el mundo relacionado con la conformación de los Estados-Nación, en donde la desaprobación judía pasó a estar aunada al ideal de ciudadanía y de nación. La narrativa de la *Shoah* resuena en clave de memoria, en tanto da cuenta de la continua persecución que ha sufrido el pueblo hebreo en el transcurrir del tiempo.

las experiencias singulares vinculadas a los procesos de exterminio, ya que como lo menciona Jelin, el conocimiento del pasado reciente impide que esos actos emanen en el futuro, en tanto la transmisión de las experiencias traumáticas se encuentran moldeadas por el “horizonte de expectativas” (Jelin, 2002, p. 12), lo cual busca romper con los marcos de impunidad y de invisibilidad, haciendo evidente por qué la memoria se debe mantener viva.

El silencio habita la obra. Es un silencio significativo y particular que deviene de la imposibilidad del habla; un silencio que envuelve la vida de los sujetos, que les da vueltas y se constituye inabarcable; un silencio que empezó en lo real, habita en el pensamiento y se refleja en el lenguaje. Experimentamos el silencio en la obra a través de su silencio, como una decisión ante la palabra que les es dada, como forma de resguardo íntimo y determinante.

Al igual que Maximilian Kirshberg, Ana Czeizler fue prisionera en un campo de exterminio nazi, ella fue prisionera en Auschwitz. La primera parte del tríptico es su nota escrita a mano: “Con mucho dolor recuerdo mis años de tristeza que sufrimos en años de la Segunda

CON MUCHO DOLOR.  
RECORDO MI AÑOS DE  
TRISTEZA QUE SUFRIMOS  
EN AÑOS DE LA SEGUNDA  
GUERRA MUNDIAL.  
Y DE MILAGRO ESTAMOS  
CON VIDA  
ANA ORGEL DE  
CZEIZLER  
SOY DE RUMANIA  
DONDE NOS LEVARON  
A OSVIC  
AUSCHVITZ

FIGURA 10. Manuscrito de Ana Czeizler  
Fuente: Diettes (2005).

Guerra Mundial y de milagro estamos con vida. Ana Orgel de Czeizler. Soy de Rumania de donde nos llevaron a Auschwitz". El manuscrito de Ana Czeizler, inicialmente devela dos puntos cruciales: su vida es un milagro enmarcado en un acontecimiento violento y el español no es su lengua materna (Figura 10).<sup>4</sup>

De acuerdo con François Hartog (2001, p. 20), a partir de lo que significó Auschwitz como hito traumático, el fenómeno testimonial fue abordado como primordial, en tanto el testigo al ser víctima-sobreviviente del régimen nazi es responsable de contar lo sucedido. Por ello, se ha considerado que Auschwitz instala la voluntad ética y política de dar testimonio, lo sucedido en los distintos campos de exterminio debe transmitirse a las generaciones futuras, y son los sobrevivientes de la *Shoah* los primeros que deben recordar a aquellos quienes no

salieron con vida. Primo Levi referenciado en Giorgio Agamben plantea:

Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los 'musulmanes', los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción [...]. Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los 'hundidos'; pero se ha tratado de una narración 'por cuenta de terceros', el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. (Agamben, 2000, p. 33)

Aquellos que no regresaron de la cámara de gas y no volvieron de un vuelo de la muerte (Jelin, 2002, p. 81)

---

4 Desde hace 2000 años el pueblo judío ha sido una comunidad diaspórica que no cuenta con territorio, los judíos desde hace cientos de años han sido apátridas sin espacio geográfico, sin lengua en común y sin gobierno, lo único que los congrega en su desterritorialización son sus costumbres, creencias y leyes de orden mítico-religioso. Por tanto, la identidad de cada judío está configurada por la ausencia de derechos, de país y de lengua —que además es heredado a las futuras generaciones—, lo cual ha gestado la necesidad de adoptar lenguajes ajenos como propios en múltiples lugares.

son denominados testigos integrales o musulmanes. En concordancia con lo que plantea Hartog y Primo Levi, el sobreviviente debe ser la voz de aquel que no puede testimoniar al señalar la ausencia del musulmán. Agamben plantea que el testimonio es el encuentro “entre la lengua que debe ceder su puesto a una no lengua” (Agamben, 2000, p. 169), frente a la disposición y precariedad de la lengua para narrar el desastre, el superviviente es aquel quien narra un proceso que advierte la destrucción que sufrió la víctima, pero el haber visto de frente la muerte y no haber muerto implica también un silencio, una restricción, una imposibilidad para testimoniar.

Para Mèlich<sup>5</sup> el ser humano por medio de la narración actualiza el pasado en el presente, pues entiende que el pasado no ha cerrado (Mèlich, 2001, p. 43), en ese sentido, Ana Czeizler en el manuscrito refiere un pasado que convive con el presente conectado por un dolor que no ha sido comunicado.

---

5 Mèlich centra su estudio en los sobrevivientes de la *Shoah*, plantea que el testimonio de aquellos quienes salieron con vida de los campos de concentración presenta reelaboraciones y reactualizaciones sobre el conocimiento de un pasado que sigue abierto.

Lo anterior permite referir uno de los elementos que compone cada tríptico: la nota a mano. Históricamente los grafemas han sido un medio semiótico que expresa la necesidad de recordar y comunicar; al tiempo que la escritura, por medio de esos grafemas, se pone al descubierto la manera como una comunidad entiende el mundo, su cosmovisión. No obstante, esto no se trata de traslaciones consecutivas de sentido: desde la “impresión del alma” a la palabra hablada y de allí a su mera copia escrita. Derrida ha señalado el problema del logocentrismo de Occidente como la naturalización de una concepción estrecha de la “escritura” como instrumentalización fonética que insiste en la pretensión de “verdad”. Por tanto, una noción de escritura que no se limita a la representación será aquella que produce en el movimiento, en el aplazamiento generativo, en la diferencia. La escritura de Derrida, la archi-escritura, es una huella que el lector mueve de su sitio para producir un sentido. Así ocurre con las notas a mano de los trípticos, sobreviven como huellas, son pura metafóricidad, es decir, son la condición de posibilidad de una significación. Las notas son una presencia diferida, incluso escritas muchos años

después, son el trazo, la estela, la pisada, siempre sobre otra huella, se resisten a la ausencia absoluta.

Si el régimen nazi tenía la finalidad de aniquilar sistemáticamente la población judía, la nota escrita a mano por Ana Czeizler es la presencia aplazada de un sobreviviente del Tercer Reich e inmigrante en territorio colombiano, es la huella sobre la huella del despojo y del desarraigo que sufrió su identidad judeo-rumana. Su llegada al país es una experiencia atravesada por el dolor y la muerte, actualizada en la infinita labor de adaptación en un territorio abrumadoramente ajeno.

Una experiencia concentracionaria o la deportación, exigen asumir la tensión entre preservar la integridad física y a su vez, conservar la integridad moral. Muchos de los sobrevivientes se enfrentan a un mundo muy diverso al que dejaron, lo cual constantemente les impone una labor de adaptación, aunado a los recuerdos y a las visiones de horror que todavía siguen latentes. (Cardona, 2015, p. 141)

Lo referido por los supervivientes en sus manuscritos posibilita la significación presente de algunas de sus

experiencias vividas en el acontecimiento violento, en sus escritos no encontramos datos objetivos, estadísticas o cifras, lo que narran son sus recuerdos sin pretensión alguna de objetividad ni de “verdad” (Mèlich, 1997, pp. 178-180). Si bien es cierto que el lenguaje es insuficiente para transmitir las experiencias enmarcadas en la sistematización de la muerte, por medio de este es factible que el superviviente afirme su presencia, inscriba una huella material sobre cómo el acontecimiento traumático quebró su subjetividad. Así mismo, a partir de los manuscritos de Ana Czeizler, Eda Kopec (Figura 20), Mario Lustgarten (Figura 21), Malka Leibovich, Mariana Gafter, Ramon Blass, Sigmund Halstuch y Ana Maria Goldstain se habita un recuerdo anclado al presente que pertenece a un pasado vivido en colectivo —no referido exclusivamente a lo ocurrido en el régimen nazi, sino también a la memoria, pensamiento e identidad del pueblo judío—, el cual se desplaza hasta su presente y le da sentido a la condición actual de cada uno de ellos (Herrera, 2014, p. 71) (figuras 11, 12, 13 y 14).

Paralelamente, se ve en estos escritos un reconocimiento de su experiencia colindando con la de millones de judíos que no sobrevivieron, momento en el cual



yo. Malka Goldenberg casada  
Leibovich  
1940 Estallo la guerra  
en junio los barbaros  
recibieron orden a matar  
24 horas a cada judío  
que encuentran. Sacaban  
familia enteras y los  
fusilaban. Los sobrevivien-  
tes nos encerraron en una  
bodega mientras que  
saqueaban nuestros hogares.  
y nos despojaban de todo  
para mandarnos al campo  
de concentración. Como ganado  
caminamos tres meses hasta  
llegar a un caserío para  
morirnos de hambre y Tifus.  
La historia es muy larga  
una milagro que sobrevivimos

FIGURA 11. Manuscrito de Malka Leibovich  
Fuente: Diettes (2005).

Sobre mi infancia  
y mi niñez lo único  
que puedo decir es  
que fui privada de  
ellas ya que lo único  
que me recuerdo es mucho  
dolor y pobreza, corriendo  
por las calles para evitar  
que las balas nos  
alcanzaran, para lograr  
llegar a los lugares  
donde podíamos escondernos  
Ojalá que nunca se  
vuelva a repetir una  
tragedia de estas, ya que  
cojieron a mi papa y el  
murio en el campo de  
concentración -  
Mariana de Gafter

FIGURA 12. Manuscrito de Mariana Gafter  
Fuente: Diettes (2005).

A un sobreviviente de Auschwitz le oí decir que el miedo a ser descubierto era una sensación peor que la de estar en un campo de concentración. Yo nací en ese miedo. No me considero sobreviviente del Holocausto sino del miedo. Mi mundo, todas mis fantasías infantiles, los sueños y las pesadillas se engendraron allí, aprendí a escuchar el silencio, a presentir el riesgo, a ser fuerte física y mentalmente para poder sobrevivir. Mi identidad como judía se forjó perdiendo a abuelos, tíos y primos; ser judío era la negación de la vida. Yo "no tenía" familia, o lo que es peor, yo "había temido" pero me los habían quitado a la fuerza, en el horror del Holocausto. Ciergo en mí el deber de compensar a mis padres por todo lo que sufrieron y por lo que hicieron por mí. Pero mis temores de infancia a hacer preguntas, a aparentar que todo está bien, se han transformado

hoy en la deliciosa sensación de triunfo al saber que no lograron eliminar nos, que aquí estamos y que las generaciones que nacieron de mí, hoy, conocen su pasado y miran hacia el futuro. El odio es enseñado y es por eso que la Tolerancia y la Convivencia también pueden y deben ser enseñadas. Hoy "yo tengo"

Ana Maria Goldstein  
Budapest, Hungría

FIGURA 13. Manuscrito Ana Maria Goldstein  
Fuente: Diettes (2005).

En realidad no me gusta  
hablar ni escribir sobre los  
recuerdos míos del terrible  
suceso que nos ocurrió a mi  
familia, amigos y a muchos  
del pueblo judío, pero me  
convenecí que es necesario para  
no olvidarse jamás

Sigmund Halstuch

Abi en Czestkow Polonia  
oriental actualmente  
Ucrania en año 1929

FIGURA 14. Manuscrito Sigmund Halstuch  
Fuente: Diettes (2005).

esa singularidad pone de manifiesto un acontecimiento universal capaz de cuestionar la condición humana:

[...] el Holocausto es hoy más que un acontecimiento histórico situado en el tiempo y recordado por las comunidades que constituyen sus principales víctimas, los judíos. La memoria de esta tragedia se ha transferido progresivamente, conservando algunos patrones de transmisión de la memoria colectiva judía, hacia instituciones y prácticas culturales en que las llamadas enseñanzas y lecciones del Holocausto han encontrado resonancia social y aceptación generalizadas. (Baer, 2006, p. 46)

Después de lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial, de manera particular lo sucedido con los judíos en el Tercer Reich, en Alemania se volvió imperativa la pedagogía de la memoria, puesto que después de las acciones desplegadas por el régimen de Adolf Hitler, toda Europa quedó consumida en cenizas y muchas heridas quedaron abiertas: el “pasado de Alemania incluye la responsabilidad principal por dos guerras mundiales,



crímenes sin precedentes contra la humanidad, la casi completa destrucción de su propio territorio y emigraciones forzosas a gran escala” (Toro, 2016, p. 284). Por esto, luego de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, la “primera reacción en la posguerra fue olvidar, pero no duró mucho. La construcción de una memoria y una conciencia crítica del pasado se abrió paso paulatinamente a partir del juicio de Núremberg realizado entre 1945 y 1948” (Sandoval, 2014).

Aunque, es cierto que los crímenes de guerra perpetrados por Alemania en el marco de la Segunda Guerra Mundial fueron visibilizados en los contenidos movilizadas en la pedagogía de la memoria, también es cierto que muchas de las acciones violentas cometidas por los Aliados quedaron ocultas tanto en los marcos normativos como en la esfera pública. Andreas Huyssen en *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público* señala que en el momento de transición en Alemania se configuró la necesidad de olvidar públicamente los bombardeos ocurridos en las ciudades de Berlín, Colonia, Dortmund, Dresde, Düsseldorf, Essen, Múnich y otras dieciocho ciudades más, para que el Holocausto fuera la parte central de la historia nacional

alemana (Huyssen, 2004, pp. 3-4). Este blanqueamiento público de la memoria relacionado con la experiencia de los alemanes en medio de los bombardeos de los Aliados, da cuenta de un olvido inevitable para la construcción de una memoria política que acepta su responsabilidad en el régimen anterior.

Sin embargo, estos “recuerdos repudiados por razones políticas resurgieron. Resurgieron no solamente como un retorno de lo represado, sino como resultado de una nueva amalgama del recuerdo del pasado con un presente político” (Huyssen, 2004, p. 15). De igual manera, los recuerdos de las mujeres alemanas violadas sexualmente por miembros de las tropas de la Unión Soviética, Estados Unidos, Francia e Inglaterra se han volcado en el presente, frente a la victoria de estos países sobre Alemania en la Segunda Guerra Mundial que se ha constituido en uno de los acontecimientos más gloriosos de estas naciones. Pese a que han transcurrido más de 70 años de la culminación de este conflicto bélico, el portal de noticias BBC Mundo señala que en el 2008 con el estreno de la película *Anónima*, adaptación cinematográfica del libro *Una mujer de Berlín*, ocurrió un efecto catártico en las mujeres que hasta el momento habían



FIGURA 15. Ana Czeizler  
Fuente: Diettes [2005].

guardado silencio, señalando además que entre junio de 1945 a 1946 se presentaron 995 solicitudes de abortos en diferentes distritos de Berlín (BBC Mundo, 2015).

Después del escrito a mano de Ana Czeizler se sitúa su retrato en primer plano, junto a ella en la parte posterior, está su esposo Alexandru Czeizler —pues también él hizo parte de la obra—. En la fotografía Ana dirige su mirada al lente de la cámara de Diettes, pareciera que dibujara una leve sonrisa, cerca de su cuerpo se encuentra su esposo desenfocado, este es el único retrato en donde además de estar el sobreviviente se encuentra un acompañante (Figura 15).

El objeto que escogió la sobreviviente para evocar el pasado fue el tatuaje que le grabaron los nazis en la parte interna de su antebrazo izquierdo, los números y la letra que se alcanzan a leer son: A-18125. Es evidente que la “A” hace alusión al campo de concentración de Auschwitz, mientras que el 18125 fue el número de identificación que le asignaron una vez fue prisionera. Al ver la fotografía de Ana Czeizler existe la sensación de percibir a una mujer que el espectador no relaciona de forma directa con la *Shoah*. Sin embargo, al notar el tatuaje grabado en su brazo ocurre una revelación: se

presenta la imagen como identificación de un colectivo excluido, aislado, cuyos derechos han sido suspendidos.

Una forma de violencia ejercida sobre el cuerpo de Ana Czeizler es el tatuaje ubicado en su antebrazo derecho. Como lo vimos anteriormente, el régimen instituyó el tatuaje en los campos como una práctica con el objetivo de suprimir o destruir la identidad de cada judío y consolidar una identidad uniforme. El cuerpo es un escenario en el que confluyen tanto la cultura como la subjetividad, para Ileana Diéguez (2009) el cuerpo es lugar, plataforma o escenario en el cual se inscriben los imaginarios sociales y la cultura de determinados grupos (p. 1). Lo anterior se relaciona con el concepto de vulnerabilidad de Judith Butler, quien plantea que el cuerpo se encuentra expuesto y supeditado hacia los otros (2006, p. 52), en esa medida, el cuerpo se encuentra expuesto a una dimensión pública, constituido y determinado por la esfera social: es y no es nuestro cuerpo, siempre atravesado por una vulnerabilidad que no se puede prevenir. Estos cuerpos sobrevivientes del Tercer Reich se enfrentaron a la vulnerabilidad aunada a la violencia, entendida esta como “La desrealización del ‘Otro’ un Otro que no está ni vivo ni muerto, sino en

una interminable condición de espectro” (Butler, 2006, p. 60), convirtiéndose en fantasmas desubjetivados que conviven con los vivos.

Los judíos tienen la prohibición de modificar su cuerpo, únicamente son permitidas la circuncisión—ritual practicado a los primogénitos varones recién nacidos— y las operaciones quirúrgicas que tienen por objetivo salvar la vida. La Torá en Levíticos 19:28 refiere “Y no haréis rasguños en vuestro cuerpo por un muerto, ni imprimiréis en vosotros señal alguna. Yo, Jehová”. El modo en el que el régimen nazi configuró el tatuaje para sustituir el nombre, además de desubjetivar a los judíos y poner de manifiesto su sometimiento, significó una afrenta simbólica, pues al estar prohibido explícitamente en la Torá, trasgredió su sistema de ritos y creencias.

La operación era poco dolorosa y no duraba más de un minuto, pero era traumática. Su significado simbólico estaba claro para todos: es un signo indeleble, no saldréis nunca de aquí. Es la marca que se imprime a los esclavos y a las bestias destinadas al matadero, y es en lo que os habéis convertido. Ya no tenéis nombre: este es vuestro

nombre. La violencia del tatuaje era gratuita, era un fin en sí misma, era un mero ultraje. ¿No eran suficientes los tres números cosidos a los pantalones, a la chaqueta y al abrigo de invierno? No, no eran suficientes: se necesitaba uno más, un mensaje no verbal para que el inocente sintiese escrita su condena sobre la carne. Era también una vuelta a la barbarie mucho más perturbadora para los judíos ortodoxos; precisamente hecha para distinguir a los judíos de los ‘bárbaros’ [...] Cuarenta años después, mi tatuaje forma parte de mi cuerpo. No me vanaglorio de él ni me avergüenzo, no lo exhibo ni lo escondo. Lo enseño de mala gana a quien me pide verlo por pura curiosidad; lo hago enseguida y con ira a quien se declara incrédulo. Muchas veces los jóvenes me preguntan por qué no me lo borro, y es una cosa que me crispa: ¿por qué iba a borrarlo? No somos muchos en el mundo los que somos portadores de tal testimonio. (Levi, 2000, p. 50)

Lo referido por Primo Levi, sitúa el tatuaje en los campos de exterminio como una de las prácticas para

desubjetivar a la población judía de su identidad —nombre, género, nacionalidad, religión— quedaba reducida a un número, absorbiendo así todo vestigio de dignidad humana. Usualmente, se entiende por identidad al conjunto de rasgos que permiten diferenciar a un sujeto o un grupo de los demás, sin embargo, la construcción de identidad se encuentra completamente subordinada a los procesos y fenómenos sociales, cada sujeto forja su identidad o la narrativa del yo dentro de los discursos sociales —relaciones establecidas en el encuentro con los otros. Zaira Navarrete-Cazales propone que la identidad es “un concepto diferencial que designa movilidad, transformación, cambio, suturas temporales, un proceso. El sujeto no nace determinado con una identidad última, sino que la identidad es un proceso de constitución nunca acabado” (Navarrete-Cazales, 2015, p. 447). Aunque, la identidad de un sujeto sea inacabada debido a su constante reconstrucción —a causa de los múltiples procesos sociales—, esta se hace necesaria, en tanto, posibilita nombrarnos y ser nombrados. En este sentido, las distintas prácticas ejercidas por el régimen nazi sobre la población judía generaron un deterioro no

solo en la identidad individual sino también la identidad del pueblo judío.<sup>6</sup>

En este sentido, la obra de Diettes señala cómo el acontecimiento traumático afectó la reconfiguración de la identidad de los supervivientes, pues, aunque ellos se reconocían como judíos pertenecientes a determinada nación, los procesos de desubjetivación que sufrieron —por ejemplo, los tatuajes— no solamente resquebrajaron sus creencias míticas, sino también los derechos que les correspondían como ciudadanos. Primo Levi, menciona que los números marcados en su piel en el campo de concentración de Auschwitz además de hacer parte de su cuerpo, también constituyeron su identidad como judío superviviente del régimen nazi.

*Silencios* devela cómo lo experimentado por los inmigrantes judíos les obligó a reconstruir esa identidad

---

6 Los acontecimientos pasados que constituyen la memoria de este pueblo han configurado una experiencia y una identidad judía basada en la supervivencia, entre otros sucesos, podría referirse la primera expulsión del pueblo hebreo —reconocido como el primer destierro de los judíos en el continente de Europa— ocurrida en Inglaterra, cuando en 1290, el rey Eduardo I emitió un edicto de confiscación y expulsión en contra de los judíos que habitaban ese territorio.

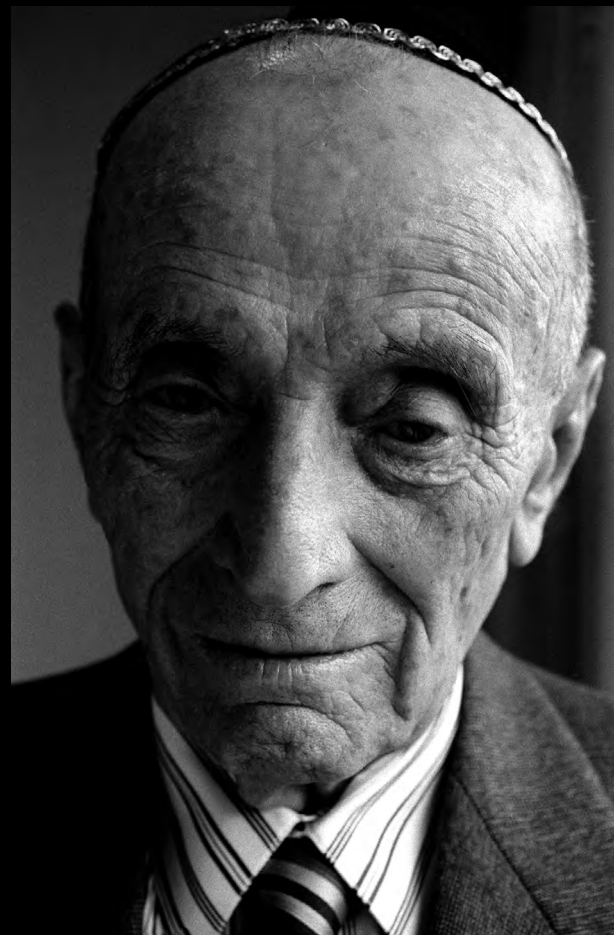
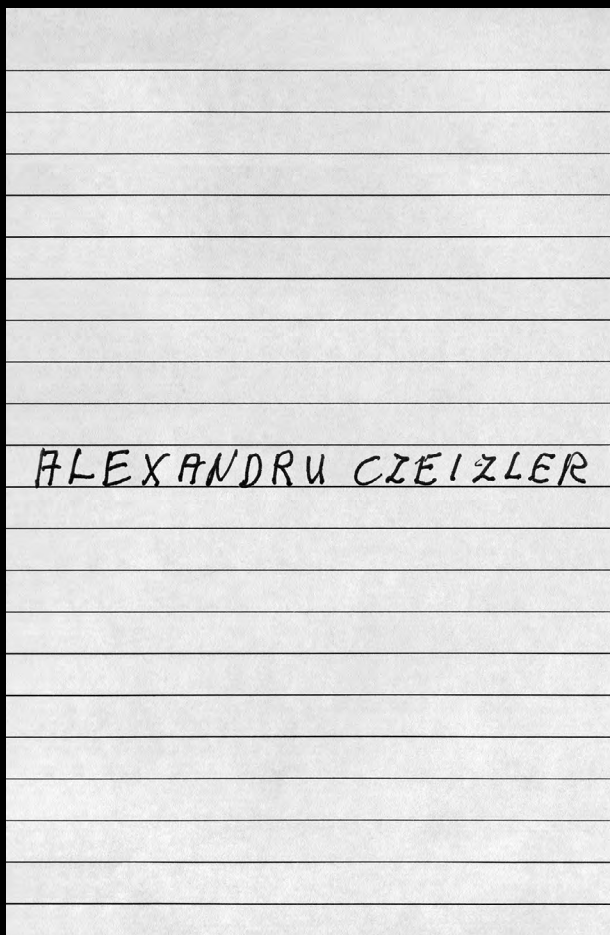




FIGURA 16. Alexandru Czeizler  
Fuente: Diettes [2005].

gravemente fracturada, lo cual se constituye en un intento por recomponer lo que fue fracturado:

La condición de adquirir una identidad frágil y de reformularse la vida desde cero, hace que todo testimonio que se adquiere sobre la base de una experiencia límite sea considerado no solamente como un relato que pone en juego la memoria, sino que, a su vez, sea un testimonio y una reflexión sobre sí. (Cardona, 2017, p. 153)

En la Figura 16 lo que se lee en el manuscrito de Alexandru Czeizler, es su nombre, él comparte con Maximilian la necesidad por ser recordado desde una identidad, de forma que la composición del tríptico contiene diferentes elementos alusivos a esta. Se presenta un nombre, una religión, los recuerdos de las costumbres, pues la pérdida de la identidad simbolizada en el nombre implica ser un des-conocido por los demás, lo cual cercena el vínculo que establece el ser humano con los otros y el contexto que lo media.

Nac en POLONIA 1932  
PERDI MIS PADRES y llegué  
a Colombia CON MISTIOS  
1948 GRACIAS A MIS PRIMOS  
QUE ME trajeron A TRABAJAR  
y vivo aca hace 57 años  
ABRAHAM

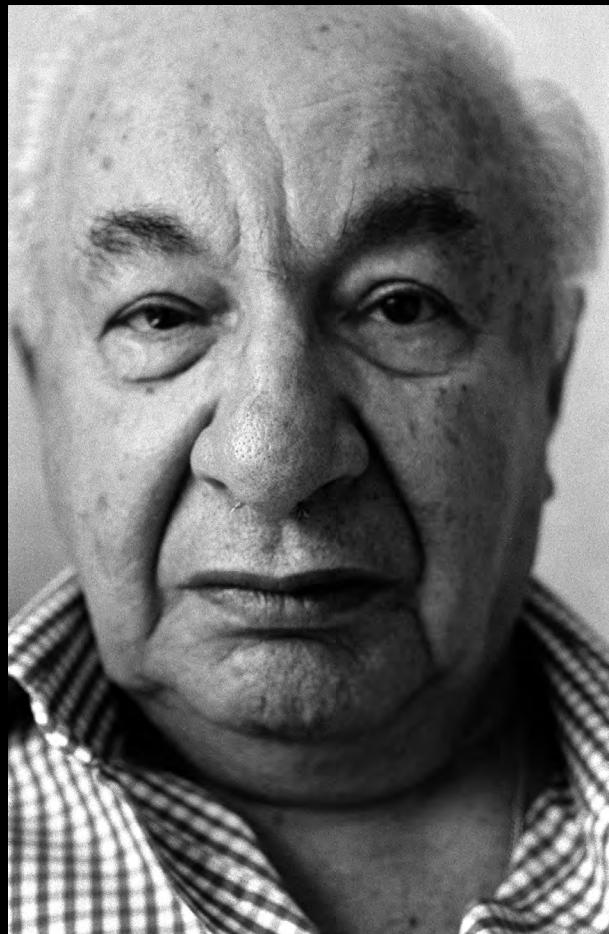






FIGURA 17. Abraham Sredni  
Fuente: Diettes [2005].

Las fotografías de Alexandru Czeizler evidencian dos elementos inherentes de la cultura judía: el anillo<sup>7</sup> y la kipá<sup>8</sup> —símbolo que proclama su orgullo por ser judío— de los cuales eran despojados y privados una vez llegaban a los campos de concentración aunados a todos sus elementos personales, como la ropa o los zapatos, para ponerles la conocida pijama de rayas. En Alexandru se ve una mirada nostálgica y un rostro afligido, sin embargo, en el tríptico no solo devela el fracaso del Tercer Reich y su máquina de aniquilamiento de subjetividades, sino también la empresa de la *Shoah*, pues a pesar de la experiencia del régimen nazi decide ser fotografiado usando los objetos que están ligados a las creencias míticas y

<sup>7</sup> En la religión judía, en el ritual del matrimonio el novio coloca un anillo liso en el dedo índice de la mano derecha de la novia, si ella lo desea también puede entregarle un anillo, solo cuando se finaliza la ceremonia pueden cambiar el anillo de dedo. La Torá en el Génesis 2:24 manifiesta: “por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne”, fundando el matrimonio como un mandato divino que reúne dos personas en un solo cuerpo sobre el cual se edifica la familia y a partir de esta la descendencia. En el judaísmo se concibe que un hombre y una mujer son dos mitades de un todo, el matrimonio une dos partes incompletas de una unidad.

<sup>8</sup> Elemento ritual usado tradicionalmente en la vestimenta de los hombres para ingresar a un lugar sagrado, estudiar la Torá o para recitar oraciones, según la cultura judía.

ríticas tradicionales judías, mostrando en él mismo la resistencia al exterminio.

También la consolidación de una familia sólida se encuentra íntimamente vinculada con el ser judío, en tanto es ley de su pueblo, en la Torá esto se hace explícito en el libro Génesis: “Un hombre dejará a su madre y a su padre y se apegará a su esposa, y ellos serán una sola carne” (Génesis 2:24). Por tanto, para los hebreos la consolidación de una familia sólida se constituye en el núcleo central para la conservación y transmisión de los ordenamientos y leyes de Yahvé. Pero, ¿qué pasa cuando el núcleo familiar es desintegrado y aniquilado, cuando la mayoría de los miembros son asesinados en los campos de concentración? La nota a mano y el objeto de rememoración de Abraham Sredni nos devela las pocas probabilidades que tenían los diferentes miembros de una familia para sobrevivir al proyecto nazi (Figura 17).

El ideal de exterminar al pueblo hebreo, se vio materializado en el confinamiento y asesinato de gran parte de la población judía residente en Europa. Puesto que, “para un nazi ortodoxo debía ser claro, evidente, obvio, que todos los judíos debían morir: era un dogma, un postulado. También los niños, por supuesto, y especialmente

las mujeres embarazadas, para que no naciesen futuros enemigos” (Levi, 2000, p. 50). Lo cierto, es que el régimen nazi en medio de la ejecución del exterminio racial o la “solución final” no distinguió entre mujeres, hombres y niños, en tanto, quien creyera en el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob estaba condenado a morir (Figura 18).

En los distintos campos de concentración se estableció un sistema de división, después que los trenes arribaban a los campos de exterminio, una primera clasificación consistía en separar a los hombres de las mujeres y los niños, rompiendo así con los lazos familiares, asegurándose de evitar la gestación de una generación futura de judíos. Una segunda clasificación consistía en determinar y separar a quienes podían trabajar de los que no, los últimos eran enviados a las cámaras de gas, pues eran seleccionados para morir, en este grupo se encontraban: ancianos, niños pequeños, mujeres embarazadas, bebés, discapacitados y enfermos.

En campos como Ravensbrück, donde solo habilitaban madres e hijos, la ternura, la compasión y el perdón habían cesado también. No existían leyes



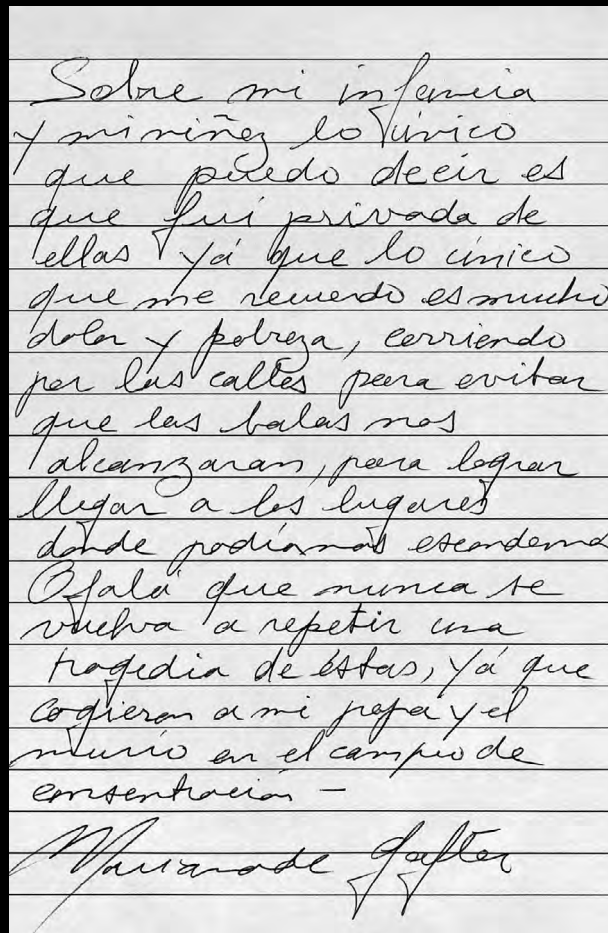
FIGURA 18. Ana María Goldstain  
Fuente: Diettes (2005).



para proteger a los niños ni para condenar la violencia física cometida contra las mujeres, tratadas igual que animales de carga y obligadas a arrastrar pesadas cargas o realizar los más duros y denigrantes trabajos. (Ramos, 2010, p. 50)

Existían dentro del sistema maquínico de aniquilación, múltiples formas de perecer. Las cámaras de gas no eran el único método para liquidar, también los trabajos forzados, castigos físicos o experimentos médicos, fueron algunas de las alternativas.

El manuscrito de Abraham Sredni señala una de las consecuencias de la *Shoah*: la orfandad. La familia es la primera institución a la cual el niño está sujeto en donde a través de los vínculos afectivos aprende a relacionarse con el mundo, referir su pérdida implica pensar el desarraigo del vínculo afectivo desde la vulnerabilidad de la infancia en medio del exterminio, los pocos niños supervivientes de la *Shoah* tuvieron que enfrentar su vida —después del acontecimiento violento— desarraigados física y emocionalmente de la vida, de una familia virtualmente posibilitadora de un lenguaje, una



Sobre mi infancia  
y mi niñez lo único  
que puedo decir es  
que fui privada de  
ellas y lo único  
que me recuerdo es mucho  
dolor y pobreza, corriendo  
por las calles para evitar  
que las balas nos  
alcanzaran, para lograr  
llegar a los lugares  
donde podíamos escondernos  
Ojalá que nunca se  
vuelva a repetir una  
tragedia de éstas, ya que  
cogieron a mi papa y él  
murió en el campo de  
concentración -  
Mariano de Gaffer



FIGURA 19. Mariana Gafter  
Fuente: Diettes (2005).

memoria, unas tradiciones, ritos y mitos que constituyen la vida del sujeto (Figura 19).

*Silencios* como estrategia de visibilización, se encuentra entonces en el límite de lo decible y lo indecible, de lo que se puede testimoniar y lo intestimoniable, esto constituye la intervención estética en una memoria colectiva y pública al develar a través de un medio visual las experiencias traumáticas simbolizadas de unas memorias heterogéneas. El espectador-agente se enfrenta a una afectación humana y política frente a la representación de esas memorias vinculadas a procesos de dolor, que impelen a girar las miradas, el sentir, el pensar, el hablar, a transformar el pensamiento. El recurso de la imagen fotográfica, que complejiza el relato de la historia, se torna en lo que Sontag señala como *memento mori* (relacionado con la frase latina: recuérdame al morir), relacionado no solo con el retrato fotográfico, sino también con la vida futura, el tiempo porvenir y su relación con los procesos de memoria (Sontag, 2006, pp. 32-33).

## Poema Salmo

Ya nadie nos moldea con tierra y con arcilla,  
ya nadie con su hálito despierta nuestro polvo.

Nadie.

Alabado seas, Nadie.

Queremos por tu amor

florecer

contra

ti.

Una nada

fuimos, somos, seremos,

floreciendo:

rosa de

nada, de nadie.

Con

el pistilo almalúcido,

cielo desierto el estambre,

la corola roja

de la palabra purpúrea que cantamos

sobre, o sobre

la espina.

PAUL CELAN

## Capítulo IV. La necesidad de historizar el pasado reciente

*Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo.  
¿Me habéis entendido, poetas infernales?  
Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud...  
¡Hablad más bajo!  
¡Tocad más bajo! ¡Chist!  
¡¡Callaos!!*

*Yo también soy un gran violinista  
y he tocado en el infierno tantas veces...  
Pero ahora, aquí...  
Rompo mi violín... y me callo.  
AUSCHWITZ, LEÓN FELIPE*

Bogotá, Sept / 2005

Aparentamos haber olvidado pero  
no es así, seguimos viviendo  
segundo a segundo con un  
gran dolor no tan solo por haber  
perdido a nuestras familias sino  
también nuestra juventud!!!

Seguimos adelante viviendo pero  
nunca sin olvidar!!!

No olvidemos ni dejemos olvidar!!!

Éde Polizans de Lopez







FIGURA 20. Eda Kopec  
Fuente: Diettes [2005].

El tríptico de Eda Kopec está compuesto por los tres elementos que emplea Diettes para la obra. La nota escrita a mano que enuncia:

Aparentamos haber olvidado pero no es así, seguimos viviendo segundo a segundo con un gran dolor no tan solo por haber perdido a nuestros familiares sino también nuestra juventud. Seguimos adelante viviendo pero nunca sin olvidar. No olvidemos ni dejemos olvidar.

Al finalizar la nota firma Eda Kopec. Al lado de la nota, se ve un retrato en primer plano de una mujer de tercera edad; el tríptico finaliza con una mano que sostiene una fotografía, en ella están dos mujeres jóvenes. Retomando lo que Eda Kopec refiere alrededor del tema del olvido y su relación con la memoria, al respecto, Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* plantea que “la recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera” (Todorov, 2000, p. 25). Así mismo, Todorov señala que el genocidio judío es completamente singular, único en

sí mismo, sin embargo, a partir de este se puede actuar en el futuro en función de la memoria de este acontecimiento, es decir, la colectividad a partir de ese suceso singular puede identificar y reconocer aquello que puede tener en común con otros (2000, p. 25).

Al abordar las experiencias traumáticas y aniquiladoras causadas por el régimen nazi, la memoria de las víctimas se constituyó en el vehículo desde el cual se interroga desde una perspectiva crítica, el pasado. Todorov encuentra que la memoria puede ser empleada de dos maneras, una literal y la otra ejemplar, mientras la primera convierte en insuperable el anterior acontecimiento, la memoria ejemplar permite aprender de las lecciones e injusticias pasadas, para evitar que se cometan de nuevo en la actualidad (Todorov, 2000, p. 25). Al conocer los dispositivos mediante los cuales las violencias en sus diferentes formas son ejercidas, los supervivientes prevén un futuro violento y actúan de forma que esto no ocurra. Se elige el pasado para actuar en el presente, de forma que la memoria ejemplar es empleada “no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (Todorov, 2000, p. 58).

El régimen presentista hace alusión al conocimiento del pasado desde una perspectiva crítica, desde un presente que permita instalar la necesidad de reconstruir y cuestionar la historia narrada, que habitualmente responde a unos intereses concretos políticos y económicos de las clases dominantes (Acosta, 2019). En ese sentido, para evitar el surgimiento del olvido sobre lo que significó la *Shoah*, es necesario actualizar y transmitir los recuerdos de las víctimas —que no están atravesados por los regímenes de poder— a las generaciones futuras. La consigna de Kopec es *no olvidamos*, en una primera instancia contra los movimientos negacionistas, pero también en el sentido que recuerda para que los acontecimientos traumáticos no se repitan como memoria ejemplar (Figura 20).

Nietzsche plantea en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, que el hombre que hace historia crítica se libra de su pasado para poder vivir a través del juicio que hace de este para condenarlo, no a través de los principios de la justicia sino de la vida, pues “se necesita mucha fuerza para poder vivir y poder olvidar en qué

medida la vida y el hecho de la injusticia son una misma cosa', se requiere el juicio y la destrucción del pasado, en tanto que 'todo lo que nace merece perecer [...] se considera críticamente el pasado mientras sus raíces son aniquiladas con el cuchillo, pasando cruelmente por encima de cualquier tipo de piedad', con esta acción se esperaría una confrontación con el conocimiento heredado y aquel propio en donde nace algo nuevo: 'nueva costumbre, un nuevo instinto, una segunda naturaleza, y de ese modo la primera termina por atrofiarse'. (Acosta, 2019, p.26)

*Silencios* es en esa medida un proceso para la vida, la destrucción del olvido, la enunciación de la existencia de la *Shoah*, del régimen nazi, el reclamo por su decadencia, que pone frente a los ojos del espectador que al ser "el resultado de generaciones anteriores, también somos el resultado de sus aberraciones, pasiones y errores", y que si bien es cierto no es posible librarse de esas cadenas, si lo es ponerse de frente a lo aprendido, de forma que se cree una nueva tradición, un nuevo hábito, un pasado

del que se quiere proceder, y en esa medida *Silencios* es la instalación de un estado suprahistórico.

Mario Lustgarten, quien fue prisionero en el campo de concentración de Auschwitz escribe lo siguiente en su manuscrito (Figura 21):

Para la generación futura que haga todo lo posible no dejar al mundo que haya odios contra las razas humanas para que no vengan guerras futuras, para evitar todas esas horribles matanzas con gas a niños y mujeres en brazos y también fusilamientos, hacer que se desvistan, ver cómo hacen las fosas donde iban a caer sus cuerpos. No olvidar nunca, hacer la paz en Colombia y en el mundo para que nunca vuelvan las atrocidades.

Benjamin, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, refiere que el ángel de la historia ve el pasado como una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina. El ángel quisiera detenerse a despertar a los muertos y componer lo destruido, pero un huracán lo arrastra hasta el futuro, dicho huracán es conocido como progreso (Benjamin, 2008, p. 44). Según Manuel Reyes Mate en

PARA, GENERACION, FUTURA  
QUE HAYA, TODO POSIBLE  
NO DEJAR, AL MUNDO  
QUE HAYA ODIOS, CONTRA  
LAS RASAS HUMANAS  
PARA, QUE NO VENGAN  
GUERRAS, FUTURAS, PARA  
EVITAR, TODAS, ESAS HORRIBLES  
MATANZAS, CON GAY, A  
NIÑOS, Y MUJERES, EN  
BRAZOS, CON SUSCRILLATOS  
Y TAMBIEN, FULINAMIENTOS  
HACER, QUE SE, DESVISTES  
AVER, COMO, HEN, LAS  
FOSAS, DÓNDE, IVAN, CAER  
SUS CUERPO,

NO OLVIDAR, NUNCA  
HACER, LA PAZ, EN  
COLOMBIA, Y EL MUNDO  
PARA, QUE NUNCA, VUELBA  
LAS ATROCIDADES

MOSES, MONIEK, MARIO, SHORTY  
LUSTGARTEN, BORENSTEIN





FIGURA 21. Mario Lustgarten  
Fuente: Diettes [2005].

*A contraluz de las ideas políticamente correctas*, Auschwitz fue una empresa basada en la deshumanización, un proyecto que advirtió la relación entre progreso y barbarie, pues la política nazi se presentaba como la vanguardia del momento (Reyes, 2005, p. 44), los judíos fueron el blanco de un régimen aunado al “progreso” que tenía por fundamento el sacrificio de la vida.

De acuerdo con lo referido por Nietzsche, Benjamin y Reyes Mate, podría plantearse como imperativo por parte de las víctimas sobrevivientes a la *Shoah*, instalar el pasado de nuevo y reconfigurarlo, puesto que si se pretende edificar una sociedad que actúe ante la reproducción de cánones violentos, es imprescindible que las narrativas testimoniales de los testigos sobrevivientes sean consideradas elementos cuestionadores de la historia oficial y en esa medida también de la historia del progreso, de la política contemporánea o del tiempo en el posconflicto. La memoria como lugar político y ético emerge en contextos afectados por la violencia, pues como lo referencia Benjamin, “solo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos” (2008, p. 37).

*Silencios* adquiere una especial relevancia en Colombia debido al discurso mnemónico que contiene. Por un lado, en relación con su participación en la construcción de un Estado-Nación que se configuraba desde la exclusión, en este caso específico desde el antisemitismo y las consecuencias que este tuvo. En este aspecto, *Silencios* evidencia la distancia temporal entre la Colombia antisemita y la Colombia del siglo XXI que irrumpe simbólicamente las narraciones históricas señalando un acontecimiento que no solo implica la memoria de judíos y alemanes, sino que se instala en la historia de la humanidad.

Surge entonces la pregunta ¿es posible que, al tomar distancia temporal, aquellos que han sido silenciados aun en el período de “transición” logren enunciarse políticamente en la esfera pública en Colombia posteriormente? Nelly Richards en su texto *La crítica de la memoria* evidencia cómo el proceso de transición en Chile terminó por achatar y reprimir las diferentes voces, forzando un consenso sobre la memoria de lo acontecido (Richard, 2002, pp. 188-190), lo referido por Richard se puede identificar paradójicamente en el

actual proceso en Colombia.<sup>1</sup> En este sentido, la intervención artística apela a la necesidad de la memoria crítica en un país convulso y catastrófico que pretende un discurso edificante en los valores y la moral, un discurso reconciliador en medio de un proceso de transición en donde la muerte sistemática de los que participan de forma disidente en ese discurso pretende ser negada. Los recuerdos y los testimonios de los supervivientes retratados por Diettes encuentran un punto de relación con el ejercicio de memoria de quienes han padecido el conflicto armado, pues hay un imperativo importante: recordar, señalar y transmitir lo sucedido desde las zonas de acumulación de lo no dicho, desde lo identitario anulado. *Silencios* pone en evidencia la artificialidad de los consensos sobre las narraciones historicistas del pasado, evidenciando los huecos, los blanqueamientos,

---

1 La Defensoría del Pueblo señala que entre enero de 2016 y julio de 2019 se han perpetrado cerca de 479 asesinatos a líderes sociales, sin embargo, el Instituto de Estudios para el Desarrollo de la Paz —Idepaz— reportó 757 asesinatos entre el 2016 y septiembre de 2019. Adicional a lo anterior, la Misión de Verificación de la ONU presentó un informe en donde registra que desde la firma de los Acuerdos de paz en el 2016 hasta noviembre de 2019 aproximadamente 159 excombatientes de las Farc han sido asesinados.

las identificaciones falsas compartidas, a partir del primer plano de la enunciación biográfica, particular.

Silencios muestra la continuidad o “repetición” de la historia como catástrofe, esto es, la hermandad de las víctimas, entre el judío que sobrevive y el desplazado, o entre el quemado y el ahogado. Lo que está en juego con los trópicos y su compleja economía de las temporalidades es algo fundamental: el silencio mismo como interrupción de la lengua, lengua política que está históricamente orientada siempre a dar cuenta, a dar razón, a funcionar como principio de razón de la historia. El silencio indagado por *Silencios*, desactiva la relación logocéntrica entre sentido e historia, entre discurso e identidad, entre política y hegemonía, abriendo una fisura en el tiempo homogéneo y vacío del progreso, donde se adivina otro tiempo, otra relación al tiempo.

## Si esto es un hombre

Los que vivís seguros  
En vuestras casas caldeadas  
Los que os encontráis, al  
volver por la tarde,  
La comida caliente y los  
rostros amigos:  
Considerad si es un hombre  
Quien trabaja en el fango  
Quien no conoce la paz  
Quien lucha por la mitad de  
un panecillo  
Quien muere por un sí o por  
un no.  
Considerad si es una mujer  
Quien no tiene cabellos ni  
nombre  
Ni fuerzas para recordarlo

Vacía la mirada y frío  
el regazo  
Como una rana invernal  
Pensad que esto ha sucedido:  
Os encomiendo estas  
palabras.  
Grabadlas en vuestros  
corazones  
Al estar en casa, al ir por  
la calle,  
Al acostaros, al levantaros;  
Repetídselas a vuestros hijos.  
O que vuestra casa se  
derrumbe,  
La enfermedad os  
imposibilite,  
Vuestros descendientes  
os vuelvan el rostro.

PRIMO LEVI





## Referencias

- Acosta, P. (2012). *Escenas de reconocimiento: Aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Acosta, P. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Universidad Pedagógica Nacional
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* [Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera]. Pre-Textos.
- Allier, E. (2007). Las voces del pasado. *Fractal*, 12(44), 51-76. <https://www.mxfractal.org/F44Allier.htm>
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus.
- Baer, A. (2006). *Holocausto: recuerdo y representación*. Editorial Losada.
- BBC Mundo. (2015). El drama oculto de las violaciones masivas durante la caída de Berlín. *BBC Mundo*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150505\\_finde\\_violaciones\\_masivas\\_berlin\\_egn](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150505_finde_violaciones_masivas_berlin_egn)
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. [Trad. de Bolívar Echeverría]. Editorial Itaca.
- Borges, J. (1975). *Poesía completa*. Alianza Editorial.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y de la violencia*. Paidós.
- Calderón, L. (2014). *El tatuaje como elemento simbólico*. Universidad Autónoma de Occidente. <https://red.uao.edu.co/bitstream/10614/7011/1/T05094.pdf>
- Cardona, L. (2015). *Sobre ciertas cosas que no se pueden nombrar: la representación del Holocausto en Colombia (1976-2015)*. Universidad Nacional de La Plata.
- Cardona, L. (2015). Imágenes en duelo. Víctimas del conflicto armado colombiano en la cámara de Erika

- Diettes. *Revista Aletheia*, 5(10), 1-30. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51828/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51828/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Cardona, L. (2017). Silencios. Memoria visual del Holocausto en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 133-60. <https://doi.org/10.15446/rsc.v40n1.61956>
- Ceballos, M. (2002). *El papel de las comisiones estrajudiciales de investigación y de las comisiones de verdad en los procesos de paz*. República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación. [https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Justicia Seguridad y Gobierno/GEGAI\\_Comisiones.pdf](https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Justicia%20Seguridad%20y%20Gobierno/GEGAI_Comisiones.pdf)
- Cerda, A. (2012). Reclamos de las memorias y usos de los márgenes: movimientos indígenas en América Latina. *Política y Cultura*, 37, 135-177. <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n37/n37a7.pdf>
- Das, V. (2005). Wittgenstein y la antropología. En F. Ortega (Ed.). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 205-343). Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Del Toro, F. (2016). Denkmal für die ermordeten Juden Europas y el paisaje de la memoria en la Alemania reunificada. *Revista Historia Contemporánea*, 15, 281-305. <https://doi.org/10.14198/PASADO2016.15.11>
- Díaz, A. (2008). Huellas de las vanguardias. En M. Vedda (Ed.). *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*. Herramienta.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios fúnebres/ renacimientos míticos (prácticas de duelo). *Revista Karpa*, 2(1), 1-11. [https://www.academia.edu/7699412/Di%C3%A9guez\\_Ileana.\\_Escenarios\\_f%C3%BAnebres\\_renacimientos\\_m%C3%ADticos\\_pr%C3%A1cticas\\_de\\_duelo](https://www.academia.edu/7699412/Di%C3%A9guez_Ileana._Escenarios_f%C3%BAnebres_renacimientos_m%C3%ADticos_pr%C3%A1cticas_de_duelo)
- Diettes, E. (s. f.). *Erika Diettes*. <http://www.erikadiettes.com/>
- Diettes, E. (s. f.). *Silencios*. <http://www.erikadiettes.com/silencios/>
- Diettes, E. (2015). *Fotógrafo no Fotógrafo, Erika Diettes en entrevista con Fotógrafo No Fotógrafo*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3DTq2m7roYI&t=214s>
- Galeano, J. (2011). Repensando a María: Esclavismo, antisemitismo y machismo en la obra de Jorge Isaacs. *Ratio Juris*, 6(13), 17-36. <https://doi.org/10.24142/raju.v6n13a1>

- Gnecco, C. (2000). Historias hegemónicas, historias disidentes: la domesticación política de la memoria social. En C. Gnecco y M. Zambrano (Eds.), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes: el pasado como política de la historia* (pp. 178-183). Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH); Ministerio de Cultura; Universidad del Cauca.
- Hartog, F. (2001). El testigo y el historiador. *Estudios sociales*, 9(21), 9-28. <https://doi.org/10.14409/es.v21i1.2471>
- Hernández, C. (s. f). El Teatro Faenza. *Revista La Tadeo*, 73, 186-195. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/499/487>
- Herrera, M. (2014). Cuando escucho la palabra cultura saco mi revólver: subjetividad y tramas de lo político en América Latina. *Pedagogía y Saberes*, 1(40), 71-86. <https://doi.org/10.17227/01212494.40pys71.86>
- Huyssen, A. (2004). Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. [http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia\\_andreas\\_huyssen.pdf](http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf)
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria, Siglo XXI*.
- Jerade, M. (2015). Nacionalismo y antisemitismo, Hannah Arendt sobre la cuestión judía y el Estado Nación. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 22, 341-368. [https://doi.org/10.1016/S0185-1918\(15\)30029-5](https://doi.org/10.1016/S0185-1918(15)30029-5)
- Lara, E. (2005). La Fotografía Como Documento Histórico-Artístico y Etnográfico: Una Epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, 5, 1-28. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068/1816>
- Leal, L. (2011). *Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes 1933-1948*. Universidad Nacional de Colombia.
- Leal, L. (12 de mayo de 2013). Antisemitismo en Colombia. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/antisemitismo-colombia-articulo-421672>
- Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. El Aleph Editores.
- Mèlich, J. (1997). El silencio y la memoria: ¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía? *Revista Ars Brevis*, 3, 171-189. <https://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/93814/142191>

- Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Anthropos Editorial.
- Navarrete-Cazales, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(65), 461-479, <https://www.redalyc.org/pdf/140/14035408007.pdf>
- Olaya, V. y Herrera, M. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89-106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Ramos, A. (2010). Cuando sus cuerpos se hicieron humo: lo indecible de la Shoá a través de los textos literarios femeninos. *Revista chilena de literatura*, 76, 257-278. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n76/art13.pdf>
- Reátegui, F. (2009). Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria. En M. Briceño (Ed.), *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia* (pp. 17-38). ICTJ.
- Revista Semana. (28 de octubre de 2006). Retratos de la guerra. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/por-clasificar/recuadro/retratos-guerra/129351-3>
- Reyes, M. (2005). *A contraluz de las ideas políticamente correctas*. Anthropos.
- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187-93. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8000>
- Sandoval, L. (13 de octubre de 2014). Alemania: memoria y reconciliación. *El Espectador* <https://www.elespectador.com/opinion/alemania-memoria-y-reconciliacion-columna-522006>
- Schwartz, M. (s. f.). Otra mirada del Holocausto. *www.erikadiettes.com*. <https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/5494caf2e4b07bc5777ffb38/1419037426678/SilenciosMarcoS.pdf>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. [Trad. de Carlos Gardini]. Editorial Alfaguara.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica S.A.
- Turismo Judaico. (s.f.). Confederación de Asociaciones Judías de Colombia. *Turismo judaico*. <http://es.turismo-judaico.com/contenido/70/Confederaci%C3%B3n-de-asociaciones-jud%C3%ADas-de-colombia>
- Villalobos-Ruminott, S. (2016). Políticas del registro. En *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción* (pp. 183-198). Avellaneda, Ediciones La Cebra.

- Wittgenstein, L. (2007). *Cuadernos Azul Y Marron*. Editorial Tecnos..
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza Editorial.
- Yerushalmi, Y. (1998). Reflexiones sobre el olvido. En Y. Yerushalmi (Ed.), *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont* (pp. 13-26). Ediciones Nueva Visión.

## Paola Helena Acosta Sierra

Bailarina clásica y contemporánea; profesional en Estudios Literarios y magistra en Política Social de la Pontificia Universidad Javeriana; PhD en Teoría Crítica de 17, Instituto de Estudios Críticos, México, con línea de profundización en estética y filosofía política.

Cuenta con una trayectoria de 13 años en docencia y gestión universitaria, en donde ha liderado equipos interdisciplinarios y la creación y fortalecimiento de relaciones interinstitucionales a nivel nacional e internacional. Su trabajo investigativo desde el 2005 se ha enfocado en la relación que existe entre el arte, la construcción de paz y las políticas públicas en contextos de trauma social. Su temática de investigación más reciente ha estado orientada a la política pública del recuerdo en Latinoamérica y su relación con los lugares de la memoria.

\*\*\*

Profesora titular de la Universidad Pedagógica Nacional y editora de la Revista (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y *Obra* adscrita a la Facultad de Bellas, en donde también dirige el proyecto de Arte y Formación para la Paz e integra el Centro de Estudios de los Conflictos, los Derechos Humanos, la Pedagogía y la Construcción de Paz, CPAZ. Desde 2019 es Coordinadora de Desarrollo Institucional Región Andina de 17, Instituto de Estudios Críticos, cuya sede principal se encuentra en Ciudad de México. Es profesora invitada en la

Universidad de los Andes, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia; ha estado vinculada a diferentes proyectos de investigación e implementación relacionados con intervención social artística en población vulnerable y con víctimas del conflicto armado. Su publicación más reciente es el libro de investigación *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*, escogido por La Silueta ediciones, como uno de los libros para leer en 2020. Actualmente, integra la Mesa de Expertos de la Estrategia Cultural y Artística de la Comisión de la Verdad en Colombia.

Ha sido jurado de diferentes convocatorias, proyectos de investigación y artículos para publicación científica, entre los que se encuentran la Convocatoria para la 26th General Conference on *Agenda for Peace and Development: Conflict prevention, post-conflict transformation, and the Disaster and Sustainable Development Debate* del International Peace Research Association (IPRA) 2016 en Sierra Leona; Convocatoria Jesús Antonio Bejarano 2017 de la Universidad Nacional de Colombia, MILSET Expo-Sciences International 2017 en Brasil, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, publicada por el Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud del Cinde y la Universidad de Manizales; Convocatoria Artistas Jóvenes Talentos 2018 del Icetex; Beca de Investigación en Arte Dramático 2019, y Beca Residencias Internacionales en Arte Dramático 2019 del Instituto Distrital de las Artes, Idartes. Es ganadora de la Beca de Investigación en Arte Dramático en 2018 ofertada por Idartes con el proyecto *Aportes del arte dramático a la política del recuerdo, a partir del análisis de tres dramaturgias contemporáneas*. En diciembre de ese año recibió por parte de la Alcaldía Mayor de Bogotá una mención de honor por desarrollo de propuestas dirigidas al fomento de las prácticas artísticas, culturales, patrimoniales y recreativas.

paoladesumerced@gmail.com  
CvLAC: <https://bit.ly/3cEZOjm>



Este libro se imprimió en los  
talleres de Estudio 45-8 S. A. S.,  
en Bogotá D.C., 2021.





En este libro se desentraña cómo *Silencios* muestra la continuidad o “repetición” de la historia como catástrofe, esto es, la hermandad de las víctimas, entre el judío que sobrevive y el desplazado, o entre el quemado y el ahogado. Lo que está en juego con los trípticos y su compleja economía de las temporalidades es algo fundamental: el silencio mismo como interrupción de la lengua, lengua política que está históricamente orientada siempre a dar cuenta, a dar razón, a funcionar como principio de razón de la historia. El silencio indagado por *Silencios*, desactiva la relación logocéntrica entre sentido e historia, entre discurso e identidad, entre política y hegemonía, abriendo una fisura en el tiempo homogéneo y vacío del progreso, donde se adivina otro tiempo, otra relación al tiempo.

ISBN: 978-628-7518-14-8



9 786287 1518148