

# Los silencios elocuentes: arte y memoria performativa de la Shoah en *Silencios* (2005) de Erika Diettes (Colombia)\*

---

## Resumen

Las obras de Erika Diettes exploran la relación entre arte y memoria de las violencias de los conflictos. En *Silencios* (2005), Diettes aborda la memoria de la Shoah en Colombia, creando trípticos fotográficos —texto, retrato y objeto personal de víctimas— que facilitan una confrontación directa entre el espectador y las víctimas; así propicia lo que Ricoeur llama *un trabajo de memoria*, en el que la representación artística permite el acceso a lo que de otro modo quedaría en el olvido. Los breves textos escritos por las víctimas paradójicamente refuerzan la elocuencia del silencio, y evocan lo no dicho como una forma de testimonio mnemónico. Deleuze y Guattari (2005) plantean que el arte no se limita a conservar recuerdos, sino que genera bloques de sensaciones que trascienden el tiempo y el espacio. En *Silencios*, esto se manifiesta a través del uso de fotografías en blanco y negro, que evocan la permanencia histórica y emocional de los eventos. El objeto, a menudo una vieja fotografía, simboliza la huella de los seres queridos, y recrea, en términos de Ricoeur, el proceso de reconfiguración de la memoria. Diettes visibiliza a las víctimas olvidadas y disuelve la neblina del olvido, para dignificar sus historias en un proceso de memoria performativa.

**Palabras clave:** Erika Diettes, arte, memoria, Shoah, Colombia, testimonio, olvido.

**Cómo citar este artículo:** Sinardet, Emmanuelle (2025). Los silencios elocuentes: arte y memoria performativa de la Shoah en *Silencios* (2005) de Erika Diettes (Colombia). *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 48(2), e358284. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v48n2e358284>

**Emmanuelle Sinardet**

Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad François Rabelais de Tours, investigadora del Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines (CRIIA), directora del CRIIA, vice-directora de la UR (laboratorio) *Etudes Romanes*.

Profesora en Estudios Latinoamericanos en la Universidad París Nanterre.

[esinardet@parisnanterre.fr](mailto:esinardet@parisnanterre.fr)  
<https://orcid.org/0000-0002-5183-5708>

Recibido: 2024-09-06/ Aceptado: 2025-03-20

---

\* Esta investigación se realizó en el marco del Proyecto Archivos y memorias plurales en Colombia después de los Acuerdos de Paz (ARMEP), apoyado por el programa ECOS Nord Colombie/MinCiencias.

# The Eloquent Silences: Art and Performative Memory of the Shoah in *Silencio* (2005) by Erika Diettes (Colombia)

The artworks of Erika Diettes explore the relationship between art and the memory of violence in conflicts. In *Silencios* (2005), Diettes addresses the memory of the Shoah in Colombia by creating photographic triptychs —text, portrait, and a personal object of the victims—that facilitate a direct confrontation between the viewer and the victims, fostering what Ricoeur calls a *work of memory*, where artistic representation allows access to what would otherwise remain forgotten. The brief texts written by the victims paradoxically reinforce the eloquence of silence, evoking the unspoken as a form of mnemonic testimony. [Deleuze and Guattari \(2005\)](#) propose that art does not merely preserve memories but generates blocks of sensations that transcend time and space. In *Silencios*, this is manifested through the use of black-and-white photographs, which evoke the historical and emotional permanence of the events. The object, often an old photograph, symbolizes the trace of loved ones, recreating, in Ricoeur's terms, the process of memory reconfiguration. Diettes makes forgotten victims visible and dissolves the fog of oblivion, dignifying their stories in a process of performative memory.

**Keywords:** Erika Diettes, art, memory, Shoah, Colombia, testimony, oblivion.

## 1. Introducción

Las obras de la artista plástica colombiana Erika Diettes (Cali, 1978), *Silencios* (2005), *Río abajo* (2008), *Sudarios* (2011) y *Relicarios* (2015), conforman un todo coherente a partir del cual se puede pensar la articulación entre memoria y arte ([Sinardet, 2016; Smithson, 2012](#)). La cuestión de la memoria en las obras de Erika Diettes se despliega de forma muy elaborada desde enfoques que se completan y complementan: memorias de víctimas subalternadas, primero; memorias performativas y sensibles que “hablan” directamente a los vivos, segundo; memorias dignificadoras y rehumanizantes, por último ([Sinardet, 2019](#)). A través de una interpretación de la obra *Silencios*, expuesta por primera vez en el 2005 en Bogotá en el Teatro Faenza, el foco de este artículo está en la memoria de la Shoah en Colombia, una memoria presente pero poco visible; una de estas

memorias subterráneas que quedan minoradas por no encontrar espacios en los cuales expresarse ni ser escuchadas. *Silencios* invita a pensar el arte como un posible contenedor de memorias ([Sinardet, 2020](#)), un arte que al mismo tiempo recoge y conserva para revelar, mostrar y transmitir. Erika Diettes publicó un libro, en 2006, también titulado *Silencios*, que es más que el catálogo de la exposición, pues también recalca el proceso de creación, es decir, de cocreación de la obra, ya que las personas retratadas, sobrevivientes de la Shoah todas, refugiadas en Colombia después de la Segunda Guerra Mundial, participaron activamente en el proceso de elaboración de la obra, como bien subraya el rico artículo de [Cardona-González \(2017\)](#). Se hace una pausa aquí en la obra misma, en sus dispositivos estéticos y sus estrategias discursivas. A partir de la obra *Silencios*, se propone reflexionar sobre cómo el arte puede hacer memoria desde la idea de contra-memoria(s), desde memorias no hegemónicas, que procuran visibilizar hechos silenciados y a víctimas ignoradas, cuando no simplemente olvidadas. Crea para ellas espacios de expresión que están al servicio de una urgencia vital: el hablar de testigos que son también víctimas, incluso cuando —y precisamente porque— no hablan. Los dispositivos artísticos permiten hacer sonar y resonar estos silencios elocuentes, mucho más elocuentes que las palabras.

La metodología híbrida adoptada en esta reflexión articula la semiótica, la hermenéutica y la fenomenología para analizar *Silencios* de Erika Diettes ([Figura 1](#)) y explorar su capacidad de activar memorias colectivas y subjetivas dentro de una estética de la rememoración. Desde un enfoque semiótico, siguiendo a [Gilles Deleuze y Félix Guattari \(2005\)](#), la obra se concibe como un dispositivo que permite significados abiertos. A su vez, la noción de *imagen superviviente* de [Georges Didi-Huberman \(2002, 2009\)](#) ilumina cómo sus elementos matéricos activan una memoria latente que resiste al olvido. Desde la fenomenología, inspirada en [Paul Ricoeur \(2000\)](#), se analiza la recepción de la obra como un acto de coconstrucción del sentido, en el que el espectador participa en un proceso de rememoración. En este marco, la performatividad del recuerdo en *Silencios* dialoga con [Diéguez y Tucker \(2016\)](#) sobre la estetización de la memoria y su función política.

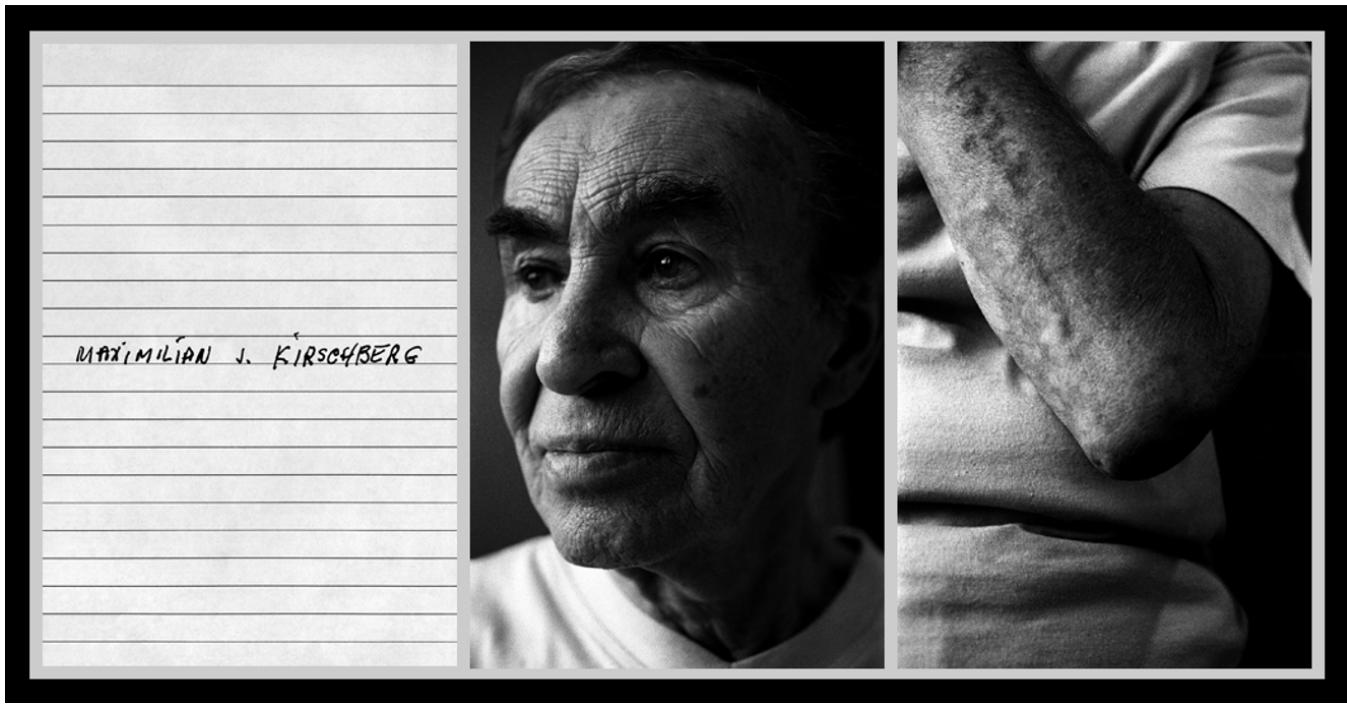


Figura 1. Maximilian Kirschberg, *Silencios* (2005).

Fuente: Bitácora de la artista, [Diettes \(2022\)](#).

## 2. Del silencio a *Silencios*

La memoria de la Shoah permanece doblemente minoritaria en Colombia; por un lado, en términos numéricos, ya que concierne a una fracción ínfima de la población, y, por otro, en términos de visibilidad, al haber sido silenciada durante largo tiempo. La comunidad judía en Colombia es de tamaño reducido: a principios de la década de 1990, contaba con entre 6000 y 6500 miembros, y durante la siguiente década, el deterioro económico y las condiciones de seguridad provocaron un éxodo significativo ([World Jewish Congress, 2025](#)). Así, según un censo reciente, la población judía en Colombia asciende hoy aproximadamente a 2100 personas, concentradas principalmente en la capital, Bogotá, con comunidades más pequeñas en Cali, Barranquilla y Medellín ([World Jewish Congress, 2025](#)). El establecimiento de esta comunidad en Colombia es el resultado de dos principales oleadas migratorias. La primera, sefardí, data del siglo XIX y principios del siglo XX, compuesta por descendientes de los judíos expulsados de España en 1492 que se establecieron en las Antillas antes de migrar a Colombia. La segunda, asquenazí, está conformada por judíos de Europa del Este que llegaron

a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930 en busca de mejores oportunidades económicas ([Fawcett y Posada Carbó, 1998](#)). A esta última ola se sumó un flujo de judíos polacos y alemanes que huían de la persecución nazi ([Bibliowicz, 2001](#)). En 1941, la población judía en Colombia representaba apenas el 0,06 % de los 9,4 millones de habitantes del país (Linfield y Moskowitz citado en [Leal-Villamizar, 2022](#)). En este contexto, unos mil sobrevivientes del genocidio nazi llegaron al país después de la Segunda Guerra Mundial. Según el investigador Leonardo Senkman, entre 1946 y 1951, 24 804 judíos llegaron a América Latina, de los cuales 1219 se establecieron en Colombia (Senkman citado en [Leal-Villamizar, 2022](#)).

Los testimonios sobre la experiencia del genocidio en Europa también fueron escasos y tardíos en Colombia, como lo demuestra la publicación en 1982 de las memorias de Hilde Sherman ([1982](#)). La prioridad de los sobrevivientes fue, ante todo, reconstruir sus vidas e integrarse en la sociedad de acogida ([Ávila et al., 2021](#)). Además, un antisemitismo persistente en ciertos sectores de la sociedad colombiana ([Cardona-González, 2022; Leal Villamizar, 2022](#)) no favorecía la expresión

de sus vivencias. Cardona-González (2022), al examinar las discriminaciones religiosas, culturales, políticas y económicas que enfrentaron los inmigrantes judíos en Colombia, recalca que hasta 1948 las políticas migratorias restrictivas dificultaron su establecimiento en el país. Si bien la legislación 161, adoptada en ese año, relajó en cierta medida estas restricciones, favorecía principalmente a los migrantes católicos de Europa Occidental, y dificultaba el acceso al territorio colombiano a muchos sobrevivientes de la Shoah. Aunque este antisemitismo pareció atenuarse a partir de la década de 1950, la figura del judío continuaba percibiéndose como una alteridad (Leal-Villamizar, 2022).

A estas circunstancias se suma la dificultad de expresar la experiencia de la persecución nazi, un fenómeno recurrente que trasciende el contexto colombiano. Numerosos sobrevivientes se enfrentaron a la imposibilidad de narrar lo ocurrido, a la impresión de no ser escuchados o incluso creídos y, en algunos casos, a la sospecha de que el simple hecho de haber sobrevivido pudiera poner en duda la veracidad de su testimonio (Wiesel, 1958; Levi, 1989), lo que ha conducido a una forma de silencio opresivo (Agamben, 1999; Felman y Laub, 1992; Wieviorka, 1998). Estos silencios constituyen el corazón mismo de la obra de Erika Diettes, cuyo título, *Silencios*, emana de ellos. La memoria de la Shoah en Colombia puede ser considerada una memoria subterránea (Pollak, 2006): una memoria poco visible, pero viva y arraigada en los sobrevivientes. Aunque la emigración haya podido experimentarse como una ruptura con la tragedia, persiste en sus vidas a través de pesadillas, recuerdos espontáneos de experiencias traumáticas, miedo y dolor (Ávila et al., 2021). Hoy, esta memoria es doblemente frágil: subterránea por naturaleza y amenazada por la desaparición de los últimos sobrevivientes. Precisamente, con *Silencios*, Diettes se empeña en recogerla, preservarla y transmitirla.

### 3. Silencio(s), opacidad y “neblina”

*Silencios* se conforma por treinta series fotográficas constituidas a su vez por un tríptico de fotografías de gran formato en blanco y negro, colgadas a la altura del público: de izquierda a derecha, primero, un breve texto redactado manualmente por una víctima-testigo superviviente de la Shoah; segundo y central, el retrato

de esta; y por último un objeto del pasado que la vincula directamente con la experiencia de la persecución, en su mayoría una vieja fotografía de familiares desaparecidos. Esta es la única huella que queda de ellos. En efecto, Diettes trabajó en y con el silencio en su colaboración con el primero de los sobrevivientes que accedió a ser fotografiado, Maximilian Kirshberg: este le puso como condición que no se le hiciera ninguna pregunta (Diettes, 2022). Pero los retratos “hablan”, son inmensos y se imponen al público al estar suspendidos a la altura del busto del espectador en el espacio de la exposición, un teatro en Bogotá. La escenificación de los elementos fotográficos crea en un *face à face* ineludible para el espectador; los rostros fotografiados lo interpelan y no pueden sino ser escuchados. El uso del blanco y negro refuerza la idea de la transmisión de eventos “verdaderos” que deben ser recordados, pues el blanco y negro es “la paleta de color en la memoria visual de muchos acontecimientos históricos, que dota de cierta sensación de perduración temporal, eternidad y dramatismo a las imágenes” (Olaya y Iasnai, 2012, p. 135). El dispositivo fotográfico de *Silencios* utiliza los códigos de la fotografía documental para producir imágenes-testimonios destinadas a rememorar. Nótese que no están representadas las violencias vividas, lo cual caracteriza, por cierto, todas las obras de Diettes: es mediante el testimonio de las víctimas, con silencios que paradójicamente hablan, como se indica el crimen. La composición se hace memoria por producir ecos de palabras nunca pronunciadas, con gran fuerza emocional.

Las obras de Erika Diettes se sitúan en la encrucijada de varios enfoques y disciplinas, artes plásticas, fotografía, instalación, historia, antropología y psicología, y asumen una función social. En palabras de la socióloga Nadis Londoño (citada en Cruz-Hoyos, 2016), quien colabora con la artista: hacer memoria mostrando y recordando “todo eso que no debió pasar”. Gracias a los dispositivos que se recalcan a continuación, los recuerdos de las víctimas son revelados porque *Silencios* desvela al público lo que este ignora o va olvidando, pero también porque la obra recurre a la fotografía, o sea, literalmente, a una revelación. La fotografía fija los recuerdos física y materialmente, esta funciona como un contenedor de la memoria.

“La antropóloga María Victoria Uribe escribe que la violencia en Colombia es como una gran neblina, como que uno vive dentro de esta gran neblina. Para mí era literalmente así”, declara Erika Diettes, al evocar el asesinato de su tío en plena calle, cuando tenía 17 años (entrevista con Cruz-Hoyos, 2016). La familia se enteró de la tragedia por imágenes en televisión (Méndez, 2016). Esta experiencia traumática influyó en la trayectoria original de la que estudió antropología al mismo tiempo que comenzaba a dedicarse a las artes plásticas (Cosoy, 2016). Al respecto, Diettes subraya la dificultad del duelo en condiciones de violencia, al que define como “un estado con el cual uno debe aprender a vivir” (entrevista con Cosoy, 2016). Estos sentimientos contribuyen a la neblina, no solo a la neblina personal e íntima como efecto de la pérdida y del duelo traumático —cuando no imposible—, sino también a la neblina colectiva que fue densificándose con la repetición y reproducción de las violencias ligadas al conflicto interno colombiano. Erika Diettes evoca aquí, con el conflicto armado colombiano, una neblina que nace de silencios, tanto del silencio que afecta a las víctimas, que no logran hablar y que no son escuchadas cuando intentan hacerlo, como del silencio colectivo sobre los crímenes cometidos, muchas veces con la complicidad de una forma de indiferencia que va opacando los discursos que llegan a emerger para evocar esos crímenes.

La metáfora de la neblina y de la opacidad que la acompaña puede aplicarse a una memoria poco visible en Colombia, la de los sobrevivientes de la Shoah que migraron a Colombia después de haberlo perdido todo. Con el título *Silencios*, Erika Diettes opta por el plural, un plural que evidencia todas las experiencias individuales, todos los episodios vividos en carne propia, y al mismo tiempo la dificultad —cuando no la imposibilidad— de hablar de ellos, en un contexto en el que tanto el silencio de las víctimas-testigos como el silencio sobre su dramática experiencia significan una violencia más y un dolor adicional. Frente a la amenaza del olvido que significan tales silencios, peor todavía en un periodo en el que los testigos directos van desapareciendo, *Silencios* ayuda a disolver la opacidad de la neblina mediante una obra que enfoca la Shoah desde la perspectiva de las víctimas, y visibiliza su desconcierto y su dolor, su sentimiento de soledad y de impotencia. A la neblina del silencio, a la amenaza del olvido, responde la obra de Erika Diettes:

Cada muestra es, para mí, una oportunidad de extender la tarea de la memoria, y digo ‘tarea de la memoria’ porque a esta fugitiva del tiempo, que tiende a esca-parse en los silencios, esquiva y frágil ante las amenazas de la violencia, es una obligación mantenerla encendi- da y cuidarla de los valos que amordazan y apagan. (Erika Diettes, 2022) (Figura 2)

#### 4. El tríptico fotográfico texto-retrato-objeto: hacer que los silencios hablen

El dispositivo de Erika Diettes no describe ni denuncia, sino que crea presencias auráticas que establecen vínculos entre el pasado y el presente, entre la víctima y el espectador, entre los muertos y los vivos, e invita a asumir y compartir una memoria que no es repetición del dolor, sino reconocimiento y dignificación. De hecho, el primer elemento del tríptico de cada serie, es decir, el texto, no “narra” el horror: es demasiado breve, de unas dos páginas como máximo, de unas pocas líneas en la mayoría de los casos. Pero le permite al público conocer el nombre de la persona retratada y su trayectoria hasta Colombia, con lo que crea una proximidad que hace del testimonio un testimonio en primera persona. En unos casos, por ejemplo, los de Alexandru Czeizler y Sonia Bekerman de Vodovoz, solo son firmas. Tratándose de Max Wisnitzer, ni siquiera hay firma, sino una página en blanco. Dicho de otro modo, los textos del tríptico se construyen más con base en el silencio que en un discurso que permitiría disipar el silencio. Paradójicamente, estos silencios hablan, son silencios elocuentes, pues de forma elusiva, *en creux*, dicen las palabras nunca pronunciadas. Fotografiar aquellos textos llenos de silencios permite captar lo latente para hacerlo visible y aprehender lo inefable para hacerlo discurso. Las dinámicas memoriales presentes en *Silencios* rebasan en un revelar que es al mismo tiempo un desvelar y un fijar lo desvelado de forma definitiva en el espacio de la fotografía para ser conservado y transmitido.

La obra *Silencios* es el fruto de una colaboración con las personas retratadas, después de varias citas y encuentros: ellas fueron quienes escribieron estos testimonios y quienes también prestaron los objetos para ser fotografiados. Los silencios que dan a la obra su título han sido escuchados por la artista y recogidos para modelar la obra, colaborativa y conjuntamente.

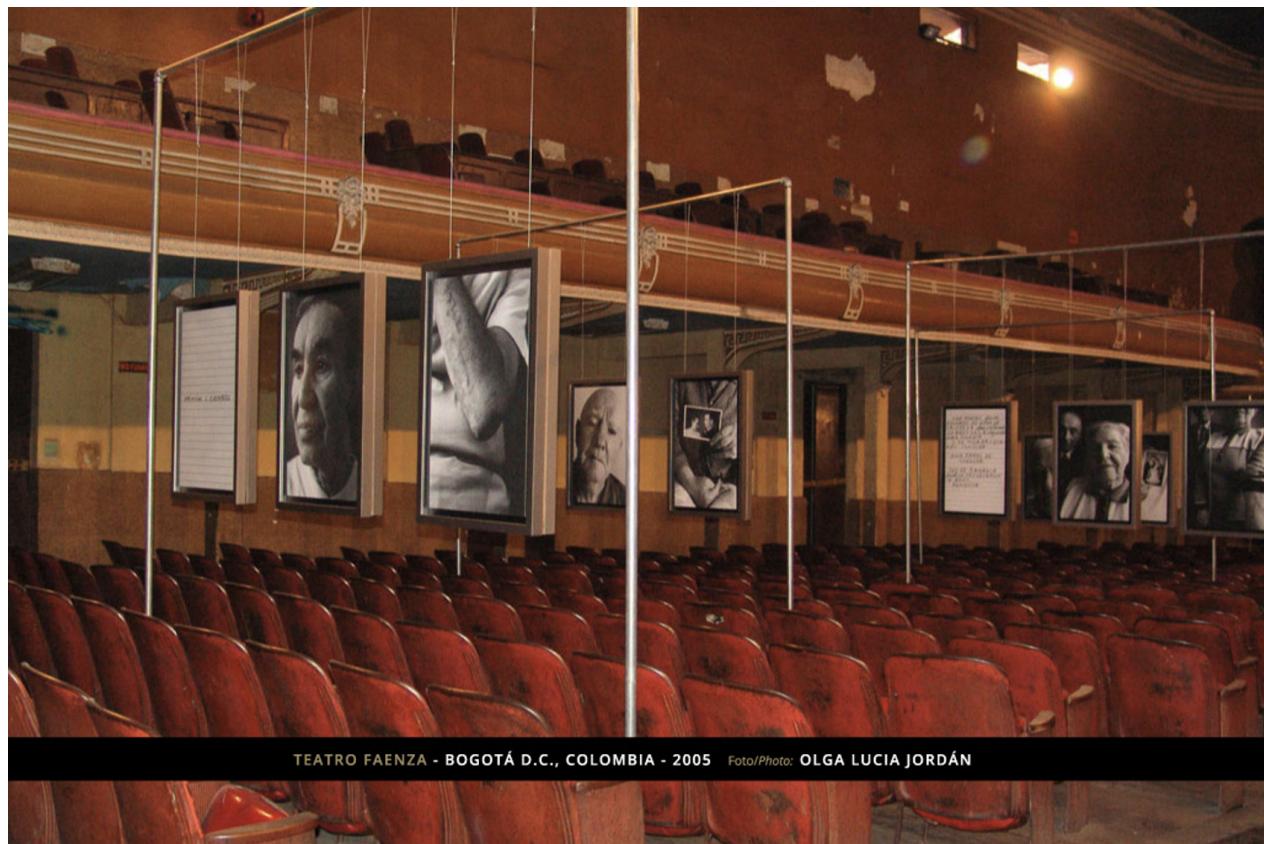


Figura 2. Exposición *Silencios* en el Teatro Faenza, Bogotá, 2005. Fotografía de Olga Lucía Jordán.  
Fuente: Bitácora de la artista, Diettes (2022).

*Silencios* ofrece entonces un espacio de expresión que autoriza a las personas identificadas, individualizadas gracias a su breve texto, a desarrollar su propio discurso, original, genuino y personal. La artista no las sustituye, no habla por ellas, no las trata como modelos. Al contrario, crea las condiciones para que puedan, desde la intimidad de su propia experiencia, elaborar su *message* y dialogar directamente con el espectador. De modo que se convierten en “emprendedoras de memoria”, según la bella expresión de Avendaño-Ramírez y Villa-Gómez (2017, p. 508) cuando hablan de las obras de Diettes.

*Silencios* propone un retrato de estos emprendedores de memoria. Es el segundo elemento del tríptico y está ubicado en una posición central, entre el texto y el objeto fotografiados. Los retratos muestran los rostros en primerísimo plano, lo que hace que los supervivientes de la Shoah estén mirando directamente a los ojos al espectador. Este dispositivo permite la encarnación del *message* y da aún más expresividad a los silencios. Cabe

observar la notable fuerza estética de la austereidad formal. Por la extrema sencillez, la depuración incluso, por el blanco y negro en un fondo sin decoro, las víctimas-testigos se imponen al espectador como los únicos protagonistas y las únicas voces del espacio de la exposición. Invitan a mirar y a escuchar, creando una proximidad inmediata. La austereidad formal impide que el público esté distraído o extraído del contemplar de estos rostros y del escuchar a sus voces. Los retratos se encarnan, se cargan con emociones, se hacen rostros vivos y animados, transcienden en centros de gravedad en torno a los cuales gravitan los demás elementos del tríptico; y el público, que va caminado de uno a otro en el vasto teatro, también lo hace con empatía.

Los retratos están desprovistos de cualquier espectacularidad morbosa, de cualquier estetización del dolor: las personas retratadas son figuras auráticas que “hablan” de forma performativa. Como presencias inmanentes, “narran” su experiencia directamente al público, la transmiten y luchan contra el olvido, con lo cual el-

boran una memoria performativa que “se ubica en la dimensión corporal y emocional” (Avendaño-Ramírez y Villa-Gómez, 2017, p. 510). La emoción del público que nace del *face à face* físico con los sobrevivientes sublima los espacios mortíferos del silencio en espacios de memoria viva. Fabrica una imagen que es *survivance*, ‘supervivencia’ (Didi-Huberman, 2009): la imagen solicita no solo la mirada del espectador, sino a toda su persona, a su persona como una totalidad sensible, cultural, psicológica, que comparte el dolor.

*Silencios* también revela lo silenciado mediante el tercer elemento del tríptico: el objeto fotografiado. Este objeto transporta al superviviente y, con él, al espectador al pasado invisibilizado por los silencios, a la época viva de los hechos, para reactualizarlos. El objeto, en muchos casos, es una fotografía que viene a ser lo único que queda de los seres queridos que han sido aniquilados con la Shoah; es su huella. Esta fotografía-huella es fotografiada por la artista, lo cual genera una abismación que, a su vez, fabrica una metonimia que designa a los seres queridos desaparecidos, a la ausencia y al dolor de tal ausencia. En otros casos, no queda ningún objeto que mostrar, ni siquiera una fotografía, y esta ausencia

de objeto apunta a la de los familiares asesinados. La artista entonces fotografía manos arrugadas y vacías, las de Bella Heller, Dora de Wasserman o Alexandru Czeizler, por ejemplo; modela la huella que no tienen. La ausencia de objeto y, con ella, la destrucción genocidaria también las designa el número tatuado en los brazos, los de Maximilian Kirshberg, Mario Lusgarten y Ana Orgel de Cezeizler. La marca corporal fotografiada apunta al horror y narra los crímenes cometidos. *Silencios* procura fabricar huellas, un proceso que retomará Erika Diettes en todas sus obras posteriores, con base en una constante tensión entre ausencia-presencia, mostrado-silenciado. Son huellas según la acepción de Walter Benjamin (2005), o sea, “la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás”, por lo que “en la huella nos hacemos con las cosas” (p. 450). Aquí, nosotros espectadores nos “hacemos con” los testigos retratados y su dolor, con sus desaparecidos y su historia. Desde luego, tal dispositivo fabrica memoria, pues la “cercanía” de las huellas se entiende como la actualización del pasado en el presente, ya que, según Benjamin (2005), la huella no es únicamente un indicio de hechos acontecidos, sino, en sí y de por sí, un material que reactualiza el pasado (Figura 3).

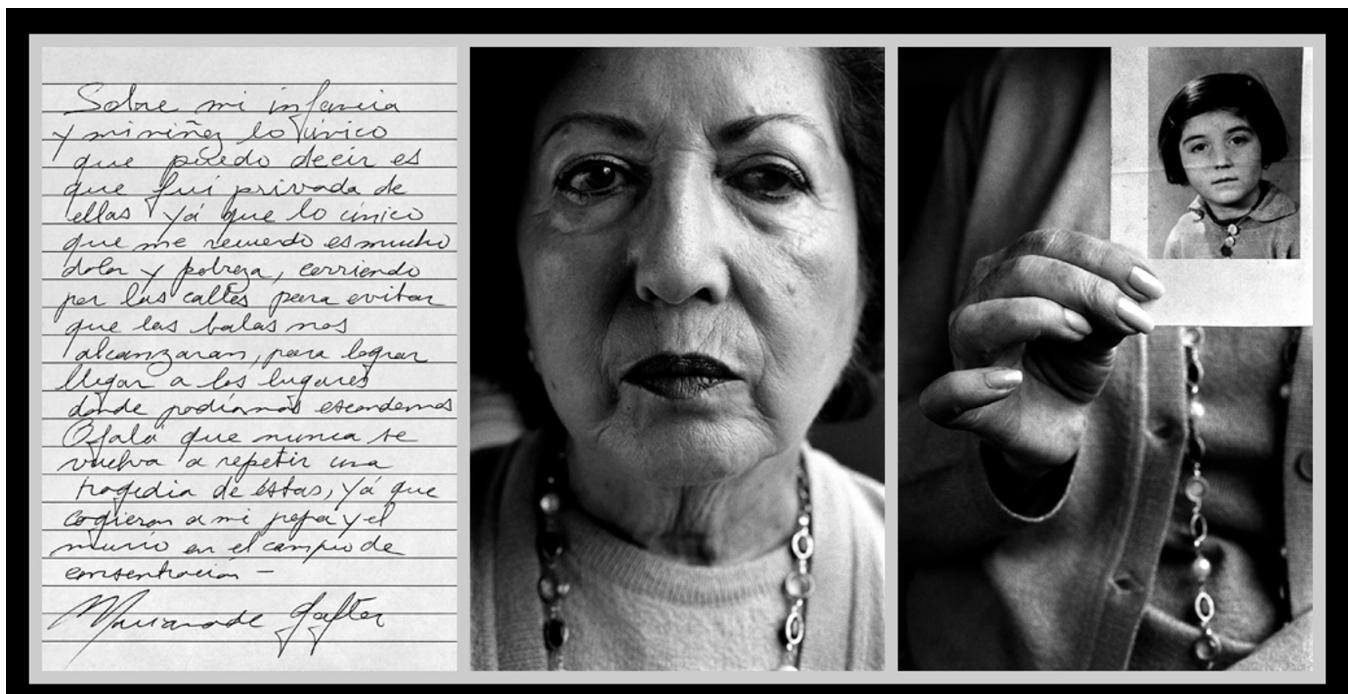


Figura 3. Mariana Gafter, *Silencios* (2005).

Fuente: Bitácora de la artista, Diettes (2022).

## 5. El lenguaje de los silencios: la sensibilidad mnemónica

Se ha evocado lo elocuente de lo no dicho, de lo silenciado, que permite la transmisión de memorias de la Shoah. En qué consiste entonces este lenguaje que nos “habla” de forma inmediata y sensible. Contestar esta pregunta implica volver al término presente en el título de esta reflexión, el de *memoria performativa*. Se propone entonces una interpretación desde la perspectiva desarrollada por [Deleuze y Guattari \(2005\)](#) sobre el arte. Estos autores consideran que “el arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje” (pp. 177-178).

*Silencios* crea una forma de lenguaje que es sensibilidad mnemónica, la cual no es determinada por un relato, puesto que, como se mencionó, no hay relación de los acontecimientos en los textos del tríptico tan breves y escuetos redactados por los supervivientes. La obra no rememora acontecimientos precisos, sino que procede por extracción; extrae sensaciones y afectos mediante la interconexión de cada uno de los diferentes elementos del tríptico y con el confluir de significados que genera tal operación en el espectador. Estas sensaciones, emociones y afectos generan una discursividad que no remite a los hechos concretos, a los hechos fríos de la historia, sino a la cualidad constitutiva de tales hechos, el horror, la tristeza, el duelo, la soledad. Según [Deleuze y Guattari \(2005\)](#), el arte no se limita a memorizar, a conservar recuerdos del pasado, sino que compone estados sensibles que traducen y se traducen con emociones y afecciones. Son precisamente estas emociones y afecciones las que nos son transmitidas por las figuras auráticas de los retratos y las huellas metonímicas de los desaparecidos: van creando un estado de sensibilidad que no “conmemora un pasado”, es decir, que no fabrican una memoria de los acontecimientos históricos, sino que van produciendo “un bloque de sensaciones” ([Deleuze y Guattari, 2005, p. 169](#)), una densidad emocional inédita porque extrae sensibilidad y afectos de los acontecimientos pasados.

Esta sensibilidad mnemónica la fabrican o, más bien, la sugieren y suscitan los rostros, los ojos, los gestos, las emociones latentes presentes en *Silencios*, indepen-

dientemente de dónde se localice la exposición y del momento de la visita, incluso independientemente de la circunscripción espacial y temporal de la obra. Se contempla *Silencios* y surge la misma discursividad sensible, la misma hoy que ayer, la misma que en el 2005 cuando fue expuesta por primera vez. La discursividad sensible siempre es el presente, puesto que los “bloques de sensaciones” se reactualizan de forma constante. Así es como la artista fabrica contenedores de memoria(s), y con la metáfora del contenedor de memoria no solo se quiere decir que los silencios elocuentes, la discursividad sin palabras, la sensibilidad mnemónica, *hacen* memoria de forma performativa, sino que la obra misma *es memoria* ([Figura 4](#)).

Merced a huellas metonímicas y figuras auráticas, *Silencios* funciona como contenedores de memoria que “revelan” y le “hablan” directamente al público, con lo cual la memoria de la Shoah llega a ser memorias en y con plural, memorias encarnadas, vivas, performativas y sensibles que desafían el olvido que las podría ir amenazando. Al mismo tiempo, permiten recorrer el camino exactamente inverso al de la deshumanización inherente a las violencias sufridas, pues propicia un conocimiento que también es reconocimiento, un conocimiento que significa mediante una dinámica dialogada con el espectador y a través de un proceso colaborativo de coconstrucción del significado que diluye la opaca neblina del silencio. La lucha contra el silencio y el olvido le ha valido a Erika Diettes, en 2017, ser galardonada con el prestigioso premio Tim Hetherington Fellowship que apoya los proyectos artísticos al servicio de los derechos humanos ([World Press Photo Foundation, 2017](#)), un premio más que merecido.

A partir de [Walter Benjamin \(2005\)](#) y su reflexión sobre la ruina y la fragmentación, *Silencios* puede entenderse como una constelación de huellas que reconfiguran la temporalidad del recuerdo. En la visión benjaminiana, la memoria no es lineal ni acumulativa, sino una red de fragmentos que emergen en el presente como destellos de un pasado discontinuo. La ruina, en este sentido, no es un vestigio del tiempo transcurrido, sino un umbral en el que los residuos de la historia cobran nueva vida a través de la percepción contemporánea. Desde esta perspectiva, *Silencios* recoge huellas dispersas —las fotografías de lo destruido por la Shoah, las experiencias silenciadas— para crear un dispositivo que no remite



Figura 4. Eda Kopec, *Silencios* (2005).

Fuente: Bitácora de la artista, Diettes (2022).

únicamente a una pérdida, sino que configura un espacio de reactivación de lo ausente, donde el olvido y la rememoración se entrelazan en una dialéctica abierta. En este punto, la reflexión de [Shoshana Felman y Dori Laub \(1992\)](#) sobre la imposibilidad del testimonio y su posible reconstrucción en dispositivos artísticos permite comprender *Silencios* como un acto de testimoniar lo irrepresentable. Según estos autores, la Shoah introdujo una crisis radical en la memoria, pues el evento mismo destruyó a muchos de sus testigos directos, con lo que se anuló la posibilidad de un relato completo. Sin embargo, el testimonio no se reduce a una transmisión del pasado, sino que es un acto performativo en el que tanto el testigo como el receptor se ven implicados ([Felman y Laub, 1992; Deleuze y Guattari, 2005](#)). *Silencios* se inscribe precisamente en esta lógica: no busca reconstruir una narrativa cerrada sobre la Shoah, sino generar

un espacio en el que la ausencia hable, en el que las huellas fragmentarias activen una memoria en permanente reconstrucción. Como señalan [Felman y Laub \(1992\)](#), el recuerdo traumático se inscribe de manera fragmentaria y requiere de un proceso de reconstrucción a través del discurso. En *Silencios*, este proceso no ocurre únicamente en el lenguaje verbal, sino en el lenguaje visual y sensorial que convoca al espectador. De este modo, la obra de Diettes se convierte en un testimonio que, lejos de pretender suturar las fisuras de la memoria, evidencia su carácter discontinuo y su necesidad de ser actualizado en el presente (Figura 5).

## Agradecimientos

Agradecemos a ECOS Nord Colombie/MinCiencias y a Erika Diettes por permitir la reproducción de sus obras.

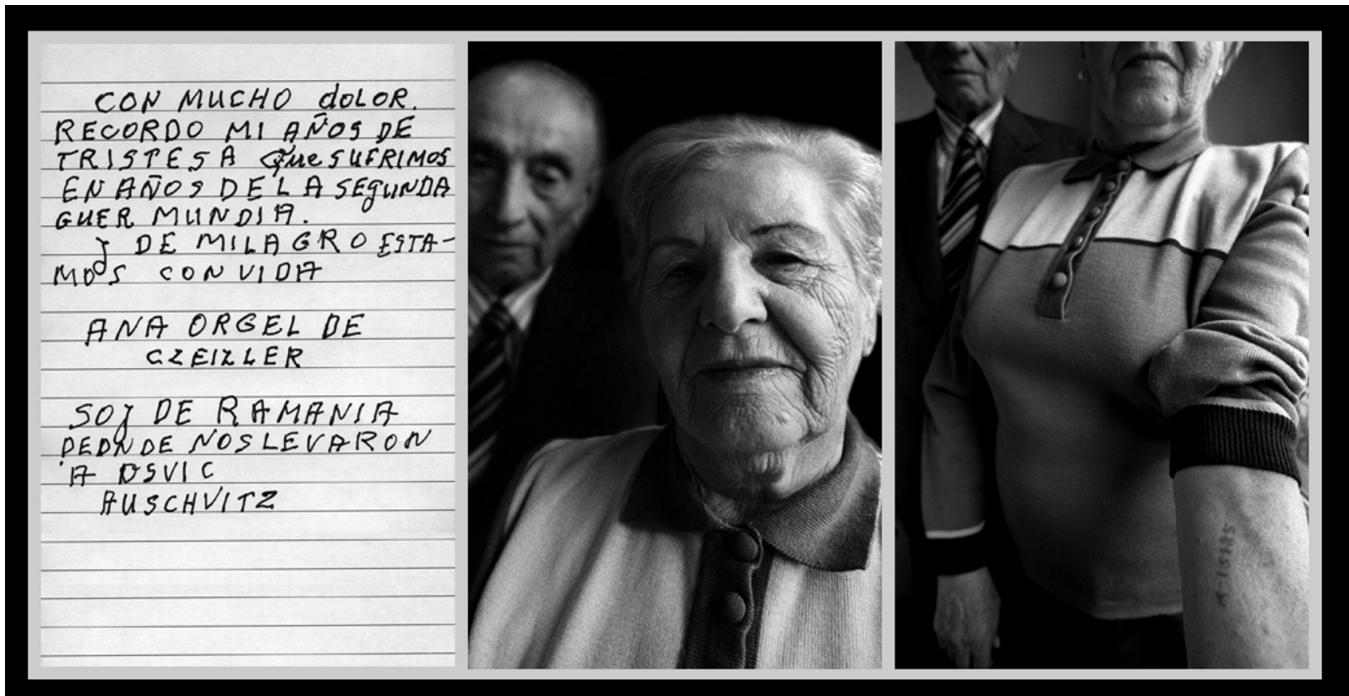


Figura 5. Ana Czeizler, *Silencios* (2005).

Fuente: Bitácora de la artista, Diettes (2022).

## 6. Referencias

1. Agamben, Giorgio (1999). *Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin*. Rivages.
2. Avendaño-Ramírez, Manuela; Villa-Gómez, Juan David (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535. <https://doi.org/10.21501/22161201.2207>
3. Ávila, Lorena; Nicholls, Nancy; Siman, Yael (2021). Migration Narratives of Holocaust Survivors in Chile, Colombia, and Mexico. En Tim Cole, Simone Gigliotti (Eds.), *Lessons and Legacies XIV. The Holocaust in the Twenty-First Century; Relevance and Challenges in the Digital Age* (pp. 162-189). Northwestern University Press.
4. Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
5. Bibliowicz, Azriel (2001). Intermittency, ambivalence and discrepancy: History of the Jewish presence in Colombia. *Amérique Latine, Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (3). <https://journals.openedition.org/alhim/535>
6. Cardona-González, Lorena (2017). *Silencios. Memoria visual del Holocausto en Colombia*. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 133-160. <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1.61956>
7. Cardona-González, Lorena (2022). "Not Undesirable but Unnecessary": Jewish Refugees from Nazism in Colombia (1945-1950). *JDC Archives*. [https://archives.jdc.org/lorena-cardona-gonzalez-lectures-on-colombia/?utm\\_source=chatgpt.com](https://archives.jdc.org/lorena-cardona-gonzalez-lectures-on-colombia/?utm_source=chatgpt.com)
8. Cosoy, Natalio (9 de abril de 2016). "Estas son mis reliquias": entregar para el arte los objetos de un familiar muerto. *BBC Mundo*. [http://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2016/04/160408\\_fotos\\_erika\\_diettes\\_relicarios\\_memento\\_mori\\_nc](http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc)
9. Cruz-Hoyos, Santiago (26 de junio de 2016). Érika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor. *El País*. <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/erika-diettes-y-el-arte-de-encontrar-belleza-en-el-dolor.html>
10. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2005). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.
11. Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit, collection Paradoxe.
12. Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des lucioles*. Éditions de Minuit, Collection Paradoxe.
13. Diéguez, Ileana; Tucker, Anne (2016). *Memento Mori, Testament to Life*. Stauton-USA: George F. Thompson Publishing.

14. Diettes, Erika (2005). *Silencios*. Panamericana Formas e Impresos.
15. Diettes, Erika (2022). *Bitácora*. <http://www.erikadiettes.com>
16. Fawcett, Louise; Posada Carbó, Eduardo (1998). Arabes y judíos en el desarrollo del Caribe colombiano, 1850-1950. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(49), 3-29. [https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/1532/1586](https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1532/1586)
17. Felman, Shoshana; Laub, Dori (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
18. Leal Villamizar, Lina María (2022). Three Echoes of Antisemitism in Colombia from 1945 to 1948. *Contemporary Jewry*, 42, 177-194. <https://link.springer.com/article/10.1007/s12397-022-09423-4>
19. Levi, Primo (1989). *Les naufragés et les rescapés: quarante ans après Auschwitz*. Gallimard.
20. Méndez, María Gabriela (2016). Transformar el duelo de un país. *Revista Bienestar Sanitas* (147), 49-54. [https://issuu.com/magnol123/docs/bienestar\\_colsanitas\\_147](https://issuu.com/magnol123/docs/bienestar_colsanitas_147)
21. Olaya Gualteros, Vladimir; Iasnaia Simbaqueba, Mariana (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación* (62), 117-138.
22. Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio*. Ediciones al Margen.
23. Ricoeur, Paul (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.
24. Sherman, Hilde (1982). *Entre luzy tinieblas*. AZeditores.
25. Sinardet, Emmanuelle (2016). Néantisation et lutte contre l'oubli: la représentation de la violence des conflits armés colombiens dans deux œuvres photographiques d'Érika Diettes, Río abajo (2008) et Sudarios (2011). *Amérique Latine, Histoire et Mémoire. Les cahiers ALHIM* (30). <https://doi.org/10.4000/alhim.5350>
26. Sinardet, Emmanuelle (2019). Rendre visibles les disparus en Colombie: Relicarios d'Érika Diettes (2011-2015). En Eliana Elmaleh; Marie-Christine Michaud; Salah Ouelasti. (Eds.), *Faces cachées dans les Amériques* (pp. 263-280). Editions du Borrego - Eric Jamet éditeur.
27. Sinardet, Emmanuelle (maio-agosto 2020). Arte y memoria: los contenedores de memoria de Érika Diettes. *Revista Cadernos de Letras* (37), 59-71. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/18200>
28. Smithson, Aline (23 de octubre de 2012). *Latin America week: Erika Diettes. Lens/cratch*. <http://lenscratch.com/2012/10/latin-american-week-erika-diettes/>
29. Wiesel, Elie (1958). *La Nuit*. Les Éditions de Minuit.
30. Wieviorka, Annette (1998). *L'Ère du témoin*. Plon.
31. WJC World Jewish Congress (2025). *Colombia*. <https://www.worldjewishcongress.org/en/about/communities/CO>
32. World Press Photo Foundation (2017). *Announcing the 2017 Tim Hetherington Fellowship*. <https://www.worldpressphoto.org/news/2017-04-26/announcing-2017-tim-hetherington-fellowship>