

**Violence, Conflict, and Historical Reconciliation in Cultural Production: Colombia in
Transition**

by

Martín Ruiz Mendoza

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures - Spanish)
in the University of Michigan
2022

Doctoral Committee:

Professor Alejandro Herrero-Olaizola, Chair
Professor Kate Jenckes
Associate Professor Victoria Langland
Professor Cristina Moreiras-Menor

Martín Ruiz Mendoza

martirui@umich.edu

ORCID iD: [0000-0003-1699-2182](https://orcid.org/0000-0003-1699-2182)

© Martín Ruiz Mendoza 2022

DEDICATORIA

A mis padres, Elsa y Francisco, por todo el amor y la entrega.

A Daniel, por su complicidad a prueba de pandemias y de inviernos.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no existiría si no fuera por el apoyo, la confianza y el entusiasmo de familiares, colegas y amigos que creyeron siempre en mí y en este proyecto. Agradezco, primero que todo, el apoyo incondicional y la inmensa generosidad de Alejandro Herrero-Olaizola, cuya complicidad como asesor académico y como amigo ha sido un combustible y una fuente constante de motivación. Agradezco nuestras conversaciones transoceánicas—entre Ann Arbor y Bogotá—, su interés genuino y amplio en mis proyectos, y su confianza al incluirme en los suyos. Agradezco también la absoluta disposición y dedicación de Kate Jenckes, Cristina Moreiras-Menor y Victoria Langland, quienes enriquecieron estas páginas con su lectura siempre cuidadosa y generosa, y cuyo entusiasmo hacia mi trabajo me ha inspirado desde que tuve la suerte de conocerlas.

Mi paso por Michigan no hubiera sido el mismo sin la calidez y el apoyo de toda la comunidad de RLL. Agradezco especialmente a todos aquellos con quienes tuve la fortuna de compartir durante seminarios o proyectos académicos y de investigación: Ryan Szpiech, Enrique García Santo-Tomás, Larry La Fountain-Stokes, Nick Henriksen, George Hoffmann, Stephanie Goetz, y todas las demás personas que han hecho de RLL un segundo hogar para mí. Gracias a Mar Freire-Hermida y a Michelle Orecchio por su brillante mentoría profesional y por su camaradería a lo largo de mis años de enseñanza en Michigan. Agradezco también al personal administrativo de RLL, especialmente a Desiree Laurencelle, por su constante disposición a

ayudarme en todo. Gracias a mis estudiantes en Michigan, por estimularme siempre y por reafirmar en cada clase mi amor por la docencia.

Gracias a mis profesores de la Universidad de Los Andes, quienes me inspiraron desde muy temprano para seguir este camino, especialmente a Carlos B. Gutiérrez (Q.E.P.D.), Chloe Rutter-Jensen y Gregory Lobo. Gracias a mis amigos, a quienes siempre siento cerca a pesar de estar desperdigados por todo el mundo, especialmente a Mapis, Johis, Felipe, Camila, Oriana, Marisol y Nacho, Zach, Pamela, Juanita y Gabriel, María Laura y toda su familia en Ann Arbor, Julio Díaz y Julio Zúñiga, Vanessa, Adriana, Laura, Rocío y David, y tantos otros que han dejado huella. Gracias a esos amigos de primer grado que son mis tres hermanos: Felipe, Gabriela y Antonio, quienes tanto me quieren y a los que tanto quiero. Gracias a mis padres, Elsa y Francisco, por todo su amor y entrega. Y, por último —y sobre todo— gracias a Daniel, por seguirme a Ann Arbor sin preguntar mucho y con la mente y el corazón abiertos a lo que viniera, y por todos estos años de amorosa complicidad.

ÍNDICE

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
LISTA DE ILUSTRACIONES	viii
ABSTRACT	xii
INTRODUCCIÓN	1
¿Colombia en transición?: conflicto, reconciliación y hegemonía	1
I. Historia, memoria y la promesa de reconciliación	1
II. Memoria histórica y reconciliación nacional en América Latina	11
III. Discursos y fragmentos de la violencia	16
CAPÍTULO I	24
Fisuras en la ciudad letrada: la nueva novela de la violencia	24
I. El colapso de la torre de marfil	24
II. Historia de un desencanto	37
III. Del desencanto a la de-formación	49
IV. El letrado en guerra	57
V. ¿Adiós a la violentología?	79

CAPÍTULO II	83
Trazos de una resistente nómada: Beatriz González en medio de la historia	83
I. Una pintora de la Corte en tiempos de decadencia	93
II. “El humor se perdió hace rato”: Beatriz González en medio de la catástrofe	104
III. La reinención de la mirada ante el dolor	119
IV. El archivo, el arte y la memoria	145
CAPÍTULO III	156
El archivo en escena: contra-cartografías de la historia en la obra de Mapa Teatro	156
I. El teatro moderno colombiano y sus fisuras	156
II. La creación de un teatro que no existe	166
III. Contra-cartografía de las ruinas	174
IV. El archivo imaginado: hacia una crítica de la verdad histórica	187
V. Historia conjetural del presente	204
VI. ¿Justicia sin <i>archon</i> ?	211
CAPÍTULO IV	214
Documentando el afecto: hacia una historia del presente en el cine colombiano del nuevo milenio	214
I. <i>Rodrigo D. No futuro</i> y la reinención de lo documental	218
II. <i>Matar a Jesús</i> y las antinomias del presente	239

III. A la sombra de la violencia	249
IV. El cine y la promesa de reconciliación	261
EPÍLOGO	265
Aporías de la reconciliación	265
I. Topología del resentimiento	268
II. El “desmadre” como exigencia de justicia	279
III. La reconciliación como restauración de lo humano	287
IV. Coda: ¿más allá del no futuro?	293
BIBLIOGRAFÍA	297

LISTA DE ILUSTRACIONES

CAPÍTULO II:

- Fig. 2. 1. Bautizo de Marta Traba como “La Papisa” del arte en Colombia (1962). BADAC, colección fotográfica 86
- Fig. 2. 2. “Los enamorados suicidas dejaron su última foto”, *El Vespertino*, 28 de junio de 1968, recorte de prensa 89
- Fig. 2. 3. Beatriz González, *Los suicidas del Sisga* (1965). Fotografía del autor (Pérez Art Museum Miami, 2019) 89
- Fig. 2. 4. Beatriz González, *Turbay comulgando* (1980) 98
- Fig. 2. 5. Julio César Turbay recibiendo la comunión (1978). *El Tiempo*, recorte de prensa 98
- Fig. 2. 6. Beatriz González, *Decoración de interiores* (1981). Fotografía del autor (Pérez Art Museum Miami, 2019) 100
- Fig. 2. 7. Beatriz González, *Decoración de interiores* (1980), detalle 101
- Fig. 2. 8. *El Tiempo*, recorte páginas sociales 101
- Fig. 2. 9. Beatriz González, *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1986) 109
- Fig. 2. 10. Beatriz González, *Señor presidente qué honor estar con usted en este momento* (1987) 109
- Fig. 2. 11. Beatriz González, *Los papagayos* (1986). Fotografía del autor (PAMM, 2019) 110

Fig. 2. 12. “Los altos mandos”. <i>El Tiempo</i> , recorte de prensa.	111
Fig. 2. 13. Beatriz González, <i>Una golondrina no hace verano</i> (1992)	122
Fig. 2. 14. <i>El Tiempo</i> , “El origen del paramilitarismo según la corte”, 11 de marzo de 2011, recorte de prensa	122
Fig. 2. 15. Beatriz González, <i>El ahogado</i> (1991)	127
Fig. 2. 16. <i>El Tiempo</i> , “¡Salvemos a Colombia!”, 13 de septiembre de 1989, recorte de prensa	127
Fig. 2. 17. Beatriz González, <i>La pesca milagrosa</i> (1992)	130
Fig. 2. 18. Beatriz González, <i>Autorretrato desnuda llorando</i> (1997). Fotografía del autor (PAMM, 2019)	133
Fig. 2. 19 . Beatriz González, <i>Las Delicias 5</i> (1996)	135
Fig. 2. 20. <i>El Tiempo</i> , “Las víctimas de la guerrilla”, 10 de agosto de 1995, recorte de prensa	135
Fig. 2. 21. Masaccio, <i>La expulsión del paraíso</i>	136
Fig. 2. 22. Beatriz González, <i>Pila, pila, pilandera</i> (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)	142
Fig. 2. 23. Beatriz González, <i>Pescar de noche</i> (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)	142
Fig. 2. 24. Beatriz González, <i>Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos 109, 23)</i> (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)	142
Fig. 2. 25. “Arranca juicio clave en crímenes por tierra”, fotografía de Álvaro Sierra. <i>El Tiempo</i> , 29 de noviembre de 2000.	142
Fig. 2. 26. Beatriz González, <i>Auras anónimas</i> (2007). Fotografía del autor (PAMM, 2019)	146

Fig. 2. 27. Beatriz González, <i>Vistahermosa</i> (2006)	146
Fig. 2. 28. <i>El Tiempo</i> , “Operación rescate en las selvas del Caguán”, fotografías de Milton Díaz y de Fernando Vergara, recorte de prensa	146
Fig. 2. 29. <i>El Tiempo</i> , “Encuentran fosas comunes”, fotografía de Julio César Herrera, 6 de junio de 2000	147
Fig. 2. 30. José María Gutiérrez de Alba, <i>Impresiones de un viaje por América</i> , lámina “Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó)”	149
 CAPÍTULO III	
Fig. 3. 1. Juana María Ramírez en <i>Testigo de las ruinas</i> . La Bâtie-Festival de Genève, 2007. https://vimeo.com/mapateatro	179
Fig. 3. 2. Heidi Abderhalden celebra su cumpleaños en <i>Los santos inocentes</i> . https://www.mapateatro.org/es/cartography/los-santos-inocentes	191
Fig. 3. 3. Danilo Jiménez y su banda en <i>Discurso de un hombre decente</i> . https://www.mapateatro.org/es/cartography/discurso-de-un-hombre-decente	207
 CAPÍTULO IV	
Fig. 4. 1. Rodrigo en <i>Rodrigo D. No futuro</i> (captura de pantalla).	219
Fig. 4. 2. Confrontación entre Rodrigo y su hermana en <i>Rodrigo D. No futuro</i> (captura de pantalla)	221
Fig. 4. 3 Rodrigo consigue las baquetas para su banda de punk en <i>Rodrigo D. No futuro</i> (captura de pantalla)	228

Fig. 4. 4. Paula indaga sobre el asesinato de su padre en un juzgado en <i>Matar a Jesús</i> (captura de pantalla)	240
Fig. 4. 5. Paula y Jesús en <i>Matar a Jesús</i> (captura de pantalla)	247
Fig. 4. 6. Trabajadores del monocultivo en <i>La tierra y la sombra</i> (captura de pantalla).	253
Fig. 4. 7. Manuel y Alfonso en <i>La tierra y la sombra</i> (captura de pantalla).	254
Fig. 4. 8. Reencuentro de Alfonso y Alicia en <i>La tierra y la sombra</i> (captura de pantalla)	258
Fig. 4. 9. La última quema de caña en <i>La tierra y la sombra</i> (captura de pantalla)	260

ABSTRACT

This dissertation explores cultural narratives that challenge the traditional historiographic approach to violence in Colombia since the 1980s onwards. Utilizing a diverse theoretical toolkit (e.g., Rama; Rancière; Nietzsche; Benjamin), I reframe the way in which violence has been historicized by examining contemporary works of literature, art, performance, and film that shed light on the role of cultural production in national processes of historical reconstruction, reparation, and reconciliation. My analysis focuses on the symbolic mechanisms through which Colombian recent cultural production has reinterpreted the past vis-à-vis the prospect of a transitional project that is constantly evolving amidst the continuation of conflict. This approach illuminates the political challenges inherent in a project of national reconciliation whose evolution depends largely on the discursive articulations around a past that is far from being collectively recognized as overcome. Drawing from Andreas Huyssen's (2003) critique of the "hypertrophy of memory" in contemporary societies, it is my contention that the cultural production analyzed in this dissertation resists that hypertrophy by aesthetically exploring the ethical function of memory and history in the configuration of non-hegemonic cultural narratives about a past that continues to shape the present. In doing so, those narratives problematize the collective expectations that gravitate around the project of a "peace culture" in contemporary Colombia, thus questioning the need—let alone the possibility—of a consensual account of the

past that would lead to a new era of collective healing and national reconciliation. In the chapters that follow, I examine the ways in which Colombian recent cultural production critiques that hegemonic narrative by exploring the symbolic ramifications of violence beyond the armed conflict itself. Such exploration sheds light on the residues of violence (Fanta 2015) that destabilize the boundaries between past, present, and future, hence articulating non-historiographic temporalities that problematize the concept of “transition” itself.

Chapter 1 examines literary fiction that destabilizes the tenets of the Latin American lettered elite amidst sociopolitical unrest, as attested in novels by Antonio Caballero and Fernando Vallejo such as *Sin remedio* and *La virgen de los sicarios*. Drawing from Ángel Rama’s critical approach to the “lettered city,” it is my contention that these novels move away from a sociological approach to violence to examine non-hegemonic ways of understanding the relationship between history and literary fiction. Chapter 2 explores the political pop art of Beatriz González (e.g., *Decoración de interiores*; *Auras anónimas*) as an alternative mode of historical reconstruction in the aftermath of traumatic events, thus shedding light on how the forms of perception promoted by the aesthetic regime (Rancière 2004) can open horizons of historical elucidation that break away from the historiographical narrative to promote a collective memory based on empathy and affect. Chapter 3 examines the performances of *Mapa Teatro*—an art and theater collective that challenges the hegemonic history of Colombia through on-stage refashioning of testimony and archival memory in plays like *Los incontados* and *Testigo de las ruinas*. As I intend to show in this chapter, the counter-cartographies of violence proposed by

that collective create non-linear temporalities that reveal the presence of the past in the present. Chapter 4 explores recent cinema productions such as Laura Mora's *Matar a Jesús* and César Augusto Acevedo's *La tierra y la sombra* that expose structural violence in Colombia through an affect-oriented approach to filmmaking. I pay special attention to the articulation in Colombian recent film production of a diversity of visual grammars that share an ethical commitment to filming violence as a structural, unresolved phenomenon that necessarily concerns the present. Based on a genealogical analysis of these cultural narratives, I argue that contemporary Colombian cultural production has appropriated violence and conflict to defy hegemonic discourses on memory, historical truth, human rights, and transitional justice, thus reconfiguring the role of the arts in the articulation of new modalities of historical reconstruction. I examine such modalities by looking at Colombia within the broader context of other Latin American nations (e.g., Guatemala, El Salvador, Perú, Chile, and Argentina) that have gone through similar—yet distinct—processes of historical reconciliation.

INTRODUCCIÓN

¿Colombia en transición?: conflicto, reconciliación y hegemonía

I. Historia, memoria y la promesa de reconciliación

Una de las coyunturas políticas más álgidas de las últimas décadas en Latinoamérica se dio a raíz del plebiscito sobre los acuerdos de paz de 2016 en Colombia, cuyo objetivo era ratificar democráticamente el llamado Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera entre el Gobierno y la guerrilla de las FARC. Lo que quedó confirmado en las urnas, sin embargo, no fue el apoyo mayoritario al resultado de los diálogos de paz iniciados en 2012 en La Habana, sino la profunda polarización del país: el 50,2% de quienes votaron lo hicieron en contra del Acuerdo y el 49,8% a favor, con una abstención del 62%. Independientemente de las secuelas políticas que dejó ese resultado, el plebiscito reveló una grieta en la conciencia nacional, la cual puso de relieve que la reconciliación de la que tanto se habla hoy en Colombia se enfrenta con un obstáculo que no se inscribe en el ámbito estrictamente jurídico con el que suelen asociarse los procesos transicionales, sino en una falta de empatía colectiva hacia quienes más han sufrido los efectos del conflicto.

Paradójicamente, esa falta de empatía se da en medio de la proliferación de discursos sobre el conflicto, su terminación y el prospecto de reconciliación nacional inaugurado por los Acuerdos de paz. Dicha proliferación ha sido no solo una constante, sino el elemento diferenciador por excelencia del caso colombiano en el contexto latinoamericano. Tal como lo

sintetizan Emilio Crenzel y Eugenia Allier-Montaño, “Colombia represents an exception in the implementation of transitional justice mechanisms, as these were created while the armed conflict was still ongoing” (*The Struggle for Memory* 9). Dichos mecanismos de justicia transicional han surgido a lo largo de la historia del conflicto como resultado del trabajo de comisiones de expertos cuyo objetivo ha sido formular un diagnóstico de las causas de la violencia y articular posibles estrategias para superarla. Tal ha sido el caso de la Comisión Investigadora, establecida por decreto en mayo de 1958, la Comisión de Expertos constituida en 1987, la Subcomisión de Memoria Histórica, convocada en 2007 por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, y la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, constituida en 2014 en el marco de los diálogos de paz de La Habana. Si bien el enfoque epistemológico de estas comisiones se ha transformado con el tiempo, todas ellas han compartido el objetivo de ofrecer salidas al conflicto en medio del conflicto, lo cual entraña una lectura del pasado y del presente en función de la promesa de un proyecto transicional que se ha dilatado por décadas.¹ En esa medida, el discurso de los expertos (principalmente circunscrito a los métodos y teorías de las ciencias sociales) ha sido eminentemente interpretativo, en la medida en que la reconstrucción del pasado ha estado anclada en la urgencia política de transformar el presente.² En palabras de Jefferson Jaramillo Marín:

[T]he commissions [...] incorporate, rewrite, and, in particular, edit national reality, either when they establish a genesis of the violence, in the way they academically decree certain temporary or final ends to the conflict, or in how

¹ Ya en 1987 Germán Bula Hoyos escribía lo siguiente sobre el proceso de paz promovido por el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), el cual fracasó por falta de apoyo político: “El Proceso de Paz en Colombia tiene todas las condiciones para dejar de ser proceso. No es raro que dentro de algunos años haya que hablar en los libros de historia de la Era de la Paz, porque a juzgar por lo dilatado del proceso, va a ser necesario tratarlo en una categoría mayor a lo que al tiempo y al espacio se refiere” (“Ni paz ni ley” 1).

² Para una elaboración filosófica del concepto de “interpretación” en el pensamiento de Nietzsche, ver: *No hay hechos, sólo interpretaciones*, editado por Carlos B. Gutiérrez. Ediciones Uniandes, 2004.

they determine what future a nation should have to overcome the effects of the war or to continue living in spite of it. (“The Commissions” 162)

Del análisis de Jaramillo Marín me interesa especialmente la idea de que el diagnóstico de las condiciones socio-históricas de la violencia en Colombia liderado por las comisiones de expertos desemboque necesariamente en una edición sesgada de la realidad nacional. Este atisbo sugiere que los discursos sobre la violencia y el conflicto que han proliferado a lo largo de más de medio siglo no pueden ser interpretados desde el marco de la neutralidad valorativa, lo cual apunta hacia la imposibilidad de articular una lectura hermenéuticamente homogénea de la historia de la violencia en Colombia. Dicha imposibilidad arroja luz sobre los retos inherentes a un escenario transicional en constante transformación, cuya evolución depende en gran medida de las articulaciones discursivas en torno a un pasado que está lejos de ser colectivamente reconocido como clausurado. No es casual, en ese sentido, que los discursos sobre la violencia en Colombia que se han articulado desde la producción cultural a lo largo de las últimas cuatro décadas rompan con la narrativa histórica en el sentido explorado por Hayden White, tal como queda sintetizado en el siguiente pasaje:

The historical narrative reveals to us a world that is putatively ‘finished,’ done with, over. In this world, reality wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience. Insofar as historical stories (...) can be given narrative closure, can be shown to have had a plot all along, they give to reality the odor of the ideal. (*The Content of the Form* 21)

En el caso colombiano, la imposibilidad de aproximarse al pasado como algo clausurado—y superado—alerta sobre la necesidad de repensar la narrativa histórica en su relación con el presente y el futuro. Esta tesis explora esa necesidad a la luz de narrativas culturales que desafían los discursos hegemónicos en torno a la violencia en Colombia. El ejercicio crítico que aquí propongo cobra especial importancia en la coyuntura inaugurada por la

firma de los Acuerdos, ya que, tal como lo propone Alejandro Castillejo Cuéllar, dicha coyuntura puede dar lugar a la instauración de “escenarios transicionales”, entendidos como “espacios sociales (...) que se gestan como producto de la aplicación de *leyes de unidad nacional y reconciliación*” (*La imaginación social del porvenir* 13; énfasis del autor). La propuesta de Castillejo trae consigo una pregunta fundamental sobre la posibilidad de articular una narrativa sobre el pasado capaz de dar cohesión a esos escenarios transicionales. El pulso ideológico entre los sectores políticos que se oponen a los Acuerdos y aquellos que los apoyan pone en evidencia que, después de más de medio siglo de discursos transicionales promovidos desde las comisiones de expertos, las narrativas sobre el conflicto y la violencia no han dejado de ser el foco de disputas políticas que no se resolverán con la aplicación de las leyes de unidad nacional y reconciliación mencionadas por Castillejo. De hecho, esas disputas son inherentes al proyecto transicional contemplado en las negociaciones de La Habana, en la medida en que, como lo propone Andrés Parra, lo que puede esperarse de ese proyecto “no es un consenso, en el sentido liberal del término, es decir, (...) la aceptación reflexiva, por parte de los actores, de unos valores políticos que tejen un único mundo intersubjetivo de la política” (“La paz entrecruzada” 105). Esa imposibilidad de consenso se extiende al significado mismo de la paz. Tal como lo sintetiza Christian Fajardo en su contribución a *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto*:

Para ciertos actores asociados a tendencias autoritarias, la paz es prácticamente sinónimo de seguridad o incluso de consolidación de una soberanía política enmarcada en la autoridad. (...) Por otro lado, para actores mucho más ligados a movimientos sociales, la paz debe estar acompañada de reformas y cambios estructurales que permitan redistribuir la riqueza y así mismo instituir nuevas formas de participación política. (169)

Las tensiones que esboza Fajardo alertan sobre la imposibilidad de articular una agenda política fundada en el principio de que la firma del Acuerdo con las FARC facilita

necesariamente la articulación de una narrativa consensual sobre la guerra y la paz en Colombia. Esto se hizo del todo patente a lo largo de la campaña electoral del actual presidente, Iván Duque Márquez, quien llegó al poder gracias al apoyo del exmandatario Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), feroz detractor de los acuerdos de La Habana. El discurso de Duque en torno a la relación entre pasado, presente y futuro dejó en evidencia que, para los sectores políticos que detentan el poder, el proceso de pacificación que requiere Colombia depende de una voluntad colectiva de ignorar el pasado para lograr “pasar la página”. Así lo expresó el mandatario en su cuenta de Twitter el 23 de mayo de 2018: “Nosotros no vamos a gobernar con un espejo retrovisor, no vamos a seguir alentando odios porque lo que queremos es unir a Colombia y que el propósito de todos sea tener un mejor futuro” (Duque 2018). Tal como queda en evidencia en este trino, las tensiones sobre el significado de la paz y de la prosperidad nacional en la Colombia contemporánea se fundan en profundos antagonismos en torno a la memoria. Dichos antagonismos arrojan luz sobre la vigencia de la tesis de Nietzsche sobre los usos del pasado para el presente, como queda sintetizada en el siguiente pasaje de la *Segunda Intempestiva*: “La jovialidad, la buena conciencia, la alegría en el actuar, la confianza en el futuro— todo ello depende, tanto en un individuo como en un pueblo (...) de que se sepa justa y oportunamente tanto qué olvidar como qué recordar, del poderoso instinto para distinguir en qué momento es necesario sentir de modo histórico o no histórico” (45). En este pasaje Nietzsche alertaba ya, *avant la lettre*, sobre la hipertrofia de la memoria diagnosticada por Andreas Huyssen (2003), quien circunscribe esa hipertrofia a las dinámicas culturales inherentes a la sociedad de consumo. En palabras de Huyssen: “Memory as re-presentation, as making present, is always in danger of collapsing the constitutive tension between past and present, especially when the imagined past is sucked into the timeless present of the all-pervasive virtual space of consumer

culture” (*Present Pasts* 10). El diagnóstico de Huyssen sigue la línea crítica inaugurada por Pierre Nora (1989), quien propone que la existencia de *lieux de mémoire* (lugares de memoria) es el resultado de la desaparición de *milieux de mémoire*, medios reales de memoria (7). Nora se refiere a la desaparición de repositorios de memoria colectiva debido al crecimiento industrial, con sus respectivos tentáculos, de los cuales la democratización y la cultura de masas son los más salientes. La memoria, propone Nora, echa raíces en lo concreto: en espacios, gestos, imágenes y objetos. Vista a la luz de esta afirmación, la desaparición de repositorios de memoria colectiva tendría que ver con la eliminación de lo singular —y de lo testimoniable— en las sociedades contemporáneas.

Entre la jovialidad de Nietzsche y la hipertrofia de Huyssen se abre un campo de batalla epistemológico en torno a la función ética de la memoria y de la historia en medio de una coyuntura decisiva como la que atraviesa Colombia. Si bien es claro que la celebración nietzscheana de una memoria que se articularía en función del presente y del futuro no arraiga en una cultura enfrascada en la mistificación consumista del pasado —la memoria como “falsa conciencia ilustrada” (Sloterdijk 2003)—, también es cierto que la alternativa de eliminar el espejo retrovisor —para expresarlo en los términos de Duque— desemboca en una falsa conciencia no ya ilustrada, sino simplemente amnésica.³ Es imposible imaginar escenarios transicionales bajo la tutela de esa falsa conciencia, ya que la voluntad deliberada de no mirar hacia el pasado supone el desconocimiento de la naturaleza misma de la transición, que consiste justamente en la articulación de un proyecto de futuro fundado en los principios de verdad,

³ Para un análisis reciente de la relación entre memoria y olvido en torno a la violencia en Colombia, ver Sven Schuster, “The Duty of Memory: La Violencia between Remembrance and Forgetting”, en *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*. University of Rochester Press, 2017, 37-48.

justicia, reparación y no repetición. Estos principios constituyen la piedra angular de los Acuerdos, que estipulan con ese fin la creación de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición; la Unidad Especial para la Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas; y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). El actual clima político de abierto escepticismo en torno a la eficiencia e idoneidad de esos mecanismos—en gran medida por ser producto de los diálogos con las FARC—ha dejado en evidencia los retos de la justicia transicional en medio de un profundo disenso no solo sobre lo que significa la transición, sino también sobre la periodización y reconstrucción histórica de la violencia.

Dicha periodización ha sido uno de los elementos constitutivos de la aproximación hermenéutica que tradicionalmente han privilegiado las comisiones de expertos. Por ejemplo, en su informe de 2013 *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, el Centro Nacional de Memoria Histórica propone una lectura cronológica de la violencia que engloba los siguientes cuatro periodos: de la violencia bipartidista a la subversiva (1958-1982); la proliferación de grupos guerrilleros y paramilitares y el simultáneo auge del narcotráfico (1982-1996); el recrudecimiento del conflicto armado aunado a la radicalización política de la opinión pública hacia una solución militar (1996-2005); y las negociaciones de paz en medio del conflicto (2005-2012). Si bien esta periodización sugiere la posibilidad de aproximarse a la violencia en función de episodios claramente delimitados, la imbricación de esos episodios pone en evidencia que dicho fenómeno ha estado marcado por intersecciones históricas que exigen una lectura centrada en la yuxtaposición y no en la separación tajante de las distintas capas temporales inherentes a cada uno de esos periodos. Por ejemplo, el auge del narcotráfico en las décadas de 1980 y 1990 no puede entenderse como un fenómeno aislado de la exclusión social que constituyó una de las causas principales de la violencia bipartidista y del surgimiento de grupos armados en las tres

décadas que precedieron dicho auge. Así mismo, el desarrollo de esos grupos armados no puede disociarse de la propagación del narcotráfico, que les ha servido como combustible económico a lo largo de las últimas cuatro décadas. La participación de los grupos armados (tanto guerrillas como paramilitares) en el negocio de las drogas justificó a su vez el discurso de la solución militar promulgado por Álvaro Uribe Vélez, cuyo eje retórico fundamental consistió en la catalogación de las guerrillas como grupos narcoterroristas, carentes de legitimidad política.⁴ Como lo sugiere este breve esbozo de los hilos que conectan subrepticamente los distintos episodios mencionados en el informe del Centro de Memoria Histórica, la imbricación de múltiples formas de violencia y de diversas capas temporales en el desarrollo del conflicto exige el planteamiento de formas alternativas de periodización y de reconstrucción histórica. Esas formas alternativas entrañarían una crítica de las aproximaciones a la violencia que reducen dicho fenómeno al enfrentamiento entre grupos armados.

En oposición a esa lectura reduccionista, la tesis que atraviesa los siguientes cuatro capítulos es que la producción cultural colombiana de las últimas cuatro décadas permite pensar el conflicto más allá del conflicto, es decir, permite articular otras maneras de abordar las condiciones estructurales—no reducibles al enfrentamiento entre grupos armados—que han atravesado los distintos episodios de violencia política y que los saberes institucionalizados han intentado abarcar a través de una “periodización argumentada” (Pécaut 2004). El abandono de esa modalidad de reconstrucción histórica en los casos de estudio aquí analizados arroja luz

⁴ La agenda de “seguridad democrática” implementada para fulminar a dichos grupos por la vía militar desembocó en graves violaciones a los derechos humanos por parte del Ejército, como es el caso de los falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales de civiles que eran presentados como bajas en combate, cuyo auge se dio entre 2006 y 2009, en el marco de la política de seguridad democrática de Uribe Vélez (2002-2010). Para un análisis reciente del fenómeno de los falsos positivos y de la carencia de una resistencia colectiva al entramado paramilitar subyacente, ver: Isis Giraldo, “Pedagogies of cruelty and the patriarchal order of the nation state: the falsos positivos as a paradigmatic example”, *Postcolonial Studies*, 24:1 (2021), 63-81, DOI: 10.1080/13688790.2020.1764267.

sobre la posibilidad que ofrece el régimen estético (Rancière 2004) de aproximarse a la historia reciente de Colombia desde una lectura no lineal, articulada en torno a configuraciones de lo sensible que no tienen cabida en el relato historiográfico. La centralidad del afecto en dichos casos de estudio es fundamental en este sentido, en la medida en que problematiza la idea de que las únicas aproximaciones al pasado que pasan la prueba epistemológica de la objetividad son aquellas basadas en la distancia histórica y en el consecuente abandono de todo elemento de proximidad afectiva. Dicha problematización evoca la noción de perspectivismo en sentido nietzscheano, tal como queda en evidencia en el siguiente pasaje de *La genealogía de la moral*:

Existe únicamente un ver perspectivista, únicamente un «conocer» perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitimos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro «concepto» de ella, tanto más completa será nuestra «objetividad». (III: 12)

En consonancia con el *ethos* epistemológico inherente a esta exploración de la relación entre afecto y objetividad, mi análisis no está estructurado en función de un criterio de reconstrucción cronológica que permitiría abarcar a cabalidad las distintas temporalidades que le darían sentido al fenómeno de la violencia desde una aproximación historicista. Si, como lo propone María Helena Rueda, en torno a la violencia en Colombia se han configurado “no sólo un conjunto de conocimientos, sino también ansiedades, emociones y deseos” (*La violencia y sus huellas* 9), esas configuraciones afectivas exigen el reconocimiento de las distintas formas en que lo estético permea lo epistemológico. Después de todo, la experiencia de la violencia en Colombia no se puede circunscribir exclusivamente al ámbito de los saberes institucionalizados porque ha afectado todas las esferas de la vida social. Esta constatación no desemboca necesariamente en el desmantelamiento de dichos saberes, sino en la necesidad de repensar las

conexiones y desconexiones entre las ansiedades, emociones y deseos a los que alude Rueda y las exigencias epistemológicas inherentes al conocimiento histórico en su relación con la memoria. Tal como lo propone María del Rosario Acosta:

[En Colombia] las iniciativas de memoria se encuentran aún con una dificultad (...) cuyo carácter no le pertenece ya únicamente a la naturaleza oblicua y prolongada del conflicto, ni a los consecuentes problemas teóricos para su enunciación y dilucidación histórica, ni a la apuesta política por una resistencia a los distintos modos de silenciamiento institucionalizados por la violencia. Se trata de una dificultad que tiene que ver, de manera mucho más estructural, (...) con los mecanismos que hacen posible en primera instancia la tarea de producción de memoria en un contexto donde la violencia atraviesa de manera profunda y radical la posibilidad misma de la producción de sentido, esto es, los lenguajes, formas de percepción y marcos conceptuales que (...) son requeridos para la elaboración del recuerdo. (“Gramáticas de la escucha” 62)

A la luz de esta dificultad, la aproximación crítica que aquí propongo en torno a formas no hegemónicas de abordar el pasado en su relación con el presente es consistente con la especificidad de los modos en que lo estético puede trascender los discursos que plantean la necesidad de establecer inicios y finales definitivos para que una narrativa sea reconocida como tal (Richardson 2002). En oposición a esos discursos, los siguientes casos de estudio ponen en primer plano la imbricación de temporalidades que no pueden ser abordadas como clausuradas y que, en esa medida, articulan desde lo estético una hermenéutica de la sospecha en torno a los actuales discursos sobre la transición en Colombia. El término “posconflicto”, que ha permeado todas las instancias del debate público tras la firma de los Acuerdos con las FARC, es paradigmático de la urgencia de esa hermenéutica, en la medida en que en dicho término cristaliza la tentación de entender los Acuerdos como la terminación tajante y definitiva de un acervo de condiciones estructurales que constituyen la justificación histórica de la lucha armada

en Colombia.⁵ Esa tentación entraña en sí misma los modos de silenciamiento a los que alude Acosta, ya que desconoce la reproducción de esas condiciones en la Colombia contemporánea, así como la imposibilidad práctica de un escenario de “post-violencia” (Mihai 2016) en virtud de dicha reproducción.

II. Memoria histórica y reconciliación nacional en América Latina

Lo que he venido exponiendo hasta este punto no es exclusivo del caso colombiano. Tal como lo expone Julieta Rostica (2015) en su análisis de los retos inherentes a la reconstrucción histórica del conflicto armado en Guatemala, el surgimiento de dos comisiones de la verdad (una oficial y otra conformada por la sociedad civil) puso en evidencia el hecho de que el prospecto de un escenario transicional en ese país se tradujo en la proliferación de lecturas antagónicas sobre el pasado. En consonancia con el análisis de Rostica, en el caso de Colombia la actual coyuntura histórica ha revelado que esa “máscara de sentido” a la que se refiere White en el pasaje arriba citado ha tomado la forma de un teatro de máscaras debido no solo a la imposibilidad de un consenso en torno al actual proyecto transicional, sino también a la proliferación de narrativas sobre el pasado que se han desembarazado de las convenciones epistemológicas de las comisiones de expertos y demás iniciativas institucionales.

Los casos de estudio que examino en esta tesis dan cuenta del horizonte hermenéutico que abren aquellas narrativas no circunscritas a los regímenes epistemológicos amparados por el

⁵ Tal como lo propone Carlos Manrique, la paz como transformación cultural y temporalidad utópica supone el reto de atender las huellas de las violencias históricas, lo cual exige “vigilancia ante algunas formas de cooperación y de solidaridad que hoy por hoy tienden a constituirse en (...) un nuevo discurso ideológico imperante: el discurso del posconflicto con su dispositivo empresarial-humanitario que, como toda ideología, se sostiene en las dicotomías (el futuro versus el pasado, la paz versus la violencia, la cooperación solidaria versus la guerra, el orden versus el caos, el progreso versus el estigma del subdesarrollo, la solidaridad versus el egoísmo)” (“La cultura de paz” 163-164).

Estado. Al independizarse de esos regímenes, dichas narrativas retan el ordenamiento discursivo (Foucault 1987) a través del cual se ha intentado promover, desde instancias institucionales, formas de narrativa histórica que permitan, como lo propone Daniel Pécaut, romper con la mirada mítica para promover “la conformación de una memoria a la vez reconocida y compartida” (102). En oposición a la narrativa consensual que surgiría de ese meta-relato articulado desde arriba, las instancias culturales que exploro en los siguientes capítulos promueven el disenso en el sentido explorado por Rancière (2015), es decir, como una organización de lo sensible no circunscrita a un único régimen interpretativo. La aproximación de Rancière a la relación entre arte y política es especialmente fructífera para el análisis de la producción cultural que constituye el objeto de estudio de mi propuesta crítica, en la medida en que dicha producción problematiza las expectativas colectivas que se han tejido en torno al proyecto de una “cultura de paz” en la Colombia contemporánea. Tal como lo observa Carlos Manrique (2015), dicho término entraña “la formación de ciudadanos competentes que dirimen los conflictos dentro de la ley a través de los canales institucionales adecuados (jurídicos o electorales); pero *sobre todo*, sin poner nunca en cuestión el sacrosanto *monopolio legítimo de la violencia* que sólo el Estado puede detentar” (157; énfasis del autor).

Así entendido, el proyecto de una “cultura de paz” en el marco de un escenario transicional en la Colombia contemporánea se funda en el desconocimiento deliberado de la persistencia del pasado en el presente, es decir, de esas huellas (Rueda 2011) o residuos (Fanta 2015) de la violencia que alertan sobre la imposibilidad de “pasar la página”. Esa imposibilidad responde en gran medida a la improcedencia de una separación tajante entre la violencia derivada del conflicto armado y otras manifestaciones más cotidianas que con frecuencia no son detectadas por el radar histórico de las comisiones de expertos y demás iniciativas

institucionales. Tal como lo proponen Fernando Coronil y Julie Skurski: “The view that violence is distinct from the civil order tends to legitimate everyday forms of violence and to reify its extraordinary occurrences, placing them outside the social rather than recognizing their continuities with quotidian practices” (*States of Violence* 3). En escenarios de transición en América Latina, esas continuidades se han hecho patentes de forma sistemática en contextos políticos muy disímiles. Un ejemplo paradigmático lo constituye el paralelo explorado por Ruth Stanley (2010) entre el *modus operandi* de la fuerza pública en la Argentina de la dictadura y las prácticas de violencia policial y corrupción que persisten hasta hoy. La persistencia de esas prácticas responde en gran medida al hecho de que, en muchos casos, los escenarios transicionales en América Latina han sido instaurados a partir de un consenso *de facto* sobre la necesidad de dejar el pasado en el pasado. Esto no solo ha impedido el reconocimiento cabal de las atrocidades cometidas por fuerzas estatales y grupos armados, sino que además ha hecho inviable la instauración de garantías de reparación y no repetición. Un caso paradigmático de este impase histórico lo constituye el proceso transicional iniciado a principios de la década de 1990 en El Salvador, donde, tal como lo reconstruyen Rey Tristán, Martín Álvarez y Juárez Ávila (2015), “la revisión del pasado no fue una prioridad para ninguno de los protagonistas del conflicto y de los Acuerdos, quienes se erigieron además como los líderes de la nueva democracia” (169).⁶ En virtud de ese intento deliberado de inaugurar una nueva era de paz nacional fundada en la amnesia colectiva, el pasado violento de El Salvador no fue objeto de análisis reconstructivos y demás intentos de esclarecimiento histórico, sino que se convirtió en

⁶ Mi traducción.

un dispositivo de propaganda política (Juárez Ávila 2012).⁷ Si en estos escenarios transicionales el precio que se ha tenido que pagar por el consenso ha sido una política *de facto* de olvido e impunidad, se hace patente la necesidad de resistir los regímenes de representación que buscan el consenso a toda costa, incluso si ello implica ignorar la responsabilidad del Estado a lo largo de más de medio siglo de violencia política.⁸

Esa búsqueda incondicionada de consenso desemboca necesariamente en la borradura explorada por Nelly Richard (1998) en su análisis sobre el Chile de la transición. Para Richard, la amenaza de borradura inherente a los escenarios transicionales puede ser resistida a través de instancias simbólicas que suponen siempre “una escena de producción de lenguajes” (46). A la luz de esta necesidad de resistencia, la noción de disenso explorada por Rancière arroja luz sobre la posibilidad de que el consenso sea en sí mismo una tentación peligrosa que puede ser contrarrestada desde el ámbito no ya de lo político en estricto sentido, sino de lo estético. Si bien esta distinción puede sugerir una separación tajante entre ambos ámbitos, la aproximación de Rancière al disenso pone en primer plano la imbricación de lo estético y lo político desde una perspectiva no anclada en una agenda ideológica preestablecida. Así queda sintetizada esa imbricación en *El espectador emancipado*:

Arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso,
operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay

⁷ El ya mencionado cisma político en torno al plebiscito de 2016 en Colombia y las secuelas políticas que dejó (incluyendo la elección presidencial en 2018 del candidato de los detractores de los Acuerdos) pone de relieve un paralelo con el caso salvadoreño, en la medida en que la guerra y la paz se han convertido en dispositivos de campaña electoral.

⁸ En *The Look of Silence* (2014), Joshua Oppenheimer explora—con base en el caso de Indonesia—el trasfondo político y ético de una “cultura de paz” anclada en el olvido como premisa fundamental. El documental gira en torno a la exigencia de verdad y justicia de Adi, un optómetra cuyo hermano fue torturado y asesinado durante el genocidio de 1965. En las conversaciones que sostiene Adi con los perpetradores de esos crímenes, quienes hoy detentan el poder, se repite una y otra vez el discurso de que no debe escudriñarse en el pasado, sino celebrar el hecho de que esos horrores quedaron atrás y no pueden perturbar ya la actual prosperidad nacional. El documental aborda de forma magistral el atisbo de que los promotores de la amnesia colectiva en torno a un pasado violento son siempre los victimarios.

una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas. (67)

En el caso colombiano, esas formas nuevas de circulación de la palabra cristalizaron con especial ímpetu a partir de la década de 1980. Si bien la relación entre arte y política en torno a la violencia fue un aspecto central de las narrativas culturales que emergieron a lo largo de las tres décadas previas (como lo demuestra el género de la “novela de la violencia”, al que me referiré en detalle en el capítulo 1), esas aproximaciones tendían a ceñirse a una noción doctrinaria de los alcances políticos de la producción cultural. El giro que rastreo en esta tesis hacia formas alternativas de explorar dichos alcances es consistente con la reconfiguración de la experiencia de lo sensible a la que se refiere Rancière, en la medida en que supone el abandono de una noción didáctica de lo estético en su relación con lo político. Desde el punto de vista de Rancière, ese abandono trae consigo el afloramiento de “una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a una u otra causa” (*El espectador emancipado* 67). Esta lectura de la relación entre arte y política no supone el abandono de toda causa, sino un cambio de foco fundamental en torno a la especificidad irreductible—e impredecible—de lo estético. Leídas a la luz de esa especificidad, las ficciones de la historia que han surgido desde la producción cultural de las últimas cuatro décadas exigen una rearticulación crítica sobre la función de lo estético en la experiencia común en torno a la violencia, la paz y la reconciliación en Colombia.

III. Discursos y fragmentos de la violencia

En oposición a un discurso consensual sobre la experiencia común de la violencia, la rearticulación en torno a la relación entre la historia y la memoria en las narrativas culturales que aquí exploro desemboca en reconstrucciones no hegemónicas del pasado *ad portas* de la potencial configuración de escenarios transicionales en la Colombia contemporánea. Si bien mi aproximación se nutre de lecturas previas sobre la representación de la violencia en la producción cultural reciente (Suárez 2010; Rueda 2011; Fanta Castro 2015; Ospina 2019, Herrero-Olaizola 2021), los casos de estudio que abordo exigen repensar la noción misma de representación. La propuesta artística del colectivo *Mapa Teatro*, que exploro en el capítulo 3, constituye una instancia paradigmática de esa exigencia. Rolf Abderhalden, director artístico del colectivo, alude a dicha propuesta como “un experimento para redefinir las prácticas del arte más allá de las fronteras de la representación”, lo cual supone una comprensión de lo estético fundada en “actos de resistencia de los cuerpos contra la materia inmutable, contra el consumo, la acumulación, la permanencia, lo inalterable, en fin, contra todo aquello que promulgue el orden definitivo de las cosas” (*Ciudad-espejo* 105).

Esos actos de resistencia cristalizan en registros discursivos cuya diversidad exige un análisis transdisciplinario que dé cuenta de los múltiples modos de articulación simbólica que se han configurado durante las últimas cuatro décadas, así como del carácter fragmentario de lo que Suárez (2010) ha denominado “el discurso de la violencia”. Dicha fragmentariedad exige a su vez repensar los lineamientos que le darían cohesión a ese discurso. Mi aproximación aboga por el reconocimiento de que una crítica basada en lo fragmentario como rasgo central de la producción cultural en torno a la violencia en Colombia desemboca necesariamente en el cuestionamiento de la existencia misma del discurso al que se refiere Suárez, en la medida en

que la multiplicidad de lecturas sobre el pasado nacional que han surgido a partir de la década de 1980 deja en evidencia una proliferación discursiva que no admite el singular como modo de análisis. En otras palabras, lo que aquí propongo es que se puede hablar, a lo sumo, de discursos de la violencia, cuyas conexiones y desconexiones dan cuenta de esa resistencia a lo inmutable y a lo definitivo a la que se refiere Abderhalden en el pasaje arriba citado.

En consonancia con esa pluralidad discursiva, los casos de estudio aquí analizados abarcan diversos registros estéticos que incluyen aproximaciones desde la literatura, las artes plásticas, el teatro y el cine. Si bien esta apuesta metodológica tiene antecedentes robustos en el campo de la crítica en torno a la producción cultural colombiana desde los estudios culturales (Fanta Castro et al. 2017; Martínez 2020), dicha crítica suele basarse en instancias de esa producción que están directamente relacionadas con el conflicto armado. El enfoque que aquí propongo se distancia de esas aproximaciones para explorar en cambio las ramificaciones simbólicas de la violencia más allá del conflicto propiamente dicho.

Este enfoque tiene elementos en común con aproximaciones críticas a distintos escenarios de transición en países como Chile (Richard 2007), Argentina (Crenzel 2008), Perú (Milton 2018), Uruguay (Allier Montaño 2010), El Salvador (Rey Tristán y Caglio 2011) y Guatemala (De Gori y Rostica 2014). Sin embargo, mi aproximación hace especial énfasis en la especificidad del caso colombiano (particularmente en la ya mencionada proliferación de discursos sobre paz y reconciliación a lo largo del conflicto armado más largo del hemisferio occidental) como una oportunidad para repensar la función de las narrativas culturales en medio de las condiciones sociales y políticas que se han intentado diagnosticar y superar durante más de cinco décadas. La tesis que guía mi lectura de dichas narrativas es que la yuxtaposición de la promesa siempre insatisfecha de un escenario transicional en Colombia y la reproducción de las

condiciones sociales que constituyen el sustrato de la violencia exige una rearticulación crítica de los alcances de la producción cultural en el surgimiento de discursos no hegemónicos sobre el pasado en su relación con el presente y el futuro.

Los siguientes capítulos abordan representaciones de la violencia que usualmente no tienen cabida en el relato historiográfico dominante a través de una lectura genealógica que se nutre de la tradición hermenéutica inaugurada por Nietzsche y retomada después por Foucault. Tal como este último lo expresa, la genealogía “se opone [...] al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos” (*Nietzsche, la genealogía, la historia* 8). Al abandonar toda pretensión metahistórica, los casos de estudio que aquí rastreo ponen en primer plano la posibilidad de aproximarse al pasado desde una “lectura palimpséstica” en el sentido explorado por Sarah Dillon (2005), quien, basada en las premisas de Foucault, define dicha lectura como un proceso inventivo a través del cual se establecen relaciones que trascienden los regímenes tradicionales de categorización histórica (255). La invitación que aquí propongo a pensar el conflicto desde una perspectiva genealógica articulada desde la producción cultural trae consigo no solamente la ya aludida problematización de los intentos previos de periodización promovidos desde los saberes institucionalizados, sino que sugiere además la necesidad de imaginar otras formas de pensar el pasado a la luz de las exigencias del presente. Los casos de estudio en los que se basa mi análisis, los cuales esbozo a continuación, constituyen instancias paradigmáticas de cómo esos modos alternativos de imaginación histórica abren nuevas posibilidades de lidiar colectivamente con un pasado que se resiste a ser interpretado como superado y clausurado. El hilo conductor en torno al cual se articulan esos modos alternativos se basa en el abandono deliberado del imperativo cronológico asociado al discurso historicista tradicional. En oposición a esta aproximación, la estructura capitular que aquí

propongo tiene como objetivo establecer vínculos entre narrativas culturales que exploran la violencia desde diversos registros formales, algunos de los cuales se apropian de una perspectiva híbrida que obliga a pensar esas narrativas desde una aproximación transdisciplinar.

El capítulo 1, “Fisuras en la ciudad letrada: la nueva novela de la violencia”, explora aproximaciones literarias que se desmarcan tanto de los discursos de las comisiones de expertos promovidas desde el Estado como del género de la novela de la violencia que proliferó durante las décadas de 1950 y 1960. El análisis que propongo de ese giro se basa en dos novelas que retan y cuestionan la función del letrado como actor político: *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero y *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. La primera se centra en la abulia de un letrado bogotano en cuyo fracaso individual cristaliza una dislocación simbólica de la función del escritor en tiempos de violencia, mientras que la segunda explora el fenómeno del sicariato que dominó en Medellín durante la década de 1990 desde el punto de vista de un escritor que no puede sustraerse del nihilismo radical de su medio. A través de un análisis de las estrategias narrativas por medio de las cuales Caballero y Vallejo abordan la impotencia del escritor frente a una realidad que reta las estructuras de sentido que han constituido por siglos el baluarte de la élite letrada latinoamericana (Rama 1984), en este capítulo propongo la necesidad de reconocer en esas propuestas literarias la bancarrota de una conciencia ilustrada cuya aproximación a la historia estaba guiada por la posibilidad de transformar determinadas condiciones sociales a través de la escritura. El escepticismo que se trasluce en estas novelas con respecto a esa posibilidad arroja luz sobre el surgimiento de una voz letrada que se aleja de la dicción dialéctica para explorar formas no hegemónicas de aproximarse a la relación entre historia y ficción literaria.

El capítulo 2, “Trazos de una resistente nómada: Beatriz González en medio de la historia”, rastrea los ecos de esa exploración en el campo de las artes plásticas a través de una aproximación crítica de las relecturas propuestas por la artista Beatriz González (Bucaramanga, 1938) en torno a algunos episodios emblemáticos de la violencia en Colombia. Si bien la obra de González abarca seis décadas de producción ininterrumpida, la etapa creativa que mejor ilustra su aproximación a la relación entre arte, memoria e historia en tiempos de violencia es aquella que inicia en la década de 1980. A partir de un análisis de obras icónicas de ese periodo, tales como *Los papagayos* (1986), *Una golondrina no hace verano* (1992) y *Auras anónimas* (2009), en este capítulo propongo que el *ethos* artístico en torno al cual se articula el proceso de reinterpretación y reinención explorado por González desemboca en versiones y subversiones de la historia nacional que exigen repensar la función del arte como testigo del presente y guardián de la memoria. Dichas obras proponen reconstrucciones simbólicas de la violencia cuyo componente afectivo resiste el agotamiento colectivo de la mirada ante atrocidades que han sido ampliamente documentadas por los medios de comunicación masiva. A la luz de esa resistencia al olvido desde lo visual, la tesis que atraviesa este capítulo es que la elaboración pictórica propuesta por González en torno a episodios traumáticos de la historia nacional arroja luz sobre cómo las formas de percepción promovidas desde lo estético pueden abrir horizontes de dilucidación histórica que se distancian tanto del relato historiográfico como de los regímenes discursivos de la prensa y la televisión para promover una memoria colectiva fundada en la rearticulación de la mirada ante el dolor. Al crear *imágenes pathos* (Oramas 2018) que ponen en primer plano la presencia del pasado en el presente, la obra de González ofrece una aproximación a la violencia que cuestiona y reta la posibilidad de una clausura histórica cabal.

El horizonte interpretativo que abre la obra de González se trasluce en otras formas de experimentación estética que aportan nuevos elementos para repensar la función de las artes de cara a un proyecto nacional de reconstrucción histórica y de potencial reconciliación. Tomando como caso de estudio paradigmático las exploraciones escénicas del colectivo *Mapa Teatro*, el capítulo 3, “El archivo en escena: contra-cartografías de la historia en la obra de Mapa Teatro” analiza cómo los dispositivos escénicos explorados por ese colectivo desembocan en una elaboración estética del archivo en torno a la violencia en Colombia que entraña un desafío a la relación entre archivo y repertorio (Taylor 2003). A partir de un análisis de obras como *Testigo de las ruinas* (2005), *Los santos inocentes* (2010) y *Discurso de un hombre decente* (2012), el capítulo examina cómo esa revaloración se traduce en un intento por superar las fronteras de la representación para trazar contra-cartografías de la violencia, entendidas como actos de resistencia a la articulación de un discurso hegemónico, articulado desde las epistemologías dominantes, sobre la violencia en Colombia. Dichos actos revelan las imbricaciones entre pasado y presente a la vez que resisten los códigos de legitimación epistemológica de los discursos oficiales. Mi análisis de esas contra-cartografías se enfoca en la puesta en escena de micro-relatos que retan los ordenamientos discursivos totalizadores, lo cual supone una aproximación no teleológica al pasado que abre posibilidades alternativas de reconstrucción histórica desde las artes vivas. A la luz de esas re-escenificaciones del pasado, la aproximación crítica que aquí propongo explora cómo la hermenéutica de la memoria propuesta por *Mapa Teatro* exige repensar la relación entre violencia, historia, memoria y afecto en la producción cultural colombiana reciente.

El capítulo 4, “Documentando el afecto: hacia una historia del presente en el cine colombiano del nuevo milenio” ahonda en las formas en que dicha hermenéutica ha cristalizado

en la preeminencia en el cine colombiano contemporáneo de una polifonía estética que, aunque anclada en una misma realidad social, ofrece múltiples entradas a las distintas formas de violencia que han definido la historia reciente del país. La tesis que atraviesa este capítulo es que películas como *Rodrigo D. No futuro* (1989) de Víctor Gaviria, *La tierra y la sombra* (2015) de César Augusto Acevedo y *Matar a Jesús* (2017) de Laura Mora, articulan— a partir de propuestas estéticas muy disímiles— un lenguaje fílmico que trasciende la esfera de lo estrictamente documental para explorar desde lo afectivo formas de temporalidad que revelan la presencia del pasado en el presente. Si, como lo propone Laura Podalsky (2011), la producción fílmica asociada al giro afectivo en el cine latinoamericano explora lo emocional como un componente central en la labor de reconstruir un pasado traumático, en los casos de estudio que examino en este capítulo esa exploración se funda en un escepticismo radical sobre la posibilidad de ver el pasado como pasado. Al filmar la violencia como un problema no resuelto que necesariamente atañe al presente y que, en esa medida, no puede ser abordado desde el aparataje epistemológico propio de la retrospectiva histórica, estas exploraciones fílmicas ponen de manifiesto la necesidad de reconocer el carácter estructural de formas de violencia que continúan acechando al presente y de crear una comunidad de espectadores capaces de reconocer su propia responsabilidad ante un proyecto de reconciliación que dependería de ese reconocimiento.

El epílogo, “Aporías de la reconciliación”, explora los retos inherentes a ese proyecto a la luz de la imposibilidad de imaginar un escenario histórico de transición en Colombia que permita alcanzar un consenso sobre todo lo ocurrido en el pasado y sobre las coordenadas políticas que deberían guiar las medidas de reparación y de no repetición que constituyen la condición de posibilidad de ese escenario. Con base en la idea de Steve Stern (2004) de que en periodos de transición la memoria de un grupo se convierte necesariamente en el silencio de otro, aquí

exploro cómo el escepticismo inherente a esa constatación se ha traducido en instancias de la producción cultural colombiana reciente que resisten la tentación de “pasar la página”. Para ilustrar esas instancias, examino la novela *Río Muerto* (2020) de Ricardo Silva Romero, la cual se inscribe en los debates políticos en torno a la firma de los Acuerdos y al plebiscito de 2016. Esta aproximación literaria a la actual coyuntura histórica es paradigmática de una noción de la justicia como proyecto de restauración social que problematiza los discursos hegemónicos sobre paz y reconciliación. Al reconocer la legitimidad de afectos usualmente considerados como negativos en escenarios transicionales, como es el caso del resentimiento, la novela de Silva alerta sobre la necesidad de resistir las narrativas sobre el pasado que promueven el olvido en función de una promesa de reconciliación amparada en los intereses políticos y económicos dominantes. En esa medida, *Río Muerto* responde a la pregunta que abre el primer apartado de esta introducción con una exploración en torno a la posibilidad de restaurar desde la imaginación literaria las redes de responsabilidad colectiva que se han atrofiado tras décadas de violencia, lo cual supone una exploración de lo literario como modo de alertar sobre los peligros éticos de un proyecto de pacificación fundado en el abandono de toda exigencia de justicia.

CAPÍTULO I

Fisuras en la ciudad letrada: la nueva novela de la violencia

I. El colapso de la torre de marfil

En su edición de junio-julio de 1956, la revista *Mito* publicó una elogiosa reseña de *Las guerrillas del llano*, de Eduardo Franco Isaza, líder de los insurgentes liberales que durante los años cuarenta y cincuenta huyeron al llano para enfrentar por la vía armada a los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) y Laureano Gómez (1950-1953). La reseña, a cargo del sociólogo Darío Mesa, pondera el libro de Franco como digno representante —a la par de colofones literarios como *El gran Burundú Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea, y *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón— de “lo mejor que se haya escrito hasta ahora sobre la violencia en Colombia” (327). A pesar de que Mesa escribe la reseña en un momento en el que la llamada “novela de la violencia” se estaba consolidando como género, lo cual apuntaría hacia la participación creciente de los letrados en las preocupaciones políticas derivadas de La Violencia, la reseña hace énfasis en la desilusión de Franco con respecto a la actitud de los intelectuales y artistas frente a la realidad nacional. Franco, nos dice Mesa, “no deja de dolerse de que los intelectuales se encerraran en sus torres de marfil para no oír el estruendo de los tiroteos ni el llanto del país entero” (324). El mismo juicio recae sobre los artistas (pintores, novelistas y ensayistas), quienes “hicieron lo posible por no mezclarse en la reyerta: y se fueron hacia la pintura abstracta, o hacia los poemas incontaminados, o hacia la

novela intimista, o hacia los ensayos esteticistas, o en sus cátedras eran simplemente técnicos” (324).

La denuncia de Franco contra lo que él percibía como una actitud indolente por parte de los letrados hacia los problemas del país es un hecho sintomático de lo que terminó por convertirse no solo en una preocupación general, sino en el motor de una honda transformación en la estructura de la élite letrada. Leídos en retrospectiva, es claro que los reclamos de Franco hacia los intelectuales y artistas se refieren al periodo de lucha de las guerrillas del llano, alrededor del cual gravita toda la narrativa del líder insurgente. En 1955, cuando esa narrativa vio por primera vez la luz en publicaciones clandestinas, era ya patente que las observaciones del autor chocaban con una realidad que empezaba a transformarse. Prueba de ello fue la visita a Colombia durante ese año del sacerdote dominico francés Louis Joseph-Lebret, humanista y científico social cuya formación de campo se había dado en el marco de la Gran Depresión y de la Segunda Guerra Mundial. Financiado por la administración de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), Lebret conformó el grupo de investigación Economía y Humanismo, con el que realizó un estudio sociológico —el primero en su tipo en Colombia— sobre las condiciones socioeconómicas en cuarenta y cinco comunidades rurales y trece urbanas. La contundencia del diagnóstico de Lebret le dio al informe la fuerza de un memorial de agravios sin precedentes, en el que salía a relucir por primera vez “la insuficiencia técnica, la inconsciencia histórica y un egoísmo hermético” de la clase dominante (*Estudio* 369). Las conclusiones lapidarias de Lebret no recibieron en su momento la atención que merecían, como lo constata un hecho escandaloso que da cuenta de la actitud con que el país político de la época lidiaba con los problemas más urgentes: aterrados por las revelaciones de Lebret, los asesores de Rojas escondieron el informe (Karl 41).

Si bien la intervención de Le Bret constituye un hito fundacional en la transformación de la relación de los letrados colombianos con las condiciones sociales dominantes durante los distintos periodos de violencia que atravesaron la segunda mitad del siglo XX, el efecto de esa influencia solo se hizo patente tras la transición democrática que dio lugar al Frente Nacional (1958-1974), a la cabeza del líder liberal Alberto Lleras Camargo. El informe de Le Bret, publicado en 1959, se convirtió en una hoja de ruta para los representantes de las políticas desarrollistas que dominaron el escenario político durante la década del sesenta.⁹ Fue precisamente esa década la que marcaría un quiebre definitivo en la relación del país letrado con las condiciones de violencia que habían marcado, aunque no con la misma intensidad, las dinámicas sociales en la mayor parte del territorio nacional. El quiebre se dio, en gran medida, gracias a la nueva postura que el país político había adoptado, en los albores del Frente Nacional, frente al conocimiento de las causas objetivas de la violencia. La paz criolla impulsada por la administración de Lleras Camargo buscaba, por medio de un ambicioso proceso que ha sido ampliamente documentado por Robert A. Karl en *La paz olvidada*, apaciguar los ánimos caldeados que habían atizado el odio entre miembros de las mismas comunidades en virtud de sus pertenencias partidistas. Tal como lo demuestra María Victoria Uribe (2018), durante La Violencia las categorías de amigo-enemigo se definían exclusivamente en virtud de la lealtad a

⁹ El relevo del caudillismo de Rojas Pinilla por cuenta del pacto entre liberales y conservadores para turnarse en el poder durante cuatro períodos presidenciales —es decir, durante dieciséis años (1958-1974)— no fue recibido por todos como una transición democrática en sentido estricto. Si bien en sus primeros años de existencia el Frente Nacional tuvo el apoyo de las mayorías electorales, algunas voces disidentes cuestionaron el carácter democrático del pacto desde su misma génesis. El congresista y escritor Gerardo Molina, por ejemplo, se refiere en un artículo de la revista *Mito* publicado en la edición de noviembre-diciembre de 1960 a las revelaciones del informe de Le Bret (dentro de las cuales Molina subraya el pasaje del documento en que se declara que, mientras el 5% de la población percibía el 40% del ingreso nacional, el 80% recibía el 35% de ese ingreso) como la prueba de que la transición se había tenido que producir en medio de un clima social marcadamente anti-democrático. En palabras de Molina: “Cuando en 1957 se invitó al pueblo a restaurar la democracia, la pregunta que afloró en muchos labios fue ésta: ¿cuál democracia?” (293).

un partido u a otro. En la mayoría de los casos, las partes enfrentadas eran incluso vecinos que frecuentaban las mismas iglesias y se confesaban con el mismo sacerdote. Cabe destacar que tanto el partido conservador como el liberal (aunque el segundo en mayor medida) eran alianzas poli-clasistas, lo cual dificulta una lectura de La Violencia exclusivamente en términos de lucha de clases.

Guzmán Campos subraya este hecho en la introducción a *La violencia en Colombia*, donde se lee lo siguiente a propósito de la relación de La Violencia con el proceso histórico del bipartidismo: “En Colombia se nace conservador o liberal por una especie de determinismo uterino. La filosofía de los partidos no juega papel alguno en la filiación política de sus adherentes de base. Se es liberal o conservador por tradición de familia o por motivaciones emocionales, no en virtud de una asimilación racional de principios” (9). De cara a estos hechos históricos, el proyecto pacificador promovido por el gobierno de Lleras Camargo buscaba alcanzar un diagnóstico social que permitiera conjurar las amenazas del resurgimiento de la violencia.

Esa transformación no se dio únicamente a nivel administrativo, sino también a nivel social, ya que, tal como lo expresa Karl, “para los colombianos de las ciudades, el entusiasmo que acompañó el regreso a la democracia en 1957-1958 traía aparejada la admisión de su desconocimiento de los problemas nacionales, sobre todo de la violencia” (39). Esto confirma que los reclamos de Franco estaban plenamente justificados: entre las ciudades y la periferia mediaba un abismo que ni siquiera la paulatina modernización de los medios podía acortar. El propio Lleras había articulado ya esa preocupación en 1955, durante su “Discurso en homenaje al doctor Eduardo Santos,” publicado en *El Espectador* el 27 de febrero de ese año. En él, el líder

liberal denuncia que “los colombianos, que saben a diario los incidentes de la guerra civil de Indochina, ignoran qué pasa en el Tolima” (6).

Esta preocupación seguiría latente durante la conformación de la nueva comisión, compuesta esta vez por un grupo de letrados colombianos a la cabeza del sacerdote Germán Guzmán Campos, quien había vivido en carne propia los desmanes de la guerra partidista. Bajo el título explícito y elocuente de Comisión Gubernamental Investigadora de las Causas de la Violencia, el nuevo grupo enfrentó la responsabilidad de tender puentes de diálogo entre las ciudades y la periferia. La labor, sin embargo, estaba llena de obstáculos. En un documento fechado el 24 de mayo de 1958, un grupo de residentes del municipio de Cabrera (al oriente del Tolima), donde Guzmán había hecho incursiones preliminares, pone de manifiesto la desconfianza con la que tendrían que lidiar los letrados en su relación con las comunidades marginadas por el Estado: en el documento, los residentes se quejan de que, como habitantes de la zona, “sufrimos en carne propia la violencia, y conocemos ‘las causas’ que ahora se quieren investigar” (*Petición 1-2*).

Esta actitud de desconfianza por parte de las comunidades afectadas da cuenta de un hecho que ha sido una constante en los estudios sobre la violencia en Colombia: desde su génesis en el informe de Le Bret hasta su ulterior desarrollo como campo de estudio privilegiado de las ciencias sociales en el país (desarrollo cuya piedra angular fue el surgimiento, a raíz de la comisión convocada por Lleras, de la llamada “violentología”), el análisis académico sobre las condiciones objetivas de la violencia ha tenido que lidiar con la constatación de que la rigurosidad intelectual de los diagnósticos derivados de ese análisis no se ha traducido en la posibilidad de convertir el trabajo de los letrados en agente de transformaciones concretas. En otras palabras, la historia de la violencia en Colombia es también la historia de los estudios sobre

la violencia, lo cual significa que las condiciones de violencia han convivido, al menos desde finales de los cincuenta, con los diagnósticos que pretenden sentar las bases para una transformación de esas condiciones.

El hecho de que ya en 1958 las comunidades recibieran con escepticismo los esfuerzos de los letrados, tal como lo muestra el documento arriba citado, sugiere que el desencanto hacia el poder transformador del diálogo, la investigación y la reflexión crítica fue un elemento constitutivo de la recepción que tuvo el trabajo de los miembros de la Comisión. Más aún, desde el surgimiento de esas empresas sociológicas era ya claro que la desconfianza se había extendido entre los mismos sectores letrados, tal como lo demuestra la editorial del diario *El Tiempo* del 11 de junio de 1958, en la que se lee que “la violencia no se puede seguir combatiendo con cuentos, ni consejos, ni con declaraciones para la prensa. Comisiones, delegaciones, enviados especiales, informes, amonestaciones, proyectos, buenos procedimientos, decretos, etc.: de todo eso ha habido en abundancia. Pero en la práctica, nada” (18).

A pesar de estas reservas, durante los últimos años de la década del cincuenta y los primeros de la siguiente el escepticismo convivía con el entusiasmo de los jóvenes intelectuales que conformaban la Comisión. Embarcados por primera vez en el ambicioso proyecto de transformar el país desde la investigación social —proyecto al que terminarían por consagrar toda su vida—, todos los miembros compartían la convicción de que su función no era de ninguna manera decorativa, como lo sugería la nota editorial aludida.

Además del padre Guzmán, fueron voceros de esa convicción el sociólogo Orlando Fals-Borda y el también sacerdote Camilo Torres. La trayectoria de este último, que desembocó en su decisión de tomar la vía armada —en las filas del entonces recién fundado Ejército de Liberación Nacional (ELN)— y en su ulterior muerte en combate durante un enfrentamiento entre ese grupo

insurgente y el Ejército Nacional, es el resumen de la transición que se produjo en todos los miembros de la comisión (aunque en diferentes niveles y con diversas manifestaciones) del entusiasmo original al desencanto. Este fue el resultado lógico de la confirmación histórica de que el escepticismo que muchos no habían logrado disimular desde la génesis de la comisión estaba plenamente justificado: a mediados de los sesenta, era ya evidente que el gobierno, entonces a la cabeza del conservador Guillermo León Valencia (1962-1966), iba a hacer caso omiso de las conclusiones del informe final por considerarlas, paradójicamente, una amenaza para la convivencia pacífica.¹⁰

La violencia en Colombia, producto de años de trabajo de la Comisión Investigadora, se convirtió entonces en un libro maldito, acusado de atizar las heridas del pasado a través de un enfoque ideológico que no hacía justicia a la verdad. Vista bajo el prisma sofisticado del relativismo, esta acusación nos parece hoy, en el mejor de los casos, ingenua. Sin embargo, en la Colombia de los años sesenta ese lente estaba muy lejos de ser moneda común. Prueba de ello lo constituye el hecho de que, para mencionar solo un ejemplo, en *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla (texto canónico que, tras medio siglo de su publicación, seguía siendo impartido en todas las escuelas del país), la historia se presenta como baluarte de la verdad: objetiva, demostrable y, por lo tanto, incuestionable.¹¹ Así lo constata el concepto del jurado que aprobó el texto en 1910, ensalzándolo, entre otras razones,

10 Las capacidades administrativas de León Valencia fueron cuestionadas en su momento hasta por la CIA. En un informe del 11 de junio de 1965, bajo el elocuente título de “Colombia: The Nature of the Political Danger”, se pone de relieve el inminente colapso de la paz criolla de Lleras por cuenta del liderazgo errático de Valencia. En palabras del informe: “Conservative Guillermo León Valencia (...) has not exerted the leadership required by so cumbersome a governmental system” (3).

11 Para un análisis detallado de las estrategias de formación de nación en los libros de historia diseñados para la instrucción en Colombia, ver: Tatjana Louis, “Narratives of the Past in History Textbooks”, en *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies* (Rochester: University of Rochester Press, 2017).

porque los autores “revelan en su relato de los hechos y en sus juicios, un criterio imparcial y el sincero propósito de ser fieles a la verdad” (*Historia* viii).

Esta concepción de la historia presuponía, como lo propone Karl siguiendo a Pierre Nora, una distancia insalvable entre la memoria y la historia: el carácter subjetivo, local y limitado de la primera contrastaba en el imaginario colectivo con la objetividad, impersonalidad y universalidad de la segunda. Fieles a esta premisa, los detractores de la Comisión restaban valor a su trabajo investigativo al presentarlo como un recuento de la historia cuyo valor de verdad quedaba en entredicho, entre otras razones, por la inclusión de los testimonios de víctimas y victimarios, cuyas experiencias estaban del mismo lado de la balanza: el de la memoria. Para los sectores más conservadores, ese era un motivo de suficiente peso para negarle al libro cualquier valor científico o intelectual. El periodista Benigno Acosta Polo sintetizó esta postura en su columna del diario *La República* del 26 de septiembre de 1962, en la que se lee que las páginas de *La violencia en Colombia* “carecen de honestidad intelectual, por la sencilla razón de que por ellas no asoma la fundamentación científica ni la seriedad documental” (4).

A pesar del sabotaje de que fue víctima y de su relativo fracaso estratégico (en la medida en que no condujo a los cambios estructurales necesarios para erradicar las condiciones de violencia que diagnosticaba), el trabajo de los comisionados demostró que las narrativas sobre el pasado reciente del país abrían otro campo de batalla. Las dinámicas de ese nuevo campo obedecían no ya a intereses propiamente militares (los cuales, en el caso colombiano, han sido siempre intereses territoriales), sino a la lucha por la legitimidad simbólica del relato de los distintos actores del conflicto.

Un ejemplo paradigmático de la configuración de ese nuevo antagonismo lo constituye la reseña de *La violencia en Colombia* a cargo del jesuita conservador Miguel Ángel González,

quien se queja de que “el solo testimonio de un criminal ocupa un espacio por lo menos 20 veces mayor que el de todos los Señores Obispos del país” (18). En la crítica de González resuena la indignación del letrado tradicional, mimado por el poder estatal, que descubre con estupor que su discurso está en riesgo de perder la autoridad que hasta ese momento había permanecido incuestionada. El razonamiento subyacente era simple: si a la palabra de insurgentes y “bandidos” se le concedía un valor igual o mayor que a la de las autoridades eclesiásticas, la consecuencia lógica de esa transvaloración era el colapso de la autoridad letrada, cuya legitimidad estaba fundada en el monopolio de la palabra, tanto divina como mundana. Más aún, en esa autoridad convergían las dos esferas: la palabra había sido, desde la época colonial, la manifestación última del poder tanto eclesiástico como gubernamental. En teoría, esos poderes habían dejado de ser uno solo a partir del concordato de 1853. En la práctica, sin embargo, muchas de las manifestaciones de los letrados a mediados del siglo XX (la de González es un buen ejemplo de esto) seguían dando cuenta de la perpetuación de la alianza entre la autoridad estatal, la eclesiástica y la letrada, que era el instrumento legitimador de las dos primeras.

El inminente colapso de esa alianza se perfiló por primera vez en el trabajo de la Comisión Investigadora, que, aunque convocada por el Estado, logró un nivel de independencia sin precedentes, lo cual desembocó en una creciente actitud crítica con respecto a la responsabilidad del Estado en el conflicto. Esa actitud tuvo un alto costo personal para los investigadores. Si bien la historia de Camilo Torres es la más dramática en ese sentido, otro tanto se puede decir de los demás miembros del grupo: Guzmán y Fals Borda decidieron buscar un exilio temporal (el primero se instaló en México y el segundo en Estados Unidos) tras la muerte de su colega, la cual marcó un quiebre en la relación de estos letrados con la realidad nacional. Sus años de experiencia en las comunidades terminaron por convencerlos de la improcedencia de

un enfoque puramente académico. La historia, después de todo, le daba la razón a Franco: una década después de la publicación de *Las guerrillas del llano*, este grupo de letrados tuvieron que reconocer los límites de la torre de marfil que el otrora líder insurgente había atacado sin miramientos.

Entre la crítica de Franco y la muerte de Torres (con las consecuencias que esta produjo entre sus colegas), se cifra, sin embargo, la clave de un giro definitivo. Las convulsiones de esa década dejaron claro que la relación de los letrados con la realidad nacional había sufrido una honda transformación, marcada por una mezcla de desencanto, fracaso y, como correlato positivo de éstos, una dosis considerable de realismo al servicio de una crítica que renunciaba a ser instrumento de los poderes establecidos. El debate que enmarcó esa transformación fundamental giró en torno al nivel de compromiso político que se esperaba de los letrados. Ese debate definió no solo el quehacer de los intelectuales a partir de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta, sino también el de los escritores de ficción, cuya reacción inicial fue, precisamente, poner la ficción al servicio de la representación de una realidad descarnada, imposible de aprehender en toda su magnitud.¹²

Ya en 1959 Gabriel García Márquez llegó —a partir de un diagnóstico de las preocupaciones literarias entonces en boga— a la conclusión de que la literatura no era refractaria al debate sobre el papel de los letrados en el drama nacional. Así quedó consignado en su ensayo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia,” en el cual el escritor se aproxima con escepticismo a los argumentos de quienes ven la literatura como “un arma poderosa que no

¹² Dentro de los hitos de esa nueva estrategia cabe destacar los dos que menciona Mesa en la referencia que abre este capítulo: *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón y *El gran Burundú Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea, ambas publicadas en 1952.

debe permanecer neutral” (12). La crítica que García Márquez articula en su ensayo se fundamenta en la premisa de que, como él mismo lo expresa, “acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (12).

No deja de ser sorprendente que quien así se expresa sea el autor de *Cien años de soledad* (1967), obra que terminaría por convertirse, casi una década después, en el epítome del realismo mágico. Paradójicamente, la crítica de García Márquez a la novela de la violencia comparte las inquietudes que se traslucen en la crítica del realismo mágico en torno a la cual se articula la colección que compone *McOndo* (1996), en cuyo prólogo Alberto Fuguet y Sergio Gómez se distancian de la tradición que García Márquez representa para proponer que “el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (13). En el medio literario colombiano de los años cincuenta y sesenta, sin embargo, la disyuntiva entre la identidad individual y la colectiva estaba mediada por el hecho de que la segunda era definida casi exclusivamente por la violencia. En otras palabras, la exploración literaria de la violencia se convirtió en una forma de privilegiar la construcción de narrativas colectivas sobre el pasado reciente del país. Así lo entienden Daniel Pécaut y Liliana González (1997), quienes, haciendo eco de la idea de García Márquez de que el mito es el único lenguaje de la violencia, subrayan que, efectivamente, la única representación colectiva que se ha dado en Colombia en torno a este fenómeno (es decir, la única representación que ha trascendido el ámbito de los micro-relatos), es mítica en la medida en que se basa en la narrativa de “una violencia originaria que no cesa de repetirse” y que se mantiene, por lo tanto, “en un horizonte religioso, el de la caída y el pecado” (919).

En la elaboración literaria de ese relato colectivo, los autores de las primeras novelas de la violencia enfrentaron un obstáculo que para García Márquez estribaba en el hecho de que ningún escritor profesional de la época había sido testigo de la violencia. Los mecanismos por medio de los cuales los autores sortearon este obstáculo dieron como resultado una literatura que sirvió de leña para alimentar la hoguera del mito. Es significativo en ese sentido que, tras la publicación de *La violencia en Colombia*, esa primera ola literaria en torno a la violencia entró en declive. Si la década del sesenta trajo consigo una transformación de la relación de los letrados con la realidad nacional, la producción literaria de las décadas posteriores se nutrió de esa transformación, pero incorporó también algunas lecciones fundamentales. El ulterior desencanto de los investigadores de la Comisión dio lugar a una nueva generación de letrados, formada en una actitud abiertamente crítica frente al Estado, pero también frente a la lucha armada. Los jóvenes de la década del setenta no eran ya los soñadores ingenuos de las décadas precedentes, a quienes la historia había dado el privilegio de ensayar transformaciones sociales concretas por medio de la actividad letrada. Más aún, los letrados que leyeron *La violencia en Colombia* durante los años más enérgicos de su juventud y que constataron después la inoperancia del Estado ante las conclusiones del libro aprendieron una lección que era al mismo tiempo ética y estética: la palabra se había devaluado junto con todo lo demás. Fernando Vallejo, a quien me referiré con más detalle en las próximas páginas, no solo hizo de esa lección uno de los focos de su producción literaria, sino que la hizo explícita al ponerla en boca de varios de sus narradores.¹³ Pero, dejando de lado la incuestionable originalidad de su obra, Vallejo no fue el único escritor que articuló una temática y un estilo propios en torno a la pérdida del valor de todo

13 Así lo expresa, por ejemplo, el narrador de *La rambla paralela* (2002): “Es que desde hacía mucho en Colombia todo se había devaluado: la moneda, los insultos, la vida humana... Todo quedó valiendo nada” (12).

aquello que otrora gozaba de un valor incuestionable. La labor de los letrados fue en sí misma víctima de esta devaluación generalizada. Como se verá más adelante, para los escritores de raigambre más intelectual este hecho se convertiría en una preocupación central.

De esto se sigue otra lección fundamental, prefigurada ya por García Márquez en el ensayo citado: en la medida en que los letrados perdieron la capacidad de ordenar el discurso en torno a relatos colectivos unificados, los ambiciosos intereses políticos que motivaron la primera ola de novelas de la violencia cedieron paso a lecturas subjetivas que no pretendían hacer de la literatura un medio para llegar a un macro-relato sobre la violencia en Colombia. La perspectiva del letrado urbano que intentaba escudriñar desde la comodidad de su biblioteca los horrores del desangre campesino fue reemplazada por la perspectiva del letrado, también urbano, que se constituyó en un crítico privilegiado no ya de una realidad imaginada o leída en los periódicos, sino de la realidad que lo rodeaba. La ciudad se convirtió entonces en la protagonista de la nueva novela de la violencia en Colombia.

Con el fin de explorar los rasgos constitutivos de esa novela, propongo a continuación un análisis de dos de sus exponentes más emblemáticos: *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero, y *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo. En la medida en que la crítica en torno a estas obras es bastante nutrida (sobre todo en el caso de la segunda), la lectura que aquí hago de ellas está en función de la exploración de una tesis que aún no ha sido pensada a fondo, a saber, que estas novelas articulan por primera vez formas de narrar la violencia que no solo suponen una revaloración del papel del letrado como actor político, sino que además ponen en primer plano los límites del quehacer letrado de cara a la representación del pasado reciente de Colombia.

II. Historia de un desencanto

Publicada en 1984, *Sin remedio* es la primera y única novela de Antonio Caballero. En el actual medio cultural colombiano, ese nombre resuena —sobre todo por cuenta de sus columnas de la revista *Semana*— como una voz crítica imprescindible. Su faceta de novelista, sin embargo, es menos conocida. Esto responde, en gran medida, al hecho de que la tradición literaria de la que se nutre Caballero no es fácilmente rastreable. Más aún, esa tradición no es, definitivamente, la del realismo mágico, que ya en los años ochenta había acaparado casi por completo la atención tanto del público general como de la crítica. Vale la pena recordar que García Márquez recibió el Nobel en 1982, lo cual dice mucho sobre el estado del campo literario colombiano y latinoamericano en el momento de la producción y publicación de *Sin remedio*. Esta novela introdujo en ese campo una toma de posición —en el sentido teórico explorado por Bourdieu (1989)— que frustraba y retaba las expectativas de un público formado en la creencia de que la literatura latinoamericana y el realismo mágico eran términos intercambiables.

Sin remedio pone en jaque esta creencia a través de la exploración de un personaje, Ignacio Escobar, que funciona como alter-ego del propio Caballero: un bogotano de clase alta que, en medio de las convulsiones políticas de los años setenta, se refugia —amparado en la relativa tranquilidad de la ciudad— en una actitud contemplativa rayana en la absoluta indiferencia. Escobar es además un poeta frustrado que a los veinticinco años parece no esperar nada de la vida, o al menos nada nuevo: “Desde antes de nacer/ (parece que fue ayer)/ estoy muerto” (15). Estos versos, que son el leitmotiv de la novela, condensan la desazón y falta de propósito del protagonista, quien los recita sin verdadera convicción poética.

Ya en el primer capítulo descubrimos que la relación de Escobar con la literatura es de profundo escepticismo: “A los treinta y un años Rimbaud no sólo ya estaba muerto, sino que

había renunciado por completo a la literatura, esa falacia” (16). La referencia a Rimbaud, recurrente a lo largo de la novela, pone en primer plano la disyuntiva entre la vida y la literatura; el pensamiento y la acción. Las meditaciones de Escobar en torno a esa disyuntiva son especialmente punzantes cuando se encuentra con otros poetas frustrados. Así, cuando conoce en el bar *El Oasis* a un grupo de poetas que hablan con fruición sobre otros poetas y recitan sus propias invenciones, el narrador nos dice que Escobar no podía sino pensar que había “una contradicción evidente entre lo que recitaban y lo que hacían” (44). La constatación de que la literatura y la vida pertenecen a dos esferas totalmente diferentes, en muchos sentidos incomunicadas, deja al personaje en un de limbo existencial: Escobar es incapaz de consagrar su vida a una acción irreflexiva, que, como se verá más adelante, en esta novela es la acción política propiamente dicha, pero también es incapaz de dedicarse del todo a la literatura, que percibe no solo como una falacia, sino además como una falacia vana, divorciada de la realidad e incapaz de siquiera trasmitirla de forma fidedigna.

En este breve esbozo del conflicto existencial que explora la novela queda ya en evidencia un quiebre temático y estético con respecto a las corrientes literarias dominantes en el momento de su publicación. Paradójicamente, la toma de posición que introduce *Sin remedio* se nutre de las conclusiones del propio García Márquez en su ensayo sobre la novela de la violencia: el foco narrativo no es ya el testimonio —real o imaginario— de víctimas distantes, sino la experiencia del letrado urbanita. Esa experiencia está atravesada y determinada por la historia. Es precisamente el tratamiento de la historia lo que distancia a esta novela de las dos tradiciones a las que de todas maneras responde: la de la novela de la violencia y la del realismo mágico. En la primera tradición, la historia está condensada en los acontecimientos anómalos que rompen con la cotidianidad pacífica: asesinatos, masacres y demás actos violentos. La

historia es aquí el telón de fondo de esos actos. En la segunda, la anomalía pierde el punto de referencia concreto que la ligaba exclusivamente a la violencia y se convierte en materia estética que permite aproximarse a la historia desde un punto de vista mítico.

La tradición inaugurada por *Sin remedio* toma distancia de estas aproximaciones para situar al lector en una realidad espacio-temporal anclada en el ritmo cotidiano de la ciudad, que marca todas las acciones de los personajes. Así, cuando Escobar sale por primera vez de su casa después de una discusión con su novia, Fina, se nos ofrece esta descripción del medio hostil al que se enfrenta el personaje: “Las manos se le iban azulando de frío entre los bolsillos. Al asfalto mojado de la Carrera Séptima se pegaban las hojas blancas de un periódico, robadas por el viento a unos gamines que se acomodaban para dormir en el portal enrejado de una tienda de motos” (33). Poco después encontramos esta referencia a la dirección que decide tomar Escobar: “Caminó rumbo al sur, con llovizna entre los ojos. (...) Al cabo de cinco cuadras seguía lloviznando igual. Pero al cabo de cinco cuadras volver es ya imposible. Torció rumbo al oeste, hacia Chapinero, pensando —pero tarde— que al salir de su casa hubiera debido encaminarse al norte” (34). Estas referencias aparentemente accesorias a direcciones y a lugares concretos tienen un valor muy importante en la novela. La imbricación de tiempo y espacio que la narrativa propone desemboca en una exploración de la historia a partir de sus remanentes espaciales. Escobar deambula por Bogotá como un fantasma para el que solo es posible recorrer la historia espacialmente, como un rompecabezas que se debe transitar en busca de sentido.

La pregunta que necesariamente surge de este atisbo es: ¿en torno a qué historia gira la novela? Esta es una pregunta compleja porque *Sin remedio* no solo juega con la imbricación de espacio y tiempo, sino también con la yuxtaposición de distintas capas de la historia. *Sin remedio* rastrea, primero que todo, la historia de una generación. En la Asamblea Nacional Constituyente,

que dio lugar a la Constitución de 1991 como resultado de las negociaciones de paz con el M-19, el excombatiente y ahora senador Antonio Navarro Wolff se refirió a esa generación como la del estado de sitio: “Todos nosotros, o por lo menos la mayoría de los constituyentes, somos de lo que pudiéramos llamar la generación del estado de sitio. Yo nací en estado de sitio y vivo hoy en estado de sitio” (*La generación del estado de sitio* 2). Navarro se refiere a la preeminencia de esa forma de gobierno en Colombia durante la mayor parte del siglo XX, consagrada en el artículo 121 de la Constitución de 1886 (antecesora de la Carta del 91), que concedía al presidente la potestad de suspender el Estado de derecho para conservar el orden público en todo el territorio. La medida de excepción terminaría por convertirse en regla, sobre todo durante los gobiernos conservadores previos al Frente Nacional.¹⁴

Tres años mayor que Navarro Wolff, Caballero pertenece también a esa generación de ciudadanos a quienes las vías democráticas de disenso les habían sido negadas sistemáticamente. No sorprende, en esa medida, que *Sin remedio* sea un retrato de esa generación durante su periodo más contestatario, que coincide con la década inmediatamente posterior a la del surgimiento de la Comisión Investigadora: los convulsionados años setenta. Convulsionados porque, tras el fracaso de la paz criolla impulsada por Lleras Camargo —y la consecuente consolidación en el Tolima de un gran bloque guerrillero que, bajo el nombre de Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), terminaría por convertirse en la organización subversiva más longeva de América Latina y del mundo— la década siguiente daría lugar a la infiltración de la lucha armada en las ciudades, que hasta ese momento habían gozado de relativa

14 En un artículo publicado por *El Espectador* el 22 de noviembre de 1955, Alberto Lleras Camargo denunciaba ya el estado de sitio como la principal causa de los atropellos que sufrían a diario los ciudadanos: “La presunción, que no admite prueba en contrario, es la de que todo el que disienta del gobierno tiene malas intenciones y desea aprovecharse de algo. O es un amargado por no estar en el poder” (85).

inmunidad. Así, en 1970 nace el M-19 (Movimiento 19 de abril), una organización guerrillera de vocación urbana que se oponía a las elecciones fraudulentas del 19 de abril de ese año, las cuales, a pesar de la popularidad del caudillo Gustavo Rojas Pinilla —cuyo movimiento político (ANAPO) promulgaba el nacionalismo de izquierda que definiría la trayectoria del M-19— dieron como ganador al candidato conservador Misael Pastrana Borrero.

En el momento de la publicación de *Sin remedio*, la fuerza que había tomado el M-19 era ya un motivo importante de preocupación no solo para el Gobierno nacional, sino también para el de Estados Unidos, su aliado más poderoso. Después del fracaso de los diálogos de paz con el gobierno de Belisario Betancur, que iniciaron en 1984 y que se rompieron en junio del siguiente año, el M-19 (entonces la segunda guerrilla más importante después de las FARC) mantenía su poder incuestionable, amasado a lo largo de los años con la ayuda de capital extranjero proveniente del narcotráfico.¹⁵ La toma del Palacio de Justicia en 1985 detonaría poco después un proceso de deslegitimación que terminaría con la rendición del grupo en 1990.

La crisis de legitimidad que atravesaba el M-19 en el momento de la publicación de *Sin remedio* permite entender el trasfondo histórico del tono de profundo escepticismo que atraviesa

¹⁵ El 4 de marzo de 1982, *Los Angeles Times* publicó un reporte muy dicente al respecto, el cual daba cuenta de la conexión entre traficantes de droga cubanos y colombianos. Uno de los protagonistas del reporte es Jaime Guillot-Lara, acusado por las autoridades mexicanas de proveer armas al M-19 a cambio de ayuda por parte de Cuba para el transporte de marihuana a Estados Unidos (“Cuba Tied to Colombian Drug Smugglers” I-8). En la misma dirección apuntaba un informe de la CIA del 17 de junio de 1985, en el que el entonces director de análisis para África y Latinoamérica, John L. Hegerson, hacía el siguiente diagnóstico de la amenaza insurgente en Colombia, impulsada por el combustible del narcotráfico: “We do not believe that the guerrillas are strong enough to topple the government in the near term, but we worry that a continuation of current trends over time would be regime threatening” (“Insurgent Threat in Colombia” 1). En el mismo informe, Hegerson denuncia, como ya lo había hecho el artículo aludido, los vínculos de las FARC y del M-19 con traficantes de droga que ayudaban a financiar la compra de armamento extranjero. El 6 de noviembre de ese mismo año, los vínculos del M-19 con el Cartel de Medellín quedaron en evidencia tras la toma del Palacio de Justicia, donde estaban archivados los expedientes de Los Extraditables, un grupo conformado por los capos (entre ellos Pablo Escobar) que se oponían a los tratados de extradición entre Colombia y Estados Unidos. El resultado de esa operación constituye una de las páginas más oscuras de la historia reciente de Colombia, a la cual aludiré con más detalle en el siguiente capítulo.

la novela. La de Caballero no es —como la de la novelista y excombatiente Laura Restrepo— la historia de un entusiasmo, sino la historia de un desencanto que no estuvo precedido por ninguna ilusión. Ese desencanto está condensado en el personaje de Escobar, que es incapaz de comprometerse con una causa política porque desconfía de toda causa, de toda acción: “La acción, esa fatiga” (251).¹⁶ La novela explora esa inercia con especial elocuencia en el quinto capítulo, que gira en torno al encuentro del personaje con un grupo insurgente maoísta, enfrascado en lo que sus miembros llaman GPP: Guerra Popular Prolongada.

Hasta ese punto de la novela, el narrador nos ha mostrado a un Escobar cuyo círculo social está dividido en dos bandos claramente definidos: está, por un lado, su familia de clase alta, reunida siempre en torno a su madre, doña Leonor, cuyo círculo de amigos incluye a un obispo (monseñor Botero Jaramillo) y a otro poeta frustrado (Ricardo Patiño), un arribista que se dedica a componer versos de ocasión para congraciarse con ese clan decadente de la élite criolla. En el cuarto capítulo se nos revela la banalidad de ese medio, sumido en risas gastadas y condenado a un aislamiento que Escobar detesta. Sin embargo, ese odio no tiene ningún componente positivo que le permita al personaje canalizarlo hacia una reacción concreta contra su medio social. Prueba de ello es la decisión que toma en un momento de nostalgia de quedarse a vivir para siempre en casa de su madre (173). Esta tendencia regresiva, sin embargo, tampoco llega a buen puerto: la decisión se le revela rápidamente como una imposibilidad, ya que el odio

¹⁶ Esta relación negativa con la acción concreta es una característica típica del esteta. Kierkegaard lo expresa con elocuencia en el siguiente pasaje, que sonaría natural en boca de Escobar: “I can’t be bothered. I can’t be bothered to ride, the motion is too violent. I can’t be bothered to walk, it’s strenuous; I can’t be bothered to lie down, for either I’d have to stay lying down and that I can’t be bothered with, or I’d have to get up again, and I can’t be bothered with that either. In short: I just can’t be bothered” (*Either/Or* 44). Este *topos* se repite en otros términos en “Bartleby, the Scrivener”, de Herman Melville. Allí, el aislamiento del personaje le asegura una libertad que, como se verá más adelante, es de la misma naturaleza que la de Escobar.

a su madre y al mundo que la rodea termina predominando sobre el deseo de recobrar el estado fetal que añora a lo largo de la novela.

A ese asfixiante medio familiar se contrapone el de su círculo de amigos, que es el segundo bando ideológico en torno al cual se articula la novela. Desde su apartamento de la Perseverancia, Federico y Ana María —quienes llevan la vida de matrimonio e hijos que Escobar rehúye—, predicán constantemente sobre la necesidad de una revolución que, en el caso de ellos (bogotanos burgueses), tendría que partir de una toma de posición de clase a favor de la lucha del proletariado y del campesinado. Federico, que también es artista, hace de esa toma de posición el objeto de su obra: en el quinto capítulo, por ejemplo, se hace referencia a una escultura de Camilo Torres encargada a Federico por la Universidad Industrial de Santander. La silueta espigada de la escultura, que evoca el estilo de Giacometti, le parece a Escobar un exponente típico del “arte burgués decadente” (212). Este es tan solo un ejemplo del sarcasmo con que Escobar responde siempre al compromiso político de sus amigos, a quienes no deja de ver como unos burgueses enfrascados en un idealismo importado, carente de ideas originales.

El encuentro de Escobar con el grupo insurgente, que se da precisamente con la mediación de Federico, tiene como trasfondo esta tensión entre los distintos mundos que el personaje transita a lo largo de la novela, sin permanecer en ninguno y sin pertenecer del todo a ninguno. De camino a ese encuentro, en una motocicleta conducida a toda velocidad por Federico, Escobar se nos presenta como un personaje vacío de intenciones, incapaz de sobreponerse a las determinaciones históricas que lo atraviesan: “Todo le daba igual: cabalgar en moto rumbo a lo desconocido, ensordecido por el viento, o cenar en casa de su madre con monseñor Botero Jaramillo. La misma aceptación, la misma falta de entusiasmo. Inerte. Disponible. Libre como el viento” (214). La idea de libertad implícita en este pasaje, por lo

demás presente en toda la novela, constituye la única y auténtica ilusión poética del protagonista. Ilusión porque, a pesar de su reticencia a aceptar cualquier compromiso y de su convicción de que de esa reticencia depende su libertad, en realidad Escobar no puede sustraerse a las circunstancias históricas de su medio. Son éstas las que lo llevan a buscar el inmovilismo como única posibilidad de redención: en su vida convergen y colisionan mundos antitéticos que no pueden llegar a una síntesis, ni por la vía del intelecto ni por la de la acción.

Esa imposibilidad de síntesis se le releva a Escobar en toda su magnitud durante su conversación con los abanderados de la GPP, que, tras bombardearlo con un discurso evocador del antiimperialismo del M-19, le explican que de él esperan un compromiso con la causa revolucionaria a través de su poesía: es decir, que ponga su arte en función de la necesidad concreta de educar la conciencia de las masas para el cambio histórico que se avecina. Tal como se lo explica uno de ellos, los poetas como él pueden servir “para meterle a la vaina esa cosa abolerada que le gusta a la gente. Hay que machacar y machacar las consignas, compañero, pero para que la gente se las aprenda y las entienda es muy bueno que les suenen a vaina poética, así se les van quedando en la memoria” (224).

Esta concepción utilitarista de la poesía choca con las ideas y la sensibilidad de Escobar, para quien la poesía no es más que “pura casualidad, cosas que no quieren decir absolutamente nada, y si lo dicen es por equivocación” (229). Al final del encuentro, Escobar solo logra tomar en serio el olor “a hembra” de Zoraida, una de las guerrilleras. Su deseo sexual se le revela como lo único verdadero en medio de todos los discursos sobre la posibilidad de perfeccionar al ser humano a través de la transformación de sus relaciones económicas. Escobar desconfía de esa posibilidad, que le parece, cuando menos, ingenua. Desconfía también de la tendencia a idealizar al pueblo, que según él no habla como en las novelas costumbristas ni como los marxistas: “Los

campesinos gritan ‘Viva el partido liberal’, como todo el mundo” (239). Así mismo, reflexiona Escobar, la conciencia de clase del pueblo no depende de la ruana, como quieren creer sus amigos, que, solidarios con la lucha de los subordinados, usan esa prenda típicamente campesina para reafirmar su posición de clase: “Yo no entiendo”, le dice Escobar a Federico: “es la cosa *contra natura* de la izquierda, supongo, como señalan los periódicos. Chimenea encendida, como un burgués, porque se es burgués. Pero encima, ruana, porque el pueblo usa ruana. Sólo que la usa precisamente porque no tiene chimenea” (91). Eso, claro está, cuando la usa, porque, continúa Escobar, “ahora el pueblo se pone unas chompas fluorescentes de plástico que traen de Taiwán” (91). Esta postura realista hace del personaje un poeta que sospecha siempre de las imágenes idílicas, lo cual lo pone en constante conflicto con sus contemporáneos marxistas.¹⁷

La forma en que Caballero explora el problema de la función política del arte constituye uno de los principales elementos de ruptura con respecto no solo al marxismo ortodoxo de su tiempo, sino también a la novela de la violencia de mediados de siglo. En todos los exponentes más representativos de dicha novela, la reflexión política está en función de la denuncia de los actores responsables. El componente político de esa narrativa, al igual que el que atraviesa la obra de los primeros violentólogos, se fundamenta en la fe en el poder de la palabra como medio de impartir justicia —al menos en un nivel simbólico— y de hacer un aporte, desde la literatura y las ciencias sociales, a la transformación de una realidad injusta y, por eso mismo, inherentemente violenta. La novela de Caballero constituye una crítica, desde la literatura, de esa fe en el poder mesiánico de la palabra y del arte en general. Es, pues, una novela abiertamente

¹⁷ La relación del marxismo con una visión idílica de cuño rousseauniano es explorada por Camille Paglia en *Sexual Personae* (Yale University Press, 1990). En palabras de Paglia: “Marxism was one of Rousseau’s nineteenth-century progeny, energized by faith in the perfectibility of man. Its belief that economic forces are the primary dynamic in history is Romantic naturism in disguise. That is, it sketches a surging wave-motion in the material context of human life but tries to deny the perverse daemonism of that context” (36).

auto-reflexiva, que articula el problema de la relación entre arte y política como un problema filosófico que en el medio cultural que la novela retrata parece no interesar a nadie.

Esto, claro está, no significa que Caballero haya sido el primero en poner el dedo en la llaga en torno a la función política del arte en Colombia. Ya en 1958 Marta Traba había dirigido sus esfuerzos críticos al planteamiento de ese mismo problema. Así lo demuestra un artículo de la revista *Mito* titulado “Problemas del arte en Latinoamérica”, en el que Traba critica al artista “aturdido por slogans, emparedado por nociones patrióticas de corto alcance, empujado, no por el placer desinteresado de crear sino por la aberrante idea de la conveniencia de su creación” (222). El uso de la noción kantiana de “placer desinteresado” revela el sesgo clasicista de Traba, quien percibe el llamado “arte político” como una afrenta contra el juego libre de las facultades, que constituye la columna vertebral de la teoría estética de Kant. Si bien ceñida a nociones estéticas clásicas, la crítica de Traba pone en el centro de la cuestión un problema típicamente latinoamericano, a saber, el del exotismo en el arte. Este problema no parece tener ninguna relación con la crítica al arte políticamente comprometido. Sin embargo, Traba sugiere precisamente que ese arte tiende a la representación de la realidad latinoamericana como objeto de curiosidad exotista. Ese mismo artista aturdido de slogans, propone Traba, “no puede ser nada distinto de un turista que recorre América como un bazar de cosas típicas, o un exaltado que la revisa como un detector de injusticias. En ambas actitudes, América no es un continente sencillamente vivido: es un continente saqueado por los mismos que imaginan construirlo” (222).

El parentesco entre la crítica de Traba y la de Caballero se hace del todo evidente en la forma en que Escobar se aproxima al arte de su amigo: “Federico ya no es pintor, sino pintor comprometido, que es como no ser nada. Como estar muerto. Ya no pinta. Ilustra consignas”

(93). Esta crítica intransigente al uso —y al abuso— del arte en función de una determinada ideología es uno de los elementos neurálgicos de *Sin remedio*. A través de las reflexiones y los conflictos existenciales de Escobar, la novela critica la superioridad moral de una conciencia cuya aproximación a la historia está guiada por la fe ciega en la capacidad irrestricta de juzgar y de iluminar a través de la acción política y de la creación artística. En *Sin remedio*, esta última se nos muestra, a lo sumo, como una forma precaria de dar sentido. Precaria porque, al final, la maniobra apolínea de poner en orden el mundo ni siquiera puede redimir al personaje principal, cuya única posibilidad de síntesis es, como se verá más adelante, la muerte. La acción política propiamente dicha, por otro lado, se nos muestra como una fuerza destructiva que no llega nunca al idilio de los utopistas más audaces: “La gente que hace cosas es por lo general profundamente dañina” (234), reflexiona Escobar en una de sus disquisiciones.

Más aún, si bien la generación del estado de sitio estaba tentada por la posibilidad de usar el arte como medio de acción política, *Sin remedio* muestra el fracaso irremediable de ese proyecto en la medida en que, en el contexto de los años setenta en Colombia, esa acción era indisociable del uso de la violencia. Para Escobar, esto es claro desde el momento de su encuentro con el grupo insurgente, cuyos miembros hablan, entre otras cosas, del secuestro como medio legítimo de lucha. La ulterior reflexión del personaje es contundente: “La violencia. Eso era lo que habían venido a proponerle Federico y sus compañeros: la violencia” (230). Si bien la novela no explicita la postura de Escobar sobre el problema de la legitimidad del uso de la violencia para la transformación política del país, su actitud y sus reflexiones sugieren, como ya se ha dicho, un escepticismo frente a toda acción, violenta o no. Si al personaje puede atribuírsele una ética claramente definida, ésta sería la ética de la inacción, o la inacción como proyecto ético.

Este proyecto ético dialoga subrepticamente con una tradición filosófica que va de Sorel a Benjamin y de éste a Arendt. La posición de Escobar, sin embargo, parece estar en consonancia con el sector más conservador de esa tradición, cuyos principios cristalizan en la aproximación a la violencia de Augusto del Noce (2014), basada en un análisis político-teológico de la relación de parentesco de la acción revolucionaria y el gnosticismo. Para Noce, el nudo de esa relación es la negación del mundo tal como es. En el caso del gnosticismo (tanto en la corriente ascética de Marción como en la libertina de Carpócrates y los cainitas), se trata de una negación del orden cósmico, que es percibido no como desorden, sino como un orden fundado en el mal y en la injusticia. En el caso de la acción revolucionaria, la negación va dirigida a una realidad histórica específica, percibida también como injusta. Independientemente de su validez histórica, el argumento de Del Noce ofrece una mirada original al problema de la relación entre violencia y nihilismo que atraviesa la novela de Caballero. Para Del Noce, esa relación está fundada en la concepción nietzscheana del nihilismo, desde la cual éste consiste, antes que nada, en la negación del mundo. La crítica de Del Noce se dirige exclusivamente a la acción revolucionaria, en la que según él está condensada la esencia del nihilismo contemporáneo y de la violencia derivada.

El encuentro de Escobar con esa acción desemboca en la constatación del destino nihilista que denuncia Del Noce. Para éste, ese destino tiene que ver con la inevitable restauración de la violencia mítica tras el triunfo de la violencia divina. La terminología, claro está, es de Benjamin, cuya tipificación de la violencia es interpretada por el filósofo italiano como un replanteamiento de la distinción entre violencia reaccionaria o represiva y violencia progresiva o revolucionaria. La transición de una a otra, que para Benjamin supondría la transición del reino de la necesidad al reino de la libertad, es siempre, según Del Noce, una

transición fallida en la medida en que la violencia revolucionaria no puede prescindir de la ulterior imposición de la ley. Más aún, Del Noce propone que esa imposición se da tras el eclipse de la ética, entendida ésta —desde una tradición que va de Rosmini a Heidegger— como el respeto por el orden del ser.

Si bien la reflexión de Escobar no pasa por estas minucias filosóficas e históricas, la conclusión es la misma: la violencia revolucionaria, al buscar una transformación total de la actual realidad histórica, amenaza incluso a quienes, aunque comprometidos con esa transformación, inevitablemente son herederos de la realidad que se quiere abolir y constituyen, en esa medida, un obstáculo en el camino hacia la revolución total. Escobar, que incluso llega a sospechar que, de triunfar el proyecto revolucionario, él mismo terminaría fusilado, entiende esto perfectamente. Entiende también que la imposición de la ley es un estadio inevitable de la revolución. Así se lo expresa a Federico: “Cuando ganen ustedes, si ganan, su perfil saldrá en las medallas, en las monedas, sí, Federico, en las monedas: no ponga cara de puro: en las monedas y en las estampillas de correo (...) cuando ustedes dominen el sistema bancario y los correos y telégrafos” (232). Desde este punto de vista, la revolución no es más que un relevo de poder que desemboca en la continuación, aunque por otros medios, del ejercicio de la violencia mítica.

III. Del desencanto a la de-formación

La reticencia de Escobar a comprometerse con el ideal revolucionario imposibilita la transformación política del personaje. La apatía e inmovilismo del personaje suponen un quiebre con la tradición literaria de la *Bildungsroman*, con la que la novela establece de todas formas un diálogo implícito. Tal como lo propone Franco Moretti en su estudio sobre el género, el sustento ideológico fundacional de esa tradición es la idea de que la juventud es un símbolo de la

modernidad. Sin embargo, para que ese símbolo sea operante es necesario dotar a la juventud de la característica *sine qua non* de la modernidad: el cambio irrefrenable. A este atisbo de Moretti habría que agregar una observación que permite entender la ruptura que introduce *Sin remedio* en la tradición de la novela de formación: ese cambio irrefrenable, que constituiría el rasgo constitutivo de la juventud y de la modernidad, no es un cambio sin destino. En la mentalidad del siglo XVIII, cuna ideológica de la *Bildungsroman*, el progreso es el resultado de transformaciones conscientes introducidas en el medio por un ser humano cabalmente formado. La idea de *Bildung*, central en la filosofía moral de Herder, supone precisamente la posibilidad de desarrollar las propias capacidades de forma autónoma para llegar a un todo armonioso que puede reflejarse ulteriormente en obras concretas.¹⁸

Esta idea de *Bildung* supone una relación enteramente positiva con la propia libertad. La libertad consiste, desde este punto de vista, en una cierta elasticidad que permitiría la propia transformación y la transformación del medio dentro de las condiciones legadas por la tradición. Ahora bien, desde la noción clásica de formación, esa elasticidad no se traduce en la total carencia de límites, sino en la posibilidad de adaptarse a los propios límites sin perder la individualidad y el potencial creativo que ésta conlleva. La *Bildungsroman* clásica se ciñe cabalmente a esta idea de formación. Tal como lo muestra Moretti, esa novela es siempre una narrativa de socialización: al final, el héroe o la heroína descubren, tras un recorrido no exento de

18 Goethe ofrece un extraordinario correlato literario de esta concepción típicamente dieciochesca de la formación moral. En *Las afinidades electivas*, por ejemplo, salta a la vista el paralelo entre la formación individual y la formación del medio: el diseño de la propiedad de Eduard y Charlotte y los posteriores proyectos de renovación que atraviesan la novela son la manifestación de los conflictos y transformaciones morales de los personajes. La formación individual y la formación del mundo son, desde este prisma estético, procesos inseparables y complementarios. Así lo sintetiza Thomas Jeffers: “the products of experience ought to be those that ground the inward in the outward: the soul in the body, the self in the society, the mind’s work in the hand’s work, spirit in nature” (*Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Satayana* 15-16).

frustraciones y fracasos, su lugar en el mundo. No es casualidad, en ese sentido, que el matrimonio —entendido no solo como la fundación de la familia, sino como el pacto entre el individuo y el mundo (Moretti 22)— sea el resultado obligatorio de ese proceso de socialización en la *Bildungstradition* clásica. Así pues, la formación no es aquí el resultado de los caprichos de una libertad indisciplinada, sino el producto final —apreciable como una obra de arte— de un proceso por medio del cual la libertad individual es disciplinada en función de una imagen (*Bild*) que la trasciende y la rebasa.

La libertad que Caballero pone en boca de su personaje principal es el opuesto de esta noción de libertad: Escobar goza de una libertad que, al ser aparentemente irrestricta, deja al personaje a la deriva. Esto se debe, en gran medida, a que el personaje carece de una tradición robusta en que apoyar su experiencia. Si bien en sus encuentros familiares descubrimos que sus antepasados han jugado un papel protagónico en la historia nacional, su relación con ese pasado es de total extrañeza. Esa extrañeza se hace evidente desde la primera vez que el narrador describe ese universo familiar, tal como queda espacialmente sintetizado en la casa de doña Leonor:

Las bandejas de plata de muffins y tostadas, el fulgor apagado de los frascos tallados de cristal, llenos de whisky y brandy. El fulgor obstinado de los marcos de plata con fotos desvaídas de difuntos: su abuelo don Foción, cinchado en su uniforme de general de la guerra; su padre con el dedo meñique estirado apoyado en la punta de una mesa, de frac, cuando era joven, cuando estaba vivo, cuando era plenipotenciario en Asunción” (19-20).

Este ambiente de oropel gastado y de anticuario atraviesa todas las alusiones del narrador a la madre de Escobar y al círculo que la rodea. La relación de dependencia que ese círculo establece con un pasado mítico es constantemente amenazada por el presente potencialmente revolucionario que los acecha. Escobar es la bisagra entre ese pasado, que no le pertenece del

todo, y un presente que no logra comprender y del que no logra participar activamente. La imposibilidad de alcanzar una síntesis dialéctica entre pasado y presente empuja a Escobar hacia la periferia, lo cual lo convierte en un personaje marginal: incapaz de abrazar la tradición a la que pertenece por derecho de familia (que no es otra que la de las oligarquías criollas), el poeta frustrado busca, sin éxito, anclaje en otros puertos. Este rasgo del personaje está lejos de ser un aspecto accesorio de su economía afectiva. Su conflicto existencial más profundo tiene que ver con la imposibilidad de establecer relaciones de pertenencia con su medio. De cara a esa imposibilidad, la narrativa de socialización no puede sino fracasar, como de hecho ocurre en la novela.

Es muy significativo en ese sentido que el motor de toda la acción narrativa sea la reticencia del personaje a tener un hijo. El primer capítulo gira precisamente en torno a la discusión entre Escobar y Fina sobre esa posibilidad, que él intenta zanjar de una vez por todas cuando le recuerda a ella los tiempos en que “los días se iban siguiendo los unos a los otros sin que formaran meses, ni mucho menos años: nadie pensaba en tener hijos, nadie tomaba decisiones drásticas. Estábamos tú y yo, mi amor, como suspendidos en medio de la vida” (29). Esa reticencia a tomar decisiones trascendentales tiene que ver con la idea de libertad que Escobar defiende. Desde un punto de vista afín a la reflexión de Kierkegaard en torno a lo que está en juego en las decisiones existenciales, es claro que Escobar forma parte del tipo hedonista, cuyo prototipo es, tal como se lee en *Lo uno o lo otro*, la figura de Don Juan. Es muy significativa en este sentido la alusión de Kierkegaard al Don Giovanni de Mozart —para él la versión insuperable de la figura de don Juan— como el arquetipo del héroe no formado, del héroe informe: “Don Giovanni is an image that constantly appears but gains neither form nor substance, an individual who is constantly being formed but not finished, of whose life history

one can form no more definite an impression than one can by listening to a tumult of waves” (*Either/Or* 99). Este tipo de héroe (que es, en realidad, un anti-héroe) está en las antípodas del héroe de la *Bildungsroman* clásica. El argumento de Kierkegaard según el cual Mozart tuvo éxito en la representación de ese tipo ideal mientras que Moliere fracasó es muy dicente en este sentido, ya que, si —como lo propone Kierkegaard— la única manera satisfactoria de representar ese cambio constante que resiste toda forma es a través de la música, es claro que la preminencia del componente dialéctico en la *Bildungsroman* desemboca inevitablemente en la consagración de la forma.

Sin remedio es, en este sentido, un experimento anti-dialéctico: el carácter informe del personaje de Escobar está relacionado con la imposibilidad de reconciliar sus contradicciones. El contraste entre el recorrido del protagonista de la *Bildungsroman* clásica y el de Escobar es, pues, evidente. Mientras el primero corona su proceso de formación (es decir, de socialización) en el altar y en la ulterior paternidad, el segundo atraviesa un proceso exactamente inverso: del prospecto de matrimonio y paternidad a la total carencia de compromiso. La evasión del compromiso se da en esta novela en dos niveles fundamentales: en un nivel que podríamos llamar “nuclear”, que sería el plano estrictamente familiar, y en un nivel sociopolítico más amplio. Para Escobar, el compromiso político restringe la libertad de la misma forma en que lo hace el compromiso familiar: casarse con una causa supone para el personaje el mismo sacrificio que el matrimonio y los hijos. Sin ese compromiso, sin embargo, el proceso de socialización que está en el centro de la *Bildungsroman* clásica necesariamente fracasa. El de Escobar es, pues, un proceso destructivo que hace de *Sin remedio* una *Bildungsroman* invertida, una novela de deformación.

El resultado de ese proceso es la muerte de Escobar, cuyas circunstancias son en sí mismas sintomáticas del estado de alienación en que vive el personaje. Tras su participación en el encuentro que Federico organiza con el grupo insurgente, y a pesar de haberse comprometido tácitamente con la lucha revolucionaria, Escobar retoma su vida como si nada hubiera pasado. Su único gesto de solidaridad con sus nuevos camaradas consiste en la composición de un poema épico a Bogotá titulado “La Bogoteida”, en el que denuncia, en un tono abiertamente impostado que evoca el estilo de *La Araucana*, la desigualdad y la miseria reinantes, tal como se puede apreciar en la siguiente estrofa: “*Ciudad de sangre; en sangre amortajada;/ ciudad que arroja sangre y sangre encierra;/ ciudad ensangrentada y desangrada/ en sórdida, secreta, sorda guerra:/ al sur o meridi6n, la plebe hambreada/ de todos los malditos de la tierra;/ al norte o septentri6n, la oligarquía/ rodeada de guardianes noche y día*” (269).

El poema, como casi todos los de su pluma a lo largo de la novela, termina siendo abortado tras una sentencia definitiva e irrevocable: “Aquello era una mierda” (278). Esa sesi6n de escritura desemboca, sin embargo, en un poema mediocre pero honesto: “*En Bogotá no pasa nada/ nada/ nada/ nada/ nada/ ah/ no pasa nunca nada/ nada/ ah/ ah/ no pasa nada...*” (285). El contraste entre los dos poemas revela el abismo que separa la experiencia de Escobar de la de sus compañeros revolucionarios. Para el primero, Bogotá, a pesar de la miseria, la desigualdad y la violencia, no deja de ser un lugar donde no pasa nada. Los episodios subsiguientes son consecuentes con este atisbo: Escobar sigue visitando ocasionalmente la casa de su madre y tiene dos amoros: uno con su prima Patricia —quien, para atormentar a sus padres, “viejos reaccionarios y huevones” (299), se ha vuelto trotskista y se ha hecho novia de un revolucionario— y otro con ngela, la hermana de su amiga Ana María, esposa de Federico. Entre tanto, Federico abandona a su familia y se va al monte, desde donde planea el secuestro de

Foción, tío de Escobar y padre de Patricia. Así pues, mientras aparentemente no pasa nada, un desenlace trágico empieza a acorralar a los personajes: el tío Foción muere en poder de sus captores y, por una serie de malentendidos, el principal sospechoso de todo resulta siendo Escobar, quien, al intentar huir, es asesinado por las fuerzas armadas. El final confirma la sentencia que el protagonista plasma en uno de sus poemas: “No se escoge la muerte: a ella se llega acorralado por la propia vida” (23).

La muerte, claro está, no es un tema nuevo en la narrativa colombiana. Como ya quedó sugerido a propósito de la novela de la violencia, las masacres y demás muertes atroces que La Violencia trajo consigo ocuparon un lugar privilegiado en la literatura de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, desde la aproximación de Caballero, la muerte no es ya una fatalidad exclusivamente ligada a la violencia partidista, sino que se convierte en sí misma en una forma de vida: Escobar —tal como se lo recuerdan permanentemente sus amigos y, sobre todo, Fina— vive como si estuviera muerto. Este vivir como si se estuviera muerto tiene que ver con el colapso de todas las ideologías, que en esta novela deja de ser un problema abstracto para convertirse en parte integrante de la psicología del personaje principal. La experiencia de Escobar es el eco de ese colapso: incapaz de compartir el entusiasmo ingenuo de sus amigos revolucionarios, incapaz también de pertenecer del todo a la élite decadente cuya historia resuena en cada uno de sus apellidos, Escobar queda suspendido en un limbo que desemboca en la muerte.

La exploración que hace Caballero de ese limbo es muy sintomática de la época en que se sitúa la novela. Visto desde el punto de vista de la figura del letrado, el limbo en que se mueve el personaje tiene que ver con la imposibilidad de comprender y de sintetizar la propia situación y la situación del medio más inmediato. Como se vio al comienzo de este capítulo, las décadas del

cincuenta y sesenta estuvieron marcadas por un alto grado de optimismo por parte de los letrados, quienes empezaron a percibir por primera vez que su función era fundamental para comprender y transformar el país, mientras que la década del setenta estuvo marcada por el escepticismo hacia esa posibilidad. Al centrarse en la experiencia alienante y no edificante de un letrado bogotano durante esos años de desencanto, *Sin remedio* explora la bancarrota no solo de la élite letrada, sino de la labor del letrado en sí misma. Así, lo que acorrala a Escobar hacia la muerte es una serie de malentendidos que la escritura no logra aclarar. Todo lo contrario: la escritura ahonda los malentendidos. Al final, el curso de la historia se burla de la vanidad de la palabra.

Este punto de vista descarnado introduce una nueva postura literaria frente a los problemas que la primera generación de violentólogos había intentado diagnosticar a partir de un análisis estrictamente sociológico. Esa nueva postura supone una revaloración del punto de vista que se había vuelto hegemónico en virtud de ese análisis, el cual no era otro que el de las ciencias sociales, cuya precaria tradición en Colombia se tradujo en la configuración de un aparato epistemológico necesariamente híbrido, en el que la herencia de Comte convivía con los métodos experimentales que el objeto de estudio exigía. Si bien puede parecer problemático leer la ficción literaria como una respuesta a un determinado estatus quo epistemológico y teórico, *Sin remedio* sugiere efectivamente esa conexión al poner en primer plano la imposibilidad de comprender y de sintetizar la realidad nacional a partir de los modos de abstracción que tradicionalmente han constituido el baluarte de los letrados en Colombia.

Desde este punto de vista, es claro que en el personaje de Escobar cristaliza un fracaso individual que tiene resonancias colectivas y que consiste en la imposibilidad de abstraerse del medio para darle sentido desde la perspectiva de objetividad que ofrece la distancia crítica. Este

punto se intersecta con las ideas de formación y de de-formación antes aludidas. La noción de *Bildung* de cuño herdiano y hegeliano supone precisamente la búsqueda de universalidad y la consecuente valoración de la distancia como garante de dignidad intelectual. Desde este punto de vista, la ruptura con respecto a lo inmediato —posible únicamente en virtud del intelecto y de las facultades puramente racionales— le abre al ser humano la posibilidad inacabada de su propia formación. Tal como lo sintetiza Gadamer en *Verdad y método*, el que se abandona a la particularidad es *ungebildet*, es decir, no formado, en la medida en que es incapaz de “apartar su atención de sí mismo y dirigirla a una generalidad desde la cual determinar su particularidad con consideración y medida” (41). Incapaz de llegar a ese grado de abstracción —y, por lo tanto, de formación en un sentido ya no solo ético sino estrictamente teórico— y acorralado por sus circunstancias más inmediatas, Escobar se convierte en el protagonista de un proceso de dislocación simbólica de la figura del letrado en Colombia. Como se verá a continuación, ese proceso llega a su punto culminante en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo.

IV. El letrado en guerra

Publicada en 1994, exactamente una década después de *Sin remedio*, *La virgen de los sicarios* se convirtió en la novela más polémica de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. En ella cristalizan los elementos más salientes de la personalidad literaria que su autor ha cultivado a lo largo de los últimos cuarenta años. Esa personalidad —iconoclasta, intransigente y provocadora— se nutre de la tradición del esteta que desprecia la mediocridad de su medio, al que ataca con todo el veneno que su posición de paria social le permite destilar. Algunos de los precursores de esa tradición que resuenan en el estilo de Vallejo son Oscar Wilde, H.L. Mencken

y José María Vargas Vila. La preminencia del punto de vista del esteta en la obra de Vallejo alimenta una tradición literaria de la que *Sin remedio* también participa, aunque de forma tangencial. Como lo vimos en la sección anterior, Escobar es también un esteta que podría decir, con Oscar Wilde, que el mayor privilegio consiste en abstenerse de la fatiga de la acción.¹⁹

Esta relación de abierto escepticismo hacia la acción, que se podría interpretar —con Paglia (1990: 531)— como una continuación del ideal romántico de abandonar la acción específicamente masculina, da un giro en la obra de Vallejo. En *La virgen de los sicarios*, ese giro se hace evidente en la relación que el narrador protagonista establece con los hechos narrados. La novela puede leerse como un experimento ficcional por medio del cual el letrado abandona el punto de vista del espectador para lanzarse deliberadamente a la acción destructiva que moldea su medio, que en este caso no es otro que el de Medellín en la década más violenta de su historia: los años noventa, durante los cuales la violencia derivada del narcotráfico alcanzó su punto más álgido. Tal como lo sintetiza Alonso Salazar en *No hubo fiesta*, al Medellín de los ochenta y noventa “no llegó la esperada revolución sino la catástrofe social creada por el narcotráfico” (238).

La novela de Vallejo gira específicamente en torno al fenómeno del sicariato, en el que cristaliza de forma especialmente dramática el nihilismo radical que el autor ha explorado a lo largo de su obra. Las resonancias típicamente europeas de ese nihilismo han hecho de *La virgen de los sicarios* la novela más global de Vallejo.²⁰ Un claro ejemplo de esas resonancias lo

19 La cita completa de Wilde da una idea más clara de la afinidad de este punto de vista con el de Escobar: “Action! What is action? It dies at the moment of its energy... It is to do nothing that the elect exist. Action is limited and relative. Unlimited and absolute is the vision of him who sits at ease and watches” (*The Critic as Artist* 270).

20 Tal como lo propone Erna von der Walde en “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”, el Medellín de *La virgen de los sicarios* “es apenas un escenario de lo que se anuncia para muchos otros lugares del planeta en tiempos de globalización: el vaciamiento de sentidos, el cierre de horizontes, el desencanto en un mundo que predica el consumo como única forma de pertenencia ciudadana” (37).

encontramos en *La era del vacío*, donde Gilles Lipovetsky propone un vínculo entre el nihilismo contemporáneo y lo que él denomina *violencia hard*, la cual surge como “consecuencia del abandono de las grandes finalidades sociales y de la preeminencia concedida al presente” (209). El sociólogo caracteriza esa violencia como “desesperada, sin proyecto, sin consistencia” y como “la imagen de un tiempo sin futuro que valoriza el «todo y pronto ya»” (209). El ejemplo que se nos ofrece hace evidente el sesgo europeo de este análisis: “En un solo día, cinco, seis atracos, por sumas cada vez más irrisorias” (209). En Colombia, esa violencia carente de proyecto ha tomado formas mucho más dramáticas, de las cuales el sicariato es sin duda la más escandalosa. La caracterización que propone Alonso Salazar coincide plenamente con el diagnóstico de Lipovetsky: “El sicario ha incorporado el sentido efímero del tiempo propio en nuestra época. La vida es el instante. Ni el pasado ni el futuro existen. Este hecho lleva a una valorización distinta de la vida y de la muerte: *Vive la vida hoy, aunque mañana te mueras*” (157). Esta violencia sin propósito entraña una relación con la temporalidad en la que el pasado y el futuro son pura negatividad.

A la luz de esta temporalidad, el sicariato se nos revela como la materialización del fracaso del proyecto moderno, que contemplaba, tal como lo propone Sergio Cotta en su interpretación filosófica de la violencia, la total superación de ésta a través de la civilización y del progreso. Desde el punto de vista de este proyecto, tal como lo imaginaron los pensadores ilustrados y los positivistas (de Voltaire a Saint Simon y Comte; de Spencer a Rusell) la violencia era un atributo de épocas oscuras, de “hombres primitivos” o “bárbaros” (Cotta 3). La disipación de esta ilusión ha dado lugar a una crisis de los valores ilustrados, la cual toma proporciones de catástrofe en *La virgen de los sicarios*. Si la caracterización que hace Lipovetsky de la *violencia hard* pone en el centro del problema la carencia de una meta social —

que él asocia con la proliferación de ciertos tipos de bandidaje urbano—, la novela de Vallejo recrea esa carencia a partir de una mirada visceral a la relación del letrado con el nihilismo radical del que no puede sustraerse. Así pues, en la novela de Vallejo la violencia brota en sí misma de una pluma iracunda que interpreta la realidad desde el prisma del escritor que se pierde en el presente sin futuro de una ciudad que se consume en una danza frenética con la muerte.

Ese perderse, sin embargo, no llega a ser definitivo. El narrador participa de la ciudad en su caída, pero la mira desde la distancia que separa el pasado del presente: “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (7), observa el narrador como recordatorio de lo que fue y ya no es. Estas líneas abren la novela y preludian las alusiones al pasado que la atraviesan, algunas de las cuales tienen un tono admonitorio que se torna mesiánico en la siguiente declaración: “Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada” (21). La relación del narrador con el pasado (su conciencia de su historia personal y de la historia del país) le permite ver el presente desde la barrera y juzgar la magnitud del desastre. En otras palabras, el narrador tiene horizonte histórico, que es precisamente de lo que carecen Alexis y Wílmur, sicarios con quienes establece una relación que, en términos freudianos, podría caracterizarse como el maridaje de eros y thanatos.

Desde el comienzo de la novela, sabemos que el narrador ha regresado a Colombia desde el exilio, “vuelto un viejo, a morir” (8). Por medio de un guiño no exento de sarcasmo, Vallejo evoca la transición del esteta hacia la muerte —cuyo antecedente literario obligado es Gustav von Aschenbach— para darle un giro satírico: el célebre escritor que solo puede, como Nietzsche, dar a la vida una justificación estética, regresa a Medellín a enfrentar la muerte sin patetismos románticos, de la mano de quienes la distribuyen a diestra y siniestra con sus revólveres. Sin embargo, la vecindad con la muerte que el narrador encuentra en estos sicarios no

está solamente dada por la actividad homicida en la que se consumen sus días, sino también —y quizá en mayor medida— por el frenesí sin horizonte que llena su vacío existencial y que el narrador asocia con el delirio: “Sin pasado, sin presente, sin futuro, la realidad no es la realidad en las barriadas de las montañas que circundan a Medellín: es un sueño de basuco” (60).

La música (Vallejo se refiere específicamente al punk y al metal) es una de las formas de ese sueño. Por eso, al ver perturbada por esa música la paz de su habitación franciscana, cuyo único mobiliario consiste en “una cama, unas sillas y la mesa desde la que les escribo” (18), el narrador equipara música y droga, como si ambas fueran leña para avivar la hoguera del delirio: “Prefiero incluso que fumes basuco” (18), le dice a Alexis después de lanzar por el balcón la grabadora que le había regalado. El narrador toma con respecto a la música de los sicarios la postura del reaccionario que diría, con Nicolás Gómez Dávila, que “el ruido moderno ensordece el alma” (*Escolios* 384). De hecho lo dice, aunque con otras palabras: “El ruido es la quemazón de las almas” (57). La ascesis del narrador no es, sin embargo, negación del mundo, sino de *ese* mundo en el que, a falta de sentido, se impone el ruido. Por eso le pide a Alexis que aprenda “a ver la pared en blanco y a oír el silencio” (18). Es significativo en este sentido que lo que más tenga el narrador en su apartamento sean ventanas, como si lo suyo fuera la vida contemplativa. ¿Estamos entonces ante un cultivador de la *bios theoretikos*, que lleva a cuestras una tradición en bancarrota?

Hacia esa dirección apunta Herlinghaus (2009) cuando se pregunta si el proyecto de Vallejo en *La virgen de los sicarios* consiste en reinventarse como un sujeto literario platonista en busca de valores cristianos que permitan construir sobre las ruinas de un mundo profano que

ha naufragado.²¹ Esta es una pregunta compleja, pues la voz de Vallejo nos enfrenta a la imposibilidad de evadir las contradicciones del autor/narrador, que se describe a sí mismo como un hombre de “más de mil personalidades” (26). ¿Se trata, después de todo, de un asceta que ha sucumbido al mundo? ¿O acaso debemos leer su platonismo al pie de la letra e interpretar la relación erótica con los sicarios como una escalera hacia la verdad, como la de Diotima en *El banquete*? Este segundo punto de vista tiene la ventaja de ser consecuente con el anticristianismo de Vallejo. Sin embargo, el contenido de esa verdad no es claro, como tampoco lo es el medio de alcanzarla. ¿Estamos frente a la búsqueda de una verdad histórica, o metafísica?

La novela de Vallejo se ubica en un limbo entre el mito y la historia. El letrado que narra no puede prescindir de una mirada mítica para darle sentido a ese mundo arruinado por la historia. El mito que atraviesa la novela no es otro que el del origen y la caída, con lo cual se complica el anticristianismo del autor/narrador, pues estamos ante un ateo imbuido de mitología cristiana. Vallejo, el iluminado, es víctima de la ingenuidad que Foucault describe en estos términos: “Uno quiere creer que en su comienzo las cosas eran perfectas; que salieron resplandecientes de las manos del creador, o en la luz sin sombra del primer amanecer” (*Nietzsche, la genealogía, la historia* 20). A esa creencia Vallejo le dedica un libro entero: *Los días azules*, cuyo título vale más que mil palabras. En *La virgen de los sicarios*, el anhelo del origen cobra sentido a la luz de un presente sin futuro. La infancia feliz del narrador contrasta con el acabose sin remedio que la adultez le revela y que lo lleva a afirmar que “vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto” (76).

21 En palabras de Herlinghaus: “What if the author desired, suddenly, to reinvent himself as a Platonist literary subject searching for Christian values to be built on the ruins of a shipwrecked profane world?” (137)

Al igual que en *Sin remedio*, estamos aquí frente a un letrado que vive como si estuviera muerto, inmerso en un tiempo dislocado porque la violencia ha desdibujado los límites entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Sin embargo, si la novela de Caballero nos pone de lleno en medio de ese tiempo dislocado (es decir, en medio de la historia), Vallejo en cambio recurre al *topos* fundacional de la mitología cristiana para sugerir un pasado en el que el tiempo no necesitaba todavía de arreglo. Así, la Sabaneta de *Los días azules* se convierte en *La virgen de los sicarios* en un infierno que parece producto de una fatalidad mítica y no el resultado lógico de un proceso histórico: “Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio” (10). El paso de la Sabaneta de la infancia al Medellín de la adultez equivale para el narrador a la expulsión del paraíso.²² La pérdida del origen viene entonces dada por la explosión demográfica de una ciudad cuyos tentáculos alcanzan ese lugar que en el recuerdo del narrador representa no solo un espacio idílico, sino también un tiempo no dislocado, contenido en sí mismo y coherente.

Tal vez es haber conocido ese tiempo lo que le permite al narrador jactarse de su felicidad: “Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol” (14). Si bien no es claro en qué consiste la felicidad que él ha conocido y que a Alexis le

²² Desde la primera página, el narrador recrea Sabaneta como un lugar mítico: “Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta” (7). Sabaneta era el fin del mundo, pero también el comienzo: el mundo estaba contenido en ese nombre.

es negada, se puede suponer que está relacionada con el contacto con ese pasado mítico, no contaminado aún por los vicios de la cultura de masas que al narrador le producen “ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más” (14).

El narrador ve la “torcida realidad” desde el pedestal de quien ha conocido la felicidad. Su platonismo toma aquí nuevas connotaciones y nos presenta no ya a un reaccionario carcomido por la nostalgia, sino a un personaje que ha llegado a la verdad —y a la felicidad que se desprende de ella— por medio de un ejercicio de anamnesis que la escritura ha hecho posible. Como se verá más adelante, esa verdad no es la del relato argumentado de los violentólogos, ni la verdad metafísica que la dislocación del tiempo ha hecho imposible y cuya claudicación se manifiesta en el tiempo que marcan las ciento cincuenta iglesias de Medellín, cuyos relojes congelados “son corazones muertos, sin su tic-tac” (53). El narrador, que los ha visto todos porque ha visitado todas las iglesias, los compara con los de la casa de su amigo José Antonio, “sobreviviente de ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche” (10), y quien, después de presentarle a Alexis, los invita a pasar a un cuarto lleno de relojes detenidos “en más desarmonía que los habitantes de Medellín” (11). Los relojes detenidos marcan ese tiempo dislocado que Vallejo intenta reparar a través de la escritura, que es la única relación —vacilante e inestable— que el autor/narrador puede establecer con la verdad.

Ante la imposibilidad de cambiar la historia, Vallejo se limita a nombrar la catástrofe, lo cual deja al narrador y al sicario sumidos en un nihilismo análogo: “Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos” (76). El ejercicio de escritura, sin embargo, conjura ese no futuro al consumir la voluntad creadora que lleva a cabo una

reinención de la historia capaz de poner en orden el tiempo a través no ya del discurso historiográfico, que se suma a la bancarrota de los saberes teóricos, sino de la ficción.²³ En *La virgen de los sicarios*, esa voluntad parece ser la única rendija hacia el futuro. En consonancia con la idea de Vattimo (1988: 29) de que un nihilismo consumado supone una llamada a la ficcionalización de la experiencia de la realidad como única posibilidad de libertad, Vallejo sugiere que la ficción literaria, puesta en función de la reescritura de la realidad, es la única posibilidad de afirmación del mundo ante el colapso de todos los valores y discursos heredados. Tal vez esta sea, después de todo, la verdadera felicidad del narrador.

Ahora bien, en el caso de Vallejo, la potencialidad afirmativa de la ficción literaria se opone abiertamente a los discursos que promueven una interpretación de la realidad tendiente a la articulación de un relato argumentado sobre el pasado y el presente de Colombia. De todos esos discursos, el más vilipendiado en *La virgen de los sicarios* es el de la sociología, que se nos presenta como un aparato terapéutico destinado al fracaso: “Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra” (64). Esta es la conclusión de una serie de ataques a esa disciplina, contra la que el autor/narrador se ensaña de una forma análoga a como lo hace contra los demás baluartes de la institucionalidad nacional. A pesar de su relativa sistematicidad, esos ataques no han recibido la atención crítica que merecen. La necesidad de esa atención radica en el hecho de que en esos ataques se trasluce una nueva relación del letrado con la realidad nacional. Al cuestionar el monopolio del discurso sociológico en la interpretación de esa realidad, Vallejo plantea la necesidad de articular otros

23 A propósito de dicha bancarrota, el narrador afirma, al referirse a la glosa psicoanalítica que sugeriría la erección descomunal de un sicario que según la leyenda popular salió como si nada de su ataúd, que “el psicoanálisis está más en bancarrota que Marx” (43). La consecuencia lógica de esta última bancarrota es el colapso de la historiografía marxista, con toda la herencia hegeliana que ésta lleva a cuestas.

discursos que den cuenta de las nuevas coordenadas culturales, marcadas por el nihilismo que la sociología diagnóstica desde la distancia, sin participar de él.

Los ataques a la sociología que atraviesan la novela señalan hacia un desfase fundamental entre los saberes académicos y la realidad que éstos intentan captar. La crítica del autor/narrador tiene, sin embargo, más aristas. En la sociología cristaliza también, como se verá en seguida, el servilismo del saber institucionalizado. Es probable que la crítica de Vallejo haya ignorado este elemento por la inconveniencia que supone reflexionar a fondo sobre la animadversión del autor hacia la institucionalidad en la que casi siempre está amparada esa crítica. A esto habría que sumar que las animadversiones —siempre personales y carentes de objetividad científica— no han sido nunca el fuerte de la crítica académica. Sea como fuere, para entender la toma de posición que introduce Vallejo en el campo literario (es decir, en el campo del discurso letrado propiamente dicho) es necesario ahondar no solo en su relación abiertamente conflictiva con el discurso de las ciencias sociales, sino en cómo esa relación da lugar a una reconfiguración de la posición del letrado en Colombia.

La primera alusión a la sociología la encontramos durante una visita que el narrador hace con Alexis a una de las iglesias de Sabaneta, a propósito de cuyos feligreses (muchos de ellos sicarios) se nos presenta esta diatriba: “Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros?” (15) Vallejo, que solo sabe hablar en primera persona porque sospecha de todo narrador omnisciente, presenta el discurso sociológico como un ídolo que habría que desbancar por respeto a la verdad. El autor/narrador podría afirmar, con Vargas Vila, que sólo lo subjetivo es verdadero en la medida en que “si hay alguna cantidad real de verdad en la vida, ésta está

dentro de nosotros, y no fuera” (*Diario* 178). El imperativo de escribir solo en primera persona tiene este trasfondo estético y epistemológico, en virtud del cual la aproximación de Vallejo a la realidad constituye la antítesis de la aproximación científica que exige el método sociológico.

Más adelante en la novela, esta crítica se vuelve no ya contra la sociología como saber, sino contra el sociólogo como burócrata del Estado. Así, a propósito de su recuento de las perversiones lexicales introducidas por la jerga de las comunas, el narrador afirma que “cualquier sociólogo chambón de esos que andan por ahí analizando en las ‘consejerías para la paz’, concluiría de esto que al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma” (56). Si bien la alusión a la mediocridad del sociólogo de profesión amparado por el Estado puede parecer una perorata más de todas las que componen la obra de Vallejo, esa alusión apunta hacia el hecho fundamental de que la figura del letrado que aquí se ataca es la del letrado a sueldo, dependiente —en mayor o menor medida— del poder estatal. Vallejo es consciente de que todos los esfuerzos que ese poder ha desplegado por explicar y conjurar las causas objetivas de la violencia en Colombia han sido vanos.²⁴ Su posición es, en esa medida, la del letrado indisciplinado (es decir, ajeno a toda disciplina académica) que se burla sin miramientos de la inoperancia de los saberes institucionalizados y de la hipocresía consuetudinaria del poder que los patrocina, la cual sale a relucir cada vez que se convoca a los sociólogos para el estudio de una violencia de la que el mismo Estado es en gran medida responsable.

24 Hay que recordar que la historia de la consolidación de la sociología como campo de saber en Colombia es indisociable de la historia de la violencia. La importancia de esa disciplina en el diagnóstico de los problemas nacionales empezó a atisbarse, como se vio en la primera sección de este capítulo, a finales de la década del cincuenta, a raíz del trabajo de la Comisión Investigadora. Desde ese momento hasta hoy, la práctica sociológica en Colombia ha estado mayoritariamente anclada en la investigación de los factores sociopolíticos de las distintas formas de violencia que han atravesado la historia del país.

Como se vio en la primera sección de este capítulo, desde el surgimiento de las primeras comisiones de investigación sobre la violencia se hizo evidente la falta de voluntad del Estado de responder con acciones concretas a los resultados del trabajo de los comisionados. Ese estado de cosas permaneció inalterado durante las décadas posteriores a la publicación de *La violencia en Colombia*, lo cual no impidió la formación de nuevas comisiones que confirmaban una y otra vez las conclusiones de sus predecesoras. En el momento de la publicación de *La virgen de los sicarios*, habían pasado apenas seis años desde la fundación del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional, que fue la cuna de la Comisión de Expertos convocada en 1987 por el gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) con el fin no solamente de hacer un diagnóstico de las condiciones alarmantes de violencia que se vivían en ese momento en el país, sino además de buscar soluciones estratégicas de pacificación. Tal como lo propone Jefferson Jaramillo Marín (2014: 124), el presidente Barco se vio obligado a convocar a los intelectuales como una medida de emergencia ante la crisis coyuntural de finales de los ochenta, caracterizada por un aumento endémico de la violencia urbana.²⁵ La proliferación de tipos de violencia que no estaban directamente asociados a la lucha armada tuvo efectos especialmente amenazantes para el orden institucional y civil. Por eso Barco fue el primer mandatario en referirse abiertamente a la necesidad de librar una guerra desde el Estado contra el narcotráfico, que era la causa principal del surgimiento de tipos de violencia que ya no respondían a ninguna meta ideológica.²⁶ En la medida en que el sicariato se convirtió en el

25 En 1989 la tasa de homicidios era de 70 por cada 100.000 habitantes, mientras que la de 1983 era de casi la mitad. Ver: Fernando Gaitán, "Multicausalidad, impunidad y violencia: una visión alternativa". *Revista de Economía Institucional* 5: 78-105, 2001.

26 La principal estrategia de Barco para ganar esa guerra fue expedir decretos de orden público, concernientes sobre todo al narcotráfico. Ver: Iván Orozco, "La guerra del presidente". *Análisis Político* 8: 87-94, 1989.

epítome de esos nuevos tipos de violencia, el estudio de ese fenómeno captó gran parte del interés de la comisión convocada por Barco.

En la medida en que el trabajo de la comisión fue el producto de una coyuntura de emergencia, la investigación (sobre todo la de campo) fue mucho menos exhaustiva que la de la comisión de los cincuenta, ya que el nuevo grupo debía presentar resultados en tan solo cuatro meses. Esta exigencia da cuenta de la ingenuidad del gobierno de Barco, que pretendía desentrañar la raíz de un problema de décadas con una celeridad que para cualquier investigador profesional resulta risible. Sea como fuere, la comisión llevó a cabo el trabajo que se le encomendó y publicó sus conclusiones en un informe titulado *Colombia: violencia y democracia*, que era ya de dominio público en el momento de la publicación de *La virgen de los sicarios*. Sin embargo, era evidente que las conclusiones de ese informe seguían siendo en gran medida ignoradas. Si bien esas conclusiones fueron fundamentales para la negociación con el M-19 y para la Asamblea Constituyente de 1991, las condiciones de violencia en las que el estudio ahondaba no mostraban cambios significativos.

Vallejo contaba, pues, con elementos de sobra para atacar la función de los sociólogos dentro del entramado institucional (es decir, burocrático) del que ha dependido su trabajo en Colombia. El autor/narrador sintetiza el fracaso de la comisión de finales de los ochenta en el fracaso del propio Barco, a quien se refiere como el presidente que tuvo la gallardía de declararle la guerra al narcotráfico para después olvidar que la perdió, como lo ilustra la siguiente anécdota:

Pensando que todavía era ministro del presidente Valencia, que gobernó veintitantos años atrás, le expresaba lo siguiente al doctor Montoya, su secretario, el cuyo: “Voy a aconsejarle al presidente, en el próximo Consejo de Ministros, que le declare la guerra al narcotráfico”. Y el doctor Montoya, su memoria y conciencia, le corregía: “el presidente es usted, doctor Barco, no hay otro”. “Ah... —decía él, pensativo—. Entonces vamos a declarársela”. “Ya se la declaramos, presidente.” “Ah... Entonces vamos a ganarla”. “Ya la perdimos, presidente —le

explicaba el otro—. Este país se jodió, se nos fue de las manos”. “Ah...”, y eso era todo lo que decía. (60)

El declive mental de Barco se convierte en este pasaje en una síntesis del acabose nacional, que Vallejo registra desde la superioridad del escéptico incurable, que no anida falsas esperanzas y que por eso mismo logra mantener la cordura ante el abismo. La novela en su totalidad es una expresión de ese tipo de cordura que Nietzsche asocia con la dureza de ánimo de quien se hace la pregunta que queda formulada así en *Ecce homo*: “¿Cuánta verdad puede soportar un espíritu y a cuánta verdad se puede enfrentar?” (14). Por el camino que abre esa pregunta, Vallejo articula una visión del fracaso nacional que es tanto más aguda cuanto más indolente ante el juicio de sus contemporáneos coterráneos, por quienes profesa un odio visceral.

No sorprende, en esa medida, que el diagnóstico de Vallejo esté en las antípodas del de los violentólogos. Si bien la Comisión de Expertos hizo un análisis realista de las formas de violencia que definieron los años ochenta y noventa, su vocación propositiva estaba marcada por un cierto grado de idealismo. Tal como lo propone Jaramillo Marín, los años ochenta vieron el surgimiento de intelectuales que pasaron “del espíritu crítico al espíritu propositivo, del relato académico a la formulación de políticas públicas” (126). Este giro queda en evidencia en la introducción al informe de la Comisión de Expertos, en la que Gonzalo Sánchez G. asegura que la violencia puede ser superada a través de “rectificaciones profundas de las condiciones de desigualdad existentes en nuestra sociedad” (11). En esta vocación reformadora y desarrollista arraigaba la convicción de que el análisis sociológico podía traducirse en formas concretas de liderazgo político. Así pues, la Comisión de los ochentas no estaba exenta del mesianismo que marcó también a la de finales de los cincuentas, aunque el de los nuevos investigadores era de cuño puramente secular y tecnocrático.

A la jerga ministerial y catedrática de ese mesianismo de Estado se opone el estilo acerbo del letrado que evoca constantemente el fracaso de Colombia y de sus gobernantes. La de Vallejo es, pues, una noción radical de independencia intelectual, en virtud de la cual el autor/narrador pretende erigirse como “la conciencia de Colombia y su memoria” (24). Esta es una posición tanto ética como epistemológica, ya que supone la posibilidad de actualizar permanentemente, a través del pensamiento independiente, el memorial de agravios contra todo un país. Si bien el proyecto es demasiado ambicioso para ser creíble, en Vallejo cristaliza efectivamente la figura del librepensador que obliga a ver de frente lo que nadie quiere ver.

Una de esas visiones desagradables que Vallejo no se cansa de evocar es la del fracaso del ideal democrático. Ese ideal, cuya bancarrota era ya palpable en 1994, había quedado sintetizado en el discurso reformador de la nueva Comisión. Los investigadores que la conformaban sustentaban el ímpetu modernizador y democratizador de sus recomendaciones en la defensa de los derechos humanos, que atraviesa casi todas las secciones del informe final. La definición misma de violencia que ofrece la Comisión es muy dicente en este sentido: en el primer capítulo del estudio se lee que “la violencia se puede ver como algo que impide la realización de los Derechos Humanos” (17). Más adelante se diagnostica que “hay violencia en la defensa de un orden que se siente amenazado desde muchos flancos y que, como contrapartida, recibe respuestas también violentas de grupos sociales que luchan por el reconocimiento de su identidad y de sus derechos humanos” (23). La visión de Vallejo a este respecto es de absoluto escepticismo, tal como lo ilustra de forma diáfana el siguiente pasaje en torno a un ladrón que ha asesinado a su víctima por oponer resistencia:

Por entre el carrerío detenido y el caos de bocinas y de gritos que siguió se perdió el asesino. El ‘presunto’ asesino, como diría la prensa hablada y escrita, muy respetuosa ella con los derechos humanos. Con eso de que aquí, en este país de

leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan... La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente. (19-20)

La conexión que este pasaje introduce entre el discurso democrático (comprometido con una cruzada modernizadora del aparato represivo del Estado) y la impunidad reinante, que lleva a la reproducción y aumento de la violencia, tiene unos antecedentes históricos fácilmente rastreables. No es casualidad que esos antecedentes se enmarquen en el período reformista al que dio lugar el trabajo de la Comisión de Expertos. Las recomendaciones de esa comisión se tradujeron en la preeminencia del componente persuasivo del poder del Estado sobre el represivo. Esta nueva aproximación se materializó en la Constitución del 91, que echa raíces en el discurso de los derechos humanos del que hizo eco en su momento la Comisión. Así pues, la nueva Constitución estipula por primera vez en la historia nacional que Colombia es un Estado social de derecho fundado “en el respeto de la dignidad humana” (Artículo 1).

Esta aproximación democratizadora, contraria al talante conservador y autoritario de la Constitución de 1886, trajo consigo avances sociales innegables, dentro de los cuales cabe destacar la acción de tutela, diseñada para proteger los derechos fundamentales de los ciudadanos. De la mano de estos avances, sin embargo, se incurrió en algunas vergüenzas históricas, para usar el término con que Antonio Caballero se refiere en su reciente *Historia de Colombia y sus oligarquías* a la más escandalosa de todas: la abolición de la extradición, que puso en evidencia la incapacidad del Estado de hacerle frente a los carteles de la droga de una forma más asertiva que simplemente cediendo a las amenazas de los narcotraficantes. El último acto de este sainete fue la supuesta rendición de Pablo Escobar ante la justicia colombiana y la posterior construcción de “La Catedral”, una supuesta cárcel vigilada por los guardias del capo,

frecuentada por sus socios y amigos y, en última instancia, convertida en central de operaciones, de la que Escobar saldría unos meses después para seguir su guerra contra el Estado tras ese ínterin desconcertante.

Si bien es el más representativo del ambiente de impunidad que se vivía tras la entrada en rigor de la nueva Constitución, el ejemplo de “La Catedral” está lejos de ser el único. La postura del Estado frente a la guerra contra Escobar es la punta del iceberg de un fenómeno mucho más vasto que erosionó aún más la ya enclenque institucionalidad del país. La apertura democrática de los noventa, que estuvo además acompañada por un proceso de apertura económica, se tradujo en lo que Caballero ha llamado la democratización de la corrupción, que fue el resultado de la dispersión de las maquinarias politiqueras tras el surgimiento de nuevos partidos. El pluralismo político, ideal en el papel, se transformó en la práctica en un aumento de la criminalidad. Caballero resume en una frase muy elocuente las nuevas coordenadas políticas: “Insurgencia, narcotráfico, corrupción, neoliberalismo, paramilitarismo, clientelismo, alimentándose mutuamente en un carrusel perverso bajo gobiernos igualmente impotentes, y muchas veces cómplices” (103).²⁷

El punto de vista de Vallejo es afín al de Caballero: en ambos casos es patente el énfasis en el componente desestabilizador de los cambios que se dieron con base, en buena medida, en las recomendaciones de los violentólogos, quienes propugnaban “la extensión de la civilidad, la democracia y la igualdad a todos los ámbitos de la vida colectiva” (30). Lo que diferencia estos puntos de vista es que, en el caso de Vallejo, el objeto de sus ataques corrosivos no es (como en

²⁷ El diagnóstico de Marco Palacios y Frank Safford es análogo: “El poder fáctico de los agentes de violencia y la profusión de sus formas choca de frente con los postulados de la Constitución de 1991, expedida para remediar éstas y otras injusticias que padece la sociedad colombiana” (*Colombia: país fragmentado, sociedad dividida* 629).

la aproximación de Caballero) la puesta en práctica de los preceptos igualitaristas y pluralistas de la nueva Constitución, sino el discurso mismo que legitima esos preceptos. En otras palabras, la de Vallejo es una guerra frontal contra los pilares ideológicos del discurso democrático.

La virgen de los sicarios constituye una de las batallas culminantes de esa guerra, lo cual explica en parte el revuelo que sigue causando la novela. El narrador no es solo un apátrida homosexual, sino además un reaccionario virulento cuyo desprecio por la demagogia democrática le permite afirmar sin sonrojarse que “el que ayuda a la pobreza la perpetúa” porque “el pobre es el culo de nunca parar y la vagina insaciable” (68). Este tipo de afirmaciones, que, tal como lo observa Jacques Joset (2010: 198), han hecho que la novela sea recibida como “el libro más brutalmente fascista después de *Bagatelle por un massacre!*”, constituyen la forma expresiva por excelencia de un narrador que, como el Nietzsche de *Ecce homo*, prefiere ser un sátiro antes que un santo.

Es desde el habla escandalosa y provocadora del sátiro que Vallejo ataca los valores más intocables del discurso que promueve la transformación de Colombia en un auténtico Estado de derecho. Si bien las inclinaciones antidemocráticas del narrador pueden ser atribuidas al hecho de que el Estado al que Vallejo se opone es el de los años inmediatamente posteriores a la Asamblea Constituyente (esto es, el Estado que, embelesado en un reformismo democratizador, atravesó la primera mitad de la década del noventa al borde del colapso definitivo), el carácter provocador de la novela va más allá de la sátira política que la atraviesa. Lo auténticamente escandaloso en ella es la introducción de una voz letrada que se aleja de la dicción dialéctica para buscar otras formas de autoridad. En otras palabras, Vallejo pone en primer plano la posibilidad de articular un discurso letrado desembarazado de las exigencias de los saberes institucionalizados.

Piéñese, para concretar este atisbo, en la distancia que media entre el estilo de Vallejo y las disquisiciones que sus contemporáneos pregonaban desde las ciencias sociales. Ese contraste nos revela muy claramente la emergencia de una voz letrada cuya posición se basa en la reticencia a participar en el debate argumentado teorizado por Habermas (1984), cuyos principios de racionalidad se traslucen en el trabajo de los violentólogos. Al poner a prueba el poder de la literatura en cuanto forma no dialéctica de expresión, Vallejo no solo desestabiliza los presupuestos teóricos que han guiado las aproximaciones sociológicas a la violencia en Colombia, sino que explora la posibilidad de que la literatura se convierta en sí misma en una máquina de guerra.

Para ir más allá de los posibles sentidos metafóricos de este término, es necesario esbozar brevemente la exploración que de él hacen Deleuze y Guattari. En primer lugar, habría que hacer énfasis, por un lado, en la noción fundamental de que la máquina de guerra es un *furor* que se opone a la soberanía estatal (2) y, por el otro, en la idea de que el guerrero está en una posición que le permite traicionarlo todo (5). Analizados en conjunto, estos dos principios sugieren que el furor que constituiría el motor de una máquina de guerra está sujeto a una toma de posición cuyo rasgo determinante es la posibilidad siempre renovada de romper con los poderes establecidos. Esa toma de posición se sigue de una condición fundamental de orfandad con respecto a los saberes institucionalizados. De ahí la importancia del contraste que proponen Deleuze y Guattari entre el profesor público y el pensador independiente (44), según el cual el segundo atacaría los sistemas dominantes de pensamiento que el primero meramente reproduce. Esto, claro está, supone una actitud de rebeldía intelectual hacia las autoridades bajo las cuales están amparados esos sistemas.

En el caso de Vallejo, esa actitud se articula en torno al desprecio por las autoridades seculares que rigen el aparato estatal moderno. De hecho, la única autoridad que el autor/narrador respeta es la gramática, como queda de manifiesto en el epitafio que él mismo propone para su tumba: “Vir clarissimus, gramaticus conspicuus, philologus illustrissimus, quoque pius, placatus, politus, plagosus, fraternus, placidus, unum et ídem e pluribus unum, summum jus, hic natus atque mortus est” (104). Aquí sale a relucir, aunque en tono satírico, esa autoridad letrada tradicional que solo sabe hablar de sí misma en latín. El epitafio es la culminación de la caída de ese *gramaticus conspicuus* cuyo único punto de referencia ético y estético es el lenguaje como prodigio de la forma.

Si, como lo proponen Deleuze y Guattari, el Estado moderno se ha encargado de remplazar la filosofía por la sociología como máxima proveedora de un modelo secular de pensamiento (43), no sorprende que la cruzada contra ese Estado y contra ese modelo interpretativo se base, en el caso de Vallejo, en la articulación de un discurso abiertamente anti-sociológico, construido sobre las ruinas del poder letrado tradicional. Más aún, si la máquina de guerra supone la posibilidad de traicionarlo todo porque al hacerlo el guerrero no pierde un ápice de su poder (ya que éste no está sujeto al sistema de alianzas y lealtades del que depende el poder estatal), el proyecto literario de Vallejo se basa en la consagración de la traición como arma de guerra.

Ahora bien, la literatura de Vallejo no solo traiciona al establecimiento estatal, sino también al literario. Como se vio al comienzo de este capítulo, estas dos instancias han estado estrechamente ligadas a lo largo de la historia de Colombia. Si bien hoy la relación entre el poder estatal y el letrado está lejos de ser unidimensional debido, entre otras cosas, a la preeminencia de variables en constante transformación (el mercado literario, hay que recordarlo, sigue las

reglas del capitalismo global), el poder estatal se ha adaptado a las nuevas condiciones para explotar a su favor la obra de los letrados que dominan las redes de dicho mercado. El caso paradigmático es el de García Márquez, cuya obra ha sido reducida por la propaganda de Estado a un solo lugar común: el realismo mágico, que, en manos de esa propaganda, ha dejado de ser un estilo literario para convertirse en un imán turístico y, en última instancia, en la supuesta quintaesencia de la colombianidad.²⁸ La toxicidad de Vallejo es atribuible al hecho fundamental de que, ante este estado de cosas, en Colombia se rinde una pleitesía acrítica y vacía a los llamados “escritores nacionales”, es decir, a aquellos cuya obra contribuye a la formación de una identidad nacional digna de ser proyectada, es decir, digna de exportación.²⁹

Vallejo traiciona esta expectativa al crear un universo literario en el que los aspectos positivos que podrían dar lugar a la formación de esa identidad son eclipsados por la evidencia del fracaso nacional. Este gesto supone una crítica fundamental al papel del letrado como aglutinador social. En el momento de la publicación de *La virgen de los sicarios*, era claro que esa función estaba siendo asumida a cabalidad por los violentólogos, para quienes la articulación de un diagnóstico de la violencia en Colombia era indisociable del compromiso con una sociedad civil que necesitaba un punto de anclaje para la reconciliación. Es posible, en esa medida, ver el trabajo de estos científicos sociales como un intento, impulsado desde el Estado, por crear consenso en un ambiente de intensa crispación. Ese consenso conjuraría las consecuencias

28 Me refiero a la campaña “Colombia: realismo mágico”, diseñada en 2016 por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo para impulsar el turismo internacional a través de la publicidad de los aspectos positivos del país.

29 Hacia esto apuntaba Germán Santamaría, actual embajador de Colombia en Portugal, en un artículo publicado por *Semana* el 6 de junio del 2000 bajo el título “Prohibir al sicario”, en el que Santamaría aboga por la censura de la versión cinematográfica de *La virgen de los sicarios* por tratarse de la adaptación de una obra de un “maricón escandaloso” cuya “bazofia contra Colombia” solo merece ser ignorada. Máxime, propone Santamaría, si se compara su obra con la de García Márquez, quien “jamás habla mal de Colombia fuera de sus fronteras” y además “participa en los planes de ciencia, educación y cultura para la juventud colombiana” (Ver: <https://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>)

desastrosas del proceso de decadencia ética que la Comisión de Expertos diagnosticó como un rasgo central de la violencia.

Para Vallejo, sin embargo, ese proceso es irrefrenable, lo cual nos trae de vuelta a la noción de de-formación que nos salió al encuentro a propósito de *Sin remedio*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Caballero, el narrador de *La virgen de los sicarios* toma parte activa en ese proceso de-formativo. El letrado deja de ser la víctima del medio violento que lo rodea para convertirse en sí mismo en un agente disruptivo, corrosivo y destructivo. Vallejo encarna, pues, la figura del letrado como agitador social. Esta toma de posición supone el cuestionamiento de la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de reformatión nacional desde la autoridad letrada tradicional. La que este tipo de letrado introduce al panorama literario colombiano y latinoamericano es una voz que, ante las exigencias de apaciguamiento provenientes del mismo aparato estatal, incita, en cambio, al disenso, a la profanación de los ídolos más sagrados.

El poder letrado es uno de esos ídolos, tal como lo constata el hecho de que, en palabras de Rama, ese poder se consolidó como “una suerte de religión secundaria [...] pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX” (*La ciudad letrada* 37). Esta es una verdad dolorosa para el propio Vallejo, cuya admiración por Rufino José Cuervo, el letrado decimonónico por excelencia, da cuenta de una nostalgia por la otrora incuestionada autoridad del hombre de letras. Desde este punto de vista, *La virgen de los sicarios* puede ser leída como el rito de pasaje —lleno de *pathos* trágico— del letrado que constata su nuevo estatus de agente marginal en un medio dominado por la tecnocracia y por las utopías desarrollistas que la sustentan. Esta postura abre una pregunta especialmente urgente en la actual coyuntura nacional: ¿Es el letrado como agente marginal y como agitador social un obstáculo en

el proceso de reconciliación nacional que las comisiones en torno a la violencia han promovido desde finales de los cincuentas?

Erda von der Walde (2001) sugiere que esta línea de indagación obliga necesariamente a pensar en los efectos de la literatura de Vallejo “en un país que se encuentra en una situación desesperada y requiere fuertemente de discursos que lo interpreten y acciones que lo rescaten” (39). Tal como queda de manifiesto en esta cita, la autora parte del principio de que el letrado conserva al menos una parte del poder mesiánico del que otrora gozara. La escritura de Vallejo apunta, en cambio, a la necesidad de llevar a cabo una profanación definitiva de ese mito. En esa medida, lo que sugieren dichas preguntas no es tanto en qué medida la postura de Vallejo es fértil o no para el proyecto de regeneración nacional que se trasluce en el argumento de Von der Walde, sino la necesidad de cuestionar ese proyecto —junto a todos los proyectos de formación o reformatión nacional— desde una postura nómada, independiente del aparato burocrático que hasta ahora ha puesto en marcha todas las utopías regenerativas en Colombia. Esta es tan solo una posibilidad (entre muchas otras) de incorporar el complejo legado de Vallejo a la actual coyuntura, pero lo realmente importante para efectos de estas reflexiones es que el horizonte que abre la potencialidad contestataria de su literatura obliga a repensar la función social y política del letrado en tiempos de violencia y de posible reconciliación.

V. ¿Adiós a la violentología?

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la historia de la violencia en Colombia ha sido también la historia de su representación. Sin embargo, en virtud de la diversidad de los modos de representación que han dominado el panorama cultural colombiano desde mediados del siglo XX, esa historia está lejos de ser monolítica. En esa medida, no hay —como lo sugiere

Juana Suárez (2010)— un discurso de la violencia en Colombia, sino una pléyade de discursos que no pueden ser unificados en un único relato. Este atisbo, en apariencia simple, no ha recibido la atención crítica que merece. Por ejemplo, Hermann Herlinghaus (2009:105) se refiere al trabajo de escritores, artistas y científicos sociales en Colombia como producto de una cruzada contra la industria mediática y las políticas imperialistas cuyo lenguaje es el del terror, la coerción y la fuerza. Al incluir en una misma categoría de acción política a todos estos actores, Herlinghaus omite las fisuras que, analizadas con atención, revelan el carácter reduccionista y la consecuente improcedencia de esa estrategia de categorización.

Aquí he propuesto una aproximación a esas fisuras a partir de la exploración de dos novelas que, por ser exponentes representativos de una ruptura con respecto al discurso de las ciencias sociales, suponen una revaloración del papel del letrado como actor político. Dicha ruptura señala hacia la articulación de un discurso sobre la violencia que no responde a las exigencias epistemológicas del discurso sociológico.³⁰ La independencia con respecto a esas exigencias desemboca en aproximaciones disonantes que, tal como es el caso de la literatura aquí estudiada, privilegian el punto de vista del letrado que ha perdido el asidero en el que tradicionalmente descansaba su poder.

Tal como lo reconstruye Rama, cuyas investigaciones sirven de inspiración para este capítulo, en Latinoamérica ese poder ha sido indisociable del poder imperial colonial y, posteriormente, del poder estatal moderno. El contraste entre la aproximación a la violencia que se trasluce en el trabajo de los violentólogos y la toma de posición de Caballero y de Vallejo da

30 Una posible réplica a este argumento podría aducir que el discurso de las ciencias sociales no se reduce al de la sociología. Si bien esta es una observación válida (máxime si se considera el reciente surgimiento en Colombia de disciplinas como los estudios culturales), hay que tener en cuenta que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX el estudio de la violencia era indisociable de una aproximación sociológica al problema.

cuenta de un abismo entre el quehacer letrado anclado en el aparato estatal y aquél que se articula al margen de ese aparato. Esa postura abiertamente marginal deja al letrado en una situación de orfandad con respecto a los poderes y saberes institucionalizados, pero al mismo tiempo abre la posibilidad de articular un discurso que no solo está al margen del Estado, sino que puede además volverse *contra* el Estado.

Esta posibilidad trae consigo una nueva perspectiva en torno a la función de la ficción en la interpretación del pasado y en la articulación de discursos sobre el presente y el futuro que se oponen a la institucionalización de la narrativa histórica. Tanto Caballero como Vallejo ponen en primer plano la posibilidad de articular, desde la ficción literaria, una crítica de los presupuestos epistemológicos en que se ha basado hasta ahora el estudio de las diversas manifestaciones de violencia que han atravesado la historia reciente de Colombia. Al privilegiar la experiencia del letrado urbanita incapaz de sustraerse a las condiciones de su medio, estos autores señalan hacia la necesidad de reconocer la validez de un punto de vista que no es el del letrado que se aproxima a ese medio desde una distancia crítica que le permitiría hacer un diagnóstico divorciado de su propia experiencia. Ya en la biografía de Camilo Torres había quedado cifrado el fracaso de esa mirada solar, lo cual sugiere que las fisuras en los discursos sobre la violencia se remontan a la génesis misma de esos discursos. Las novelas aquí estudiadas exacerbaban esas fisuras al privilegiar una perspectiva que se articula en torno a la necesidad de reconocer la crisis de los valores epistemológicos, éticos y estéticos de los que dependería la articulación de un meta-relato que se presenta cada vez más como una imposibilidad.

Dicha perspectiva participa de un debate más amplio sobre la función de las artes en la configuración de un relato múltiple y heterogéneo. Al poner en primer plano la precariedad de la situación del letrado en el panorama cultural contemporáneo, Caballero y Vallejo desdibujan la

imagen del *homme de lettres* ilustrado que debe —y puede— cumplir una función formativa en tiempos de de-formación nacional. Como se verá en el siguiente capítulo, esta línea de reflexión tiene su correlato en otras instancias culturales que, si bien no pueden sustraerse de las transformaciones introducidas por la nueva voz letrada que aquí he intentado reconstruir, conducen a otras formas de experimentación estética desde las coordenadas que esa voz ha prefigurado.

CAPÍTULO II

Trazos de una resistente nómada: Beatriz González en medio de la historia

La voz letrada que, tal como ha quedado de manifiesto en el capítulo anterior, se articula a partir de la década de los años ochenta como un nuevo agente en el campo literario en Colombia, portador de nuevas formas de pensar la función crítica de la ficción literaria de cara a la historia nacional, tiene su correlato en el campo de las artes plásticas en una generación de artistas que Marta Traba abordó en una ponencia seminal presentada en mayo de 1973 en la Universidad de Bonn bajo el elocuente título de “La cultura de la resistencia”. Allí, la crítica argentina, entonces radicada en Colombia, usa la categoría de “resistencia” para referirse a la posibilidad de conquistar una autonomía artística tanto más esquiva cuanto más susceptible era entonces el artista latinoamericano a las presiones del medio internacional (con sus modas e idiosincrasias de alcance global), por un lado, y, por el otro, a las no menos apremiantes presiones ideológicas provenientes del medio cultural local. Entre la Escila extranjerizante y la Caribdis ideológica de raigambre localista se batía, según Traba, un artista que ora caía en la tentación de participar del juego prefabricado por las vanguardias de Estados Unidos y de Europa, ora se decantaba por el localismo obtuso que pregonaban los cantos de sirena de “indigenismos, nativismos y nacionalismos de todo pelaje” (138).

Los artistas que lograban evadir ambas salidas y optar en cambio por proyectos estéticos que brotaban de una aproximación crítica hacia las modas globales y también hacia las

exigencias locales más inmediatas le daban forma, según Traba, a esa cultura de la resistencia que se perfilaba como la condición de posibilidad de un nuevo arte latinoamericano, desembarazado tanto de la dependencia parasitaria en los modelos de afuera como de las tendencias arcaizantes de lo que Traba concebía como “indigenismos revanchistas” (138). Los artistas que se resistían a estas dos formas de dependencia (a quienes Traba denominó “los independientes”) compartían con la voz letrada que he explorado en el capítulo anterior una férrea vocación de autonomía que en muchos casos se tradujo en la capacidad de incomodar al medio cultural local y de desconcertar al medio artístico internacional.

La defensa del estatus peculiar de la obra de arte, es decir, de su especificidad irreducible, constituye para Traba el triunfo máximo de los independientes. Triunfo que desemboca inevitablemente en la condena de la alianza entre artista y política. El ensayo aludido hace explícita esa condena al endilgarle a dicha alianza la responsabilidad de eliminar “tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde (sic) no aporta su contribución imaginativa y transformadora” (140). El blanco específico de la crítica de Traba es el realismo socialista soviético y su contraparte latinoamericana, el muralismo mexicano, con lo cual queda claro que su ataque a la relación entre artista y política pasa por el crisol de una concepción de la política que privilegia el sentido estrictamente partidista del término.

Entre la generación de “independientes” que Traba aborda se perfilan, sin embargo, proyectos artísticos que rebasan esa concepción al plantear la posibilidad de establecer un compromiso ético con la realidad desde una aproximación no doctrinaria. El caso paradigmático de ese proyecto de reformulación de la relación entre arte y política en el medio latinoamericano y, más específicamente, en el colombiano, lo constituye la extensa obra de la más destacada de

las discípulas vivas de Traba: la bumanguesa Beatriz González, cuya postura es simultáneamente crítica y anti-panfletaria, histórica y anti-historicista, testimonial y a la vez desmitificadora de toda pretensión mesiánica en el arte.

Formada en artes plásticas en la Universidad de los Andes de Bogotá en un momento en que Traba (entonces maestra de esa facultad) era considerada por sus estudiantes como la papisa de la crítica de arte del momento —al punto de ser bautizada como tal en 1962 (Fig. 2.1)—, González estuvo muy influenciada en su primera etapa por los planteamientos arriba esbozados. Sin embargo, a lo largo de cinco décadas de nomadismo estético y crítico, la artista se ha desmarcado de esas ideas para explorar la posibilidad de establecer un compromiso político a través de la obra de arte sin rendir cuentas al realismo socialista soviético o a las vanguardias extranjeras. González ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX precisamente por haber logrado poner la independencia pregonada por su maestra al servicio de un proyecto crítico sin precedentes, cuyo componente político cuestiona y problematiza el reduccionismo de Traba.



Fig. 2. 1. Bautizo de Marta Traba como “La Papisa” del arte en Colombia (1962). BADAC, colección fotográfica

La independencia de esta “independiente” le ha permitido, pues, emanciparse del discurso que se acerca con sospecha a cualquier coqueteo del artista con las preocupaciones políticas de su tiempo. Sin embargo, y ciñéndonos todavía a las categorías de Traba, esto no ha hecho de González una artista “política”, sino una “independiente” que descubrió, a partir de la década de 1980, la imposibilidad ética de mantenerse indiferente a las condiciones sociales y políticas de su medio. El análisis que aquí propongo en torno a las relecturas que hace González de algunos episodios clave de las últimas cuatro décadas de la historia de Colombia busca, por un lado, rastrear el *ethos* artístico en torno al cual se articula el proceso de reinterpretación y reinención pictórica de esos episodios y, por el otro, mostrar cómo la postura irreverente y retadora en la que se basa ese *ethos* desemboca en versiones y subversiones de la historia nacional que abren nuevas preguntas sobre la función del arte como testigo del presente y guardián de la memoria.

El *ethos* artístico que me propongo rastrear parte de una relación con la realidad que está en función de un proceso de rearticulación de lo que ha sido previamente documentado por otros medios (especialmente por los medios de comunicación masiva) y que, en esa medida, forma parte del acervo de información que define las actitudes del grueso de la población hacia los problemas del país. El hecho de que González tome como punto de partida de su producción artística imágenes reproducidas por medios no estéticos de interpretación y divulgación de la realidad nacional para apropiárselas en la creación de obras que se inscriben en una estética que necesariamente toma distancia crítica de esos medios, da cuenta de un interés sin precedentes en el arte colombiano por explorar la posibilidad de proponer una reformulación de la función del arte dentro del entramado mediático que da forma al imaginario colectivo.³¹

Si bien González es consciente de que, tal como lo articuló Walter Benjamin ([1935] 2010), la obra de arte no puede seguir siendo la misma tras el invento de la fotografía, la artista no renuncia a la pintura, sino que la pone en función de una concepción artística desde la cual la obra de arte contemporánea puede articular un comentario crítico en torno a imágenes ya existentes. En una entrevista recientemente emitida por W Radio, González afirma que su interés en crear a partir de fotografías de prensa tiene que ver con el hecho de que esas imágenes son especialmente efímeras en la medida en que llenan las páginas de los diarios durante un día y muy pronto son relegadas al olvido.³² Al convertir esas imágenes en modelos para sus obras, la

31 La capacidad de González de tomar distancia con respecto a la mediatización de la realidad llevó a Marta Traba a referirse a la artista como una “brechtiana sin proponérselo”, en la medida en que “entre ella y el imaginario colectivo se abre radicalmente la brecha de su extrañamiento personal” (*Los muebles de Beatriz González* 46). La propia artista confirma este juicio al responder así a la pregunta de Traba sobre si el artista tiene alguna función en la sociedad colombiana: “Sí, ver a su alrededor y no incorporarse, con una mansedumbre que espanta, a lo que llega por todos los medios de comunicación” (*Los muebles* 64).

32 Ver: <http://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/la-colombiana-que-ha-transmitido-a-traves-del-arte-plastico-la-historia-de-colombia/20190320/nota/3879684.aspx>. Consultado el 2 de mayo de 2019.

artista busca que queden preservadas en la memoria durante más tiempo. El arte, desde este punto de vista, cumpliría una función de preservación de la memoria ante las amenazas de amnesia que supone la sobreexposición de imágenes característica de la cultura de masas contemporánea.

Es precisamente esta concepción del arte la que motiva obras como *Los suicidas del Sisga*, de 1965 (fig. 2.2), considerada unánimemente por la crítica como la pintura cumbre de la etapa inicial de la artista por ser especialmente representativa del estilo icónico que ha definido su creación desde entonces. La obra toma como fuente de inspiración un recorte de prensa (fig. 2.3) sobre el suicidio, en el Embalse Del Sisga, de dos amantes que se toman una foto antes de lanzarse al lago para sellar su unión de esa manera, digna de una tradición romántica caduca que apela a la sensibilidad del espectador atento al color local que los suicidas imprimen en dicha tradición.³³ No fue ese, sin embargo, el principal motivo de interés de esta historia (y sobre todo de esta imagen) para la artista. En sus propias palabras: “No fue la historia, ni el tema, ni las anécdotas lo que me entusiasmó, sino la gráfica del periódico. Aparecen las imágenes planas, casi sin sombra. (...) Estas imágenes se adaptaban y corroboraban la idea que yo venía desarrollando en pintura: aquella de que el espacio puede lograrse con figuras planas y recortadas” (*Beatriz González: una pintora de provincia* 16).³⁴ Así pues, esta obra fundacional

33 Esta obra le valió a González el Premio Especial del XVII Salón de Artistas Colombianos. Marta Traba, quien entonces formaba parte del jurado, aseguraría una década después en un artículo de la revista *Eco* que la obra no solo determinó un nuevo modo de ver en el arte colombiano, sino que marcó además “el comienzo de una extraordinaria carrera artística, cuya originalidad más relevante sería la de expresar la idiosincrasia de una sociedad con agudeza, inteligencia y chispa inventiva” (“Beatriz González”, *Eco* no. 169. Bogotá, noviembre de 1974, p. 65).

34 En una entrevista con María Inés Rodríguez, González hace de nuevo énfasis en el potencial puramente formal que descubrió en la imagen de prensa de los suicidas, que le permitió además definir un rumbo pictórico distinto al de sus contemporáneos: “No quería ser Botero, no porque encontrara mala su pintura, sino porque no quería hacer gordas. En ese momento la imagen de los suicidas se presentó como una epifanía. De ellos me interesó la imagen y no la historia. La miré y pensé: ‘Esto es lo que yo quiero’, no quería que las caras fueran dibujadas a la perfección con cada detalle, sino como manchas de color”. Ver: “Conversaciones con Beatriz González: 1990-2017”, en *Beatriz González: 1965-2017* (Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018, p. 50).

en la producción de González responde a las inquietudes de la artista en torno a problemas estrictamente formales antes que a su preocupación por las cuestiones temáticas que acapararían su atención un par de décadas después.³⁵



Fig. 2. 3. Beatriz González, *Los suicidas del Sisga* (1965). Forografía del autor (Pérez Art Museum Miami, 2019)



Fig. 2. 2. “Los enamorados suicidas dejaron su última foto”, *El Vespertino*, 28 de junio de 1968,

35 Carolina Ponce de León considera, sin embargo, que ya en *Los suicidas* se trasluce un interés temático basado en la iconografía periodística, “que deja al descubierto las creencias, supersticiones y fetichismos de la imaginación colectiva colombiana” (*Beatriz González: qué honor estar con usted en este momento histórico* 22).

A nivel estilístico, este lienzo constituye una auténtica profesión de fe que abre el camino de lo que se convertirá en una obra difícil de categorizar. Si bien la crítica ha caído de forma recurrente en la tentación de referirse a González como una artista *pop* o al menos —como lo sugiere el análisis de María Margarita Malagón-Kurka (2010: 56)— en términos de una iconoclasta cuya obra es reminiscente de ese estilo, esta aproximación ha sido también ampliamente cuestionada en virtud de las diferencias evidentes que separan su trabajo del de artistas como Andy Warhol y Roy Lichtenstein.³⁶ Dentro de los argumentos más persuasivos que han apoyado este cuestionamiento se cuentan aquellos esgrimidos por Marta Traba, quien se refiere a González como una artesana del *pop* en la medida en que prescinde de los procedimientos industriales con los que ese estilo registra el estado de la técnica en el capitalismo tardío para descubrir “aspectos más soterrados, menos obvios, del ridículo peculiar de su país” (“Beatriz González” 31).³⁷

36 En una conversación con Katherine Chacón que tuvo lugar en Bogotá el 13 de enero de 1994, González confiesa que en la época de *Los suicidas* ni siquiera sabía de la existencia de estos artistas: “Nuestra educación en la Universidad había concluido con el expresionismo abstracto, en Pollock, cuyas obras conocimos en Nueva York en una excursión guiada por Marta Traba en 1961. El Pop aún no se había difundido aquí y yo ni siquiera sabía quién era Lichtenstein” (*Beatriz González: retrospectiva* 14).

37 Al referirse a González como una artesana del *pop*, Traba no hace otra cosa que sustraer la obra de la artista de las garras de la industria cultural que manipulan los hilos del arte *pop* estadounidense, el cual, según la autora, ha dado lugar a la destrucción de todos los sistemas globales y totalizadores no para estimular la formación de nuevas relaciones entre las partes, sino para hipostasiar esas partes como entidades autosuficientes y soberanas. En palabras de Traba: “elevando los fragmentos a categoría de obra de arte, [los artífices del *pop*] han logrado separar al artista de toda preocupación conceptual o significante; lo han convertido en un productor, cuyo suministro atiende celosamente, así como atiende que la demanda se produzca en el momento preciso y también en el momento preciso se cancele, cuando el mercado está saturado de determinado fragmento” (*Dos décadas vulnerables* 92-93). Al concebir la obra de González como un conjunto de piezas artesanales, en clara oposición a la función del artista como mero engranaje de una máquina productiva que lo rebasa, Traba sugiere que González no es una manipuladora sino una creadora. La diferencia entre ambas categorías queda sintetizada un poco más adelante en el libro arriba citado, cuando Traba contrasta la labor del creador, que “provoca situaciones nuevas, hechos nuevos derivados de formas originales de repensar el mundo” (95), con la del manipulador, que “fija la existencia de la moda al tratar la obra de arte como un producto, buscarle un mercado y asignarle un valor genérico” (95). La reticencia de González a caer en ese juego queda de manifiesto en su indiferencia con respecto a la recepción de su obra en el medio tanto nacional como internacional. La propia Traba identifica este como un rasgo fundamental de la personalidad intelectual de una artista que no solo “carece de todo espíritu de concesión”, sino que “desconfía incluso de la receptividad nacional y hace escarmio de ella” (*Los muebles de Beatriz González* 9). Así pues, al abordar la obra de González como el resultado del trabajo de una creadora y no de una manipuladora, Traba dota a esa obra de la

El carácter artesanal de la obra de González no solamente es uno de los factores diferenciadores más importantes con respecto al arte producido en serie, sino que además da cuenta del conservadurismo estético en el que está anclada la sensibilidad de la artista. Prueba de ello la constituye la preeminencia que González sigue dando al dibujo y a la pintura incluso a mediados de la década del ochenta, cuando la decadencia de lo pictórico estaba ya consumada en el medio artístico internacional.³⁸ En 1986, la artista se refiere específicamente al dibujo como una constante vivificadora del arte colombiano: “Somos muy tradicionalistas en arte, por no decir conservadores, y esa certidumbre de que el dibujo es la base de todo desarrollo artístico ha hecho que hayamos tenido grandes dibujantes como Botero, Caballero y Morales. Yo, personalmente, pienso que el dibujo es la conciencia del artista” (*Beatriz González: una pintora de provincia* 193).³⁹ Marta Traba hace un diagnóstico de la centralidad del dibujo análogo al de

capacidad no solo de conjurar la mecanización del arte *pop*, sino además de frustrar las expectativas que la industria cultural alberga en torno a las dinámicas de producción y de reproducción que esa modalidad de arte ha fetichizado.

38 Boris Groys identifica la primacía de lo pictórico como uno de los sellos inconfundibles de la obra de Beatriz González. Así lo expresa en su reciente contribución al estudio de esa obra: “González es, ante todo, una pintora, y muy buena. Es evidente que le encanta pintar y que se identifica psicológicamente con el proceso pictórico. Sin embargo, lo hace en un momento en que la pintura ha perdido su autonomía, su capacidad de ser una de las bellas artes que proporciona al espectador alegría, satisfacción, sensación de felicidad”. Más adelante, Groys se refiere a la pintura como rehén del mundo económico, social y político contemporáneo. Ver: “Más allá del síndrome de Estocolmo”, en *Beatriz González: 1965-2017* (Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018, p. 87). Como lo ha mostrado Hilton Kramer, la decadencia de lo pictórico que denuncia Groys llegó a ser impulsada a nivel institucional en la década del noventa, al menos en Estados Unidos. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo, parecía tomarse muy en serio la premisa nietzscheana de dar a lo que está cayendo un último empujón cuando Berenice Rose, entonces directora del Departamento de Dibujo, organizó en 1992 una exposición titulada *Allegories of modernism: contemporary drawing*. Kramer sintetiza así el objetivo y tenor de la apuesta curatorial por la que optó el museo en esa ocasión, por lo demás paradigmática del estado de cosas en el campo artístico de entonces: “It is a show that cheerfully bids farewell to the whole idea of drawing and substitutes in its place the usual inventory of postmodernist inanity. There are objects here that aren’t drawings. There are photographs, comic strips, and other printed materials that aren’t drawings. There are even some drawings here that aren’t really drawings but badly failed attempts to make something that may or may not resemble a drawing” (*The Triumph of Modernism* 157). Los circunloquios de esta postura curatorial en torno al dibujo (o, mejor, a su ausencia) dan cuenta de la preeminencia de lo discursivo sobre el componente estrictamente técnico y estético que González ha privilegiado desde el inicio de su carrera hasta hoy, en contravía de la *doxa* postmodernista a la que Kramer se refiere.

39 Luis Caballero confirma esta apreciación en una carta a la artista fechada el 17 de noviembre de 1969, en la que se lee lo siguiente a propósito de la participación del artista en representación de Colombia en la Bienal de París de ese año: “De los 85 países que participaban sólo uno envió pinturas: Colombia. ¿No le parece el colmo de la

González. El dibujo, escribe Traba en 1973, “actúa como recuperación de la memoria y recopilador de datos, aunque nada tiene que ver con el realismo; corroborando tal desapego del realismo, el dibujo no consigna lo que ve, sino lo que siente el artista” (*Dos décadas vulnerables* 157). Acotar la conciencia —y el sentimiento— del artista a un terreno puramente técnico y estético constituye un reto sin parangón a la primacía de las reflexiones político-filosóficas en la obra de arte. La preeminencia del dibujo en su obra aleja a González no solo del arte *pop*, sino también —y quizás principalmente— del arte conceptual.⁴⁰ Esto no significa que la función crítica quede eclipsada en dicha obra por consideraciones estrictamente formales, pero la importancia que la artista da a esas consideraciones desemboca en una clara evasión de una concepción del arte como puro juego de ideas, como medio de transmitir consignas, o como institución ancilar al entramado técnico de su tiempo.

Si bien en sus primeros acercamientos a las imágenes reproducidas por la prensa nacional González intenta conquistar la independencia con respecto a las vanguardias globales y al juicio inquisitorial de los esbirros del arte políticamente comprometido, a partir de la década de 1980 se produce un giro en su obra, en virtud del cual sus preocupaciones estéticas empiezan a ser indisociables de un compromiso político con su tiempo. Como se verá a continuación, esto

originalidad? Hasta Honduras, hasta Madagascar o Ceylán enviaron laticas que se mueven, canecas de basura y lucecitas de colores «producto de la sociedad de consumo, de la angustia nuclear, del pensamiento cibernético y de la negación de los mitos actuales». Perdón, se me olvidaba el arte político con gran despliegue de letreros revolucionarios, de retratos del Che y citas del presidente Mao” (*¡Pobre de mí!* 119). Lo que sigue en esa carta da cuenta de la innegable afinidad intelectual que unía la concepción artística de Caballero con la de González, al menos en lo concerniente a la función política del arte: “Me aburren, me aburren todos. El cinético con sus jueguitos ópticos; el arte pobre con sus basuras «realistas», el arte imposible con sus proyectos idiotas y el arte social y comprometido con sus retratos del Che” (121).

⁴⁰ Tal como lo plantea Antonio Caballero, estos dos tipos de arte brotan de una misma caldera filosófica. En “Pop pop pop pop pop”, Caballero llega incluso a afirmar que el pop “es un arte conceptual, aunque cronológicamente sea anterior a lo que se llama ‘arte conceptual’; y conceptista en el sentido que le daban a este término sus detractores del barroco: retorcido y pretencioso; un arte de retruécano, de opinión y de ingenio”. En: *Paisaje con figuras: crónicas de arte, literatura y música* (Bogotá: Editorial Malpensante, 2009, p. 194).

supone nuevas formas de aproximarse al archivo de prensa en el que han quedado documentadas cuatro décadas de convulsiones políticas y sociales en Colombia, así como nuevas posibilidades de pensar el compromiso político al margen de principios partidistas y doctrinales.

I. Una pintora de la Corte en tiempos de decadencia

González asume del todo la condición de testigo de su tiempo a partir de sus exploraciones en torno a la imagen del entonces presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1981). La coyuntura inaugurada por ese gobierno ofrecía a la artista la posibilidad de articular una crítica de la historia contemporánea de Colombia basada en la imagen del primer mandatario como epítome de la degradación política que atravesaba el país. En palabras de González, tal como las reconstruye Ponce de León (1988): “Turbay es, para nosotros los colombianos, un personaje de una reconocida inmoralidad, un político de la peor clase. En ese momento no pensé en el aspecto moral, sino en lo bueno que sería ser un pintor de la Corte, como Goya o Velásquez” (15).⁴¹ La artista resume así su proyecto de convertirse en testigo privilegiada de una fuerza política que se le revela como autoritaria y desestabilizadora del orden democrático.

Para entender la animadversión de González hacia Turbay, así como la manera en que esa animadversión se traduce en una reconfiguración de la figura clásica del pintor de la Corte, es necesario hacer algunas aclaraciones en torno a la importancia histórica de este líder y de la coyuntura que su gobierno enfrentó. Tal como lo reconstruyen Marco Palacios y Frank Safford (2002: 629), esa coyuntura estuvo marcada por el ascenso vertiginoso, a partir de la segunda

41 La alusión a Goya es especialmente dicente sobre la postura política de González a partir de esta etapa. Tal como lo sintetiza Antonio Caballero (2009), “la pintura política moderna, es decir, no de alabanza al poder, sino de crítica, viene (...) de esos dos grandes cuadros, revolucionarios en su composición caótica y en su tema de pura actualidad (cuadros de historia sobre un asunto contemporáneo del pintor), que son el motín madrileño del 2 de mayo y los fusilamientos del 3” (100).

mitad de la década de 1970, de los índices de homicidio en el país. Este aumento respondió en parte al surgimiento de nuevos tipos de violencia no relacionadas directamente con el conflicto armado. Un ejemplo paradigmático de estas nuevas violencias lo constituye el surgimiento en Pereira y la posterior propagación a otras ciudades, también a mediados de los años setenta, de grupos de limpieza social cuyo principal objetivo era la eliminación de lo que Palacios y Safford denominan “población marginal delincuente” (653). Más allá de estos nuevos tipos de violencia, sin embargo, lo que más preocupaba a amplios sectores de la población era la fuerza que estaba tomando la ofensiva guerrillera.

El recrudecimiento de la violencia urbana y de la lucha armada constituyó la justificación de la política insigne de la administración Turbay, que quedó condensada en el Estatuto de Seguridad (Decreto 1923 de 1978), cuyo objetivo central era contrarrestar la amenaza guerrillera por medio de la imposición de restricciones a las libertades civiles de toda la población.⁴²

Amparadas en el artículo 121 de la Constitución de 1886, esas restricciones tomaron la forma de medidas de excepción que se tradujeron en la suspensión *de facto* del Estado de derecho.⁴³

Paradigmáticas de dicha suspensión eran las penas impuestas por el Estatuto en caso de que los ciudadanos fueran capturados participando en actividades consideradas subversivas. A raíz de la

42 Los más entusiastas minimizaban la gravedad de esta nueva figura jurídica al presentar el Estatuto como el mejor medio para el restablecimiento del orden. Así lo expresó en su momento Hernando Santos en una editorial de *El Tiempo*: “El país estaba ansioso y urgido de medidas drásticas que le devolvieran a la sociedad colombiana, en todas sus clases, la seguridad perdida” (*Turbay: de la base a la cumbre* 519).

43 El artículo 121 rezaba: “En los casos de guerra exterior, o de conmoción interior, podrá el Presidente, previa audiencia del Consejo de Estado y con la firma de todos los ministros, declarar turbado el orden público y en estado de sitio toda la república o parte de ella” (*Constitución de la República de Colombia* 238). Si bien el gobierno de Turbay fue especialmente dependiente de este artículo, tanto sus predecesores del Frente Nacional como sus sucesores aún regidos por la Constitución de 1886 se valieron de él de forma sistemática y en muchos casos indiscriminada. Tal como lo reconstruye Antonio Caballero en *Historia de Colombia y sus oligarquías*: “Con el argumento de la turbación del orden público, el estado de excepción rigió durante la casi totalidad del Frente Nacional y más allá, hasta la nueva Constitución de 1991, como en los tiempos ya remotos de la Regeneración y la Hegemonía Conservadora” (120).

aprobación del Estatuto por parte del gobierno, el diario *El Tiempo* advirtió al día siguiente de su instauración que “participar en manifestaciones callejeras e incluso cubrirse el rostro quedó penado con un año de cárcel” y “llevar a cabo acciones contra el orden público tiene una pena hasta de ocho años de cárcel” (*El Tiempo*, 7 de septiembre de 1978, p. 1).

La forma de juzgar a los ciudadanos subversivos es también sintomática de la ausencia de garantías característica del Estatuto, el cual privilegió una justicia de excepción basada en consejos de guerra que juzgaban, a través de la justicia penal militar, a civiles acusados de incurrir en delitos contra la seguridad estatal. Tal como lo reconstruyen Palacios y Safford, tras la entrada en vigor del Decreto “cerca de un tercio de los delitos consagrados en el Código Penal podía caer bajo la jurisdicción de jueces militares” (670). Esta fue la razón principal de la rotunda oposición de organizaciones defensoras de los derechos humanos, entre ellas Amnistía Internacional, que consideraba, tal como lo reconstruye la nota de *El Tiempo* arriba citada, que las condiciones en las que se llevaban a cabo las detenciones facilitaban la tortura.

El propio Turbay era consciente de la incertidumbre que la medida producía entre la sociedad civil, tal como queda de manifiesto en su discurso del 27 de abril de 1980, pronunciado a propósito de la toma de la embajada de República Dominicana por parte del M-19, que, a diferencia de la posterior toma del Palacio de Justicia, no produjo ninguna víctima fatal, por lo cual el gobierno se mostraba satisfecho con la forma en que se neutralizó el ataque. En ese discurso, Turbay hace gala de un estilo moderado que contradice su política de seguridad y que parece cuidadosamente diseñado para mostrar el ánimo conciliador que supuestamente motivó dicha política. Al final de la locución, el presidente explicita así esta postura: “El Gobierno le otorga a la paz pública la indiscutible prioridad que tiene y no ahorrará ningún esfuerzo por

afianzarla y así poder renunciar a los procedimientos de excepción que constituye la ansiada meta de esta Administración Ejecutiva” (*Memorias de un cuatrenio* 222).

Turbay presenta los procedimientos de excepción, piedra angular del Estatuto de Seguridad, como un mal necesario para el afianzamiento de la paz. Si bien la meta del gobierno era, según este discurso, prescindir de esos procedimientos en el plazo más breve posible, el Estatuto no fue derogado sino hasta junio de 1982, un mes antes de la posesión del nuevo presidente, el conservador Belisario Betancur. Amparado en la paz pública como meta última de la nación, el gobierno de Turbay convirtió la figura jurídica del estado de excepción en política insigne de gobierno y sentó un precedente fundamental para futuras políticas de seguridad basadas en un principio de tolerancia cero hacia el terrorismo, que era ya el término usado por Turbay para referirse a las acciones de los grupos guerrilleros. De hecho, la política de Seguridad Democrática implementada por Álvaro Uribe Vélez a lo largo de sus dos gobiernos (2002-2010) parte del mismo principio que motivó el Estatuto de Seguridad, a saber, que el mejor medio para alcanzar la paz es el total despliegue del monopolio del uso legítimo de la fuerza por parte del Estado contra organizaciones armadas a las que se les debe negar todo carácter político, aunado a una mayor participación de la población civil en el objetivo de contrarrestar el terrorismo y la subversión, que son presentados como los enemigos comunes de toda la población.⁴⁴

44 La estrategia retórica de instalar a las guerrillas en el imaginario colectivo como grupos terroristas enfrentados a un “nosotros” pacífico y celoso de la ley es quizá el legado fundamental que la Seguridad Democrática toma del Estatuto de Seguridad. A propósito de la instauración de este último, un alto oficial militar citado por *El Tiempo* en septiembre de 1978 sintetiza así esa estrategia retórica: “Si usted es un hombre honrado, (...) un hombre que no es subversivo, ¿por qué va a estar contra el Estatuto de Seguridad?” (“Turbay dicta polémico Estatuto de Seguridad” 1). El actual gobierno de Iván Duque (2018 —), respaldado por el expresidente Uribe, enarbola esta herencia de las políticas de Turbay y del propio Uribe a través de la nueva Política de Defensa y Seguridad para la Legalidad, el Emprendimiento y la Equidad, que contempla, entre otras medidas, la conformación de amplias redes de informantes (el gobierno espera contar con un millón de ciudadanos) que, bajo el título más moderado de “redes de participación cívica”, buscan vincular a la población civil en la lucha contra los agentes ilegales que amenazan la convivencia pacífica de ese “nosotros” imaginario.

Si bien el Estatuto de Seguridad fue la medida más polémica de todas las implementadas por el gobierno de Turbay, el interés y la crítica de González en torno a ese gobierno no se reduce al ámbito de las políticas concretas que lo definieron, ya que, más allá de esas políticas, lo que la artista ve en Turbay es una síntesis de la corrupción política colombiana y de la forma en que la población respondía a esa corrupción.⁴⁵ Tal como la artista lo reconoce en su entrevista con Álvaro Barrios, esa respuesta estuvo mediada por el humor: los chistes en torno a la estulticia del entonces jefe de Estado se volvieron moneda corriente entre un amplio sector de la población que compartía las reservas de González sobre la idoneidad del líder.

En su papel de pintora (satírica) de la Corte, la artista se convirtió en coleccionista de gestos ridículos. Tal como ella misma lo reconstruye: “Si había gente que coleccionaba chistes de Turbay, yo lo que coleccionaba eran sus fotos, y a partir de eso, día a día, fue saliendo todo ese acopio de información alrededor del gobierno de Turbay: Turbay borracho caminando por un caminito donde se le ve tambalear... Turbay comulgando...” (*Orígenes* 49). Al igual que en sus facetas anteriores, González toma como punto de partida para sus obras de este período las fotografías de prensa del presidente, tomadas en su mayoría por Carlos Caicedo, uno de los reporteros gráficos más reconocidos del país. La vulgaridad del contenido de esas imágenes, palpable a pesar de la belleza formal del trabajo de Caicedo, no podía sino encender la

45 Turbay suscribió la célebre expresión de “reducir la corrupción a sus justas proporciones”, lo cual se tradujo en la práctica, tal como lo reconstruye Jorge Orlando Melo, no solo en el aumento de la corrupción en la ya corrupta política local y de los favores que alimentaban —y siguen alimentando— las maquinarias políticas a lo largo y ancho del país, sino además en la emergencia de nuevas formas de corrupción. Melo sintetiza así esas nuevas formas en su más reciente aproximación a la historia de Colombia: “El sistema financiero se llenó de operaciones que favorecían de forma indebida a los banqueros y se crearon varios grupos empresariales a partir del manejo habilidoso de depósitos privados y públicos, ya engrosados por fondos provenientes de la droga, mientras las inversiones públicas dieron ocasión a contratos que favorecían a grupos o personas específicas” (*Historia mínima de Colombia* 252). La persistencia de estas formas de corrupción, que han cristalizado décadas después en el caso de Agro Ingreso Seguro y en el más reciente de Odebrecht, da cuenta del alcance del legado de una concepción de la corrupción como un mal necesario que no puede ser erradicado, sino, a lo sumo, reducido “a sus justas proporciones”.

imaginación pictórica de una artista cuya fascinación por lo grotesco es reconocida tanto por la crítica como por ella misma.



Fig. 2. 4. Beatriz González, *Turbay comulgando* (1980)



Fig. 2. 5. Julio César Turbay recibiendo la comunión (1978). *El Tiempo*, recorte de prensa

Esa fascinación es la génesis de obras como *Turbay comulgando*, de 1980 (fig. 2.4), un dibujo hecho en lápiz sobre papel que retrata, con base en una fotografía de prensa (fig. 2.5.), al presidente recibiendo la hostia. González identifica esa fotografía, que en teoría debía transmitir los elevados sentimientos católicos de un jefe de Estado que a través de este tipo de gestos públicos defendía el matrimonio Iglesia-Estado, un elemento grotesco del que la artista parte para parodiar al presidente. Sin embargo, lejos de proponer una celebración de lo grotesco a

través de la reproducción de la figura de un hombre público en el que queda sintetizada esa cualidad, González explora la posibilidad de proponer, a través de la elaboración estética de imágenes de prensa, una crítica de raigambre ética a las formas concretas en que se ha manifestado el poder político en Colombia. En otras palabras, se trataba de revelar los lazos que emparentan al campo de la ética con el de la estética. La exploración de los vasos comunicantes entre ambos ámbitos le permite a González constituirse en una pintora de la Corte que se propone develar la decadencia moral del poder político en Colombia a través de la intervención artística de imágenes de dominio público.⁴⁶

El producto insigne de esa intervención es *Decoración de interiores*, de 1981 (figs. 2.6-7), una serigrafía plasmada en una cortina de ciento cuarenta metros en la que González retrata a Turbay en su faceta de *socialité*. La artista toma como modelo un recorte de las páginas sociales (fig. 2.8) a propósito de una cena ofrecida por Zoraida Jaramillo de Plata en honor del presidente y de la primera dama, Nydia Quintero de Turbay. En la fotografía original se puede apreciar a los asistentes a la cena, entre los que se cuentan miembros del gobierno, diplomáticos, y el grupo de mujeres que formó parte de la misión de Colombia en la Conferencia sobre el Decenio de la Mujer celebrada ese año en Copenhague. En la nota de *El Tiempo* se lee que la velada fue amenizada por el grupo de ranchera mexicana “Guadalajara” y que “el primer mandatario y el general Luis Carlos Camacho Leyva, ministro de defensa, (...) se entusiasmaron y participaron en el coro de las canciones”, algunas de las cuales son transcritas para conocimiento y, presuntamente, regocijo del lector: “Julio César *imperator*/ de Roma a Colombia en jet,/ a la par

46 La propia artista reconoce que, vistas en retrospectiva, sus obras sobre Turbay revelan la atmósfera moral que se respiraba en esos años: “Cuando se reúne toda la obra mía sobre Turbay, cualquier persona que no conozca el país se da cuenta de que ahí hay algo más que la simple re-creación de las figuras grotescas: la irracionalidad del ejército, la inmoralidad, todo eso...” (*Orígenes* 49).

que los romanos/ va gobernando muy bien” y “General Camacho Leyva,/ muy bueno que haya venido,/ que nos venga a defender/ porque estamos muy jodidos”.⁴⁷ Sin proponérselo, esta nota de prensa reproduce la ironía de las coplas: en el contexto de la cena aludida, la comparación de Turbay con un emperador evoca la suficiencia de los tiranos del ocaso romano, cuya afición a las fiestas era uno de los síntomas insignes de la decadencia del Imperio.

Es comprensible, en esa medida, que González haya leído esa nota de prensa como una manifestación privilegiada de la decadencia de las élites colombianas. Esa decadencia no solo se hace palpable en el gesto —por lo demás muy dicente— de festejar la tenencia del poder en medio de un ambiente de intensa crispación, sino en la forma en que el diario más importante del país reproduce el suceso. El tono adulador y servil de la nota es muy revelador sobre la relación —aún vigente— de la prensa nacional con el gobierno de turno.⁴⁸



Fig. 2. 6. Beatriz González, *Decoración de interiores* (1981). Fotografía del autor (Pérez Art Museum Miami, 2019)

47 Tomado de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>. Consultado el 3 de mayo de 2019.

48 En el momento de la producción de *Decoración de interiores* aún faltaba un poco más de un lustro para la fundación en 1987 de *El Espectador*, que supuso la introducción de un punto de vista abiertamente crítico (fue el primer diario en dar primacía los a artículos de opinión) que se oponía y ofrecía una alternativa a la vocación oficialista de *El Tiempo*.



Fig. 2. 7. Beatriz González, *Decoración de interiores* (1980), detalle



Fig. 2. 8. *El Tiempo*, recorte páginas sociales

González se interesa especialmente por los gestos de los asistentes capturados por la cámara en una atmósfera festiva, que nada tiene que ver con las convulsiones sociales y políticas que atravesaban el país en ese momento. Se trata, además, de una imagen que introduce al espectador en la esfera privada del presidente y de su círculo, la cual es inaccesible para la mayoría de los lectores de la nota de prensa. Esa esfera, sin embargo, revela rasgos centrales de las actitudes públicas del mandatario. El hecho de que González parta de una imagen extraída de la esfera privada para hacer una crítica de Turbay como figura pública implica un cuestionamiento de la separación entre lo público y lo privado en el ámbito político. En otras palabras, González insinúa la necesidad de juzgar a quienes detentan el poder en todas las facetas de su vida. En el caso de Turbay, la faceta privada revela el cinismo del líder que festeja con sus amigos mientras sus políticas conducen al colapso del Estado de derecho. En ese sentido, es posible aducir que para González esta fotografía, en apariencia banal y sin mayores consecuencias, representa una síntesis del cinismo y la falta de empatía con que las élites en

Colombia administran el poder. Asentada en una burbuja artificial, la vida privada de dichas élites es una barricada que las aísla de la realidad.⁴⁹

González recurre aquí a un humor cáustico y agresivo, puesto en función de una crítica de las falencias éticas del gobierno de Turbay. Desde este punto de vista, no es necesario hacer investigaciones exhaustivas para encontrar esas falencias, ya que un simple recorte de las páginas sociales puede dar plena cuenta de la discrepancia entre la experiencia de la mayoría de los colombianos y la del presidente y su círculo. Es precisamente esta discrepancia la que alerta a la artista sobre la corrupción implícita en la tendencia de Turbay a presentarse siempre como el alma de la fiesta, como si la violencia reinante no tuviera nada que ver con él.⁵⁰ El humor con que González aborda dicha discrepancia no se reduce únicamente a la insolencia de plasmar la figura de Turbay en un objeto industrial que le niega al jefe de Estado la dignidad y la monumentalidad que podría transmitir un retrato tradicional, sino que va más allá de los elementos técnicos de producción para reflexionar sobre el destino de esa tela como obra de arte. Resulta muy significativo en este sentido el hecho de que la artista haya presentado la obra como un bien de consumo que podía ser comprado por metro. Al poner a disposición de cualquier comprador interesado esta representación de una escena cotidiana del presidente y su círculo, González enfatiza la vulgaridad de la escena representada, el elemento *kitsch* que subyace tras el supuesto abolengo de las figuras públicas que tienen el país a su mando.⁵¹

49 Como se vio en el capítulo anterior, Antonio Caballero se interesa también en las resonancias políticas del cinismo y de la desconexión con la realidad propios de las élites bogotanas, tal como queda de manifiesto en la recreación que ofrece *Sin remedio* de la atmósfera de risas gastadas y de evidente decadencia del círculo de doña Leonor.

50 Como se verá en el próximo capítulo, esta yuxtaposición de fiesta y violencia, que ha atravesado la historia reciente de Colombia, es el punto de partida para la experimentación en torno a la representación teatral del conflicto por parte del colectivo de artistas Mapa Teatro.

51 González identifica ya ese elemento en la fotografía original. De hecho, la idea de plasmar esta obra sobre una cortina surgió de la presencia de la cortina modernista, que a la artista le parecía de muy mal gusto, en el fondo de la fotografía de prensa (fig. 2.8). Esa cortina le sugería además la posibilidad de continuar con su experimentación

La reinención de la figura del pintor de la Corte le permite hacer lo que, según ella, estos pintores tradicionalmente no han podido hacer, a saber, criticar a las figuras retratadas. Si bien González identifica a Francisco de Goya como una excepción brillante a esta regla, incluso en su caso la capacidad crítica estaba limitada por el hecho de que el pintor necesitaba a los reyes que odiaba.⁵² González, en cambio, gozaba de total libertad con respecto al poder: “Yo no necesitaba a la familia Turbay” (*¿Por qué llora si ya reí?* 42:49), aclara la artista al aproximarse a esa obra veinte años después.⁵³ Este principio de autonomía, que, como lo vimos en el capítulo anterior, dio lugar al surgimiento de una nueva voz letrada cuya única fidelidad era con la verdad revelada al margen de todo marco institucional, se convierte para González en la condición *sine qua non* de una obra que buscaba deliberadamente sacudir al espectador del estupor en que lo habían sumido las casi dos décadas de ese “paraíso artificial” que fue el Frente Nacional y la posterior “conservadurización” del país, que según la artista llegó a su cumbre con el gobierno de Turbay (*¿Por qué llora?* 40:15).

La crítica de González a la figura de este presidente pretendía establecer una denuncia en torno a la herencia política del Frente Nacional. Después de llevar a cabo una suspensión *de*

estética en torno al soporte de la imagen, que para González es la clave de la especificidad de la obra. Tal como lo expresa en el documental *¿Por qué llora si ya reí?*, de Diego García Moreno: “Si yo he trabajado la mesa en la mesa, la cama en la cama, debo hacer la cortina en la cortina” (41: 40).

⁵² Las alusiones de González a Goya sugieren, como lo ha observado recientemente Malcolm Deas, una relación entre el retrato *La familia de Carlos IV*, pintado por el artista español en 1800, y *Decoración de interiores*. Según Deas, en la cortina de Turbay se trasluce la misma intención por la que fue criticado en su momento el retrato de Goya: la de irrespetar al poder. Ver: “La historia, la política y Beatriz González”, en *Beatriz González: 1965-2017* (Burdos: CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018, p. 81). La propia artista hace explícita su deuda con Goya en una conversación con María Inés Rodríguez publicada en ese mismo libro: “Guardando las distancias sí me identifiqué mucho con Goya, que pintó a la reina María Luisa de Parma como era: fea, y a Carlos IV y también a toda la familia. Cuando presenté en Bucaramanga el retrato de la familia de Turbay sentí que los hacía tal y como eran” (33).

⁵³ Tal como lo reconstruye María Cristina Laverde Toscano, en el caso de González la condición de posibilidad de esa libertad radica en el hecho de que la artista no concibe la pintura como un medio de subsistencia, aunque — escribe Laverde— “admira profundamente a quienes deben hacerlo pues piensa que de alguna manera ello puede coartar su libertad”. Ver: “Desplazamientos, decisiones y tránsitos en la obra de Beatriz González”, en *Nómadas* no. 10 (Bogotá: Universidad Central, 1999, p. 112).

facto del sistema democrático en aras de una pacificación que resultó fallida, ese acuerdo bipartidista dejaba tras de sí una atmósfera de peligro tras la fachada de una armonía política sin precedentes. Ese peligro se hizo patente durante el gobierno de Turbay tras la entrada en vigor de políticas abiertamente antidemocráticas que se presentaban bajo el envoltorio de la más solemne institucionalidad.

En esta faceta de pintora de la Corte se entrevé ya una ruptura en la obra de González: la función del artista como testigo de su tiempo se le revela por primera vez como una labor profundamente política en un sentido más lato que el que se trasluce en sus obras anteriores.⁵⁴ La artista hace explícita esa ruptura en una conversación con María Inés Rodríguez: “Desde el momento en que empecé a hacer los dibujos de Turbay entendí que yo no podía hacer más obras de la pintura universal y que mi temática tenía que partir y tener más conciencia crítica ante los acontecimientos que estaban sucediendo” (“Conversaciones con Beatriz González” 33). Como se verá a continuación, esa vocación crítica con respecto a la actualidad nacional se consumaría del todo a raíz de las convulsiones políticas que marcaron la historia del país en los años inmediatamente posteriores al gobierno de Turbay.

II. “El humor se perdió hace rato”: Beatriz González en medio de la catástrofe

El interés de González por sacudir a través de la agresividad a una sociedad que hasta ahora se despertaba del sueño del Frente Nacional es sintomático de las condiciones políticas que definieron la historia de Colombia a partir de la década del ochenta. Tras esa agresividad subyace

⁵⁴ González siguió oponiéndose, sin embargo, a la noción de lo político en un sentido doctrinal y de adoctrinamiento de masas, tal como queda en evidencia en una entrevista con Katherine Chacón en la que la artista pone en primer plano su resistencia a convertirse en “una artista política al estilo de los que elogian al régimen para educar al pueblo”, así como su decisión deliberada, contraria a esta tendencia, de hacer un arte de denuncia no didáctico que mostrara “la dureza del poder”, sin adoctrinar (*Beatriz González: retrospectiva* 17).

el hecho fundamental de que, para los intelectuales y artistas cuyo sentido crítico estaba lo suficientemente alerta, ese despertar se perfilaba desde el comienzo como convulsionado y traumático. Resulta tentador concebir el Frente Nacional como la calma que precedió la tormenta.⁵⁵ Sin embargo, esa imagen no da cuenta del hecho de que, como se haría patente más tarde, el germen de las convulsiones políticas de los años setenta y ochenta fue precisamente ese pacto entre liberales y conservadores, quienes, al acaparar el poder político en Colombia durante la casi totalidad de la segunda mitad del siglo XX y al excluir así toda posibilidad de pluralismo político, contribuyeron a la frustración popular con respecto al poder endogámico de las élites, la cual desembocó a su vez en la ulterior formación de grupos armados que no podían sino concebir la insurrección y la violencia como el único medio posible de lucha política.⁵⁶

Si bien el Frente Nacional fue un periodo relativamente pacífico, el precio de esa paz provisional fue el posterior recrudecimiento de la lucha armada, a la cabeza esta vez de nuevos protagonistas: las guerrillas urbanas. La más representativa de éstas, el M-19, se guiaba por el

55 Esa calma se hace patente en las voces de apoyo al Frente Nacional que dominaron el debate académico a finales de la década del sesenta. Paradigmático de ese apoyo resulta el diagnóstico del politólogo James L. Payne, quien escribe lo siguiente en 1968: “The Frente Nacional has worked magnificently. Its success is both a tribute to its creators and an excellent illustration of how a change in political structures may greatly reduce political violence”. En: *Patterns of Conflict in Colombia* (New Haven: Yale University Press, 1968, p. 179). Gabriel Silva Luján hace un diagnóstico análogo dos décadas después. Según Silva, el poder compartido y la unión bipartidista “son un instrumento útil para superar situaciones sociales y políticas que por sus características amenazan con impedir una adecuada reproducción del sistema político, la estructura de poder y la jerarquía social”. En: “El origen del Frente Nacional y el gobierno de la Junta Militar”. *Nueva Historia de Colombia II: Historia Política 1946-1986* (Bogotá: Planeta Editorial, 1989, p. 182). En el último capítulo de ese tomo, Álvaro Tirado Mejía se refiere al Frente Nacional de una forma más matizada y crítica. Según Tirado Mejía, si bien los méritos iniciales de ese acuerdo son innegables, lo que resulta discutible es “lo innecesario de su prolongación para regir un país que, a causa de los profundos cambios, requería de otras fórmulas y de un tratamiento más dinámico; el que el acuerdo se hubiera utilizado para mantener un statu-quo ante una situación dinámica, el haber desaprovechado la oportunidad del acuerdo nacional para realizar las grandes reformas sociales que hubieran impedido que la lucha social se trasladara a las armas” (“Del Frente Nacional al momento actual: diagnóstico de una crisis” 399).

56 En septiembre de 1977, tan solo tres años después de caducado el pacto que le daba legitimidad al Frente Nacional, se hizo ya patente la inconformidad de los sectores populares y obreros, que se manifestaron en un alzamiento histórico que hizo temer un nuevo 9 de abril. Ese paro obrero fue además apoyado por la ideología cada vez más radical de sectores de izquierda que empezaban a promover todos los medios de lucha y que estaban tomando, sobre todo en las ciudades, un ímpetu sin precedentes. Ver “El regreso a los gobiernos de partido: 1974-1986”, en: Jorge Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia* (Madrid: Turner Publicaciones, 2017).

lema “Por las armas al poder”, lo cual es en sí mismo muy sintomático del abandono de la fe en la vía democrática por parte de grupos políticos alternativos que obtenían un apoyo muy marginal en las urnas.⁵⁷ Más aún, como se vio en el capítulo anterior, el M-19 surgió precisamente en respuesta a la prolongación *de facto* del Frente Nacional que se hizo patente en las elecciones de 1970, en las que, a través de lo que para muchos sigue siendo la artimaña electoral más obvia y osada de la historia del país, el conservador Misael Pastrana Borrero asumió la presidencia con la complicidad del entonces mandatario, el liberal Carlos Lleras Restrepo, quien conjuró a través de ese arreglo fraudulento las amenazas que suponía para la estructura política entonces vigente un segundo mandato del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), cuyo régimen había motivado dos décadas antes el acuerdo de repartición del poder entre los dos partidos tradicionales.

Si bien las coordenadas políticas que ese acuerdo dejó tras de sí se remontan a los inicios de la década del setenta, fue durante la década siguiente que las tensiones resultantes del Frente Nacional, aunadas al florecimiento del narcotráfico como la para-economía más rentable en la historia del país, alcanzaron su punto de ebullición y justificaron con creces los peores temores de quienes, como Beatriz González, veían la pacificación introducida por la coalición de las élites como un paraíso artificial que tarde o temprano se desvanecería.

El episodio culminante de ese desvanecimiento fue la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 el 6 de noviembre de 1985 y el ulterior bombardeo con que el Ejército intentó contrarrestar la ofensiva guerrillera, que dejó un saldo de por lo menos cuarenta y tres civiles muertos y otros ocho desaparecidos. La incineración de doce magistrados de la Corte Suprema

⁵⁷ En 1974 la izquierda presentó por primera vez desde 1930 a un candidato propio, Hernando Echeverri Mejía, quien obtuvo una votación exigua, del 2.6%.

de Justicia y de cinco del Consejo de Estado fue el símbolo definitivo de un punto de quiebre en la historia del conflicto armado en Colombia: por primera vez, la guerra llegó al centro del poder político y arrasó con el epítome de la institucionalidad en el país.⁵⁸

El encargado de lidiar con este hecho sin precedentes fue el sucesor de Turbay, Belisario Betancur (1982-1986), quien, a pesar de su talante conciliador que posibilitó el establecimiento de diálogos de paz con las FARC, el EPL y el M-19, tuvo que enfrentar las represalias de este último grupo por el hostigamiento militar desplegado por el gobierno durante las negociaciones.⁵⁹ Al menos esa fue la forma en que el M-19 justificó la toma del Palacio, que, a diferencia de acciones anteriores como el robo de la espada de Bolívar y la toma de la Embajada de República Dominicana, produjo el rechazo generalizado de la población. Ese rechazo se extendió a las acciones y omisiones del gobierno ante esa coyuntura. Después de reunirse con sus ministros para definir el *modus operandi* ante la ofensiva guerrillera, Betancur —cuya presidencia había estado marcada hasta ese momento por la voluntad de diálogo y por la consecuente confianza en la idoneidad de las salidas negociadas al conflicto— optó (hasta el día de hoy no es claro si por acción u omisión) por la retoma armada del Palacio, ignorando después las plegarias de Alfonso Reyes Echandía, presidente de la Corte, que pedía desesperadamente un cese al fuego mientras contemplaba junto a sus colegas la catástrofe inminente.⁶⁰

58 Este episodio fue definitivo en la que algunos historiadores han denominado la segunda ola de violencia en Colombia, cuyos nuevos protagonistas fueron el narcotráfico y las guerrillas urbanas. Para una referencia a la distinción entre la primera y la segunda ola y un análisis detallado de las condiciones que definieron esta última, ver: Francisco Gutiérrez Sanín, “¿Una Historia simple?”, en *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* (Bogotá: Ediciones desde abajo, 2015).

59 A pesar del ulterior fracaso de esas conversaciones, la apuesta de Betancur por una salida negociada al conflicto sentó las bases para los procesos de paz ensayados por los gobiernos siguientes.

60 Aún se conserva el registro sonoro de ese momento dramático:
<https://www.youtube.com/watch?v=j29Gy3P78Bw>. Consultado el 29 de marzo de 2019.

Este episodio inspiró *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (figs. 2.9-10), un óleo sobre papel de 150 x 150 centímetros, en el que González plasma, un año después de la toma, la aludida reunión entre el presidente y sus ministros, uno de los cuales exclamó la expresión que le da el título a la obra. Para González, esa expresión resume perfectamente el cinismo y la falta de empatía con que el gobierno de Betancur asumió la crisis del Palacio de Justicia. Para reflejar la atmósfera de corrupción moral que está en el trasfondo de ese gesto de inhumanidad, González ensaya —en tonos oscuros que contrastan con los colores estridentes de sus obras anteriores— un primer bosquejo que representa, sobre la mesa en torno a la cual están reunidos el presidente y su equipo de gobierno, un cadáver amputado y carbonizado que enfrenta al espectador con la barbarie del holocausto del Palacio. Los personajes del cuadro, sin embargo, parecen no percatarse de la presencia siniestra de ese cuerpo incinerado. En el presidente y en el colaborador sentado a su derecha se esboza una sonrisa que no parece guardar ninguna relación con la magnitud del horror. Los ojos cerrados del primer mandatario sugieren una ceguera voluntaria que, dadas las circunstancias, resulta éticamente condenable. Los hombres que están de pie al fondo del recinto forman una fila infranqueable que connota el apoyo incondicional al jefe de Estado por parte de sus hombres de confianza.

En la segunda versión González retoma el uso de colores vivos (el rojo es aquí predominante) y reemplaza el cadáver calcinado por un florero de anturios. La presencia de esas flores en el lugar que antes ocupaba el cadáver sugiere que la ceguera voluntaria del presidente se traduce en una celebración *de facto* de la muerte. Betancur lo ve todo a través de unos anteojos que nos ocultan su mirada. Esa mirada oculta, aunada a la presencia —más explícita que en la primera versión— de los militares, que tomaron las riendas del genocidio y que aquí son presentados como arcángeles siniestros que protegen y respaldan incondicionalmente al

presidente y su séquito, agudiza el aura macabra que González sugiere de forma sutil pero contundente.



Fig. 2. 9. Beatriz González, *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1986)

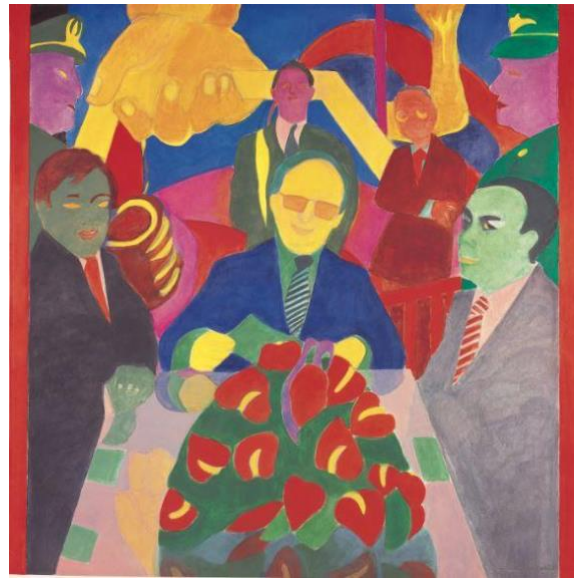


Fig. 2. 10. Beatriz González, *Señor presidente qué honor estar con usted en este momento* (1987)

González vuelve a abordar el protagonismo de las fuerzas armadas en la tragedia nacional que inauguró la toma del Palacio de Justicia en *Los papagayos*, de 1986 (fig. 2.11), donde la artista plasma en pastel y óleo sobre papel a un grupo de militares vistos de perfil que acompañan a un Betancur cuya mirada está, una vez más, oculta tras el reflejo amarillo de sus anteojos. Esta obra inaugura un nuevo método de experimentación en la producción de González, que consiste en el ensamblaje de múltiples fotografías en una misma representación pictórica. Lo que interesaba aquí a la artista era la repetición sistemática de fotografías de militares tomadas de perfil. Paradigmático de esas fotografías resulta un recorte de prensa del diario *El Tiempo* que captura a la cúpula militar de la administración Turbay (incluido su

ministro de Defensa) durante una ceremonia de graduación de bachilleres en la Escuela Militar de Cadetes (fig. 2.12).

El hecho de que González muestre a Betancur rodeado de militares en una posición análoga sugiere la continuación durante ese gobierno de la injerencia del Ejército en asuntos capitales de Estado. Si bien para los más optimistas la transición de Turbay a Betancur suponía la posibilidad de un proceso gradual de democratización —tanto más urgente cuanto más proclive había sido el gobierno del primero a delegar a las fuerzas armadas la imposición no solo del orden, sino también de la ley—, el episodio del Palacio de Justicia demostró que los militares seguían gozando de un poder excepcional que menoscababa los principios democráticos defendidos por el propio Betancur.⁶¹



Fig. 2. 11. Beatriz González, *Los papagayos* (1986). Fotografía del autor (PAMM, 2019)

⁶¹ Paradigmática de este desfase entre el discurso democrático (defensor de la estabilidad institucional) y lo que ocurrió en la práctica el 6 de noviembre de 1985 es la imagen de los tanques del Ejército ingresando al Palacio, en cuyo umbral estaba inscrita la siguiente frase del General Santander: “Colombianos: las armas os han dado la Independencia. Las leyes os darán la libertad”.

En esta fase intermedia de la obra de González se trasluce un sentido de rabia y frustración sin precedentes en su producción previa. El humor cede aquí el paso a la indignación abierta y sin ambages hacia la desidia del gobierno ante el colapso de la institucionalidad en Colombia. La artista, que reconoce este giro como definitivo en su carrera, lo sintetiza en sus propias palabras a través de la siguiente declaración contundente, que transmite de forma diáfana el tenor de su obra posterior: “El humor se perdió hace rato. El humor crítico se perdió con el Palacio de Justicia” (*¿Por qué llora si ya reí?* 1:54). La imposibilidad de reír ante la barbarie



Fig. 2. 12. “Los altos mandos”. *El Tiempo*, recorte de prensa

supone para González la necesidad apremiante de un cambio de foco en el objeto de su arte, que en períodos anteriores se había valido de la sátira como mecanismo privilegiado de crítica a los poderes establecidos. Si bien a lo largo del gobierno de Betancur la artista sigue concibiéndose como pintora de la Corte, el genocidio del Palacio de Justicia supone un punto de quiebre en lo que para ella constituye el alcance político de ese rol. Por primera vez en su carrera la artista empieza a concebir su obra bajo el rubro de “arte político”. Tal como ella misma lo reconstruye en una conversación con María Cristina Laverde: “Decidí ser una artista política porque pensé

que los artistas no podíamos permanecer callados frente a una situación semejante. Fue una toma de posición deliberada” (“Desplazamientos” 119).

Para González, esta transformación constituyó una auténtica traición a su formación durante sus años de estudiante en la Universidad de los Andes, donde, como ya se ha dicho, Marta Traba pontificaba el más tajante desprecio al muralismo y a todas las manifestaciones artísticas que se autoproclamaban “políticas”.⁶² Esa traición, por lo demás muy sintomática de la vocación nómada que ha atravesado siempre la obra de González, tiene asidero ético en la constatación de que el humor —que otrora constituyera la columna vertebral de sus incursiones en la cultura, la historia y la política colombianas— no solo es incompatible con la tragedia nacional que cristaliza en el holocausto del Palacio de Justicia, sino que además eclipsa la magnitud de lo que a González se le revela a partir de ese episodio como una verdadera catástrofe nacional.

La artista intuía ya la inminencia de ese peligro (el peligro de ocultar la tragedia tras el humor) en los primeros años de la década del ochenta, cuando el narcotráfico —piedra angular de una cultura criminal sin precedentes que sentó las bases para el resquebrajamiento del Estado de derecho y de la institucionalidad en el país— incursionó con una fuerza inusitada en una sociedad embelesada por los cantos de sirena de ese nuevo agente histórico. El círculo artístico e intelectual al que González pertenecía no fue refractario a ese embeleso, y la artista intuyó en ese

⁶² Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la animadversión de Traba hacia el arte político representado por el muralismo sigue siendo profesada por González incluso después del giro que tomó su obra en los años ochenta. Así queda de manifiesto en una conversación con María Inés Rodríguez, en la que González sugiere que su concepción política del arte es más cercana a la de Goya que a la de los muralistas: “Cuando se piensa en artistas políticos encontramos, por ejemplo, a Goya. Creo que lo que le resta universalidad al arte es el lado realista socialista, como en el muralismo mexicano en el que se glorificaba y pretendía enseñar una doctrina política, convenciendo. Mi trabajo es más hacia el lado crítico de la situación. (...) Estoy convencida de que hay que ser consciente del momento histórico, pero no me interesa adoctrinar”. Ver: “Conversaciones con Beatriz González, 1990-2017”, en *Beatriz González: 1965-2017* (Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018, p. 33).

hecho el alcance de la corrosión moral que se estaba produciendo en la sociedad colombiana. Así reconstruye ella misma ese período de decadencia cultural: “En el 81, en Medellín, gran parte de los artistas participaban en las fiestas de los mafiosos. A mí me invitaban: ‘¡Véngase, que esto está divertidísimo... El tipo mandó a hacer un disco con la cara de su hija...! ¡Esto está como para usted!’. Sabían del lugar del humor en mi obra. Jamás acepté una invitación” (“Desplazamientos” 120).

Resulta muy significativo que la artista reconstruya esta noticia anecdótica como un momento decisivo de su transición hacia un arte políticamente comprometido. La prospectiva de transigir con la versión mafiosa de esa alegría del subdesarrollo que ella misma había defendido una década antes y que se mostraba por primera vez en su faceta criminal, se le revela a la artista a comienzos de los años ochenta como el peligro inminente de capitular ante la degeneración ética promovida por el narcotráfico. González intenta entonces conjurar ese peligro a través de una toma de posición mucho menos ambigua que la que motivaba su producción anterior. La transición del humor a la constatación de que el objeto de ese humor (las élites políticas y económicas) estaba socavando los pilares de la democracia en Colombia supone una nueva forma de aproximarse a la realidad nacional, ya no desde el prisma de la comedia, sino de la tragedia.

El hecho de que la propia artista identifique claramente en su obra una transición “de la comedia a la tragedia” (*¿Por qué llora?* 3:40) da cuenta de una transformación fundamental en el *ethos* del arte colombiano de finales del siglo XX. Esto, claro está, no significa que todos los artistas hayan tenido la misma revelación de González y hayan creado en bloque a la luz de esa epifanía colectiva. Es posible, empero, identificar en la experiencia particular de esta artista una tendencia que se intensifica a partir de la segunda mitad de la década del ochenta. Esa tendencia

responde a la urgencia con que los artistas empiezan a formular de forma más clara y explícita que nunca el anclaje político de su producción, lo cual a su vez trae consigo nuevas reflexiones sobre la función del arte en tiempos de violencia. Así pues, el cambio de foco de González es sintomático de una nueva relación del artista colombiano con la realidad que lo rodea. La función del artista como comentarista sarcástico que juzga la absurda realidad nacional desde la posición de superioridad intelectual que le concede el privilegio de una distancia crítica (actitud que González compartió durante su fase satírica con Caballero y Vallejo) se torna éticamente insostenible ante la catástrofe nacional.

La reflexión sobre la responsabilidad política del arte empieza entonces a girar en torno a la necesidad de establecer un compromiso real y efectivo con las víctimas de esa catástrofe. El silencio que cae sobre ellas, que se vuelve aún más sepulcral ante la indiferencia del resto de la sociedad hacia su destino absurdo, conmueve personalmente tanto a los artistas que —como González— cuentan ya con una trayectoria considerable, como a aquellos que están definiendo su hoja de ruta en el momento en que la guerra se recrudece y se muestra especialmente desastrosa para la población civil. Así, lo que para González fue una transformación, para Doris Salcedo (Bogotá, 1958), estudiante del Departamento de Educación fundado por la artista bumanguesa en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y quien para noviembre de 1985 era una artista relativamente desconocida (solo había pasado un año desde su graduación como magíster de la escuela de bellas artes de la Universidad de Nueva York), constituyó el punto de partida de su creación. A pesar de la brecha generacional que media entre una artista y otra, la creación de ambas está marcada por un *ethos* común que tiene que ver más con las urgencias políticas de la época que con cuestiones personales de estilo. En otras palabras, entre la obra tardía de González y la propuesta de Salcedo hay, más allá las diferencias evidentes que las separan, un continuum

que da cuenta de la forma en que se ha configurado el campo artístico en Colombia a partir de los años ochenta.

El hilo conductor en torno al cual se articula ese continuum echa raíces precisamente en el sentido de profundo pesimismo que se trasluce en la constatación de González de que después del episodio del Palacio de Justicia la apuesta por un punto de vista anclado en la comedia es necesariamente desplazada por la responsabilidad ética que supone la creación artística en tiempos de tragedia colectiva. El célebre comentario de Marx en *El decimotercero brumario de Luis Bonaparte*, según el cual todos los eventos de la historia universal ocurren primero como tragedia y después como farsa, es invertido en el imaginario histórico de González, desde el cual lo que empieza como farsa se transforma en tragedia y deja de ser proclive al tratamiento cómico que otrora constituyera el punto de vista privilegiado de su arte.⁶³ Esta nueva imposibilidad trae consigo el abandono del cinismo implícito en la articulación de la historia como farsa. El arte se enfrenta entonces necesariamente a la exigencia de dejar de lado la risotada estética para estar a la altura ética de las circunstancias históricas.

Lo que sugiere esta transformación fundamental en la obra de González es que la respuesta del arte ante dichas circunstancias está motivada por una vocación de resistencia que hace de la creación artística un acto abiertamente político. Esta aseveración, en apariencia simple y evidente, debe ser desglosada para entender exactamente en qué consiste el carácter político de

63 Este era también —y sigue siendo— el punto de vista de Fernando Botero, el pintor nacional por excelencia. Marta Traba relaciona la ausencia de un compromiso político explícito en la obra de Botero precisamente con la preeminencia que el artista ha dado en su obra al humor y a la ironía. En palabras de Traba: “Botero resiente sólo de una manera anecdótica lo que está pasando, y es completamente escéptico en cuanto a su poder personal para cambiarlo; así, las peripecias surrealistas de la existencia colombiana le divierten y su pintura, al expresarlas, queda tan lejos de la severidad social, como de la cólera, como de la admonición” (*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* 73). Es precisamente esa distancia con respecto a las posibilidades admonitorias y denunciatorias del arte la que González empieza a cuestionar a partir de la década del ochenta.

esta nueva faceta de la artista. Una mirada superficial a esta cuestión arrojaría que dicho carácter responde al hecho de que las obras inspiradas en episodios de violencia política se adhieren automáticamente, en virtud de su temática, a la categoría de “arte político”. Aunque este es un punto de vista válido, en él se trasluce el principio, por lo demás problemático, de que lo que hace que el arte político sea tal es únicamente su relación con una determinada temática anclada en hechos reconocidos por todos como “políticos”. Desde esta perspectiva, la función política del arte consistiría en la posibilidad de articular un comentario a propósito de un determinado estado de cosas, lo cual daría a la obra de arte un estatus análogo al de la columna de opinión o, cuando se trata de una aproximación más beligerante, al del panfleto. Esta equivalencia amenaza con traducirse en una concepción del arte político como arte meramente panfletario, lo cual nos obliga a pensar en la pregunta por la función política del arte desde una perspectiva mucho más atenta a los matices que esa pregunta entraña.

En el trasfondo de este problema subyace la cuestión de la relación entre forma y contenido en la obra de arte, que Hal Foster (1996: 172) replantea —a propósito de su lectura de “El autor como productor”, de Walter Benjamin— en términos de una oposición entre calidad estética y relevancia política. Un análisis únicamente atento a la segunda desemboca, tal como lo ha observado Hilton Kramer (2006: 88) en uno de sus múltiples ataques a la crítica de arte anclada en un marxismo ortodoxo ciego al problema propiamente formal de la calidad estética, en la reducción de la obra de arte a un epifenómeno del proceso histórico. Evitar esa reducción debe ser una de las tareas prioritarias de una crítica sensible a la especificidad del lenguaje artístico, es decir, a la irreductibilidad de la obra a un determinado mensaje político.

Ahora bien, la realización de esa tarea se enfrenta a obstáculos evidentes cuando las obras que ocupan la labor crítica han sido concebidas por sus autores como elaboraciones estéticas en

torno a un problema histórico. Esto, por supuesto, no quiere decir que el único criterio que rige la producción de González a partir de la segunda mitad de la década del ochenta sea la relevancia política de dicha producción, pero desconocer la centralidad de esa pretendida relevancia implica necesariamente una ceguera ante los problemas que plantea el contenido de las obras. Aunque opuesto al planteado por Kramer, este tipo de ceguera es igual de problemático. Máxime cuando se está frente a la tarea de reflexionar sobre un proyecto artístico que es simultáneamente ético y que, en esa medida, está en las antípodas del principio modernista de que, tal como lo resume Greenberg, “el contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma” (*Arte y cultura* 18).

Las obras tardías de Beatriz González se desmarcan de este ideal modernista para poner en primer plano la centralidad del contenido en sus propuestas estéticas. El sentido de responsabilidad con las víctimas del conflicto obliga a la artista a invertir la lógica reconstruida por Greenberg, es decir, a poner la forma al servicio de un contenido anclado en episodios específicos de violencia.⁶⁴ Sin embargo, su rechazo a la idealización de la pura forma no desemboca en una apuesta por el realismo, como de hecho ocurre en muchas de las exploraciones cinematográficas que abordaré en el último capítulo. En este sentido, el caso de González es *sui generis*, ya que en su aproximación a la violencia política a partir de los años ochenta se trasluce un interés por reconciliar la articulación artística de una realidad traumática

64 Para González, el problema puramente formalista del estilo es ancilar a lo realmente importante, que es el proceso reflexivo que está en el trasfondo de la creación artística y que define también la relación del espectador con esa creación. Esto queda de manifiesto en la siguiente alusión de la artista a la identificación del creador con un estilo claramente definido: “Que a un artista se le reconozca porque pinta, por ejemplo, figuras gordas o alargadas, y no por lo que trata de aportar dentro de su búsqueda, me parece tedioso, aburridor” (“Desplazamientos” 109).

con la posibilidad de llevar a cabo una experimentación estética cuyos medios están en las antípodas de las premisas realistas.

Esta toma de posición resulta especialmente peculiar cuando, como es el caso de la producción de González a partir de la década de 1990, el proyecto artístico que motiva dicha posición gira en torno a la representación de las víctimas del conflicto armado en Colombia. El realismo parece ser el medio expresivo que puede captar de forma más diáfana la crudeza de la experiencia de esas víctimas, que además ha quedado plasmada en un acervo de imágenes que — como ocurre con las fotografías de Jesús Abad Colorado— acercan al espectador a esa experiencia desde la perspectiva del testigo directo. La aproximación de González, en cambio, se nutre de sus incursiones previas en lo que ella misma ha concebido como la labor de ensayar “una representación de una representación” (“Diez preguntas de Marta Traba a Beatriz González” 4). Como ha quedado de manifiesto al comienzo de este capítulo, esa labor se traduce en un intento por preservar en la memoria las imágenes efímeras que pasan por las hojas de prensa todos los días y que son reemplazadas al día siguiente por otras imágenes de actualidad.⁶⁵ La actualidad enterrando la actualidad: tal es el peligro que González entrevé en esas fotografías que ha recortado con paciencia de artesana a lo largo de su carrera. Para conjurar ese peligro, la

65 En este sentido, González se posiciona —guardadas las proporciones— como heredera espiritual de la tradición inaugurada por Jacques Callot en el siglo XVII y continuada por William Blake, Francisco de Goya y Honoré Daumier durante los dos siglos siguientes. Para la artista, tal como queda de manifiesto en un texto de su autoría a propósito de una exposición de esos artistas presentada en 2005 en la Casa de la Moneda del Banco de la República de Bogotá y en el Museo de Antioquia, lo que une a dichos grabadores es el compromiso político e histórico con la realidad que los rodea. En palabras de González: “A estos artistas no les interesa el espectáculo, como en los actuales noticieros de televisión. Les interesa tener la lucidez suficiente para enfrentar la realidad” (7). La artista, en este caso en calidad de curadora, resalta la relevancia de este punto de vista en la Colombia del siglo XXI. Los grabados de esos maestros, propone González, pueden dar lugar a una reflexión “sobre la relación entre la realidad y su representación, en un momento en que los habitantes de este país se encuentran sometidos a una carga de imágenes dramáticas o frívolas que convierten la realidad en un escenario efímero” (7). Esta descripción se adecúa perfectamente a lo que su propia obra busca al elaborar pictóricamente imágenes de prensa. Ver: Beatriz González y Carolina Vanegas, *Grabadores del inframundo* (Bogotá: Banco de la República, 2005).

artista lleva a cabo una elaboración estética de esas imágenes en obras que no constituyen una mera reproducción del material primario, sino una reinterpretación de esas referencias gráficas que no han recibido la atención y la reflexión que merecen por parte de un espectador que ha sido bombardeado constantemente por contenidos visuales en torno a las atrocidades del conflicto durante décadas.

III. La reinención de la mirada ante el dolor

El proyecto de revitalizar la memoria visual colectiva en torno a los efectos del conflicto armado en los colombianos que más lo han padecido se vuelve central en la producción de González a partir de la década del noventa, durante la cual la artista explora el alcance retórico de lo afectivo en la pintura. Si bien sus obras de ese periodo continúan resistiéndose a la tentación de reducir el arte a un instrumento de transmisión de mensajes, en su aproximación pictórica a las consecuencias humanas y sociales de la violencia en Colombia se trasluce un giro afectivo que abre el camino hacia una exploración de la posibilidad que ofrece la pintura de activar resonancias emocionales que inevitablemente influyen en la manera en que el espectador interpreta la realidad aludida.

El giro afectivo que se produce en esta etapa de la producción de González es indisociable de una aproximación a la realidad nacional desde la cual lo importante no es solo documentar lo ocurrido, sino fijarlo en la memoria a partir de una reinterpretación pictórica que le de sentido simbólico y emocional. Este punto de vista ofrece una libertad interpretativa que desemboca en la articulación de una forma de memoria histórica que no se ciñe al pie de la letra al archivo, sino que propone nuevas formas de aproximarse a él para actualizarlo y salvarlo del olvido. La apuesta de González consiste, pues, en intentar hacer justicia a la urgencia de guardar

en la memoria las atrocidades de la guerra en Colombia a través de una reinterpretación que incorpora lo afectivo como condición de posibilidad de la construcción de memoria colectiva.

Una instancia paradigmática de ese ejercicio de reinterpretación es *Una golondrina no hace verano* (fig. 2.13), de 1992, un óleo en el que la artista aborda la masacre de Segovia, Antioquia, perpetrada el 11 de noviembre de 1988 por el bloque paramilitar Muerte a Revolucionarios del Noreste, liderado por Fidel Castaño y Henry Pérez. Esa masacre constituye una síntesis del alcance criminal de las fuerzas políticas paramilitares que se desarrollaron durante los gobiernos de Turbay y de Betancur. Así lo confirma el juicio histórico emitido por la Corte Suprema de Justicia en marzo de 2011, que —tal como lo reconstruyó *El Tiempo* el 20 de ese mes (fig. 2.14)— “señala a la cúpula militar de los Gobiernos de Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur de haber incubado a las bandas paramilitares que perpetraron las peores matanzas y magnicidios en la historia del país” (4). En el artículo también se lee que, según el juicio de la Corte, fue César Pérez (presidente de la Cámara en 1988) quien ordenó la masacre en represalia por la elección en Segovia, que otrora fuera su fortín político, de una alcaldesa de la Unión Patriótica, el partido de izquierda fundado en 1985 como resultado de los Acuerdos de la Uribe entre el gobierno de Betancur y las FARC. Los militantes de ese partido fueron perseguidos y exterminados por los mismos grupos paramilitares que orquestaron la masacre de Segovia.

El concepto de la Corte señala hacia una conexión fundamental entre la masacre de Segovia y el proyecto paramilitar de genocidio contra la Unión Patriótica y sus seguidores, que se remonta no solo a la doctrina de Seguridad Nacional ejecutada por el Ejército durante el gobierno de Turbay, sino además a la génesis misma de los diálogos de paz impulsados por Betancur, durante los cuales los militares se apoyaron en bloques paramilitares para sabotear la

tentativa de negociación del gobierno. Así lo reconstruye el documento de la Sala Penal de la Corte: “Lamentablemente, las autodefensas civiles que iniciaron su formación al final del gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala, apoyados por la cúpula militar, continuaron librando la guerra que el presidente Betancur impidió afrontar a las Fuerzas Armadas al acuartelarlas para honrar la tregua firmada en 1983” (4).

Vista a la luz de estas revelaciones recientes, la masacre de Segovia constituye una síntesis del alcance criminal de las fuerzas políticas paramilitares que se desarrollaron —no tan subrepticamente— durante los gobiernos de Turbay y de Betancur. En este sentido, la visión crítica de González hacia esos gobiernos resultó siendo profética: su énfasis en el poder excesivo de la cúpula militar dentro de la estructura política entonces vigente, tal como se puede apreciar en *Señor presidente* y *Los papagayos*, demostró ser una preocupación legítima en la medida en que ese poder constituyó el caldo de cultivo para la emergencia de grupos paramilitares en regiones tradicionalmente dominadas por las guerrillas.⁶⁶

⁶⁶ Puerto Boyacá es la más representativa de esas regiones. Autoproclamada en su momento “la capital antisubversiva de Colombia”, mientras Betancur adelantaba las negociaciones de paz esa región se convertía en el epicentro de la maquinaria paramilitar que orquestó, entre otras, la masacre de La Rochela y el magnicidio del candidato presidencial Luis Carlos Galán en 1989.



Fig. 2. 13. Beatriz González, *Una golondrina no hace verano* (1992)



Fig. 2. 14. *El Tiempo*, "El origen del paramilitarismo según la corte", 11 de marzo de 2011, recorte de prensa

A pesar de las conexiones entre su faceta de pintora de la Corte y esta nueva etapa de su producción, ya en *Una golondrina no hace verano* se identifica claramente un cambio de

perspectiva que tiene que ver con el objeto mismo de la pintura. En lugar de centrarse en la figura de los protagonistas más encumbrados de la comedia nacional, González invierte su energía creativa en un nuevo punto de vista: el de las víctimas de esa comedia, que se le revela ahora en toda su magnitud trágica. El célebre comentario de Marx en *El decimotercero brumario de Luis Bonaparte*, según el cual todos los eventos de la historia universal ocurren primero como tragedia y después como farsa, es invertido en el imaginario histórico de González, desde el cual lo que empieza como farsa se transforma en tragedia y deja de ser proclive al tratamiento cómico que otrora constituyera el punto de vista privilegiado de su arte. Ese nuevo punto de vista trae consigo nuevas estrategias pictóricas que son, a fin de cuentas, estrategias narrativas a través de las cuales la artista intenta elaborar la tragedia de una forma que trascienda la literalidad de lo ocurrido. Tal como lo reconstruyó el director del Museo Reina Sofía de Madrid, Manuel Borja Vilel, durante la inauguración de una retrospectiva de la artista expuesta en ese museo en 2018, González usa las imágenes “como metáforas que narran lo que no está escrito, lo que la historia no puede contar, que escribe lo que no se puede narrar y que lee lo que no está escrito”.⁶⁷

El principio de que el arte cuenta lo que la historia no puede contar se convierte durante esta etapa de su producción en una brújula que le permite a González explorar aspectos soterrados de la tragedia nacional. En el caso específico de *Una golondrina* llama la atención la indiferencia de quienes rodean a la mujer que carga el ataúd. Ninguna de esas figuras dirige la mirada hacia esa víctima que lleva sobre su hombro izquierdo a un ser querido asesinado. La figura femenina del extremo derecho del óleo esboza incluso un gesto de fastidio y se cruza de brazos ante el caos de la masacre, que en este cuadro tiene un aire desasosegante de cotidianidad,

⁶⁷ Ver: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/beatriz-gonzalez-la-artista-colombiana-que-cuenta-lo-historia-no-puede/10005-3561603>. Consultado el 4 de mayo de 2019.

de normalidad. Para Malagón Kurka, este énfasis en la indolencia ante la muerte y el dolor del otro (que está presente ya en *Señor presidente*) sugiere una conexión entre las respuestas y comportamientos públicos ante la devastación humana que produce la guerra y “la ocurrencia generalizada y cotidiana de hechos violentos que la complacencia y el miedo alimentan de una manera cómplice” (*Arte como presencia indéxica* 82).

Hay, sin embargo, elementos metafóricos menos obvios que hacen de *Una golondrina* una exploración en torno a la muerte que es simultáneamente pictórica y literaria. La presencia de la figura de la golondrina es muy significativa en este sentido. Sorprendentemente, la crítica en torno a esta obra ha pasado por alto la importancia de la golondrina en la mitología mortuoria de la civilización egipcia y las posibles interpretaciones que esto suscita sobre la aproximación de González a la masacre de Segovia. Tal como lo reconstruye una guía de 1920 publicada por el British Museum sobre el *Libro de los muertos* (piedra angular de la tradición funeraria del Antiguo Egipto), cuando la persona fallecida recitaba los “Capítulos de las Transformaciones” de ese libro (LXXVII—LXXXVIII), le era dado asumir, a voluntad, la forma de múltiples aves, dentro de las cuales se cuenta la golondrina.⁶⁸ La golondrina es también, como queda de manifiesto en los textos de las pirámides, una de las aves —junto con el halcón y el ganso— en que se transmuta el rey difunto para ascender al cielo.⁶⁹ Así queda de manifiesto en la “Declaración 519” de dichos textos: “he ido a la isla grande que está en medio del Campo de las Ofrendas sobre la que los dioses golondrina descienden; las golondrinas son las Estrellas Imperecederas. Ellas me dan este palo de vida sobre el que viven, y yo obtendré vida de este

68 Ver: British Museum, *The Book of The Dead* (London: Department of Egyptian and Assyrian Antiquities, 1920, p. 39).

69 Para un análisis detallado de esta simbología mortuoria, ver: Whitney M. Davis, “The Ascension-Myth in the Pyramid Texts”, *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 36, No. 3 (Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 161-179).

modo enseguida” (216a-216e). Vista a la luz de estas referencias mitológicas, la presencia de las golondrinas en la propuesta pictórica de González sugiere una esperanza de transmutación y ascenso de quienes ocupan los féretros. Especialmente diciente en este sentido es el hecho de que el ataúd que carga la mujer apunte hacia arriba, como si se dispusiera a alzar vuelo. Así mismo, el ataúd que ocupa el extremo inferior del óleo describe también un ángulo ascendente, aunque menos agudo. Esto en claro contraste con el resto del espacio que ocupan los supervivientes, el cual, en virtud de la perspectiva inusual que explora aquí González, da una sensación de caída inexorable.

Esta amalgama de mitología pagana y cristiana sugiere la imposibilidad de reducir el cuadro a una única interpretación. Imposibilidad por lo demás deliberada, que responde a la fascinación de la artista por lo que ella misma ha denominado recientemente, a propósito de su última retrospectiva en el Museo Reina Sofía de Madrid, “imágenes imprecisas”.⁷⁰ Esta alusión arroja luz sobre la importancia de la ambigüedad en el proyecto artístico de González, para quien la obra de arte tiene una capacidad sin parangón de actualizar constelaciones de sentido que se alejan de lo obvio. En esa medida, la de González es una apuesta por el disenso en el sentido explorado por Rancière, es decir, como “una organización de lo sensible en la que no hay (...) un inamovible régimen de interpretación que imponga a todos una evidencia” (*El espectador emancipado* 51). En el caso concreto de la etapa de González que ahora nos ocupa, la resistencia a ese régimen interpretativo se traduce en una exploración en torno a la posibilidad que ofrece la

70 González alude a este término para explicar, una vez más, la distancia que la separa del arte pop: “No me considero una artista pop. Yo soy anterior a Warhol, a nosotros solo nos llegó el expresionismo abstracto. Mis inicios no fueron pop, pero sí que tengo cierta empatía con el movimiento, todo está en el aire, pero a mí me gustan las imágenes imprecisas y a ellos, no”. Ver: “Beatriz González: la artista colombiana que cuenta lo que la historia no puede”. <https://www.efe.com/efe/america/cultura/beatriz-gonzalez-la-artista-colombiana-que-cuenta-lo-historia-no-puede/20000009-3561654>. Consultado el 21 de abril de 2019.

imagen pictórica de activar en el espectador una serie de asociaciones afectivas que no están explícitamente sugeridas en la imagen fotográfica que le sirve de modelo.

Otra instancia paradigmática de esa exploración es *El ahogado*, de 1991 (fig. 2.15), un óleo de 112 x 133 centímetros basado en el asesinato, en 1989, del entonces exalcalde de Medellín Pablo Peláez González, quien además fue dirigente cívico y gremial. Esta última faceta lo puso en la mira del narco-paramilitarismo, que, en un lapso de tres años, eliminó —entre otros— al entonces gobernador de Antioquia Antonio Roldán Betancur (asesinado también en 1989), y a defensores de derechos humanos como Jesús María Valle (quien denunció la participación del Ejército en las masacres paramilitares de La Granja y El Aro, en Ituango) y Héctor Abad Gómez (asesinado en 1987 por orden de Carlos Castaño en respuesta a su labor de promotor de condiciones dignas de vida para todos los ciudadanos de Medellín).⁷¹ El asesinato impune de estos líderes puso de manifiesto con toda claridad los vínculos, que se fortalecieron a finales de la década del ochenta y durante los primeros años de la siguiente, entre agentes del Estado, grupos paramilitares y narcotraficantes. Es muy dicente en este sentido que el recorte de prensa en que se basa *El ahogado*, publicado por *El Tiempo* el 13 de septiembre de 1989 (fig. 2.16), tenga como título “¡Salvemos a Colombia!”, un llamado a la reacción contra las fuerzas genocidas que dominaban subrepticamente la política nacional.⁷² Ese llamado, transmitido por

71 El escritor Héctor Abad Faciolince, hijo de Abad Gómez, rinde tributo a su padre en *El olvido que seremos* (Bogotá: Planeta, 2006).

72 Tal como lo reconstruye Antonio Caballero, el sistema que ya en la década del setenta se perfilaba como el que dominaría el país durante las dos décadas siguientes era la narcocracia, que Caballero sintetiza así: “Los narcos, también llamados púdicamente “la clase emergente”, empezaron a comprar todo el país: tierras, cosas y personas, camionetas blindadas, ametralladoras, islas, puertos, aeropuertos, carreteras, instituciones en bloque, universidades, batallones del ejército, jueces y militares, futbolistas, congresistas, arzobispos, equipos de fútbol, ejércitos de sicarios, caballos finos y vacas premiadas y reinas de belleza, clínicas, hoteles, haciendas ganaderas, barrios enteros, zoológicos, cadenas de droguerías, bancos, clubes sociales, medio Congreso, un presidente de la República o dos. Se hicieron más ricos y más fuertes que el mismo Estado” (*Historia de Colombia y sus oligarquías* 125).

casi trescientos residentes antioqueños en Bogotá a través de una carta abierta a todo el país, recogía una preocupación general ante el colapso inminente de las instituciones democráticas.



Fig. 2. 15. Beatriz González, *El ahogado* (1991)



Fig. 2. 16. *El Tiempo*, “¡Salvemos a Colombia!”, 13 de septiembre de 1989, recorte de prensa

La exploración pictórica que hace González a partir de la imagen que acompaña esa nota de prensa se basa en un juego de asociaciones que sugiere que esta víctima de la narcocracia paramilitar es un cuerpo flotante que evoca los miles de cadáveres que han sido lanzados al río después de ser asesinados. En virtud de la sistematicidad de este método de desaparición, los ríos

en Colombia se han convertido en testigos silenciosos de décadas de atrocidades.⁷³ González parte de este hecho para explorar pictóricamente las figuras del río y del ahogado como símbolos de los cientos de miles de muertes violentas perpetradas impunemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. En el caso de este óleo, el ahogado flota sobre el rojo sangre que inunda su ataúd. La imagen del féretro que es al mismo tiempo un río de sangre hace explícita la conexión entre la muerte violenta de esta víctima, que al menos recibió sepultura, y la de los miles de muertos anónimos cuyo ataúd ha sido el río. González elabora así una interpretación pictórica de gran riqueza simbólica en torno a un episodio que ya en el registro fotográfico que ha quedado de él sugiere una serie de asociaciones que la pintura explicita. El procedimiento de González consiste, pues, en explorar a fondo y de una forma que Boris Groys (2018: 88) ha descrito elocuentemente como “subjetiva, lírica incluso” lo que en la fotografía ya está sugerido: los testigos del funeral que ven el féretro desde la orilla; la hija que extiende su mano para alcanzar el cuerpo inerte de su padre, como si éste ya estuviera sumergiéndose en la corriente; la sombra que cubre la cabeza del difunto: todos estos elementos, por lo demás eminentemente estéticos, constituyen la base de la re-interpretación que hace González de la imagen de prensa.

Además de *El ahogado*, forman parte de esta exploración pictórica en torno a la elaboración metafórica de imágenes ya existentes obras como *La pesca milagrosa*, de 1992 (fig. 2.17), en la que González retoma el *Leitmotiv* de la indiferencia colectiva, producto de la convivencia constante de las comunidades más afectadas por el conflicto con la violencia y con

⁷³ En una entrevista con *El Espectador* publicada en 2012, la periodista Patricia Nieto trae a colación el testimonio de Francisco Mesa Buriticá, entonces director de la funeraria San Judas en el Magdalena Medio, para quien “el Magdalena es la gran fosa común de Colombia”. Ver: <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-rio-gran-fosa-comun-colombia/255907-3>. Consultado el 4 de abril de 2018.

la muerte, a través de la representación de un cadáver que flota en el río a la vista de dos figuras que lo ven desde la orilla, sin inmutarse. En el extremo superior derecho del óleo hay una figura misteriosa que rema sobre una barca, como si estuviera guiando a esa víctima hacia el otro lado. De nuevo, aquí entran en escena resonancias mitológicas y religiosas que quedan sintetizadas en la figura del barquero, la cual es central para la mitología egipcia (piénsese en las referencias al “barquero celestial” en los ya aludidos textos de las pirámides⁷⁴), para la griega (como queda de manifiesto en la figura de Caronte), y también para la imaginería cristiana, que en este caso particular bebe de los referentes helénicos, tal como se hace patente en la versión del barquero del Hades del canto tercero del Infierno de Dante.⁷⁵ Desde la aproximación de González, el Magdalena evoca el Aqueronte y, con él, todo un acervo de interpretaciones en torno a la muerte y al dolor.⁷⁶

74 En la Declaración 310 el Rey cita así al barquero celestial: “¡Oh tú cuya visión está en su cara y cuya visión está en la parte posterior de su cabeza, tráeme ésta! ¿Qué barca te he de traer?/ Tráeme La que vuela y desciende” (87). En la 481 hay otra invocación de esta naturaleza, esta vez al barquero Heref-haef: “¡Oh, Heref-haef, crúzame! Las balsas de juncos del cielo están preparadas, para que pueda cruzar por medio de ellas hacia Ra en el horizonte” (137). Estas invocaciones son sistemáticas a lo largo de los textos. En la Declaración 516, para aludir a un último ejemplo, se lee: “¡Transpórtame rápidamente al lugar de desembarco de ese campo que los dioses hicieron, en el que los dioses andan de juerga en sus días de festivales anuales” (152).

75 Caronte, se lee en el verso 111 de ese canto, recoge las almas y las conduce a golpes de remo: “Batte col remo qualunque s’adagia”. *L’inferno di Dante Alighieri* (Boston: De Vries Ibarra, 1867).

76 En esta etapa se trasluce un interés por parte de la artista de trascender el carácter local del tema que la pintura aborda para explorar los puntos de convergencia con la experiencia humana universal que ese tema suscita. El principio de que el suyo es un arte de provincia que solo tiene sentido dentro de la atmósfera cultural de la que emerge le da paso aquí a una visión mucho más universal de la producción artística. González lo ha expresado así recientemente: “Yo creo que el arte es universal y que eso de la pintura colombiana sin tonterías. (...) Lo que más daño le ha hecho al arte colombiano fue tratar de ser colombiano. Uno debe tratar de ser universal, lo demás viene por añadidura”. Ver: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/artista/beatriz-gonzález>. Consultado el 4 de mayo de 2019.



Fig. 2. 17. Beatriz González, *La pesca milagrosa* (1992)

A través de la reinención pictórica y literaria de imágenes ya existentes, González sugiere que su labor no es la del etnógrafo, sino la del testigo secundario que presencia los horrores de la guerra desde una distancia que es tanto física como crítica. Sugiere también que esa posición de testigo secundario le concede una libertad interpretativa que desemboca en la articulación de una forma de memoria histórica que no se ciñe al pie de la letra al archivo, sino que propone nuevas formas de aproximarse a él para actualizarlo y salvarlo del olvido. La apuesta de González consiste, pues, en intentar hacer justicia a la urgencia de guardar en la memoria las atrocidades de la guerra en Colombia a través de una reinterpretación de las imágenes en las que han quedado consignadas esas atrocidades.

Esa reinterpretación no se reduce a la relación de González con sus obras y con las imágenes que les sirven de modelo, sino que atañe también a la relación del espectador con esas obras y esas imágenes, lo cual evoca las exploraciones filosóficas de Umberto Eco (1962) en torno a la noción de “opera aperta”. La polisemia irreducible de obras como *Una golondrina*, *El*

ahogado y *Pesca milagrosa* sugieren la necesidad de abordar esta etapa de la producción de González desde la perspectiva propuesta por Eco de la obra en movimiento, cuyo sentido necesariamente se desplaza en función de las distintas lecturas que suscita entre los distintos receptores a lo largo del tiempo.⁷⁷

Al leerla a la luz de este punto de vista nómada, la alusión de Marta Traba a González como una “brechtiana sin proponérselo” (*Los muebles* 46) toma nuevas connotaciones en la medida en que el distanciamiento se convierte durante esta etapa en el medio por excelencia para explorar hechos atroces desde una imaginación pictórica que no pretende convertirse en la última palabra sobre esos hechos, sino explorarlos desde un punto de vista que, al desembarazarse de la inmediatez de la posición del testigo presencial y del sentido de objetividad histórica que esa posición entraña, logra crear algo nuevo que suscita otras preguntas y lecturas en torno a la evidencia ya existente.

La apuesta por ensayar un proyecto de elaboración artística del archivo desde una posición de distanciamiento le permite a González conjurar los peligros del mecenazgo ideológico que Hal Foster (1995: 173) ha identificado, siguiendo a Benjamin, como el riesgo inevitable que debe enfrentar el artista-etnógrafo. Más aún, la distancia que toma González con respecto tanto al realismo como a las aproximaciones etnográficas al conflicto desemboca en una crítica implícita a la pretensión de algunos artistas e intelectuales de convertirse en voceros de la experiencia de las víctimas. Doris Salcedo, por ejemplo, ha hecho explícita esa pretensión a

⁷⁷ Ya en 1987, Luis Caballero resaltaba este aspecto como uno de los más importantes de la obra de González. Así se lo expresa a la artista en una de sus últimas cartas: “Hay en [su obra] muchos niveles de lectura diferentes. Y eso, precisamente, me parece lo más interesante. El arte contemporáneo, a pesar de su gran sofisticación, se ha vuelto demasiado simple: la pintura es sólo pintura, la idea es sólo idea, la forma sólo forma. En su caso no. Las lecturas son muchas y no sólo en su obra en general sino en cada obra particular” (*¡Pobre de mí!* 157).

través de una declaración enrevesada que sin embargo transmite claramente su concepción mesiánica no solo del arte, sino también —y quizá principalmente— del artista: el arte contemporáneo, piensa Salcedo, es un “juego esquizofrénico” en el que “el centro del otro se coloca en mi centro y yo miro al otro desde mi centro y mi centro se coloca en el centro del otro y me miro desde afuera” (*Guerra y paz* 146).

En contraste con esta noción esquizofrénica de la producción artística, González privilegia, de una forma que evoca la profesión de fe literaria de Vallejo, la experimentación con su propia perspectiva, sin perder nunca de vista que, como artista, su centro no puede ponerse en el centro del otro, sino, a lo sumo, acercarse a él desde una imaginación pictórica que se reconoce a sí misma como subjetiva. Podría afirmarse, extrapolarlo lo literario a lo pictórico, que Beatriz González pinta en primera persona. Esto se hace del todo patente en *Autorretrato desnuda llorando*, de 1997 (fig. 2.18), un óleo sobre lienzo de 160 x 45 centímetros expuesto el año de su producción en la galería Garcés Velásquez de Bogotá como parte de una colección en torno la toma a cargo de las FARC de la base militar de Las Delicias, en Puerto Leguízamo, Putumayo, el 30 de agosto de 1996. El ataque, en el que participaron unos 450 guerrilleros, dejó 27 militares muertos, 16 heridos y 60 secuestrados. En el autorretrato, González se representa haciendo un gesto que sintetiza el dolor ante este tipo de episodios: sus dos manos cubren completamente su rostro, ocultando el llanto que ese gesto denota.



Fig. 2. 18. Beatriz González, *Autorretrato desnuda llorando* (1997). Fotografía del autor (PAMM, 2019)

A través de esta obra la artista nos recuerda que, a pesar de la profunda tristeza que le produce la guerra, su experiencia no es la experiencia de las víctimas. Resulta muy significativo en este sentido que González se represente a sí misma de pie sobre un pedestal, lo cual sugiere la distancia que media entre la artista y los episodios de violencia que la llevan al llanto. En este óleo queda claramente sugerido que el suyo es el llanto del testigo secundario, que ve la tragedia desde la distancia, pero que no por eso es menos sensible a ella. El muro que está detrás de la figura que llora es también muy dicente en este sentido. Máxime si se interpretan los redondeles que enmarcan el extremo superior del óleo como telones. Desde esta lectura del cuadro, la

posición de González se nos presenta aquí como análoga a la posición del espectador que ve la tragedia desde la barrera. Esta postura física revela una postura ética que dice mucho sobre lo que González concibe como la labor del artista en tiempos de violencia. Este autorretrato sugiere que esa labor es la del observador compasivo, que deja de lado toda pretensión mesiánica y que se enfrenta a un profundo sentimiento de impotencia.

Si hay un afecto que acerca a la artista a las víctimas es precisamente esa impotencia ante el absurdo de la guerra y ante la indiferencia de los espectadores. Este afecto le da sentido al hecho de que la artista se represente en el autorretrato cubriendo su rostro, que es el mismo gesto con que representa el dolor de las madres de los soldados muertos o secuestrados. En *Las Delicias 5*, de 1996 (fig. 2.19), por ejemplo, vemos a una de esas madres cubriendo su rostro con un pañuelo mientras es consolada por un hombre que la abraza. Para este cuadro, González toma como modelo la fotografía de la primera plana de *El Tiempo* del 10 de agosto de 1995 (fig. 2.20), que captura las exequias de ocho militares asesinados por la guerrilla en Miraflores, Guaviare. En el extremo derecho de esa fotografía se ve a la madre de una de las víctimas haciendo ese gesto de dolor que constituye el *Leitmotiv* de la serie de *Las Delicias*. Al apropiarse de dicho gesto en su autorretrato, la artista se solidariza con esas madres que han perdido a sus hijos o que exigen que las FARC se los devuelvan. Sin embargo, y a pesar de que detrás de la serie hay un sentido de profunda compasión hacia estas madres, González no cae, como Oswaldo Guayasamín, en la trampa de hipostasiar el dolor como la quintaesencia de una experiencia identitaria particular. De hecho, su exploración pictórica del dolor en esta serie evoca momentos cumbre de la historia del arte universal, como el gesto doliente de Adán en *La expulsión del paraíso*, de Masaccio (fig. 2.21). Estas resonancias sugieren un interés por parte de la artista de trascender, por un lado, la tendencia del autodenominado “arte político” latinoamericano a

explotar el dolor como un vehículo de identidad nacional o regional y, por el otro, la literalidad de las imágenes de archivo, para explorar la posibilidad de poner esas imágenes en diálogo con preocupaciones éticas y estéticas más vastas.



Fig. 2. 19 . Beatriz González, *Las Delicias 5* (1996)



Fig. 2. 20. *El Tiempo*, “Las víctimas de la guerrilla”, 10 de agosto de 1995, recorte de prensa

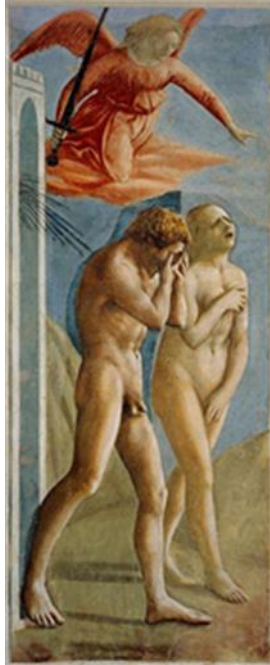


Fig. 2. 21. Masaccio, *La expulsión del paraíso*

Esas preocupaciones están, sin embargo, ancladas a la especificidad del caso colombiano. La exploración pictórica de lo que hay de universal en esa especificidad dota a estos cuadros de una vigencia que trasciende lo documental, pero que de todas formas no deja de remitir a una situación histórica y política concreta. Lo que la serie de *Las Delicias* revela sobre esa situación es la necesidad de un duelo colectivo que ha sido aplazado una y otra vez durante décadas por la sucesión de atrocidades, es decir, por una pérdida de sensibilidad colectiva ante lo excepcional cuando lo excepcional deviene norma. González intenta invocar ese duelo a través del reconocimiento del dolor de quienes han sufrido esas atrocidades. Por eso esta etapa de su producción se centra en los protagonistas silenciosos de la guerra, es decir, en las vidas que han sido trastocadas para siempre por el conflicto y que no son reconocidas ni recordadas debido a su posición de marginalidad social y económica.

Las Delicias 5 es un óleo especialmente representativo de esta postura ética en la medida en que pone, literalmente, el margen en el centro: los dolientes que lloran en silencio al margen de la fotografía de prensa, a quienes esa fotografía solo capta por casualidad, se convierten en el centro de una obra que explora en detalle sus gestos, dejando por fuera toda la pompa institucional de las honras fúnebres. Con esto queda claramente sugerido que lo que interesa a González en su representación de los efectos de la guerra está en las antípodas de una perspectiva monumental, triunfalista, o sensacionalista: esos efectos, sugiere la serie en torno *Las Delicias*, no se cifran en victorias militares o insurgentes, ni tampoco en el horror de los instantes en que se perpetúan las atrocidades, sino en el gesto de dolor de quienes lloran por años y en silencio a sus hijos muertos o desaparecidos.⁷⁸

El compromiso de González con las víctimas del conflicto se extiende a su producción de la década del 2000, que constituye la continuación de sus preocupaciones de la década anterior. De esa etapa cabe destacar la serie dedicada a Yolanda Izquierdo, activista de Córdoba que fue acribillada en frente de su casa el 31 de enero de 2007 por ser la portavoz de 843 familias que, en medio del proceso de Justicia y Paz implementado por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para desmovilizar a los paramilitares, luchaban por recuperar las propiedades que les habían arrebatado esos grupos a través de Funpazcor, una ONG fraudulenta creada en 1990 por Fidel Castaño, líder de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). A través de esa fundación, el clan de los hermanos Castaño promovió una reforma agraria privada a través de la cual se

78 Tal como lo sintetiza Malcolm Deas, Beatriz González pinta “el producto final de las atrocidades, no las atrocidades mismas”. Ver: “La historia, la política y Beatriz González”, en *Beatriz González: 1965-2017* (Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018, p. 81). En una conversación con María Inés Rodríguez recogida en ese mismo volumen, González aclara que su interés no está en los muertos que deja la guerra, sino en el sufrimiento de los dolientes: “Yo no quiero pintar a los muertos en sí —y no los pinto realmente—, sino lo que causa esa muerte, las consecuencias de un hecho trágico y dramático. Yo quiero que en la obra se refleje el dolor, por eso hice dibujos de personas tapándose la cara, por ejemplo. En el fondo, yo quería inventar una imagen que mostrara el dolor” (34).

apropiaron de 10.000 hectáreas de tierras con el pretexto de entregarlas a 2.500 familias afectadas por la guerrilla. En el año 2000 los terrenos fueron arrebatados, vendidos o abandonados por presiones de los mismos paramilitares que crearon Funpazcor. Desde la génesis de esa fundación, los Castaño planeaban dejar esas tierras en manos del Fondo Ganadero de Córdoba, entidad que se alió con las autodefensas en esta estrategia de despojo masivo.

Un caso paradigmático de los efectos concretos de dicha estrategia es el de la finca Las Tangas, donde los hermanos Castaño entrenaron a los primeros grupos de las AUC. Tal como lo reveló *El Tiempo* el 7 de abril de 2011, los Castaño usaron Funpazcor para seguir teniendo posesión de ese terreno después de la supuesta desmovilización de los paramilitares como parte del proceso de Justicia y Paz, e incluso vendieron una parte de la finca al narcotraficante ‘don Berna’ y al paramilitar ‘Monoleche’ sin que esa transacción pasara por el radar de Estupefacientes, que era en ese momento el organismo encargado de los bienes incautados a grupos ilegales. Así pues, durante dos décadas los Castaño figuraron como ocupantes legales de un terreno de casi 5.000 hectáreas que supuestamente debía estar en manos del Estado. La revista *Semana* denunció el 14 de mayo de 2011 la participación de la Agencia Nacional de Tierras (Incoder) en la maquinaria de despojo ideada por los paramilitares. Según *Semana*, “en Urabá existía una especie de oficina clandestina de funcionarios del Incoder, que elaboraban los papeles necesarios para legalizar el despojo”.⁷⁹

El asesinato de Yolanda Izquierdo es el resultado de su lucha por denunciar y rectificar este estado de cosas, que además ponía en evidencia el hecho de que el proceso de paz con los paramilitares y la desmovilización de esos grupos fueron un sainete que no solo denotaba

79 Ver: “Así les quitaron las tierras”. <https://www.semana.com/nacion/articulo/asi-quitaron-tierras/239759-3>. Consultado el 4 de mayo de 2019.

indiferencia hacia las víctimas, sino que las dejaba en una situación de absoluto desamparo ante la maquinaria paramilitar que seguía en funcionamiento. Quince días antes de ser asesinada, Yolanda Izquierdo denunció las amenazas: “Cuando nos devolvimos para Córdoba, el 22 de diciembre, nos informaron que había una orden para matar a la mujer que coordinaba a las víctimas de Funpazcor, o sea a mí. Quieren que dejemos las cosas así” (*El Tiempo*, febrero 1 de 2007). Tres días antes había sido asesinado Freddy Abel Espitia, presidente del Comité de Desplazados de Cotorra (Córdoba).

La aproximación de Beatriz González a este episodio de violencia paramilitar se nutre de la intuición de que en la figura de Yolanda Izquierdo quedaban sintetizadas las luchas de miles de líderes sociales que han sido y que siguen siendo asesinados.⁸⁰ Quedaba sintetizada, además, la centralidad del problema agrario en el conflicto. La idea de que el motor de la violencia en Colombia ha sido la lucha por la tierra se materializa en la experiencia concreta de los millones de campesinos que han sido víctimas de desplazamiento forzado, y en la lucha de algunos de esos campesinos por recuperar lo que les pertenece.⁸¹ En ese sentido, el episodio del asesinato de Yolanda Izquierdo pone en evidencia la inevitabilidad de la persistencia de la violencia en un medio que sigue estando dominado, a pesar de la supuesta rendición de los paramilitares, por fuerzas criminales que conciben la tierra como un trofeo de guerra.

80 Según el informe más reciente de Indepaz, 566 líderes han sido asesinados entre el primero de enero de 2016 y el 10 de enero de 2019. Ver: <http://www.indepaz.org.co/566-lideres-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-han-sido-asesinados-desde-el-1-de-enero-de-2016-al-10-de-enero-de-2019/>. Consultado el 10 de abril de 2019.

81 Según un informe de 2017 del Observatorio de Desplazamiento Interno del Consejo Noruego para los Refugiados y del Observatorio de Desplazamiento Interno (IDMC), la cifra histórica de desplazados en todo el territorio nacional es de 7,2 millones, lo cual hace de Colombia el primer país del mundo en desplazamiento forzado, antes de Siria, Sudán e Iraq. Ver: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://www.nodal.am/wp-content/uploads/2017/05/2017-GRID.pdf>. Consultado el 10 de abril de 2019.

La negligencia del Estado ante la necesidad apremiante de una reforma agraria integral desemboca en la reproducción de la maquinaria paramilitar que ha dominado algunas zonas del país desde los años noventa. Lo que esto sugiere es que los esfuerzos por conseguir una paz estable y duradera, frase que resume el objetivo que sirvió de guía a la administración de Juan Manuel Santos (2010-2018) para lograr los recientes acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC, son minados por la reproducción de la ley *de facto* que determina la tenencia de la tierra en Colombia, que no es otra que la ley del más fuerte. González, que en una entrevista reciente con la revista *Arcadia* (edición 160) se confiesa pesimista con respecto al futuro de la paz en Colombia, tenía ya claro en 2007 que la desaparición de los líderes sociales que se oponían a esa ley era la prueba más siniestra y dolorosa de que los móviles de la guerra seguían tan vigentes como antes y de que esa guerra no se reducía, como pretendía mostrarlo Álvaro Uribe Vélez, a una cruzada del Estado contra las fuerzas terroristas de las FARC.

La serie de 2008 que González dedica a Yolanda Izquierdo se aproxima a este problema desde una perspectiva que se opone abiertamente a la mentalidad paramilitar, para la que la tierra es, ante todo, una fuente de explotación económica a gran escala. En *Pila, pila, pilandera* (fig. 2.22), por ejemplo, Izquierdo es representada de pie, sosteniendo en sus manos el dibujo de una pilandera que trabaja la tierra por medio de los métodos artesanales cuya reproducción es amenazada por la instauración de megaproyectos más rentables en ese mismo territorio. En *Pescar de noche*, de 2008 (fig. 2.23), se repite este motivo, pero esta vez el dibujo que sostiene Izquierdo representa una noche de pesca bajo la luna llena. Para estas obras, González se basa en una fotografía de prensa (fig. 2.25) tomada por Álvaro Sierra, en la que la activista expone a la cámara un mapa de las tierras reclamadas por su comunidad. Al reemplazar el mapa por esas imágenes que evocan la vida en el campo, González sugiere que la relación que tienen los

campesinos desplazados con su tierra trasciende las coordenadas del espacio abstracto que el mapa representa. Lo que pierden esos campesinos al ser obligados a abandonar su lugar no es simplemente un predio sobre un papel, sino todo un acervo de experiencias vitales irremplazables. Para expresar esa relación existencial con la tierra y el sentido de pérdida que trae consigo el desplazamiento forzado, González recurre una vez más al lirismo que Boris Groys (2018: 88) identifica, con razón, como uno de los rasgos centrales de la manera en que la artista se apropia de las imágenes de prensa.

González dota a ese lirismo de notas bíblicas en *Voy desapareciendo como sombra que se alarga* (*Salmos/109, 23*) (fig. 2.24), una serigrafía sobre papel en la que Yolanda Izquierdo es representada como una sombra que sostiene un dibujo de campesinos arando la tierra. Los tonos verdes y amarillos del dibujo son los mismos del horizonte sobre el que se alarga la sombra de la activista. Al ser representado a través de este lenguaje pictórico figurado, el tema de la desaparición produce resonancias afectivas que trascienden el ámbito de lo documental. Así pues, esta aproximación pictórica al asesinato de Izquierdo pone de manifiesto cómo la apropiación que hace González de las imágenes de prensa desemboca —como lo ha observado Pérez Oramas (2018: 120) basándose en la terminología de Aby Warburg— en *imágenes pathos*, es decir, en representaciones pictóricas cuyo sentido no está únicamente en función de su carácter documental, sino también —y principalmente— de la carga emotiva que transmiten.



De derecha a izquierda:

Fig. 2. 22. Beatriz González, *Pila, pila, pilandera* (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)

Fig. 2. 23. Beatriz González, *Pescar de noche* (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)

Fig. 2. 24. Beatriz González, *Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos 109, 23)* (2008). Fotografía del autor (PAMM, 2019)



Fig. 2. 25. “Arranca juicio clave en crímenes por tierra”, fotografía de Álvaro Sierra. *El Tiempo*, 29 de noviembre de 2000

La exploración de González en torno a la posibilidad que ofrece la pintura de ahondar en la potencia afectiva que emana del archivo constituye uno de los principales aportes de su obra al debate de la función del arte en tiempos de violencia. Para González, esa función es, al igual que para artistas posteriores como Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Juan Manuel Echavarría, eminentemente testimonial. Lo que su obra hace explícito, sin embargo, es que la función testimonial del arte consiste en una elaboración crítica y estética del acervo de imágenes en que han quedado sintetizados los efectos de la guerra. Para González, tal como se hace evidente a partir de su producción de los años noventa, la pintura tiene el poder de hacer visible lo que ya no puede ser visto debido a la imposibilidad de procesar el torrente de imágenes que emiten a diario los medios de comunicación. En ese sentido, el de González es un proyecto testimonial cuyo objetivo consiste en traer al campo de lo visible la experiencia de esas víctimas que han sido eclipsadas por la noticia del día siguiente.

La obra tardía de la artista sigue, pues, imbuida de una de las preocupaciones centrales que han atravesado su producción desde el inicio, a saber, la experimentación artística como medio de hacer visible lo que pasa desapercibido, en parte por ser lo más inmediato. Esa preocupación queda sintetizada en una de las últimas cartas de Luis Caballero a González, en la que el artista elogia la agudeza con que su colega ha explorado la función que tiene la pintura de formar la capacidad visual del espectador: “La pintura se debe VER. Tal vez también la pintura nos enseña a ver. Usted nos ha enseñado a VER, dándole categoría estética a formas, a colores, a imágenes que en Colombia siempre tuvimos por cursis, vulgares y antiestéticas” (*¡Pobre de mí!* 159). Si bien Caballero se refiere aquí a una etapa más temprana de la producción de González, el espíritu crítico al que alude este pasaje es extrapolable a su obra posterior: si a partir de la década del sesenta la artista se propuso hacer visible lo que no gozaba de la validación estética

conferida por el “buen gusto”, a partir de los años noventa esa postura crítica se tradujo en el objetivo de hacer visible la tragedia que el agotamiento colectivo de la mirada y la glorificación de lo efímero promovida por los medios masivos de comunicación relegaban al olvido. El hecho de que el pincel constituya el arma por excelencia en esta cruzada contra el agotamiento de la mirada y contra lo efímero da cuenta de una convicción que, aunque pueda parecer anacrónica, es el motor de este proyecto testimonial, a saber, la idea de que la pintura goza todavía de un estatus ontológico duradero que puede, por un lado, conjurar la inmediatez de las imágenes mediáticas, y, por el otro, enseñar a ver de nuevo —esto es, con nuevos ojos— lo que ya ha sido visto hasta el cansancio.

La posibilidad de articular a través del arte una mirada renovada hacia la tragedia nacional acarrea en la producción tardía de González un proyecto de memoria que se basa en la premisa de que el lenguaje del arte tiene una función preservativa que lo sitúa en las antípodas del lenguaje de los medios de comunicación. Esa función preservativa es además cualitativamente diferente a la de un registro estrictamente historiográfico del pasado. El horizonte de memoria que abre el arte y que le es ajeno al discurso de los medios de comunicación y a los proyectos reconstructivos de raigambre historiográfica tiene que ver con la posibilidad de formar una comunidad afectiva en torno a un pasado doloroso. La condición *sine qua non* para la formación de esa comunidad es la responsabilidad colectiva frente a la experiencia de las víctimas del conflicto. Desde la perspectiva de González, el pilar de esa responsabilidad es la memoria como único medio posible para el reconocimiento cabal de esa experiencia.

IV. El archivo, el arte y la memoria

El compromiso de González con la memoria se hace del todo explícito en *Auras anónimas*, de 2007 (fig. 2.26), un proyecto de intervención artística por medio del cual se logró la preservación de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, que sirvieron de fosa común tras el estallido del Bogotazo. A partir de la primera administración de Enrique Peñalosa (1998-2000) se empezó a planear la demolición de las bóvedas como parte de un proyecto de renovación urbana que contemplaba la construcción del Parque Zonal Cementerio Central Zona B, el cual constaría de 49.000 metros cuadrados de zonas verdes y recreativas. Si bien esa administración no llevó a cabo el plan, la inminencia de su eventual realización llevó a Doris Salcedo a presentar una iniciativa para revitalizar las tumbas. Sin embargo, ese proyecto fue abandonado y los columbarios fueron vaciados en 2005 de los restos que en ellos reposaban para dar inicio a la demolición. Fue entonces cuando González puso a consideración del Distrito un nuevo proyecto que consistía en cubrir los columbarios con lápidas en las que estuvieran plasmadas las imágenes de su serie *Vistahermosa*, de 2006 (fig. 2.27), que consta de dibujos hechos en pastel y carboncillo sobre lienzo inspirados en fotografías de prensa que muestran a miembros de las Fuerzas Armadas cargando muertos después de una ofensiva militar (fig. 2.28) o tras el hallazgo de una fosa común (fig. 2.29).



Fig. 2. 26. Beatriz González, *Auras anónimas* (2007).
Fotografía del autor (PAMM, 2019)



Fig. 2. 27. Beatriz González, *Vistahermosa* (2006)



Fig. 2. 28. *El Tiempo*, “Operación rescate en las selvas del Caguán”, fotografías de Milton Díaz y de Fernando Vergara, recorte de prensa



Fig. 2. 29. *El Tiempo*, “Encuentran fosas comunes”, fotografía de Julio César Herrera, 6 de junio de 2000

La reiteración de estas imágenes en los diarios nacionales desemboca en un atisbo que fue central para la concepción de *Auras anónimas*, a saber, que —tal como lo expresa la artista en una columna de *El Espectador* del 29 de agosto de 2009— “a diferencia del siglo XIX, en el que los cargueros llevaban a los viajeros por nuestros territorios, en el siglo XXI se llevan muertos en distintos soportes: plástico, telas de lona y hamacas”.⁸² Los cargueros del siglo XIX a los que se refiere González quedaron plasmados en las láminas que acompañan las “Impresiones de un viaje a América”, del escritor español —residente en Colombia de 1870 a 1884— José María Gutiérrez de Alba. Ese cuaderno de viajes consta de diez volúmenes ilustrados con 466 acuarelas, dibujos, fotografías y litografías. Gutiérrez de Alba dedica una serie completa de

82 Beatriz González, “Cargueros guardianes de la memoria”. *El Espectador*, 29 de agosto de 2009. <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso158563-cargueros-guardianes-de-memoria>. Consultado el 30 de abril de 2019.

dibujos a los cargueros que llevaban a sus espaldas a los viajeros a través de la accidentada geografía nacional. En el texto que acompaña una de esas láminas, titulada “Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó)” (fig. 2.30), se describe la imagen como una representación de “cómo los peones cargueros, único modo de traslación por aquellas ásperas montañas, la atraviesan, sobre un tronco arrojado al azar de una a otra orilla, llevando a la espalda un fardo enorme, o un ser humano con una seguridad y una firmeza tales, que el que adquiere ya práctica en esta manera de viajar, confía enteramente en la destreza y la fuerza de su conductor”.⁸³ Al mostrar que la guerra en Colombia ha producido cargueros que en vez de atravesar las montañas con fardos o viajeros las cruzan transportando muertos, González hace eco del anecdotario y de la iconografía típicamente decimonónicas que se traslucen en las “Impresiones” de Gutiérrez de Alba para sugerir la necesidad de reconocer la ruptura histórica fundamental que el conflicto armado ha producido.

83 Ver: “Puentes curiosos de Colombia no. 3” (Tomo XII, lámina 257). <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=381>. Consultado el 6 de mayo de 2019.



Fig. 2. 30. José María Gutiérrez de Alba, *Impresiones de un viaje por América*, lámina "Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó)"

González encuentra un testimonio privilegiado de esa ruptura en las imágenes de prensa que constituyen el modelo de su intervención de los columbarios, en cuyas lápidas esas imágenes son transformadas en íconos que sintetizan la reiteración *ad infinitum* de la muerte en medio de la guerra. En su aproximación a la figura de los cargueros, la artista establece un acuerdo implícito con la aproximación a la relación entre imagen y memoria explorada por Susan Sontag (2003), quien se refiere a la memoria colectiva como un modo no de recuerdo espontáneo (como es el caso de la memoria individual), sino de estipulación categórica, es decir, de explicitación de lo que *debe* ser recordado (86). Es muy significativo en este sentido que Sontag considere las imágenes como el único vehículo capaz de movilizar esa estipulación y de fijar el contenido que la sustenta. Motivada por una intuición análoga, González explora, por un lado, la simplificación de la imagen —esto es, la reducción de las fotografías de prensa a los trazos en negro sobre

blanco de las siluetas de los cargueros— y, por el otro, la repetición de las resultantes imágenes-ícono a lo largo y ancho de los columbarios. Tal como lo ha subrayado Samuel Mateus (2019), la repetición y reutilización de símbolos suscita respuestas emocionales que son tanto más intensas cuanto más recurrente es el uso de dichos símbolos (71). En el caso de *Auras anónimas*, la carga afectiva implícita en la reiteración iconográfica que le da sentido a la obra es vocera del imperativo ético de recordar a esos cargueros siniestros en cuyas siluetas queda sintetizada una historia reciente de barbarie.

La repetición de imágenes-ícono que constituyen un recordatorio ineludible de la muerte y de los muertos de la guerra busca remediar esta tendencia a la amnesia colectiva. La memoria colectiva que conjuraría dicha amnesia es para González indisociable de la imagen como medio por excelencia de fijar un episodio específico en la memoria. En esto la artista establece un acuerdo implícito con la aproximación de Susan Sontag (2003: 86), quien se refiere a la memoria colectiva como un modo no de recuerdo espontáneo (como es el caso de la memoria individual), sino de estipulación categórica, es decir, de explicitación de lo que *debe* ser recordado. Es muy significativo en este sentido que Sontag considere las imágenes como el único vehículo capaz de movilizar esa estipulación y de fijar sin atisbo de ambigüedad el contenido que la sustenta. González dota a la imagen de un estatus análogo de vehículo nemótico sin parangón. Más aún, la artista lleva esa intuición a sus últimas consecuencias al proponer una simplificación de la imagen para facilitar aún más el trabajo de memoria. Este procedimiento, aunado a la repetición de las resultantes imágenes-ícono a lo largo y ancho de los columbarios, pretende hacer de la estipulación a la que se refiere Sontag un imperativo de fácil acceso para el público general.

A través de esta obra, González no solo busca darle cuerpo al imperativo urgente de recordar a esos cargueros siniestros en cuyas siluetas queda sintetizada una historia reciente de

barbarie, sino además hacer de ese imperativo una hoja de ruta para traer al presente las imágenes reproducidas por los medios de comunicación en el momento en que esos episodios eran de actualidad. González se erige así en una arqueóloga de la imagen que escruta hojas de prensa marchitas en busca de fotografías que merecen ser fijadas en la memoria colectiva. En la columna de *El Espectador* arriba aludida, la artista plantea la posibilidad de que los testimonios de los medios de comunicación no logren esa fijación por “la falta de repetición” y por la inmediatez, que “impide crear íconos”. Para González, lo que hace del ícono un incitador de memoria es la reiteración y la simplicidad que les son propias. Estos dos elementos constituyen la columna vertebral de los dibujos, plasmados en tina sobre poliestireno, con los que la artista y su equipo de asesores cubrieron cada una de las 8.957 lápidas del Cementerio Central.

Además de explorar la posibilidad de incitar a un trabajo colectivo de memoria a través de imágenes-ícono plasmadas en uno de los lugares más transitados de la ciudad, donde además está ubicado el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, González tenía en mente una misión más mística: sellar el aura de los miles de muertos que alguna vez ocuparon esos columbarios. En palabras de la artista: “Sin los restos humanos [los columbarios] se encontraban relevados de su misión, vacíos, sin ceremonias, ni visitantes. Sin embargo, existía el aura de las miles de personas que habían reposado allí. (...) Mi intención era recuperar el aura y sellarla con una lápida, con un trabajo artístico”.⁸⁴ A través de este gesto la artista sugiere que el trabajo de memoria que debe ser puesto en marcha de forma colectiva tiene que pasar por el reconocimiento del componente ancestral que ha sido vaciado de sentido, como lo propone Pierre Nora, por el fenómeno de aceleración histórica en virtud del cual el presente se desliza

84 “Cargueros guardianes de la memoria”. En: <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso158563-cargueros-guardianes-de-memoria>. Consultado el 4 de mayo de 2019.

rápidamente hacia un pasado histórico que empieza a ser visto desde una distancia insalvable, haciendo que los remanentes de la experiencia anclada en la tradición y en la costumbre, “en la repetición de lo ancestral” (7), cedan ante las exigencias de una sensibilidad que es esencialmente historiográfica.

González rechaza el pudor intelectual y la pretensión de objetividad que esa sensibilidad trae consigo para abandonarse a un misticismo abiertamente anacrónico que en el caso de *Auras anónimas* está en función de rendir tributo a lo ancestral, entendido este término en el sentido de lo ausente que solo puede ser traído a la presencia por un acto de evocación de los supervivientes. Al sellar las auras de los muertos no identificados que alguna vez ocuparon los columbarios, la artista pretende dar lugar a ese tributo y extenderlo a todas las víctimas anónimas de la guerra.

Los esfuerzos por preservar un lugar de memoria como este no son de ninguna manera excepcionales. De hecho, como lo ha explorado Andreas Huyssen (2003:12), la proliferación de museos de la memoria y demás monumentos conmemorativos es un síntoma inconfundible del *Zeitgeist* contemporáneo, marcado, sobre todo desde los años ochenta, por la multiplicación acelerada de discursos sobre la memoria, especialmente en torno al Holocausto. Esto ha resultado en lo que Huyssen denomina una “cultura de la memoria”, cuyos tentáculos globales se apoyan en una sólida industria cultural en torno a la cual se ha consolidado un mercado de la memoria. Así pues, el interés de González en los columbarios del Cementerio Central se inscribe en una tendencia global. Sin embargo, la artista participa de esa tendencia de una forma original en la medida en que incorpora en un lugar de memoria imágenes previamente reproducidas por los medios de comunicación, lo cual sugiere que la memoria en las sociedades industriales contemporáneas no puede abstraerse del influjo de esos medios. En otras palabras, lo

excepcional de *Auras anónimas* es la relación de este lugar de memoria con el archivo que González ha consolidado a lo largo de cinco décadas a partir de imágenes de prensa. Si, como lo propone Nora (1989: 8), los medios han reemplazado a la memoria sujeta a la intimidad de una herencia colectiva por imágenes efímeras de eventos actuales, González no apuesta por una aproximación arcaizante que permitiría redimir a la memoria del influjo de los medios, sino que se decanta en cambio por un acto deliberado de reinención de las imágenes que esos medios han reproducido.

Este gesto abre un camino promisorio hacia nuevas reflexiones en torno a la posibilidad que ofrece el arte de intervenir el archivo para actualizarlo, es decir, para dotarlo de otras formas de resonar en el presente. En esa medida, la relación de González con la función testimonial que ha cumplido la prensa en Colombia es ambigua: por un lado, la artista es consciente de que esa función ha sido opacada por las dinámicas intrínsecas que rigen la transmisión de información en la actualidad, en virtud de las cuales las imágenes mediáticas son reducidas a un estatus de inmediatez y fugacidad que les impide fijarse en la memoria; por otro lado, sin embargo, González reconoce la importancia de esas imágenes para la reconstrucción histórica de las décadas de barbarie que han quedado registradas en ellas.

Ante esta ambigüedad, la artista opta por dejar abierta, a través de *Auras anónimas*, la pregunta sobre la posibilidad de incorporar el archivo mediático a lugares de memoria que en teoría podrían prescindir de las mediaciones de ese archivo. Después de todo, el dato de que en los columbarios reposaron los restos de miles de muertos tras el 9 de abril de 1948 parece ser suficiente para la preservación de esos columbarios como un lugar de memoria imprescindible. Sin embargo, la experiencia ha demostrado que sin mediaciones estéticas esas tumbas son percibidas tanto por la población como por la administración distrital como ruinas desechables.

Lo que queda claramente sugerido con *Auras anónimas* es que la mediación estética, en este caso producto de una intervención artística del archivo de prensa, es necesaria para el reconocimiento colectivo de la importancia histórica de un lugar como el Cementerio Central.

Esa mediación, sin embargo, no ha logrado blindar ese lugar de memoria contra el deterioro en que hoy se encuentra y contra embates más recientes de la administración distrital, que, de nuevo en cabeza de Enrique Peñalosa, pretende, desde 2017, demoler los columbarios para construir un parque, tal como estaba previsto hace ya casi dos décadas. Esto ha puesto en evidencia la fragilidad, ante la negligencia de los poderes públicos, de las intervenciones artísticas tendientes a fijar en la memoria eventos clave de la historia del conflicto armado en Colombia. El interés de borrar ese lugar de memoria para construir allí un parque que silencia, por un lado, la historia de la que los columbarios han sido protagonistas y, por el otro, la que cuentan las lápidas intervenidas por González, da cuenta de la persistencia en esta artista de una capacidad crítica inagotable que no puede sino incomodar al poder.

Las imágenes icónicas que muestran cómo en la Colombia de las últimas décadas los cargueros llevaban muertos en vez de viajeros constituye un recordatorio contundente, no exento de la agresividad que he abordado en la primera sección de este capítulo, de la deuda del Estado y de la sociedad en general con los miles de víctimas anónimas de una guerra de más de medio siglo. Deuda que solo puede ser honrada por medio del reconocimiento de esas víctimas y de esas atrocidades y que, en esa medida, solo puede acrecentarse ante la indiferencia de los sectores políticos para los que ese reconocimiento es prescindible y hasta peligroso. Así pues, con *Auras anónimas* González hace explícita la necesidad de tomar partido en la lucha por la narrativa sobre el pasado. Esa lucha ha tomado nuevos bríos tras el reciente acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC, el cual ha puesto en evidencia que las fuerzas políticas más renuentes a

aceptar el proceso de reconstrucción y de verdad contemplado en ese acuerdo (fuerzas que detentan ahora el poder) perciben como una amenaza el develamiento de todo lo ocurrido durante el conflicto, así como la posibilidad de llevar a cabo un trabajo de memoria colectiva en torno a ese develamiento. Ante este temor, la obra tardía de González inevitablemente incomoda a los sectores que buscan instaurar una política del olvido.

Tal como ha quedado de manifiesto a lo largo de este capítulo, Beatriz González ha logrado, a partir de una aproximación no partidista a lo político, consolidar una trayectoria artística que es indisociable de un proyecto de crítica histórica y cultural sin precedentes en el campo artístico colombiano. El poder político intrínseco al acto simbólico de actualizar el archivo, que es una de las constantes de esa trayectoria, abre nuevas preguntas sobre la relación del arte y del artista con los documentos en los que han quedado condensados los episodios emblemáticos de la violencia en Colombia. Esas preguntas son el punto de partida del siguiente capítulo, que se ocupa de la forma en que se ha articulado, desde las artes vivas, un proyecto que, aunque en muchos sentidos es análogo al de González, suscita otras reflexiones en torno a la posibilidad de establecer una relación creativa con el archivo y con la historia a través de su representación escénica.

CAPÍTULO III

El archivo en escena: contra-cartografías de la historia en la obra de Mapa Teatro

I. El teatro moderno colombiano y sus fisuras

En su estudio sobre la emergencia del teatro moderno en Colombia, Eduardo Gómez caracteriza ese teatro como una forma de oposición a la estructura política del país tradicional, marcada por el liderazgo de los partidos Liberal y Conservador. Para finales de los años cincuenta, después de una década del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán (en quien estaban depositadas las aspiraciones políticas de un movimiento anti-oligárquico sin precedentes), era ya evidente que el sistema bipartidista no solo había sobrevivido a los embates de El Bogotazo y a la violencia agraria derivada, sino que había salido fortalecido de las convulsiones sociales que marcaron a la Colombia de mediados de siglo. La prueba última de ese fortalecimiento la constituyó la institucionalización del Frente Nacional (1958-1974), un acuerdo de rotación del poder político entre los dos partidos tradicionales con el objetivo de restablecer el orden que La Violencia había desestabilizado. Esa estrategia de soberanía se tradujo en la reproducción del poder de las élites a las que se había opuesto el gaitanismo.

El pacto político que emergió como antídoto contra La Violencia puso de manifiesto el triunfo del país tradicional, liderado por una clase política cuyas diferencias ideológicas (aquellas que separaban a liberales de conservadores) apenas lograban ocultar los intereses políticos y económicos que unían a ambos partidos, y que en realidad primaban sobre las diferencias. El

Frente Nacional sirvió de plataforma a esos intereses, salvaguardados por la posibilidad que ofrecía ese pacto de contener el ímpetu revolucionario al que Gaitán había dado voz. La estrategia reformadora y modernizadora que impulsó el Frente Nacional estuvo al servicio de esa contención, cuyo éxito quedó en entredicho tras el surgimiento en los años sesenta y setenta de los grupos guerrilleros de raigambre marxista-leninista, que terminarían por definir el futuro político del país.

El teatro moderno en Colombia florece durante esos años de tensión entre la modernización lampedusiana impulsada por las élites y la consolidación de un proyecto revolucionario opuesto a esas élites.⁸⁵ El teatro se convirtió en un termómetro de las tensiones políticas de la época, tal como lo demuestra el legado de Seki Sano, dramaturgo japonés que, en 1958, un año después de haberse trasladado de Ciudad de México a Bogotá, fue expulsado del país por su simpatía con el comunismo. Sano sentó las bases para un teatro informado por las teorías de Konstantin Stanislavski (1863-1938), quien, desde el Teatro de Arte de Moscú, había intentado sistematizar la actuación como un proceso de creación conjunta al servicio de una dramaturgia vanguardista, atenta al análisis y a la investigación. El seguidor más importante de esta tradición fue Enrique Buenaventura, quien, desde el Teatro Estudio de Cali (TEC), impulsó el teatro moderno en Colombia como forma de resistencia política.⁸⁶ Su visión eminentemente contestataria del teatro desembocó en una ruptura con la propuesta estética de Stanislavski.

⁸⁵ La noción de “modernización lampedusiana” se nutre de la célebre idea que Giuseppe Tomasi di Lampedusa pone en boca del príncipe de Lampedusa en *El Gatopardo*: que todo cambie para que todo siga igual. La cita original es: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi” (25). Esta frase resume perfectamente el ideal modernizador del Frente Nacional. Las reformas que ese pacto político trajo consigo dejaron intacta la estructura política que aseguraba la reproducción del status quo bipartidista, que en el caso colombiano no era otra cosa que la reproducción del poder de las élites tradicionales.

⁸⁶ Para una elaboración de la relación de la obra de Buenaventura con el teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta (en especial con el teatro del oprimido de Augusto Boal), ver: Diana Taylor, *Stages of Conflict*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

Buenaventura tematiza esa ruptura en el artículo “De Stanislavski a Brecht”, originalmente publicado en 1958 por la revista *Mito*. Allí quedan expuestas las bases de lo que el director considera el teatro del futuro, que se apropiaría del arsenal estético de Brecht para inaugurar un teatro épico latinoamericano. Desde esta propuesta estética, la justificación escénica no estaría ya, como en Stanislavski, en la lógica, es decir, en las necesidades reales de la escena, sino en “el propósito estético y en la idea que nos proponemos establecer sobre la escena” (188).

La preeminencia de la idea a la que alude Buenaventura lleva a la consolidación de un teatro que se nutre de la faceta más pedagógica de Brecht: la de las *Lehrstücke*, que se convierten en un referente obligado para los nacientes grupos teatrales, la mayoría de los cuales emergieron en las universidades durante los últimos años de la década del sesenta.⁸⁷ La dramaturgia de estos grupos, en torno a la cual se consolidó el Nuevo Teatro, tomó como punto de partida las culturales populares que se oponían la cultura oficial dominante, la cual controlaba los medios de comunicación, el sistema educativo y, en general, la cultura política del país (Jaramillo 24). Fiel a la tradición del nuevo teatro popular latinoamericano, cuya misión era la producción y transmisión de un arte por el pueblo y para el pueblo (Taylor 2011: 19), el Nuevo Teatro movilizó a sectores de la sociedad que hasta ese momento no habían tenido relación con el teatro. Los sindicatos obreros, por ejemplo, fueron una pieza clave en el desarrollo de esta fase experimental, cuyo legado consistió en la formación de un público que abarcaba un amplio espectro socioeconómico de ciudadanos que por primera vez tenían acceso a un teatro crítico, en

⁸⁷ En 1972, bajo el gobierno conservador de Misael Pastrana Botero, el movimiento universitario empieza a ser perseguido por autoridades civiles y eclesiásticas. Esa persecución consigue desintegrar algunos de los grupos universitarios más importantes, cuya visión estética y política, no obstante, da forma a nuevos grupos que definen el rumbo del teatro colombiano desde ese momento hasta el presente. Tal es el caso de La Candelaria, dirigido por Santiago García; el Teatro Popular de Bogotá (TPB), a la cabeza de Jorge Alí Triana; La Mama, fundado por Kepa Amuchástegui, y el Teatro Libre de Bogotá, dirigido por Ricardo Camacho.

sintonía con los conflictos del país. Sin embargo, el cariz político de ese teatro, muchas veces indistinguible de un efectismo obtuso, llevó a lo que Gómez considera una “concepción equivocada de la eficacia política del arte, entendiéndola como agitational y como ilustración pedagógica partidista, hasta llegar, últimamente, a los excesos de una especie de populismo de nuevo cuño” (58).

En su exposición prolija y concisa del teatro moderno en Colombia, Gómez dedica tan solo una página al teatro contemporáneo. De éste solo se menciona que, a pesar de que su punto de partida fue el Teatro Épico brechtiano, se dio finalmente una diversificación de las concepciones estéticas, “primero como matices o revisiones de las más típicas tendencias izquierdistas, y después como pluralidad que rebasa esas fronteras” (92). En este punto se detiene su trabajo genealógico, como si el último capítulo de la historia del teatro moderno en Colombia concluyera con el gesto de rebasar las fronteras impuestas por Brecht para explorar una pluralidad imposible de sistematizar. ¿Sugiere esa imposibilidad una transición a lo que se podría caracterizar como la emergencia de un teatro posmoderno en Colombia? La falta de atención crítica en torno a esta pregunta puede ser atribuida, en parte, a las dificultades inherentes a todo intento de teorización en torno al teatro contemporáneo, y no solamente colombiano. El aparato analítico de Gómez, anclado en el marxismo y en la interpretación que de este hizo Brecht, no parece dar herramientas suficientes —o al menos no las adecuadas— para abordar esa pluralidad que, como Gómez mismo sugiere, rebasa las fronteras de una visión del arte como instrumento político-pedagógico. La parquedad con que la crítica ha abordado hasta ahora el teatro colombiano contemporáneo sugiere además la imposibilidad de establecer con certeza el destino de la superación de los límites de lo político en sentido partidista.

Pareciera que se está sobre terreno firme cuando se trata de enfrentar al teatro colombiano de las décadas del sesenta y setenta con el arsenal crítico-político que ese mismo teatro intentó poner en escena. La crítica del teatro contemporáneo, en cambio, obliga a adoptar una postura menos segura. Esto se debe, en gran medida, a que la producción teatral contemporánea no se ciñe a una estética homogénea. Después de todo, rebasar las fronteras de la tradición inaugurada por Brecht implica la pérdida del referente que le daba cohesión al teatro universitario y a los grupos que surgieron a raíz de éste.

El correlato histórico de esa pérdida es la transformación de la lucha partidista en Colombia, producto de la crisis de los partidos políticos tradicionales. El teatro moderno en Colombia se consolidó durante el período en que la cohesión de esos partidos (el Liberal y el Conservador) alcanzó su punto culminante. Ese período no es otro que el de las dos décadas que abarcó el Frente Nacional, durante las cuales el teatro se convirtió en un medio de poner en escena y exacerbar los conflictos que ese pacto intentó conjurar por medio de estrategias conciliatorias que eclipsaban los motivos fundamentales de lucha. Si bien esa consolidación no fue monolítica y homogénea (el Teatro del Absurdo, por ejemplo, fue muy importante a finales de la década del sesenta), la tendencia dominante fue la de un teatro político anclado en las circunstancias nacionales más inmediatas. El resultado fue, como ya se ha esbozado, un teatro cuyo compromiso estaba cifrado en la oposición al país tradicional. De ahí su carácter popular, al que Gómez atribuye, con razón, el epíteto de “populista”. Se trataba, entonces, de configurar a través del teatro una palestra pública alternativa, capaz de dar resonancia a las voces excluidas del ágora oficial. La cohesión de ese proyecto dependía de la existencia de un enemigo común, el cual no era otro que las élites tradicionales.

El poder político de esas élites, sin embargo, colapsaría parcialmente tras la irrupción de un nuevo frente de poder económico que surgió tras la disolución del Frente Nacional (aunque no como consecuencia directa de ésta) y que alcanzó su apogeo en la década del noventa. Me refiero a los carteles de la droga, cuya soberanía de facto llegó a poner en jaque el Estado de derecho en Colombia. Con el colapso del país tradicional que este fenómeno produjo, la oposición a la oligarquía dejó de ser el principio rector y cohesionador de la izquierda en Colombia. Esto se tradujo en una transformación del quehacer teatral, que, tras ese colapso, tuvo que abandonar las certezas que le daban sentido al cariz pedagógico heredado de Brecht. El desarrollo en Colombia de una versión distorsionada de la utopía anti-oligárquica, obligó a los intelectuales y artistas que se oponían al status quo a replantear las premisas críticas en las que se habían basado sus ideas hasta ese momento.⁸⁸ Los nuevos conflictos que el país enfrentaba ponían de manifiesto la precariedad de una adhesión doctrinaria no solo al legado de Brecht, sino al legado marxista en general.

Las últimas décadas del siglo XX transformaron de forma definitiva las coordenadas políticas que hasta ese momento habían permanecido incuestionadas. La irrupción de conflictos que no podían ser abordados únicamente en términos de lucha de clases desembocó en la necesidad de explorar nuevos lenguajes que hicieran justicia a la creciente complejidad del medio. El narcotráfico puso a Colombia en el ojo del huracán del capitalismo global y demostró que, para bien o para mal, el pensamiento opositor no podía permanecer enfrascado en la retórica

⁸⁸ El imperio de Pablo Escobar, que alcanzó su auge en los primeros años de la década del noventa, se estaba encargando de arrebatarle poder a las élites gracias a la consolidación global de la industria de la droga, que exacerbaba las contradicciones del capitalismo a ultranza a la vez que amenazaba la soberanía de quienes hasta ese momento habían ejercido el poder sobre todas las instancias de la sociedad. En su guerra contra todo lo que se le opusiera, el narcotráfico estuvo muy cerca de producir el colapso definitivo de ese poder.

de la Guerra Fría.⁸⁹ El problema fundamental de esa retórica era su tendencia a ignorar las dinámicas económicas y culturales que desestabilizaban, entre otras cosas, el dualismo centro-periferia en el que se basaba el discurso anti-imperialista que había dominado el pensamiento de izquierda durante los años sesenta y setenta. Ese discurso fue el sello del Nuevo Teatro, que invirtió toda su energía artística en consolidar una identidad nacional que se opusiera a un cosmopolitismo empobrecedor. Tal como lo sintetiza María Mercedes Jaramillo (1992: 24), el objetivo principal de ese movimiento teatral era la recuperación de la identidad que las dinámicas económicas y culturales del capitalismo global ponían en peligro. En el caso colombiano, esa identidad estaba inevitablemente marcada por las guerras civiles del siglo XIX y por La Violencia del XX. Las premisas ideológicas de ese discurso centrado en la identidad empiezan a tornarse problemáticas a la luz de las nuevas condiciones económicas y sociales que el último decenio del siglo XX trajo consigo. Si bien no se resolvieron las luchas heredadas del XIX entre hacendados y peones, oligarquía y pueblo, etc., la arena en que se desarrollaron esas luchas se transformó e introdujo nuevas formas de incertidumbre. Judith Weiss (2004: 11) sintetiza esa transformación de forma notable cuando caracteriza esos años en Colombia como tiempos optimistas revolucionarios, en que las líneas de conflicto estaban claramente demarcadas, en contraste con el caos de las décadas posteriores, durante las cuales las posibilidades de ver a Colombia emerger de nuevo como un todo se le revelaban al artista como cada vez más remotas.⁹⁰

⁸⁹ Como bien lo expone Eric Hobsbawm (2013), la globalización económica ha contribuido a la formación de “un sector paralegal tan gigantesco como incontrolable” (87). El narcotráfico es sin duda la faceta más visible de ese sector.

⁹⁰ La imposibilidad de aproximarse a la realidad colombiana desde el punto de vista de una identidad nacional estable y monolítica tiene su correlato en las transformaciones del teatro latinoamericano de los años ochenta y noventa. Tal como lo expone Diana Taylor (2011: 23), durante esas décadas surgieron propuestas teatrales transgenéricas que introdujeron una revaloración crítica de la identidad latinoamericana en general.

A la luz de estas condiciones, surge una nueva sensibilidad que se articula en torno a un interés por explorar las nuevas líneas de conflicto en toda su complejidad. La exploración de esa complejidad supone una nueva visión de la función política de las artes. En el caso del teatro, entra en escena una auténtica crisis de la representación. La columna vertebral que dotaba al Nuevo Teatro de unidad estética y política se fosiliza ante las transformaciones económicas, sociales y culturales de fin de siglo. Los nudos neurálgicos de esa columna tenían la solidez del teatro épico: tal como nos lo recuerda Buenaventura en el ensayo antes citado, el propósito estético estaba en función de la idea que se intentaba representar. El teatro que surge a partir de los años ochenta y noventa en Colombia señala, en cambio, hacia una crisis de la Idea. El fracaso de la izquierda más radical (atizado por la participación de las guerrillas en el negocio de la droga) puso de manifiesto la inevitable erosión del meta-relato marxista. Entre tanto, la desintegración del bloque socialista daba resonancias globales a esa erosión.

Dichas resonancias tuvieron su contraparte teórica en los debates que marcaron los años ochenta y noventa. El *Rapport sur le savoir* (1979), encargado a Jean-François Lyotard por el Conseil des Universités de Québec, puso en el centro de esos debates la cuestión del agotamiento de los meta-relatos como rasgo constitutivo de la posmodernidad. Una década después, Francis Fukuyama pronosticaría el fin de la historia (en sentido hegeliano) como consecuencia del triunfo incuestionable de la democracia liberal occidental. Su tesis, por primera vez expuesta en el artículo “The End of History?” (1989), es explorada a cabalidad en un libro que terminaría por definir el pulso político de la época: *The End of History and the Last Man* (1992), en el que Fukuyama hace una lectura del dominio total del capitalismo global como escenario post-

histórico inevitable.⁹¹ Hago referencia a estas instancias teóricas porque su complementariedad da cuenta de la emergencia de una nueva relación entre teoría política y estética. Esa relación queda plenamente plasmada en el prisma filosófico con que Gianni Vattimo se aproxima al fenómeno de lo que Lyotard caracterizaría como lo posmoderno. En *La fine della modernità* (1985) Vattimo reconoce la necesidad de articular una nueva forma de hacer filosofía, desembarazada de las pretensiones de totalidad tras el colapso de los meta-relatos y el triunfo del nihilismo diagnosticado por Nietzsche. Ese triunfo, propone Vattimo, exige una ficcionalización de la experiencia de la realidad como única posibilidad de libertad (29).

Estos debates, tal como lo observa Carlos Rincón en *La no simultaneidad de lo simultáneo*, fueron recibidos en Latinoamérica con sospecha y escepticismo. Paradigmática de esta recepción es la declaración de Luis Gómez Sánchez con motivo de la celebración de los veinte años del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales en Buenos Aires, en 1987. El sociólogo se lamentaba entonces de que, para profesionales “de la periferia de Occidente”, es difícil participar de esos debates en calidad diferente de la de convidados de piedra, atónitos ante “la tremenda desinformación de lo que pasa en el primer mundo”, a la vez que impotentes ante esos acontecimientos, vividos inevitablemente como hechos consumados (85). No obstante este desconcierto —en el que se trasluce, ante todo, el solipsismo de una visión de América Latina basada en el dualismo centro-periferia—, las transformaciones de la práctica teatral en la región dan cuenta de una relación diferente, sin duda más fluida, entre la supuesta periferia y el supuesto centro. Los vasos comunicantes entre los dos mundos, inexistentes desde el punto de

⁹¹ A partir de un diagnóstico macroeconómico análogo, Antonio Negri y Michael Hardt plantean, en cambio, la posibilidad de reconstituir la lucha subversiva, es decir, de poner la historia en marcha a través de una reformulación de la oposición al neoliberalismo global. Ver: *Empire*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.

vista de Gómez Sánchez, empiezan a ser explorados y problematizados por un teatro que no puede seguir dando la espalda a eso que para teóricos como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini se ha convertido en un objeto de reflexión privilegiado en el campo de los estudios culturales latinoamericanos, a saber, los efectos de los medios y las mediaciones del capitalismo global sobre el mapa cultural de la región.⁹²

En el campo del teatro, no es casualidad que la emergencia de una práctica experimental, desembarazada de la cruzada nacionalista del nuevo teatro popular, se haya dado en los años ochenta y noventa. Tal como lo propone Santiago Castro Gómez (2002: 35), en la medida en que el Estado-nación pierde durante esa coyuntura histórica la capacidad de configurar la realidad social, la consecuencia lógica de esa pérdida es la desintegración de la fuerza unificadora de los discursos que plantean una identidad entre pueblo, nación y cultura.⁹³ El análisis de Castro Gómez es especialmente sugerente porque da cuenta del uso de estos discursos por parte tanto de la izquierda como de la derecha latinoamericanas. La primera apelaba a la identidad nacional como medio de modernización populista, mientras que para la segunda era un medio de resistencia a la modernidad sobre la base del potencial revolucionario de la cultura popular. A partir de 1980, propone Castro Gómez, se hace palmario el carácter ilusorio de la labor de recuperación de los valores populares-nacionales, ya que ninguna instancia es capaz de controlar la expansión global de información y símbolos de lo que Adorno ha analizado y criticado bajo la categoría de “industria cultural”.

⁹² Ver: Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987) y García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

⁹³ Para un desarrollo exhaustivo de esta idea, ver: Gareth Williams, *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2002.

En el caso colombiano, las transformaciones de la práctica teatral de fin de siglo no son refractarias a debates provenientes del “centro” que parecen no guardar relación alguna con procesos históricos locales. Esos debates, empero, suponen una problematización de la idea de que hay una periferia mundial, aislada de las inquietudes del llamado primer mundo. A raíz de la creciente participación del teatro colombiano contemporáneo en esos debates, el compromiso con lo local, fundamental para el Nuevo Teatro, empieza a convertirse en una camisa de fuerza a la que los nuevos artistas no siempre están dispuestos a someterse. Tal como lo expone Taylor (2011: 22), esta resistencia a lo local resulta en una negación del “teatro político”, lo cual supone una ruptura fundamental con respecto al panorama cultural que he rastreado hasta ahora. Carecemos, sin embargo, de una reflexión sobre los distintos modos en que lo político se configura en un teatro más reciente que resiste o cuestiona (es decir, que exige repensar) el calificativo de “político”.⁹⁴ Hacia ese objetivo apunta la lectura que propongo a continuación del trabajo del laboratorio de artistas Mapa Teatro, que tomo como caso paradigmático del surgimiento de nuevas formas de articular lo político desde una práctica teatral trans-genérica que traza nuevas cartografías de la historia reciente de Colombia.

II. La creación de un teatro que no existe

La sede de Mapa Teatro es una casona en la Carrera séptima con Calle 23, en el centro de Bogotá. Lo primero que atrae la vista del visitante es el patio interior, que el colectivo ha adecuado como taller de ensayo y en el que, al momento de mi visita en mayo de 2017, reposaban los bustos de Marx, Lenin y el Che Guevara, sostenidos todos por aparatajes que

⁹⁴ Me refiero aquí a lo político en el sentido que Chantal Mouffe atribuye al término. Desde ese sentido, lo político se nos revela como la dimensión de antagonismo constitutiva de toda sociedad humana. Ver: *En torno a lo político*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

daban a sus figuras la apariencia de espantapájaros. El laboratorio de artistas se preparaba entonces para el estreno en Lausana de *La despedida*, obra con la que daban cierre al proyecto *Anatomía de la violencia en Colombia*. Antes de abordar ese proyecto, debemos detenernos en la génesis del colectivo, la cual es en sí misma sintomática de las cartografías alternativas, o contra-cartografías, que en esta sección pretendo reconstruir.

Mapa Teatro fue fundado en París en 1984 por los hermanos colombo-suizos Heidi y Rolf Abderhalden. Si bien el grupo se trasladó de forma definitiva a Bogotá en 1986, el ambiente artístico parisino que rodeó su fundación explica en parte la particularidad de este grupo dentro del medio teatral colombiano. Discípulos del maestro Jacques Lecoq, cuya Escuela Internacional de Teatro ha dejado huella en actores y directores de la talla de Simon McBurney (fundador de *Théâtre de Complicité*) y Ariane Mnouchkine (fundadora del *Théâtre du Soleil*), los hermanos Abderhalden llegaron a Colombia con una formación que en muchos sentidos chocaba con la doxa teatral dominante. Un rasgo paradigmático de esa formación es la carencia de un estilo teatral definido. Tal como lo muestran Franc Chamberlain y Ralph Yarrow (2002), la formación actoral de la Escuela Internacional de Teatro se caracteriza por la apertura a las múltiples posibilidades creativas que se pueden explorar a partir del método de Lecoq. Los pilares de ese método son la corporalidad (el legado de Lecoq es fundamental en el desarrollo del teatro físico) y el uso de máscaras (en especial la máscara neutral), que está ligado al primer elemento en la medida en que la máscara obliga al actor a desarrollar la gestualidad corporal sin necesidad de recurrir a la expresión verbal.⁹⁵

⁹⁵ Es de destacar que, antes de dedicarse al teatro, Lecoq se formó en educación física y deporte. La centralidad del cuerpo en su método se puede atribuir a esta formación. Sin embargo, la práctica de Lecoq, y la de muchos de sus discípulos, apunta hacia una relación con el cuerpo más compleja y meditativa. Esa relación evoca aquello a lo que Nietzsche se refiere en *Así habló Zaratustra* como la gran razón del cuerpo. El guiño que hace Lecoq a la noción

Esto último señala hacia una tercera característica fundamental del legado de Lecoq, a saber, la negación de la tiranía del texto y del autor. Como lo señalan Chamberlain y Yarrow, todos estos elementos hacen que el trabajo de Lecoq entre inevitablemente en diálogo con Saussure, la estética simbolista, Artaud, el existencialismo, Derrida, Lacan, y Kristeva, para mencionar solo a algunos de los interlocutores más prominentes. Ese diálogo giraría en torno a la forma en que el trabajo con el cuerpo puede retar el sistema cartesiano y los regímenes de representación derivados. La formación de Lecoq, sin embargo, no ofrece ninguna respuesta definitiva a esa pregunta. Esa carencia de respuesta —y la multiplicidad de posibilidades que la pregunta entraña— desembocan en una práctica imprevisible, cuyo espíritu queda sintetizado en una anécdota de John Martin (uno de los discípulos de Lecoq) según la cual, en el último día de su paso por la Escuela Internacional, el maestro lanzó la siguiente sentencia admonitoria, desconcertante a la vez que inspiradora: “Los he preparado para un teatro que no existe. ¡Salgan a crearlo!” (57).

Es probable que Lecoq haya sembrado la misma curiosidad en el resto de sus discípulos, incluyendo a los hermanos Abderhalden, pues la creación de un teatro que no existe parece ser el motor de Mapa Teatro. La irrupción de este *ethos* creativo en el medio teatral colombiano supuso una reconfiguración de las coordenadas estéticas y políticas dominantes. Después de dos décadas de teatro político de cuño estrictamente brechtiano, la propuesta de estos artistas establece por primera vez un diálogo entre los problemas nacionales de siempre (cuyo común denominador es la violencia) y la tradición teatral que Hans-Thies Lehmann (2006) denomina “post-dramática”, que se caracteriza por el desplazamiento de la centralidad del texto, la yuxtaposición de

nietzscheana de corporalidad se hace explícito en su libro *Théâtre du geste*, donde el director plantea que el ser humano piensa con todo su cuerpo.

lenguajes, el abandono de la ilusión de totalidad y, como consecuencia de esto último, el abandono del punto de vista teleológico.⁹⁶ Ese diálogo desestabiliza los presupuestos estéticos y políticos del Nuevo Teatro. Tal como lo sintetizó en su momento Pedro Bravo Eliozone (1975), la piedra angular de ese teatro consistía en la asimilación e internalización de “los acontecimientos que sacuden a América Latina” y la subsecuente proyección de esos acontecimientos a través de un entramado dramático “que cumple los objetivos asignados al teatro social: entretener y enseñar” (60).

La relación de Mapa Teatro con esos objetivos es compleja y rica en matices. Como se verá más adelante, las obras de este colectivo tienen asidero en algunos de los acontecimientos a los que se refiere Bravo Eliozone, pero la forma en que esos acontecimientos son explorados reta el principio brechtiano de que la obra debe estar en función de una lección. La primacía de la razón que ese principio teleológico entraña entra en conflicto con la tradición del teatro físico en la que fueron formados los hermanos Abderhalden. Lo que prima en esa tradición es la experimentación entendida como apertura a-teleológica. Esa apertura apunta, además, hacia la posibilidad de una práctica teatral polifónica, en el sentido que Mikhail Bakhtin ha dado al término. Vale la pena recordar que, en su análisis de la estética de Dostoievski, Bakhtin contrasta la polifonía en torno a la cual se articula esa estética con el carácter monolítico y monofónico de la forma dramática, la cual supone una relación dialógica entre los personajes bajo el campo de visión unificado del autor, el director y la audiencia. La unidad del mundo, propone Bakhtin, es el requisito de la acción dramática (17). El acuerdo entre Bakhtin y Artaud sobre este punto

⁹⁶ Si el teatro dramático proclama la totalidad como el modelo de lo real, el post-dramático, propone Lehmann, se consolida en cambio como una práctica estética rizomática que conduce a la disolución de los límites entre mundo y modelo. El resultado de esta transformación es una práctica teatral auto-reflexiva, deliberadamente fragmentaria, que desemboca en una re-teatralización de lo real.

merece aquí una breve mención: para el autor de *El teatro y su doble*, la centralidad del diálogo en la forma dramática occidental imposibilita la exploración del escenario como apertura hacia un campo sensorial no unificado (37).

El carácter experimental de la propuesta de Mapa Teatro responde precisamente a la necesidad de romper con la forma dramática para explorar otras voces y otros registros. Como se verá con más detalle en las siguientes secciones, esta exploración se basa en la incorporación de elementos extra-teatrales, como la video-instalación. En *Testigo de las ruinas*, por ejemplo, el espacio escénico se configura en torno al material documental (visual y sonoro) que la obra saca a relucir en escena. En la medida en que el nudo e hilo conductor de la acción es la proyección de ese material audiovisual, el escenario se convierte en un espacio que convoca presencias (voces y lugares) cuyo ámbito no es el teatro. En virtud de esta configuración escénica, la acción dramática pierde su convencional centralidad, ya que la escenificación privilegia el componente documental de la obra, en detrimento de la representación dramática.

Si bien el Nuevo Teatro se consolidó también en torno al imperativo de articular una práctica experimental, la idea misma de experimento que motivaba esa práctica estaba ligada a un cientificismo de cuño sociológico que Mapa Teatro problematiza a través de una nueva concepción del teatro experimental. La ruptura entre la idea de teatro experimental introducida por el Nuevo Teatro y la que proponen colectivos como Mapa Teatro solo se puede rastrear a partir de un análisis de los referentes teóricos que se traslucen en cada caso. Según Enrique Buenaventura, quien fue pionero en articular su propia técnica en torno a la noción de “teatro experimental”, el teatro es una diversión compleja que debe invitar al público a ir más allá de las

apariencias para cuestionar la imagen que ese público tiene de sí mismo (Rizk 32).⁹⁷ La aproximación de Buenaventura a la noción de teatro experimental da cuenta de su deuda con la faceta más científicista del marxismo. En consonancia con esa faceta, Buenaventura entiende el teatro como medio de poner en escena lo que las apariencias (o, para expresarlo en términos althusserianos, las diferentes formas de ideología) ocultan. Desde este punto de vista, el carácter experimental del teatro estaría sujeto a su función política de aparato cultural desmitificador y, por lo tanto, emancipador. Es evidente, en este sentido, que las motivaciones de ese teatro son afines a la cruzada iluminista por medio de la cual la vertiente más optimista del científicismo moderno intenta decapitar, a través de la correcta representación de la realidad, los ídolos que obstruyen la comprensión y las consecuentes posibilidades de transformación del mundo.⁹⁸

La relación de Mapa Teatro con el término “experimental” es mucho más compleja, ya que en ella se trasluce una crítica inmanente al punto de vista científicista. La coherencia epistemológica de ese punto de vista depende de la existencia de una realidad en sí que el método científico busca penetrar y transformar. Como lo ha mostrado Heidegger en “La época de la imagen del mundo”, el estadio de la metafísica que corresponde a la modernidad está definido por la aproximación al ser en tanto objeto enfrentado a un sujeto que se convierte, en

⁹⁷ Fiel a la práctica de distanciamiento (*Verfremdung*) promovida por Brecht, Buenaventura ve el teatro como medio de “desconcientizar” al público, es decir, de ponerlo a dudar de su conciencia social. Tal como lo expone Gavin Kitching (1994: 25), ciertas corrientes han defendido el marxismo como una ciencia por su capacidad de ir más allá de la mera apariencia de los fenómenos para revelar las realidades que explican esos fenómenos. El propio Marx hace explícito este vínculo entre su economía política y las llamadas ciencias duras en varias instancias de su obra. En el libro tercero de *El capital*, por ejemplo, se lee que “es una tarea de la ciencia reducir el movimiento visible y solamente aparente al movimiento real interno” (400). Este guiño al dualismo fenómeno/noúmeno de la epistemología kantiana, aunado al préstamo de expresiones de la *Lógica* de Hegel, tales como apariencia (*Erscheinung*) y esencia (*Wesen*), parece darle la razón a quienes aducen que el marxismo comparte con las ciencias naturales la capacidad (o al menos la pretensión) de explicar lo aparente por medio de lo que solo puede ser visto a través del método científico (Kitching 27-28).

⁹⁸ Es significativa en este sentido la lectura que hace Silvija Jestrovic de la noción de distanciamiento como procedimiento metodológico (es decir, científico) de representación. Ver: *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

virtud de esa relación, en el centro de referencia de todo lo que es (128). Heidegger introduce la expresión “imagen del mundo” (*Weltbild*) para mostrar cómo esa relación desemboca en la concepción del mundo como imagen, es decir, en la comprensión del ser de lo que es únicamente en función de su representación. En el análisis de Heidegger subyace de manera implícita una idea que está en el centro de la práctica de Mapa Teatro, a saber, que la imagen del mundo que produce el método científico-experimental desemboca en una imagen estática que empobrece la realidad.

En oposición a ese procedimiento científico, Mapa Teatro articula su práctica experimental en torno a una apertura a lo nuevo, a lo no predeterminado, a aquello que escapa todo método. Rolf Abderhalden (2009) describe esa aproximación como “un experimento para redefinir las prácticas del arte más allá de las fronteras de la representación”, y concluye que “sólo la no sujeción a una finalidad desencadena procesos de experimentación” (16). Esto no supone necesariamente una negación de las posibilidades de transformación en las que se basaba el trabajo experimental del Nuevo Teatro. Sin embargo, Mapa Teatro explora esas posibilidades a partir de una lectura distinta del legado marxista. Esa lectura haría énfasis no en la faceta científicista de Marx, sino en el componente más anti-epistemológico de su filosofía. Kitching sintetiza ese componente en los siguientes términos: “para Marx, la única forma de escapar a la epistemología era concebir el conocimiento como una práctica y por lo tanto como un proceso en el tiempo, y no como una imagen sincrónica” (28). Si escapar de la epistemología depende de la renuncia a articular el conocimiento en función de la producción de una imagen del mundo, ese esfuerzo de huida solo podría tener asidero en una crítica de la primacía de la representación.

Tal como ha quedado de manifiesto a propósito de la impronta de Brecht en el Nuevo Teatro, esa primacía puede ser rastrada desde los albores del teatro moderno en Colombia. El

ensayo de Enrique Buenaventura arriba aludido, por ejemplo, señala hacia una visión de la práctica teatral como medio de representar una idea. Desde este punto de vista, el fin último de la representación es la transparencia, que dependería de la capacidad de los actores de transmitir la idea sin distorsiones. El propio Brecht (1964) explicita este principio por medio de una comparación entre la representación por la que apuesta el teatro épico y la recreación de un accidente de tránsito, tal como la llevan a cabo los testigos ante las autoridades competentes. Brecht toma la segunda como modelo de la primera, lo cual es muy dicente sobre el carácter extra-estético de la representación ideal. El teatro épico, propone Brecht, toma la recreación del accidente de tránsito como modelo porque, en ambos casos, tanto los medios como los fines de la representación son prácticos y terrenales, desembarazados por lo tanto de lugares comunes grandilocuentes, tales como “el ansia de expresar”, “la experiencia espiritual”, “el instinto de juego”, “el arte del narrador de historias”, etc. (126). Según Brecht, la negación de estas expresiones no excluye el valor estético del teatro épico, pero ese valor debe estar al servicio de los propósitos prácticos de la representación. Se trata, para llevar el modelo a sus últimas consecuencias, de definir qué ocurrió exactamente y en quién debe recaer la responsabilidad de lo ocurrido. Desde este punto de vista, la práctica teatral debe ser, ante todo, una apuesta por la *mimesis* como único medio posible de conocimiento.

Esa apuesta carga consigo unos presupuestos epistemológicos que son, cuando menos, problemáticos.⁹⁹ El más saliente de esos presupuestos es el principio de que hay una realidad fija, siempre accesible al observador atento. El punto de vista de ese observador determinaría el

⁹⁹ El análisis de la estética brechtiana desemboca inevitablemente en una discusión epistemológica porque la piedra angular de esa estética es la vindicación de la utilidad del método científico en las artes. Más adelante se verá la forma en que Mapa Teatro problematiza lo que aquí intento caracterizar como la epistemología estética del legado brechtiano.

principio mismo de objetividad, sin el cual colapsarían las bases sobre las que se erige el edificio del teatro épico. Esas bases son las mismas del cientificismo historicista en el que se basa el meta-relato marxista. El testigo del accidente de tránsito, quien después re-presenta la acción sin distorsiones es, en última instancia, no solo el modelo del actor épico, sino también el modelo del crítico cultural que representa la realidad a partir de una mirada atenta a los factores objetivos que la determinan. Mapa Teatro desestabiliza esas bases epistemológicas al poner en escena una multiplicidad de puntos de vista que apuntan hacia una noción de objetividad que se aleja de Marx para acercarse a Nietzsche, en cuyo libro tercero de *La genealogía de la moral* queda claramente articulado el principio de que solo se puede aspirar a la objetividad a través de la convergencia de una multiplicidad de perspectivas. En torno a esa multiplicidad, que implica además una pluralidad de formas de decir, Mapa Teatro configura un proyecto cartográfico que introduce nuevas relaciones entre lo sensible, lo visible y lo imaginable. Para entender en qué consiste ese proyecto y esas nuevas relaciones, debemos ahora detenernos en algunas instancias concretas de la obra del colectivo.

III. Contra-cartografía de las ruinas

Si bien Mapa Teatro ha explorado la re-teatralización de lo real desde el momento mismo de su génesis, la propuesta estética en que se basa la práctica de este laboratorio de artistas llega a su madurez con la obra *Testigo de las ruinas*, que posicionó al grupo en un lugar privilegiado dentro de los circuitos globales del teatro contemporáneo. Híbrido de videoinstalación y teatro documental, *Testigo* surgió a raíz del proyecto que llevó a cabo Mapa Teatro entre 2001 y 2004 con los habitantes de El Cartucho, un barrio deprimido de Bogotá que en 2005 fue demolido para

construir el Parque Tercer Milenio.¹⁰⁰ Mapa Teatro trabajó con esa población en la creación de lo que el colectivo denominó un “laboratorio de imaginación social”, que consistió en una serie de proyectos de construcción de memoria articulados por medio del teatro.¹⁰¹ De esa iniciativa surgió *Prometeo*, una relectura de la versión de Heiner Müller de dicho mito, que Mapa Teatro tomó como punto de partida para un trabajo comunal de re-significación. El colectivo ya había puesto en marcha un proyecto similar en 1993 en la cárcel “La Picota” de Bogotá, donde los hermanos Abderhalden trabajaron durante un año con un grupo de internos en la creación de una obra basada en una relectura (a partir de los relatos de los presos) de *Horacio*, también de Heiner Müller. Según Rolf Abderhalden (2010), el texto de Müller funcionó, en el caso de El Cartucho, “como un *ready made*: un objeto encontrado que es sacado de su contexto para ser interpretado y re-significado por una multiplicidad de lecturas, de miradas y de gestos” (302). Este trabajo de hermenéutica experimental buscaba una revaloración de las experiencias de los habitantes del barrio, cuyo valor simbólico estaba siendo amenazado por el proyecto de renovación urbana que desembocaría la desaparición física del lugar. En palabras de Rolf Abderhalden:

Con la decisión tomada en 1998 de demoler [El Cartucho] completamente, de hacer *tabula rasa* para construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de *modos de hacer*, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al

¹⁰⁰ Ubicado en la calle décima, a pocas cuadras de la Alcaldía, El Cartucho se convirtió, a partir de los años ochenta, en el epicentro del tráfico de droga, la indigencia, la delincuencia y la prostitución en Bogotá. La historia del oprobio, sin embargo, comienza antes, con el Bogotazo, tras de cuyo estallido el barrio Santa Inés, de familias pudientes, se pobló de desplazados por la violencia. Las convulsiones de la zona datan, pues, de tres decenios antes de la emergencia del tráfico de drogas que la convertiría en un referente de criminalidad urbana sin precedentes. La transformación de este sector fue la piedra angular del proyecto de renovación urbana que se gestó durante la primera administración de Enrique Peñalosa, en 1998, que resultó en la demolición de 680 construcciones y en el consecuente desplazamiento de 12.000 personas (Morris Rincón 14).

¹⁰¹ Con esta expresión, Mapa Teatro hace eco de Wolfgang Heise, quien definió el teatro como un laboratorio para la imaginación social. Ver: Heiner Müller, “19 Answers by Heiner Müller.” *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 1996.

desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global. (“El artista como testigo” 295-296)

De esta desazón ante la desaparición de un acervo simbólico irremplazable surgió *Testigo de las ruinas*, cuya génesis se nos presenta aquí como producto de la necesidad de salvar ese acervo en el momento mismo de su borradura. Esto evoca una pregunta de Nelly Richard (1998) que está implícita en la formulación de Abderhalden: “¿Cómo manifestar el *valor* de la experiencia (es decir, la materia *vivida* de lo singular y de lo contingente, de lo testimoniable) si las líneas de fuerza del consenso y del mercado estandarizaron las subjetividades y tecnologizaron las hablas?” (45) El contexto al que se refiere Richard es sin duda muy diferente al que inspira la propuesta de Abderhalden. Sin embargo, en la formulación de esa propuesta se trasluce un problema análogo: ¿Cómo salvar el valor de la experiencia —de lo contingente y de lo testimoniable— ante un proyecto de regeneración urbana que borra las prácticas y hablas no estandarizadas?

Mapa Teatro explora esta pregunta a través de un trabajo de memoria que se opone al proyecto de amnesia institucionalmente promovido. Por medio de un trabajo documental que consigna en imágenes las distintas fases de El Cartucho, las ruinas que dejó su ulterior demolición, y el parque asfaltado que sobre ellas se asienta, la obra nos convierte en testigos de un espacio-tiempo liminal, que es evocado en el momento de su desaparición. Sin embargo, la posibilidad de ser testigos de ese espacio-tiempo no se agota en la mera constatación del pasado que ha quedado enterrado bajo las ruinas. Antes bien, *Testigo* explora ese pasado como un elemento constitutivo del presente.¹⁰² Mapa Teatro experimenta con la posibilidad de llevar a

¹⁰² Tal como lo propone Howard Caygill (1998) en su estudio sobre Walter Benjamin: “The experience of a city is made up of a constant negotiation with the ghosts and residues of previous experiences” (119).

cabo esa negociación desde las artes vivas, lo cual resulta en un dispositivo teatral híbrido cuyo objetivo no es la representación de El Cartucho, sino la apertura hacia una experiencia de la ciudad no anclada a los discursos institucionalizados.

Ahora bien, en la medida en que la legitimidad de esos discursos está sujeta a la posibilidad de trazar la historia de la ciudad a partir del archivo, la apertura que propone Mapa Teatro es indisociable de una reconfiguración de la relación entre archivo y repertorio. El contraste que Taylor (2011) establece entre estas nociones señala hacia la imposibilidad de reconciliar la práctica historiográfica, cuyos saberes quedan depositados en el archivo, y los gestos y modos de hacer que no tienen cabida allí.¹⁰³ Mapa Teatro sugiere ese contraste al proyectar en pantallas móviles las imágenes de El Cartucho agonizante (en una de las secuencias queda captado el momento en que una retroexcavadora demuele la última casa), imágenes de archivo (sobre todo mapas que evidencian las transformaciones de la zona a lo largo de los años), e imágenes que muestran la cotidianidad de algunos de los habitantes desplazados. La tensión entre archivo y repertorio se exagera con la participación en escena de Juana María Ramírez, habitante de la última casa demolida, quien monta su puesto de arepas en el escenario —tal como solía hacerlo en El Cartucho— y las prepara para, al final, ofrecerlas al público. Este gesto señala hacia la reafirmación de una cotidianidad truncada por la desaparición del espacio en que se anclaba. El gesto se convierte así en el mejor vehículo de expresión de una memoria que no puede ser incorporada al archivo. Tal como lo señala Natalia Gutiérrez (2009), el gesto es central

¹⁰³ En *The Archive and the Repertoire*, Taylor define el contraste entre archivo y repertorio en términos de la diferencia entre el material textual y arqueológico (dentro del cual se cuentan no solo textos y documentos, sino también edificaciones, huesos, etc.), y el acervo supuestamente efímero de prácticas y conocimientos que dependen del cuerpo, tales como el lenguaje hablado, el ritual, la danza y el deporte. La impronta del teatro físico en la práctica de Mapa Teatro señala hacia la preeminencia del repertorio sobre el archivo. Sin embargo, como se verá en las siguientes páginas, la obra de este colectivo problematiza la disyuntiva en la que se basa el análisis de Taylor.

en la práctica de Mapa Teatro porque a través de éste el colectivo explora las posibilidades derivadas de “un cierto cansancio con la representación” (110). Ese cansancio se hace patente en la interpretación que hace Rolf Abderhalden (2009) de las artes vivas como “actos de resistencia de los cuerpos contra la materia inmutable, contra el consumo, la acumulación, la permanencia, lo inalterable, en fin, contra todo aquello que promulgue el orden definitivo de las cosas y los fanatismos estético-religiosos” (105). En este rasgo de la práctica de Mapa Teatro se hace manifiesta la impronta de Artaud, cuyo teatro de la crueldad promueve precisamente la preeminencia de lo irrepetible, fluido y no acumulable sobre aquello que, por inalterable, ejerce su autoridad sobre todas las cosas.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Tal como lo sugiere Derrida (1978), esto se traduce, desde la propuesta de Artaud, en la preeminencia del *gesto* sobre el *texto*. Después de todo, es en este último donde cristaliza la posibilidad de promulgar ese orden definitivo de las cosas al que se refiere Abderhalden. El escenario, propone Derrida siguiendo a Artaud, es teológico siempre y cuando esté dominado “por el discurso, por la voluntad de discurso, por el logos primario que ejerce control desde la distancia” (296). La aproximación de Abderhalden a la noción de *artes vivas* es a-teológica en este sentido fundamental. El uso del gesto como dispositivo de resistencia contra lo inmutable, acumulable y permanente, evoca la posibilidad de un teatro que sea, volviendo a Derrida, “un arte de la diferencia y del gasto sin economía, sin reserva, sin retorno” (312).



Fig. 3. 1. Juana María Ramírez en *Testigo de las ruinas*. La Bâtie-Festival de Genève, 2007
<https://vimeo.com/mapateatro>

Esta mirada a-teológica ha llevado a Mapa Teatro a construir dispositivos teatrales abiertos, en los que el gesto inyecta fluidez en el archivo, problematizando la supuesta permanencia que define dicha categoría. Esta aproximación a la relación entre archivo y repertorio despeja el camino para una transformación de la noción misma de archivo, con toda la carga epistemológica que ésta acarrea. De los dispositivos que apuntan hacia esa transformación, *Testigo* es especialmente representativo porque, como lo propone Rolf Abderhalden en su contribución a *Lexicon for an Affective Archive*, la obra no solo entraña un trabajo *extensivo* (en términos de tiempo y espacio) y una práctica *intensiva* (la configuración de una comunidad experimental en torno a la cual se consolidó un laboratorio de imaginación social), sino también una tensión entre los *actos* de Mapa Teatro (es decir, los múltiples usos de un mismo evento) y

sus *actos formales*, que Abderhalden asocia con la diversidad de formas y pliegues del archivo (138).

En este punto nos sale por primera vez al encuentro la noción de cartografía que atraviesa la práctica de Mapa Teatro. Según Abderhalden (2017), la posición que tomó el colectivo de cara a la inminente desaparición de El Cartucho fue no solo la de *testigos* (posición que le da el título a la obra), sino también la de *cartógrafos* (138). En esta última función se trasluce un sentido que sería, ante todo, metafórico. Sin embargo, al ahondar en los debates más recientes sobre cartografía crítica, se hace claro que el trabajo cartográfico que Mapa Teatro propone en *Testigo de las ruinas* tiene asidero en una tradición teórica robusta que permite pensar la noción de cartografía más allá de sus usos metafóricos. En *Rethinking the Power of Maps*, por ejemplo, Denis Wood explora la importancia del trabajo participativo en la configuración de una práctica cartográfica crítica. Los ejemplos de Wood, dentro de los cuales cabe destacar el proyecto *City of Memory* (2008), de Jake Barton, evocan los rasgos centrales de la aproximación de Mapa Teatro a las ruinas de El Cartucho. Al igual que el proyecto de Barton, que consiste en un mapa interactivo de Nueva York cuyas coordenadas son las historias de algunos de los habitantes de la ciudad, *Testigo* traza un mapa de El Cartucho que no está en función del punto de vista administrativo que informa las cartografías oficiales, sino de la multiplicidad de relaciones que establecen los habitantes con el espacio. Por ejemplo, en uno de los segmentos de la videoinstalación, algunos habitantes intentan situar geográficamente aquello a lo que ellos mismos se refieren como “el foco de nuestra vivencia”. Ese ejercicio supone una afirmación del espacio vivido, en oposición a los poderes que intentan darle a ese espacio un sentido que está únicamente en función de su estigmatización.

Lo concreto de la experiencia humana en que se basa el trabajo de Mapa Teatro se opone a los términos abstractos del discurso que describe la demolición de El Cartucho como un triunfo rotundo. Gilma Jiménez expone claramente esos términos en su artículo “El fin de una vergüenza”, en el que la exconcejala afirma que “convivían en El Cartucho los niños y maestros de un colegio oficial, los comerciantes de artes gráficas, los vendedores de una plaza de mercado, ancianos abandonados, mujeres solas con sus hijos y familias de recicladores que llegaban a vender su basura recolectada. (...) Algunas entidades públicas montaron servicios o programas (...) que enviaban un mensaje de tolerancia o ‘comprensión’ frente a la deshumanización y la impunidad del crimen” (3). Al reducir la experiencia de los habitantes de El Cartucho a las categorías de *deshumanización* y *crimen*, esta es estigmatizada y homogeneizada. El mundo de relaciones humanas concretas que era El Cartucho queda reducido a un par de abstracciones. Al efecto congelante de estas abstracciones, *Testigo* opone una representación estética que da a la singularidad de la experiencia humana y de las relaciones humanas, así como a la memoria a ellas anclada, el poder simbólico que el discurso oficial les niega.

Esta aproximación entraña a su vez una crítica a la noción del espacio como categoría abstracta. Para Jesús Carrillo (2001), esa crítica constituye una de las cualidades *sine qua non* del posmodernismo, cuyo pensamiento metafórico-espacial ha resultado en la pérdida de especificidad de la noción tradicional de espacio. El espacio, propone Carrillo, ha dejado de identificarse “con la categoría abstracta y universal que enmarca el pensamiento” y se ha convertido en “el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones sociales” (128). En el caso de la obra que nos ocupa, el mapa que resulta de esta visión tiene como punto de referencia

algunas experiencias concretas, transmitidas oral y gestualmente por quienes viven ese espacio como parte constitutiva de su ser en el mundo.¹⁰⁵

La inmersión de Mapa Teatro en el ámbito cartográfico supone, pues, una toma de posición con respecto al valor de las artes vivas en la configuración de proyectos de participación que desemboquen en otras formas de trazar las coordenadas políticas de la ciudad y que, en esa medida, puedan retar los sistemas de representación dados.¹⁰⁶ Esta toma de posición, que está ligada al trabajo doble de Mapa Teatro como *testigos* y *cartógrafos*, solo puede ser dilucidada en relación con el archivo que *Testigo* intenta crear. Esa labor creativa evoca el proyecto artístico y político que estaba ya en el centro de la obra de Erwin Piscator, hito fundacional del teatro documental. Tal como lo expresa Minou Arjomand (2016) a propósito de esa obra: “At issue here is not only the ability to draw the historical past into the present but also the aim of creating an archive through performance itself” (58). En el caso de Mapa Teatro, la labor de atestiguar la transformación de un sector emblemático de la ciudad, ampliamente estigmatizado en el imaginario colectivo, trajo consigo la responsabilidad de valerse del privilegio simbólico derivado de su estatus de artistas para dejar constancia de los gestos y modos de hacer que dejarían de definir ese lugar específico. Así pues, Mapa Teatro ve la demolición de El Cartucho como un acontecimiento histórico que pone en evidencia la imbricación de espacio, gesto y memoria, así como la necesidad de configurar una práctica artística capaz de captar, o al menos

¹⁰⁵ Habitar, como nos lo recuerda Heidegger ([1951] 2001), supone una relación con el espacio no como categoría abstracta, sino como totalidad existencial. Merleau-Ponty ([1945] 1976) hace eco de ese atisbo al proponer que las modalidades del espacio vivido son siempre una expresión de la vida total del sujeto. Para el sujeto que lo habita, el espacio no es una categoría abstracta, sino un lugar de experiencias corporales: un catalizador de sensaciones kinestésicas.

¹⁰⁶ En ese sentido, Mapa Teatro se ajusta al diagnóstico de Hal Foster (2001), quien plantea que “el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase, sino como crítica de los sistemas de representación social” (97).

sugerir, la complejidad de esa imbricación. A la luz de esta necesidad cobra sentido el proyecto de crear un archivo híbrido, cuya relación con el repertorio no se basa en la negación de lo que hay de efímero en éste, sino en la afirmación de una contaminación que la noción tradicional de archivo no toleraría.¹⁰⁷ Esa contaminación sería el producto de la inclusión en el archivo de elementos que no tienen el peso epistemológico de los saberes institucionalizados.

El trabajo cartográfico de Mapa Teatro se articula en torno a la posibilidad de trazar mapas que no dependan exclusivamente de esos saberes. En esa medida, las cartografías que el colectivo pone en escena son al mismo tiempo contra-cartografías, es decir, trazados que solo cobran sentido a la luz de una resistencia a los códigos representacionales que arbitran sobre la legitimidad del conocimiento. Si, como lo propone Michael J. Shapiro (2012: 3) siguiendo a Rancière, las prácticas cartográficas institucionalizadas acotan y distribuyen un espacio social estático a partir de ideales regulativos basados en una noción de las relaciones “correctas” entre cuerpos, espacios y tiempos, Mapa Teatro explora la posibilidad de volver el dispositivo cartográfico contra sí mismo.

El rasgo determinante de ese acto subversivo ya ha quedado esbozado a propósito de la preeminencia del gesto sobre el texto en la propuesta de Mapa Teatro. Ese esbozo, sin embargo, solo cobra sentido a la luz de la idea de “contra-cartografía” que nos ha salido al encuentro. Al extrapolar al ámbito cartográfico la noción de una práctica teatral a-teológica, se hace evidente que hay un abismo entre la centralidad del gesto promovida por la reivindicación que hace

¹⁰⁷ Al referirme al archivo en estos términos, suscribo la idea de Jacques Derrida (1995: 29) según la cual el archivo es, precisamente, *solo* una noción, es decir, una impresión asociada a un proceso cambiante y borroso, para el que no hay concepto. La noción tradicional de archivo denotaría el intento, por lo demás irrealizable, de establecer ese concepto por medio de un delineamiento claro y distinto de los límites y posibilidades del ejercicio de hacer el registro del pasado. La indefinición de dichos límites y posibilidades señala, en cambio, hacia una noción que se sabe *solo* noción, y que, en esa medida, es fiel al archivo como promesa y no como hecho consumado.

Abderhalden de lo que hay de vivo en las *artes vivas* y la noción de cartografía en su acepción más básica y elemental, es decir, en cuanto escritura del espacio. El gesto, irrepetible y no acumulable, resiste la *grafía* que le da sentido a todo trabajo cartográfico. Implícita en la propuesta de Mapa Teatro está la idea de que una cartografía de las ruinas es necesariamente una contra-cartografía, en la medida en que el ejercicio de trazar el detritus de la historia a través de las artes vivas exige, por un lado, el desplazamiento de la *grafía* en cuanto medio de expresión de los vencedores —quienes, como lo ha observado Benjamin ([1940] 2003), han sido siempre los guardianes de la historia— y, por el otro, la reivindicación simbólica de un acervo de gestos que no tienen lugar en el archivo tradicional (compuesto, claro está, de textos).

Desde la aproximación de Mapa Teatro, ese ejercicio crítico entraña una poiesis del espacio que cuestiona y desestabiliza las relaciones a las que se refiere Shapiro. La estrategia que está en el centro de esa poiesis consiste en contrarrestar el estatismo de las cartografías oficiales por medio de otras prácticas del espacio. En *Testigo*, esas prácticas se traducen en la creación de mapas móviles y fluidos, no reducibles a una imagen sincrónica. Para entender la consistencia de esos mapas, hace falta volver a la relación que establece Abderhalden entre el trabajo cartográfico y las múltiples formas y pliegues del archivo. Esa relación señala hacia la imposibilidad de hacer *tabula rasa* del archivo para entronar en su lugar al repertorio. Se trataría, en cambio, de pensar más allá del binarismo archivo/repertorio para experimentar con las múltiples formas en que estas categorías pueden imbricarse. Fiel a este proyecto, el laboratorio de imaginación social en torno al cual se articuló el proyecto *Prometeo* se convierte en *Testigo* en parte no solo del repertorio, sino también del archivo. Lo que empezó como un experimento

de arte relacional¹⁰⁸, terminó por convertirse en un archivo en el que quedó condensada, en gestos, imágenes y voces, la experiencia no solo de algunos de los habitantes de El Cartucho, sino también la de los integrantes de Mapa Teatro en su calidad de testigos de esa experiencia y de la posterior demolición del barrio. Como resultado de esa transformación, Mapa Teatro ha replanteado a lo largo de los años la forma de presentar la obra. Más aún, el interés que ésta ha suscitado en audiencias internacionales ha llevado al colectivo a apostar por una aproximación que toma del teatro *verbatim* el compromiso con la transmisión de las hablas y los gestos de las personas que le dan sentido a la realidad que la obra explora, pero que extiende las posibilidades documentales del género al ámbito de la experiencia del colectivo como testigo de los testigos.

Abderhalden ubica temporalmente esa transformación en 2006, año en que Mapa Teatro presentó la obra como parte de una ponencia en la conferencia internacional de cine latinoamericano de la Universidad de Cambridge. El formato de presentación al que *Testigo* se adecuó en esa ocasión desembocó en un nuevo dispositivo teatral, en el que los presentadores se convirtieron en parte tanto del archivo como del repertorio. Ese nuevo dispositivo llegó a su madurez con la participación de Mapa Teatro en la conmemoración del décimo aniversario de los atentados del 11 de septiembre, en la Universidad de Columbia, donde el colectivo presentó la obra en el marco de un evento académico titulado *Injured Cities*. *Testigo* se convirtió entonces en un híbrido de conferencia y teatro, descrito por Abderhalden (2017) como la instalación en escena de algunos vestigios de la obra original (140). Ya no se trataba solamente de un trabajo de memoria en torno a El Cartucho, sino también en torno a la relación de Mapa Teatro con el

¹⁰⁸ La estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud (2002) promueve una revaloración de las relaciones humanas por medio de un arte que se opondría a la mecanización de las mismas y que sería, sobre todo, un estado de encuentro. Desde esta perspectiva, el arte no es un santuario al que se acuda para aligerar las cargas del presente, sino un medio de relaciones que exige involucramiento.

archivo que fue acumulándose a lo largo de los años.¹⁰⁹ En esa ocasión, los hermanos Abderhalden expusieron ese archivo *como* archivo, es decir, en vez de ocultar el carácter documental de la obra tras las capas de elaboración estética que la puesta en escena entraña, los artistas-ponentes aparecían y desaparecían del escenario como fantasmas ambulantes que leían y discutían las imágenes y testimonios proyectados en una lona reminiscente de la malla verde limón que se usa en Bogotá para delimitar las obras de construcción en espacios públicos. En la medida en que esas imágenes y testimonios constituían el archivo visual y sonoro de la obra, esta estrategia buscaba, según Abderhalden (2017), “reactivar el archivo una vez más en un nuevo acontecimiento (*happening*)” (140).

Esa necesidad de reactivación supone una pérdida de confianza en el valor inmutable del material que constituye el archivo. Al ser incorporado a la esfera del repertorio, ese material deja de ser un repositorio estable del pasado y deviene en cambio un medio a través del cual el sentido de ese pasado debe ser negociado y renegociado en el presente. Esto en abierta oposición al archivo tradicional, que consiste, tal como lo sintetiza Boris Groys (2016: 4), en la sustracción de ciertos objetos (documentos, obras de arte, etc.) del flujo material para salvaguardarlos y protegerlos en un lugar seguro, como el museo. Con la instalación y reinstalación en escena del archivo, Mapa Teatro se suma a la tendencia del arte contemporáneo (en torno a la cual se articula el análisis reológico de Groys) de re-crear el evento artístico —y el archivo que ese evento entraña— como anticipación de su propia transformación.

¹⁰⁹ Esto evoca la referencia de Foster a un archivo que, al involucrar al artista como archivista dentro del mismo archivo, se erigiría como equivalente artístico del principio de incertidumbre en la experimentación científica. Ver: *Bad News: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015, p. 43.

Ese gesto anticipatorio es el motor de la relación de Mapa Teatro con el archivo. En virtud del carácter fluido de la práctica artística y documental del colectivo, *Testigo* constituye un dispositivo que privilegia la posibilidad de actualizar el archivo en el escenario, en detrimento del ideal de permanencia en el que se basa la noción tradicional de archivo. La obra se suma así a un acervo de propuestas estéticas que cuestionan la primacía de la escritura como único medio fidedigno de conocimiento y de memoria. La necesidad de reactivar el archivo a través del repertorio sugiere un agotamiento de la idea tradicional de archivo, cuya superioridad epistemológica estaba ligada a su autonomía con respecto a las prácticas del cuerpo. Ese agotamiento se le revela a Mapa Teatro como la posibilidad de trazar un vínculo entre el archivo y los mapas polifónicos y móviles que resultan de una práctica teatral contra-cartográfica.

IV. El archivo imaginado: hacia una crítica de la verdad histórica

La crítica de la noción tradicional de archivo implícita en *Testigo de las ruinas* abona el terreno para una indagación sobre las posibilidades y resonancias de esa crítica en la coyuntura histórica inaugurada por una era de post-acuerdo en Colombia. ¿Cómo interviene la noción de archivo que propone Mapa Teatro en la reconfiguración de las posibilidades de articulación histórica que ofrecen las artes vivas? ¿Cuál es la idea de verdad histórica subyacente? ¿Cómo participa esa idea de los actuales debates sobre la necesidad de articular, de cara al posconflicto, un relato histórico cabal y fidedigno? Estas preguntas son fundamentales si se tiene en cuenta que los diferentes registros que explora la obra de Mapa Teatro se inscriben de una u otra forma en lo que Carol Martin (2013) ha denominado el teatro de lo real, el cual engloba un amplio espectro de prácticas y estilos que se articulan en torno al gesto estético de reciclar la realidad

para abrirla a nuevas interpretaciones.¹¹⁰ El teatro de lo real, propone Martin, no aspira a la precisión histórica, sino a la re-interpretación de la historia (12).

En el caso de Mapa Teatro, esa aspiración se hace patente en el proyecto *Anatomía de la violencia en Colombia*. La obra que inaugura dicho proyecto es *Los santos inocentes* (2010), una etno-ficción en torno a las comunidades de raíces africanas que se asientan en Guapi y Timbiquí, pueblos de la costa Pacífica donde el conflicto interno ha tenido efectos particularmente devastadores sobre la población civil. En esta región se produjo, por ejemplo, la masacre del Naya, a la cual alude la obra. Tal como lo reporta el Centro Nacional de Memoria Histórica, en abril de 2001 un grupo de más de cien paramilitares del Bloque Calima, a la cabeza de José Hebert Veloza (alias ‘HH’), atravesaron los territorios que bordean el río Naya, asesinando a su paso a campesinos acusados de ser aliados de la guerrilla. Los 27 cuerpos hallados (según la comunidad el número de víctimas fue superior a cien) mostraban signos de tortura, y algunos de ellos no pudieron ser identificados debido al grado de desmembramiento en que fueron encontrados. Esta masacre, que resultó en el desplazamiento de tres mil personas que se asentaron después en Jamundí y Santander de Quilichao, fue solo uno de los múltiples episodios de violencia contra las comunidades afrocolombianas del oeste de Cauca. Esos episodios, que se volvieron sistemáticos a partir de 1996, no habían dejado de ser recurrentes en el momento en que Mapa Teatro montó la obra.¹¹¹ De hecho, en 2011, un año después del estreno en el Festival

¹¹⁰ Según Martin, ese gesto denota la participación de dichas prácticas poliformes y heterogéneas en la actual adicción a lo real, cuyo combustible son los medios masivos de comunicación. En el caso del teatro de lo real, esa adicción acarrea una crítica que revela la doble posición de las prácticas artísticas contemporáneas, las cuales tienden a explorar las posibilidades de una crítica del presente a través de los medios tecno-industriales que aceitan la maquinaria simbólica de ese presente.

¹¹¹ El 20 de diciembre de ese año se produjo la llamada “noche del terror”, que consistió en la invasión de Riosucio por parte de paramilitares que exterminaron, con lista en mano, a parte de la población. Según testigos, el territorio fue además bombardeado por helicópteros de la Fuerza Aérea. Para una reconstrucción detallada de este episodio, ver: Ulrich Oslender, “Spaces of Terror and Fear on Colombia’s Pacific Coast: The Armed Conflict and Forced Displacement Among Black Communities”, en *Violent Geographies: Fear, Terror and Political Violence*. New

Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Timbiquí (el lugar exacto en que se sitúa la acción de *Los santos inocentes*) fue azotado por la invasión de la banda “Los Rastrojos”, que asesinó a siete jóvenes nativos que intentaban proteger el territorio.

Este último episodio de violencia es especialmente relevante porque sintetiza la tradición de resistencia civil que ha definido la actitud de las comunidades afrocolombianas frente al conflicto armado. Esa resistencia, central en la obra que ahora nos ocupa, se dirige no solamente contra las prácticas de los grupos armados ilegales, sino también contra la violencia estructural, simbólicamente legitimada, que define el mapa del poder político en Colombia. Esa violencia puede entenderse mejor en términos cartográficos porque las manifestaciones del ejercicio de dicho poder están geográficamente determinadas. A lo largo del conflicto armado, pero sobre todo en el umbral de este siglo, el litoral Pacífico se convirtió en una de las zonas de mayor intensidad de violencia debido, en gran medida, a la riqueza de recursos naturales que posee la región. Esa riqueza, de la que cabe destacar la proliferación de minas de oro en el territorio, ha sido el principal motivo de disputa entre la población nativa y los grupos (legales e ilegales) que defienden los intereses económicos del sistema extractivo impulsado por el Estado.¹¹² A esto hay que sumar que las élites políticas en Colombia han fracasado sistemáticamente en la inclusión, promovida por la Constitución de 1991, de la región de la costa Pacífica en los proyectos de nación que emergen desde el centro. Si se aborda este fracaso desde un punto de vista cartográfico, se hace claro que, en el mapa de Colombia que prevalece en el imaginario

York: Routledge, 2007.

¹¹² En el documental *The War We Are Living*, Gini Reticker ahonda en las formas de resistencia civil que se han gestado en el seno de comunidades afrocolombianas como La Toma, donde la lucha por la tenencia de las minas ha sido el detonador del terror sembrado por los grupos paramilitares, sobre todo a la cabeza de “Águilas Negras”.

colectivo, el litoral Pacífico es un depósito del que se pueden extraer riquezas, pero cuya pobreza endémica hace que cualquier proyecto de desarrollo en la región sea inviable.¹¹³

A través de *Los santos inocentes*, Mapa Teatro experimenta con la posibilidad de poner el dispositivo contra-cartográfico que el colectivo había explorado en *Testigo de las ruinas* al servicio de la creación de nuevos imaginarios en torno a la historia del litoral Pacífico, atravesada como ha estado por múltiples olas de violencia. Ese experimento parte de una pregunta en apariencia simple: ¿Cuál es la relación entre fiesta y violencia en Colombia? Mapa Teatro se aproxima a esa pregunta a través de una inmersión en la festividad cristiana que le da el nombre a la obra: el día de los santos inocentes, que conmemora la matanza de los niños menores de dos años nacidos en Belén, ordenada por Herodes con el fin de dar muerte a Jesús de Nazaret. En Guapi, el 28 de diciembre, esa celebración de origen religioso se transforma en un auténtico carnaval: con el rostro cubierto de máscaras siniestras, los celebrantes se persiguen entre sí para azotarse con látigos. La obra gira en torno a la visita de Heidi Abderhalden al territorio para participar de esa fiesta, que coincide con la celebración de su cumpleaños. A través de ese gesto anecdótico, Mapa Teatro le da un nuevo giro a la relación del artista con la realidad documentada

¹¹³ El diputado antioqueño Rodrigo Mesa ha articulado este imaginario en una expresión que sintetiza a la vez que hace explícita la perversidad subyacente: “la plata que uno le mete al Chocó”, aseguró el diputado en mayo de 2012, “es como meterle perfume a un bollo”. Ver: <https://www.elspectador.com/noticias/nacional/plata-uno-le-mete-al-choco-meterle-perfume-un-bollo-articulo-344843>. Consultado el 9 de marzo de 2018.

y con el archivo que resulta de esa relación. La pregunta subyacente es la siguiente: ¿Dónde termina la anécdota y empieza la historia?

En *Los santos inocentes*, la anécdota sirve como punto de partida para un relato histórico. Sin embargo, ese relato es muy diferente al que promovería una perspectiva estrictamente historiográfica, fundada en la delimitación clara y distinta de las fronteras que separan a la anécdota de la historia. Paradigmático de esta aproximación es el trabajo de Daniel Pécaut, quien aboga por un relato histórico sobre la violencia en Colombia capaz de romper con la mirada mítica que se ha articulado a lo largo de la historia reciente del país. En *Violencia y política en*



Fig. 3. 2. Heidi Abderhalden celebra su cumpleaños en *Los santos inocentes*
<https://www.mapateatro.org/es/cartography/los-santos-inocentes>

Colombia, Pécaut propone que un relato histórico cabal puede hacer justicia tanto a las víctimas del conflicto como a sus protagonistas a través de una periodización argumentada que sería “un punto de apoyo para la conformación de una memoria a la vez reconocible y compartida” (133). La búsqueda de esa narrativa consensual —su carácter de proyecto cuyo éxito requiere de todos

los recursos del saber historiográfico— da cuenta de una proliferación de relatos míticos y anecdóticos que enturbian, desde el punto de vista de Pécaut, la verdad objetiva que la historia busca develar. Implícita en este argumento está la idea de que la proliferación de micro-relatos (los *petits récits* a los que alude Lyotard en *La condición posmoderna*) contamina el macro-relato que se requiere para la configuración de una memoria histórica fidedigna. Mapa Teatro problematiza y desestabiliza el punto de vista historiográfico por medio de un dispositivo teatral que, si bien privilegia las anécdotas de los testigos de la violencia que ha azotado al Pacífico colombiano, no busca ordenar esas anécdotas en un relato unificado con pretensiones de totalidad.

Característico del tenor de esas anécdotas es el testimonio de un hombre mayor de la región que, ante la negligencia del Estado hacia su comunidad, propuso el establecimiento de un territorio independiente conformado por Guapi, Timbiquí y López. El proyecto nunca llegó a realizarse, pero las condiciones que lo motivaban permanecen incólumes. Tal como él mismo lo expresa: “Estamos *ad portas* de cumplir doscientos años de independencia y libertad en Colombia. Nosotros aquí también estamos cumpliendo doscientos años, pero de estar bajo el yugo de la marginalidad, de la discriminación racial, y del desamparo del Departamento y de la Nación” (Mapa Teatro 2010). Ese mismo testimonio nos revela que, si bien las comunidades de la costa Pacífica han sido tan solo espectadoras de la violencia debido a su reticencia a armarse ellas mismas, la creencia en el valor absoluto de su independencia ha llevado a que se organicen contra las presiones de los diversos grupos armados, así como contra los intereses económicos foráneos. El hombre ilustra esta resistencia por medio de una anécdota según la cual, durante los años sesenta, setenta u ochenta (su reconstrucción abarca un margen de error de tres décadas), un grupo de científicos soviéticos detectaron a través de un satélite que la segunda mina de oro más

grande del mundo estaba en Timbiquí. A raíz de esta información, un grupo de prisioneros llegó un día a explotar la mina. Los nativos, al ver su territorio amenazado, se armaron de palos y expulsaron a los foráneos “a garrote ventíao”. Dejando de lado la cuestión de la precisión histórica, la anécdota transmite el sentido de orgullo y empoderamiento con que los habitantes de esta región han protegido su territorio.

Al explorar este rasgo de una comunidad que ha sido sistemáticamente marginada, y al hacerlo a través de historias locales sin pretensiones de precisión histórica, Mapa Teatro desestabiliza la posición que tradicionalmente se le ha asignado a las víctimas en la construcción de verdad histórica, un vocablo que en el caso colombiano ha sido usado y abusado hasta devenir cliché. Dicho término parte del principio de que los testimonios de las víctimas deben ser el punto de partida hacia la reconstrucción de atrocidades. Tal como lo expresa Tatiana Rincón-Covelli en un artículo elocuentemente titulado “La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas”, “el relato colectivo —la *verdad histórica* que la sociedad establece— no está determinado ni por la versión del victimario, ni por la versión que la sociedad pueda hacer, aislada de la víctima —muchas veces en calidad de mera espectadora—, de los *hechos*. El relato de la experiencia vivida por la víctima articula la *verdad histórica*” (337). A partir de esta definición, es posible dilucidar la distancia que toma Mapa Teatro con respecto a los discursos dominantes sobre las categorías de justicia y reparación en su relación con la narración del pasado. A continuación, reconstruiré los elementos centrales que definen esa distancia para esbozar una idea más precisa de la postura de Mapa Teatro en este debate.

El primer elemento que vale la pena resaltar, a modo de contraste con la primacía de la noción de verdad histórica en la articulación de narrativas sobre el conflicto armado, nos ha

salido ya al encuentro a propósito del punto de vista de Mapa Teatro en *Testigo de las ruinas*. Tal como ocurre en esa obra, *Los santos inocentes* privilegia la perspectiva del artista como testigo. Esto se hace especialmente evidente en el recurso narrativo que constituye la columna vertebral de la obra, a saber, la personificación que Heidi Abderhalden hace de sí misma como narradora y protagonista. Así pues, la voz que guía lo que ocurre en escena —es decir, aquella que articula la urdimbre de las diversas anécdotas sonoras y visuales— no es la de las víctimas, sino la de la directora. Aunque a primera vista este gesto pueda parecer el resultado de una postura artística ególatra, al contrastarlo con la idea de verdad histórica que reconstruye Rincón-Covelli, se puede llegar a una lectura desde la cual la estrategia de hacer explícita la mediación del artista no tendría como fin el silenciamiento de las víctimas o la distorsión de su testimonio, sino que señalaría en cambio hacia la necesidad de asumir y pensar esa y otras mediaciones en la reconstrucción histórica de hechos atroces. Visto a la luz de esta necesidad, el gesto de privilegiar el punto de vista del artista tiene como trasfondo una comprensión de la historia cuyo punto gravitacional no es la verdad que resultaría del encumbramiento ético y epistemológico de un solo punto de vista (el de las víctimas), sino la pléyade de potencias afectivas que convergen en la evocación de un pasado cuyas resonancias en el imaginario colectivo son múltiples y heterogéneas.¹¹⁴

¹¹⁴ En su crítica de la noción de compromiso en la obra de Brecht, Theodor Adorno (1977) pone en primer plano el carácter problemático de este encumbramiento. La crítica de Adorno se dirige específicamente a la tendencia de Brecht a fingir la dicción de los oprimidos en vez de apropiarse sin ambages del lenguaje del intelectual, que es el que correspondería a la doctrina del dramaturgo. En cambio, la recreación del habla de las víctimas desemboca, según Adorno, en un ejercicio de ventriloquía que se traiciona a sí mismo en los signos de exageración y de regresión estilizada a formas arcaicas de expresión. Esta crítica desemboca en la siguiente conclusión mordaz, que resuena en los debates contemporáneos sobre la incorporación de la voz de las víctimas en las obras de arte: “It is a usurpation and almost a contempt for victims to speak like this, as if the author were one of them. (...) The gravest charge against commitment is that even right intentions go wrong when they are noticed, and still more so, when they then try to conceal themselves” (187). La alternativa por la que opta Mapa Teatro consiste en exponer el andamio que sostiene la obra por medio de la exploración explícita del punto de vista del director como mediador entre las distintas voces que entran en escena.

Al explorar la posibilidad de hacer converger en escena esa multiplicidad, *Los santos inocentes* actualiza los mecanismos que están en marcha en la formación y transformación de la imaginación colectiva. Esto nos lleva al segundo punto de contraste que la obra plantea con respecto a la noción de verdad histórica en cuanto verdad reconstruida únicamente desde el punto de vista de las víctimas. En la medida en que la imaginación colectiva —al igual que la memoria colectiva— no puede ser adscrita a un solo grupo de individuos en virtud de su sufrimiento, se hace evidente que la operación de excluir del relato histórico otros puntos de vista (como, por ejemplo, el de los victimarios) es el producto de un mecanismo representacional abiertamente reduccionista. Mapa Teatro pone esto en evidencia al hacer irrumpir, en el intersticio de los testimonios de los locales, las imágenes de archivo de las confesiones de alias H.H. tras la desmovilización del Bloque Calima. La yuxtaposición de las voces de una comunidad victimizada y las imágenes de uno de sus principales victimarios forma un montaje que sugiere una multiplicidad de conexiones imposibles de predeterminedar.¹¹⁵

En contraste con el imperativo de aislar y salvaguardar el testimonio de las víctimas del flujo de discursos antagónicos sobre el pasado, la propuesta de Mapa Teatro pone en primer plano el carácter agonístico de la reconstrucción del pasado. Esto implica que el sentido que la sociedad da a su pasado violento no es nunca el producto de un mecanismo pseudo-contractual puesto en marcha por el Estado para reparar simbólicamente a las víctimas, sino que surge del encuentro y desencuentro de una multiplicidad de referencias. A través de *Los santos inocentes*,

¹¹⁵ El resultado es la articulación de una forma de memoria que evoca la hipótesis multidireccional de Michael Rothberg (2009), esbozada por el autor en los siguientes términos: “Against the framework that understands collective memory as *competitive* memory —as a zero-sum struggle over scarce resources— I suggest that we consider memory as *multidirectional*: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing and borrowing; as productive and not privative” (3).

Mapa Teatro experimenta con la posibilidad que ofrece el teatro de poner en escena esa lucha entre referencias heterogéneas que no llegan a reconciliarse en un sentido último.

Ahora bien, en la medida en que se trata de una lucha simbólica, el campo en el que ésta se libra es, en última instancia, el de la imaginación del espectador. Ese campo, hay que aclararlo, no es una esfera privada y autónoma, libre de determinaciones sociales. Como lo propone Georges Didi-Huberman (2011) siguiendo una tradición que va de Goethe a Benjamin —pasando por Baudelaire—, la imaginación “n’a rien á voir avec une fantasie personnelle ou gratuite” (13), sino que, por el contrario, se trata de “une *connaissance traversière*” que, en virtud de su poder intrínseco en cuanto montaje (*montage*), permite descubrir conexiones que la observación directa es incapaz de discernir. Ese montaje, que Gilles Deleuze y Félix Guatari (1980: 33) han abordado desde la categoría de *plateau* (meseta), respondería a un principio de cartografía abierta y desmontable, susceptible de modificaciones imposibles de predeterminedar. Así entendido, el ejercicio cartográfico de Mapa Teatro se basa en una relación con el pasado que deja de lado la pretensión de reconstruir las atrocidades que lo atraviesan para crear, en consonancia con la propuesta de Deleuze y Guatari, un mapa con múltiples entradas.¹¹⁶ El carácter rizomático de ese mapa problematiza la idea misma de reconstrucción histórica, ya que una reconstrucción rizomática es un oxímoron.

La multiplicidad de entradas en el mapa de la violencia paramilitar que traza *Los santos inocentes* implica la posibilidad de crear un relato que, en oposición a los regímenes representacionales de la ciencia de Estado (Deleuze y Guatari 444-464), privilegiaría las

¹¹⁶ En su lectura de la obra de Piscator, Arjomand propone que esa multiplicidad es en sí misma un rasgo intrínseco del teatro. En palabras del autor: “Theatre allows for the audience to see and even experience history from multiple perspectives and interpret it through multiple frameworks simultaneously” (57).

relaciones que surgen de un saber nómada. La puesta en escena de ese saber sugiere que los lineamientos (o des-lineamientos) de la articulación histórica no tienen que estar necesariamente sujetos a los mecanismos sociológicos e historiográficos a través de los cuales las comisiones de expertos (que en Colombia han abundado desde La Violencia) han intentado reconstruir y explicar el conflicto. Antes bien, el nomadismo en que se basa la propuesta de Mapa Teatro señala hacia la necesidad de reconocer el valor de la historia en cuanto montaje (desmontable y transformable).¹¹⁷

Para entender esta idea en toda su complejidad, es necesario pensar el montaje desde su naturaleza propiamente teatral. Erwin Piscator (1980: 94) arroja luz sobre esta concepción cuando se refiere a *Trotz alledem* (1925), su obra documental sobre la Primera Guerra Mundial, como un montaje de discursos auténticos, ensayos, recortes de prensa, peticiones, panfletos, fotografías y secuencias fílmicas de escenas históricas. La puesta en escena de este material no desemboca en la fabricación *ex nihilo* del sentido histórico, sino en el montaje de los documentos a través de los cuales sería posible dilucidar ese sentido. La categoría de montaje es especialmente poderosa desde este punto de vista, ya que pone en evidencia la imposibilidad de llegar a un relato histórico sin pasar por esta operación de selección y presentación del material de archivo. En otras palabras, afirmar que la historia solo tiene valor como montaje implica aceptar la imposibilidad de construir un relato histórico que pueda prescindir del montaje para dar con una verdad pura sobre el pasado, capaz de invertir la sentencia de Nietzsche según la

¹¹⁷ En un libro reciente, Jefferson Jaramillo Marín, director del Centro de Estudios Sociales y Culturales de la Memoria de la Universidad Javeriana, hace una reconstrucción histórica de esas comisiones. Ver: *Pasados y presentes de la violencia en Colombia: estudio sobre las comisiones de investigación (1958-2011)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

cual no hay hechos, sino solo interpretaciones (*Fragmentos póstumos* 222).¹¹⁸ Hayden White (1973), quien explora este problema a profundidad a lo largo de su obra, se refiere explícitamente a la historia como montaje cuando afirma lo siguiente: “The historian has to interpret his materials in order to construct the moving pattern of images in which the form of the historical process is to be mirrored” (281). La construcción de un patrón movable de imágenes evoca la puesta en escena de Piscator, lo cual sugiere que el historiador es, al igual que el director de teatro, un hacedor de montajes.

Ahora bien, en este recorrido por el proyecto contra-cartográfico de Mapa Teatro en su relación con la historia de la violencia paramilitar en el litoral Pacífico colombiano, nos han salido al encuentro dos ideas de montaje que no parecen ser fácilmente reconciliables. La primera es la de Didi-Huberman y Deleuze/Guattari, quienes privilegian el vínculo entre montaje e imaginación. Desde este punto de vista, el montaje solo tiene valor en cuanto formación que es siempre provisional, siempre abierta a modificaciones y re-direccionamientos. La segunda es la de Piscator, para quien el montaje es, ante todo, un mecanismo de selección y exposición de evidencia fáctica. Mapa Teatro asume el reto de pensar las conexiones entre estas dos concepciones de montaje al poner el método de Piscator al servicio de una puesta en escena que revela su propio carácter provisional. Se trata, pues, de la elaboración de un montaje en construcción, que revela sus propios andamios al poner en evidencia que el público no está frente a una exposición objetiva de un material incontestable, sino frente a una puesta en escena que yuxtapone testimonios de víctimas, anécdotas de los propios artistas, y hasta una presentación

¹¹⁸ Para una reflexión en torno a esta idea desde múltiples aristas filosóficas, remito al lector al compendio de ensayos editado por Carlos B. Gutiérrez: *No hay hechos, sólo interpretaciones*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2004.

musical a cargo de marimberos del Pacífico. Así pues, la obra podría catalogarse bajo el rubro de “pastiche documental”.¹¹⁹

Vista a la luz de la noción de montaje en torno a la cual se articula la obra de Mapa Teatro, esta reconquista de un sentido histórico genuino dependería de la co-creación de ese sentido a través de las múltiples capas y mediaciones del montaje. No se trata, pues, de volver el pastiche contra sí mismo para caer de nuevo en la trampa positivista, sino de movilizar, a través de una estética fragmentaria típicamente posmoderna, un sentido histórico abierto y desmontable.

La formación de ese sentido depende, en última instancia, del entramado de relaciones que el montaje hace posible. La noción de un sentido negociable se basa precisamente en este énfasis en el carácter relacional de lo que pasa en escena, es decir, en los efectos y afectos que el montaje puede movilizar. En la articulación del sentido histórico participa, pues, no solamente la evidencia documental con que se cuenta, sino también la imaginación afectiva del espectador.

Uso el término “imaginación afectiva” como préstamo de Paul Ricoeur, quien, en el segundo capítulo de *La memoria, la historia, el olvido*, asigna a esta noción un valor que está únicamente en función de una discusión sobre la categoría de *Einfühlung*.¹²⁰ Es posible, sin

¹¹⁹ Se trata, sin embargo, de un pastiche que evoca la crítica del posmodernismo que Fredric Jameson (1989) ha denominado “homeopática”. Jameson define en estos términos el objetivo de esa crítica: “To undo postmodernism homeopathically by the methods of postmodernism: to work at dissolving the pastiche by using all the instruments of pastiche itself, to reconquer some genuine historical sense by using the instruments of what I have called substitutes for history” (17).

¹²⁰ En esa discusión, la imaginación afectiva se nos presenta como el vehículo que nos lleva en la dirección de la experiencia que otros han vivido. Según esta definición, la imaginación afectiva estaría en el centro de la noción tradicional de empatía (*Einfühlung*), que Heinz Kohut sintetiza como “one person’s attempt to experience the inner life of another while simultaneously retaining the stance of an objective observer” (175). El principio de objetividad que está en el centro de esta definición echa raíces en una perspectiva psicologista que la propuesta post-dramática de Mapa Teatro problematiza. Esto significa que, para explorar las posibilidades críticas que ofrece la noción de imaginación afectiva en la obra del colectivo, es necesario pensar dicha noción más allá de los límites de la tradición inaugurada por la categoría de *Einfühlung*. Los pilares teóricos de este ejercicio crítico ya han sido establecidos por Heidegger, cuya oposición a la noción de *Einfühlung* se hace explícita en el desarrollo de la categoría de *Mitda-sein*,

embargo, explorar la imaginación afectiva más allá de la idea tradicional de empatía, la cual está ligada al régimen mimético contra el cual se articula la obra de Mapa Teatro.¹²¹ Para el colectivo, ahondar en esa posibilidad implica necesariamente una crítica del discurso sobre la verdad histórica. Como ya ha quedado señalado, ese discurso plantea que la reconstrucción de hechos atroces, garante de todo proceso de justicia y reparación, depende de la posibilidad de aislar la memoria de las víctimas de la memoria de todos los demás miembros de la sociedad. El resultado de ese proceso es la articulación de un relato en torno a las víctimas basado en el principio de que su narración del pasado contiene un núcleo de verdad al que no se puede acceder por ningún otro medio. El relato colectivo dependería, desde este punto de vista, de la capacidad de la sociedad de ponerse en el lugar de las víctimas (de ahí la deuda de este discurso con la categoría de *Einfühlung*) y aceptar su testimonio como el único garante de la posibilidad de reconstruir las atrocidades del pasado para evitar su repetición. Esta aproximación desemboca, como bien lo ha mostrado Javier Cercas (2014), en una especie de culto de las víctimas en cuanto catalizadoras de consenso. En contravía de los mecanismos consensuales de la verdad histórica,

en torno a la cual se articula el pensamiento anti-subjetivista y anti-psicologista de *Ser y tiempo*. Esa categoría solo cobra sentido como producto de la reflexión de Heidegger en torno al lenguaje. La idea de que el ser-con (*Mitda-sein*) es explícitamente compartido en el discurso, implica que el lenguaje es la condición de posibilidad del mundo como co-mundo (*Mitwelt*). La noción de *Mitda-sein* entraña entonces un rechazo abierto a la idea de empatía (*Einfühlung*) como base de toda relación intersubjetiva. Tal como lo sintetiza Lawrence Hatab: “It is not the phenomenon of shared feeling that is rejected, but rather the theoretical model that presumes isolated selves that somehow must venture out to each other” (142).

¹²¹ Como lo ha mostrado Jacques Rancière (2004), dicho régimen se basa en un principio pragmático que, al aislar ciertas entidades (imitaciones) para juzgarlas de acuerdo a principios de verosimilitud y correspondencia, asegura la pertenencia exclusiva de dichas entidades a la esfera del arte (22). A este régimen de representación, Rancière opone el régimen estético, el cual destruye la barrera mimética al afirmar, por un lado, la absoluta singularidad del arte y, por el otro, la improcedencia de todo criterio pragmático para aislar dicha singularidad (23). Por otra parte, en su reconstrucción de la historia de la noción de *Einfühlung* a partir de los planteamientos de Lipps y de Vischer, Magdalena Nowak (2011) muestra cómo dicha noción está conectada a la *mimesis* en cuanto garante de la posibilidad de identificación, analogía e imitación de sentimientos, lo cual sugiere que la resistencia al régimen mimético en el arte supone una resistencia a la tradición hermenéutica inaugurada por la categoría de *Einfühlung*.

Los santos inocentes introduce, a partir de la exploración del carácter heterogéneo de la memoria colectiva, nuevos mecanismos de imaginación afectiva.

El vínculo entre la forma de memoria que la obra articula y la idea de imaginación afectiva que se desprende de esa forma de memoria puede ser rastreado a través de un análisis de los dispositivos narrativos que *Los santos inocentes* privilegia. Dichos dispositivos están relacionados con la ya mencionada resistencia de Mapa Teatro a la primacía del texto como instrumento para transmitir un mensaje. En *Los santos inocentes*, esa resistencia se materializa en el uso de la imagen como medio de desestabilizar la primacía de la representación. Las imágenes de alias H.H. ilustran muy bien esto. La obra introduce esas imágenes como producto de un sueño de la narradora, que toma una siesta en el hotel del pueblo mientras espera la llegada de la fiesta. Ante tal aparición, la narradora se pregunta: “¿Es un presentador de noticias?; ¿un actor de una telenovela?; ¿un participante de un *reality show*?; ¿un empresario?; ¿un activista?; ¿un pastor?; ¿un cirujano plástico?; ¿un psiquiatra?; ¿un entrenador de fútbol?; ¿un político?; ¿un congresista?” (Mapa Teatro 2010). Esta incertidumbre ante la presencia de ese rostro familiar señala hacia la pertenencia de esas imágenes al ámbito no solo de la memoria de las víctimas, sino de la imaginación colectiva. Este fenómeno es fácilmente atribuible a la proliferación de esas imágenes en los medios de comunicación. Sin embargo, más allá de constatar la recurrencia de esas imágenes, *Los santos inocentes* pone en escena la imbricación de aquello que dota de peso histórico al material gráfico (a saber, las confesiones de un líder paramilitar), y las posibles transformaciones a-históricas (y, en esa medida, míticas) que surgen a raíz de su reiteración. La exploración de esas transformaciones señala hacia la necesidad de pensar la imagen, ante la preeminencia de los medios y los simulacros (Baudrillard 1981), como una pieza fundamental en la articulación de un relato colectivo en sintonía con las condiciones culturales del presente y con

las formas de memoria que se desprenden de esas condiciones. Lo que con esto queda sugerido es que la discusión sobre la construcción de un relato colectivo en torno a las atrocidades del conflicto armado en Colombia debe pasar por una reflexión sobre la imagen como motor de resonancias afectivas, cuyo despliegue no está sujeto al régimen representacional de la verdad histórica.

¿Cuál es entonces la idea de historia promovida por este uso del montaje y de la imagen como catalizadores de una imaginación afectiva que no estaría en función de la reconstrucción objetiva del pasado? Para responder esta pregunta, es necesario considerar la relación de *Los santos inocentes* con el teatro documental. La ambigüedad de esa relación sugiere una ruptura con la forma en que tradicionalmente se ha entendido ese género teatral. En una reseña de *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004), publicada por *The Independent* tras el estreno de la obra en Londres, dicha concepción queda claramente sintetizada en la siguiente afirmación: “Given the material, there is no need for histrionic acting. The facts literally speak for themselves” (Whitaker).¹²² La obra reseñada forma parte de una tradición de teatro documental que gira en torno a la posibilidad de montar en escena un juicio que, en muchos casos (como el de Guantánamo), no ha tenido lugar en ningún tribunal. *Los santos inocentes*, en cambio, no pretende reconstruir en escena el juicio contra alias H.H., sino que usa las imágenes de las confesiones derivadas de ese juicio a modo de cita visual cuya función en la obra no es meramente documental. Si el objetivo de Mapa Teatro consistiera simplemente en instruir al

¹²² En su reflexión sobre el teatro documental contemporáneo, Janelle Reinelt (2009) plantea exactamente lo contrario: “Positivist faith in empirical reality led to assumptions about the truth value of documents that began to come apart in postmodernity. The inability of the documents to tell their stories without narrative intervention becomes in film and theatre the inability of the documents to appear without the creative treatment of film and theatre makers” (8). Reinelt profundiza su crítica del punto de vista positivista al poner en primer plano las múltiples relaciones experienciales y afectivas que entran en juego en la recepción de obras documentales. El énfasis en el componente relacional de la experiencia estética es la columna vertebral de mi propio análisis.

público sobre las atrocidades cometidas por el cabecilla del Bloque Calima, esas imágenes estarían acompañadas del testimonio que les corresponde, a saber, las confesiones mismas. Sin embargo, la voz que las acompaña es la de la narradora, que, para socavar aún más el valor puramente documental del material, lo introduce, como ya se ha dicho, a raíz de un sueño. Así pues, el despliegue de afectos que las imágenes desencadenan resiste la tendencia a hipostasiar los documentos como garantes de una verdad que no necesita de mediaciones estéticas porque es capaz de hablar, sin distorsiones, a través de los hechos mismos.

Esta desestabilización del dispositivo documental como medio privilegiado de transmitir una verdad de cuño positivista, incontaminada de ulteriores interpretaciones y elaboraciones, nos trae de vuelta a la relación, que arriba he caracterizado como subversiva, de Mapa Teatro con el archivo. Aquí, sin embargo, el carácter subversivo de esa relación se nos revela como el resultado de una cierta indisciplina histórica, que, al incorporar el archivo al dominio estético, cuestiona la soberanía de la práctica historiográfica.¹²³ Para ahondar a profundidad en ese ejercicio crítico, debemos detenernos en *Discurso de un hombre decente*, obra cuyo análisis nos permitirá esbozar, a modo de conclusión, las posibilidades y peligros de una aproximación contra-cartográfica a la historia reciente de Colombia.

¹²³ Erika Fischer-Lichte (2004: 164) ofrece una buena definición de lo que aquí entiendo por dominio estético cuando propone que aquello que diferencia a los modos estéticos de representación (*performance*) de los modos no estéticos es el sentido de vacilación inherente a los primeros entre distintos marcos de percepción y comprensión. El cuestionamiento que hace Mapa Teatro de la soberanía de la historiografía se fundamenta en la incorporación del archivo a este dominio vacilante e inestable, el cual expropia el poder en el que se basa la dignidad intelectual del quehacer historiográfico. Para Philip Rosen (1993), ese poder se basa en el control sobre los documentos, que son las marcas indécicas de la presencia de un pasado real que se vuelve estable en virtud del análisis histórico. En palabras de Rosen: “The control of pastness in the register of meanings achieves its most culturally prestigious, disciplined versions in the practice of historiography” (65).

V. Historia conjetural del presente

Discurso de un hombre decente nos sitúa en Medellín, el 2 de diciembre de 1993, año en el que Pablo Escobar fue asesinado por miembros de la Policía Nacional. Una narradora nos da información sobre las prendas que vestía ese día el narcotraficante, y asegura que en el bolsillo de su camisa había un discurso de posesión presidencial. La obra se desarrolla en torno a ese discurso imaginario, en el que Escobar expone un plan de gobierno que incluye la legalización de las drogas y la consolidación de “comandos especiales que se consagrarán día y noche a combatir el terror” (Mapa Teatro 2011).¹²⁴ El narcotraficante, que se presenta como un exitoso hombre de negocios, propone una política económica basada en la explotación de “nuestro precioso oro blanco”, que hará de Colombia una potencia mundial. El discurso, anti-terrorista y patriótico, evoca el de Álvaro Uribe Vélez, pero también el de Jorge Eliécer Gaitán: “La voz del pueblo, que es la voz de Dios, ha sido por fin escuchada”, exclama este Escobar que ha arrasado en las urnas y que se describe a sí mismo como “el personaje más importante del mundo después del Papa”. Su megalomanía lo lleva a comparar a los animales de la Hacienda Nápoles con los del arca de Noé, como si esa equivalencia fuera la prueba última de su naturaleza mesiánica, de la que dependería la salvación de la nación.

¹²⁴ En boca de un narcotraficante cuyo medio de lucha política no era otro que el terror, esta afirmación resulta, cuando menos, irónica. Sin embargo, a través de esa ironía se puede atisbar un hecho fundamental que resuena con fuerza en el panorama político contemporáneo, a saber, que el monopolio legítimo de la violencia detentado por el Estado hace posible la definición del terrorismo como todo lo que se oponga a los intereses estatales. En otras palabras, la política anti-terrorista de Escobar (cuyo enemigo sería la insurgencia) se basaría en el uso legítimo del terror para combatir el terror. La contradicción se resolvería en la anulación de la primera forma de terror por cuenta de su legitimidad, es decir, en la conversión de ese terror en su opuesto, a saber, la lucha contra el terrorismo. Así pues, este discurso sugiere que el terrorismo —y esto seguramente lo tenía claro el verdadero Escobar— alcanza su último triunfo cuando, al apropiarse del Estado, logra invertir su vocación original.

Por medio de este discurso, Mapa Teatro imagina otra historia que surge de la pregunta: ¿Qué pasaría si Pablo Escobar hubiera llegado a ser presidente?¹²⁵ Esa pregunta es explorada por medio de una estética afín a la que he discutido a lo largo de este capítulo. Sin embargo, en esta obra la propuesta post-dramática de Mapa Teatro alcanza su total realización, ya que no solo se aparta de la forma del drama, sino que además explora, por primera vez de manera explícita, la idea de historia que implica el abandono de esa forma. Tal como lo señala Lehmann, la esencia dialéctica del drama (basada en la estructura conflicto, diálogo, solución) ha llevado a los historiadores a valerse de metáforas tomadas del teatro para describir la unidad interna de los procesos históricos. La equiparación de drama e historia supone una visión teleológica de esta última, en la medida en que la estructura dramática promete siempre la develación del sentido (Lehmann 39). Mapa Teatro propone una visión no teleológica de la historia del narcotráfico en Colombia no solo por medio de una experimentación con recursos no dramáticos (como la incursión de material audiovisual y la ausencia de diálogo entre los personajes), sino también a través de la puesta en escena de una multiplicidad de discursos fragmentarios que no llegan a unificarse en un sentido último.

La disolución de ese sentido evoca la reapropiación de la historia que Sartre introduce en *Crítica de la razón dialéctica* y que Vattimo (1988: 28) retoma en su apología del nihilismo, uno de cuyos pilares es la idea de que el sentido de la historia solo puede ser reapropiado si se acepta, con Nietzsche, que este no tiene peso metafísico ni teleológico. En congruencia con este postulado, la estética de Mapa Teatro asume el debilitamiento de la historicidad, que Fredric

¹²⁵ La pregunta no es descabellada, pues la ambición política del narcotraficante nunca fue un secreto. Sus ínfulas mesiánicas quedaron sintetizadas en el apodo de “Robinhood criollo” que se le atribuyó, entre otras cosas, por las obras sociales que puso en marcha en los sectores más deprimidos de Medellín.

Jameson (1991: 18) caracteriza como uno de los rasgos fundamentales del posmodernismo, a través una nueva sintaxis teatral. Así, el discurso de Escobar es constantemente interrumpido y contrastado con otros discursos: una reportera que da noticias sobre el tráfico y consumo de drogas en el mundo, la proyección de una escena de *Tiempos Modernos* en la que vemos a un Chaplin cocainómano por accidente, y la incursión de una banda musical cuyos integrantes no hablan en ningún momento (en contraste con las declaraciones altisonantes de Escobar), son algunos de los elementos que hacen que la obra se acerque más a un experimento de libre asociación que a un relato con pretensiones de validez historiográfica.

La banda musical es especialmente importante porque incorpora un discurso testimonial que evoca uno de los rasgos constitutivos del teatro documental, a saber, la imbricación de autobiografía e historia (Martin 2006: 12-13).¹²⁶ La primera vez que los músicos entran en escena vemos proyectada, en un velo transparente que separa al público de los actores, una leyenda que anuncia que la canción “Bájate de esa nube” será interpretada por Danilo Jiménez, director de la banda Marco Fidel Suárez. La leyenda continúa así:

Todos los domingos íbamos a acompañar a Pablo en sus discursos políticos por los barrios populares. También tocábamos en sus fiestas privadas. Incluso llegamos a tocar en la Hacienda Nápoles. (...) Tocábamos todo el día hasta el amanecer. A veces nos pedían que tocáramos toda la noche la misma canción. Una noche cuando ya habíamos cumplido el compromiso, Pablo nos pidió que tocáramos una horita más. Nunca me la pagó. Me la quedó debiendo. Esa fue la última vez que lo vi. (Mapa Teatro 2011)

¹²⁶ Si bien Martin incluye este elemento en su enumeración de las características fundamentales del teatro documental contemporáneo, en las reflexiones de Erwin Piscator (1963) en torno a este género encontramos ya la siguiente alusión explícita al respecto: “It is only from the [historic] facts themselves that the constraints and the constant mechanisms of life emerge, giving a deeper meaning to our private fates” (94).



Fig. 3. 3. Danilo Jiménez y su banda en *Discurso de un hombre decente*
<https://www.mapateatro.org/es/cartography/discurso-de-un-hombre-decente>

Al final de la obra, descubrimos el desenlace trágico de este testimonio: el 17 de febrero de 1991, mientras la banda tocaba la plaza de toros La Macarena de Medellín, un carro bomba con 150 kilos de dinamita estalló a cincuenta metros de la plaza. Danilo resultó gravemente herido tras la detonación. Su esposa falleció. Tres de sus colegas de la banda corrieron con la misma suerte. Inmediatamente después de revelar ese desenlace, el velo que hasta ese momento ha separado a los actores del público se levanta y deja ver nítidamente a los músicos, como si el sueño de esa otra historia conjetural (la del discurso de Escobar) se hubiera disipado para dar paso a la verdadera historia. La banda, rodeada de vegetación exuberante, toca esta vez “Amapola”, como lo hubiera hecho en un concierto de rutina en la Hacienda Nápoles. De la parte

superior del escenario cuelga lo que queda del velo que se ha levantado y en él se proyecta la conclusión del testimonio de Danilo Jiménez: “Estuve siete años perdido, no hay otra palabra. Salía a caminar por la ciudad y me perdía. Fue difícil salir de la nada. Me sentaron con unos niños frente a un tablero. Volví a aprender a hablar, a leer, a escribir... y fui volviendo, como de una borrachera, fui volviendo” (Mapa Teatro 2011).

Al presentar ese testimonio como un elemento más de todo lo que ocurre en escena, Mapa Teatro experimenta con la posibilidad de crear conexiones entre lo real y lo imaginario: de hacer resonar la voz del otro de formas nuevas a través de la elaboración estética de su testimonio. Esa elaboración desestabiliza los límites entre relato mítico y relato histórico. Al yuxtaponer el discurso imaginario de posesión de Escobar y el testimonio de una de sus víctimas, la obra pone en entredicho la idea de que el único relato merecedor de legitimidad es el relato historiográfico, situado en las antípodas del mito. La propuesta de Mapa Teatro es especialmente sugestiva en su exploración de la historia de la violencia derivada del narcotráfico a la cabeza Pablo Escobar, ya que en ese nombre convergen necesariamente el mito y la historia.¹²⁷ La obra experimenta con esa convergencia al presentar a un Escobar que es la sombra de su mito, pero cuyo discurso es un documento histórico que suscita, a pesar de su inautenticidad, una reflexión sobre el pasado en función del presente. Al enfrentar en escena el discurso presidencial imaginario de Escobar y el testimonio real de una persona cuya historia personal ha quedado

¹²⁷ Este hecho tiene resonancias no solo televisivas (todas las producciones recientes en torno a Pablo Escobar exploran en mayor o menor medida la convergencia de mito e historia en este personaje), sino también literarias. En *La virgen de los sicarios*, por ejemplo, el narrador se refiere a la muerte de Escobar en un tono que evoca las novelas de caballería, o mejor, la parodia que de ellas hace Cervantes: “Dos minutos de ráfagas de metralleta y ya, listo, don Pablo se desplomó con su mito. Lo tumbaron en un tejado huyendo, como a un gato en desgracia. Dos tiros tan solo le pegaron, por el su lado izquierdo: uno por el su cuello, otro por la su oreja” (61). Si en la novela de Vallejo la muerte de Escobar marca el desplome del mito, *Discurso de un hombre decente* plantea exactamente lo contrario: que el mito cobra toda su fuerza después de la muerte del narcotraficante. El sentido post-mórtem del mito (su proliferación en discursos en los que se mezclan la realidad y la ficción) da lugar al ejercicio de especulación histórica que la obra lleva a cabo.

marcada para siempre por la violencia del narcotráfico, la obra propone una confrontación con la historia cuyo punto de partida no es un relato argumentado, sino un relato que está en el límite entre ficción y testimonio, y que desemboca en una crítica de la cultura política del país y de la persistencia de sus espectros más temidos.¹²⁸

Mapa Teatro pone en escena a un Escobar que, al explotar estéticamente esos espectros, los proyecta hacia el futuro. Así, en su discurso de posesión, el presidente electo afirma lo siguiente: “Sentaremos los fundamentos del arte del futuro. Mi trópico exuberante marcará la pauta de una nueva sensibilidad” (Mapa Teatro 2011). Escobar promete el nacimiento de una sensibilidad que en realidad no es tan nueva. De hecho, su propuesta evoca la del realismo mágico, cuyo núcleo estético es precisamente la reproducción del mito del trópico exuberante como el lugar en el que las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan.¹²⁹ En *Discurso de un hombre decente*, la reinención de esta estética (su conversión en una especie de narco-realismo mágico) obliga a repensar la afirmación de Juan José Saer (1997) de que el realismo mágico confunde “la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva”, para terminar atribuyendo “al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje” (270). La alusión de Saer a lo químicamente puro

¹²⁸ El hecho de que en ese discurso imaginario resuenen elementos de otros discursos que han definido la historia reciente de Colombia, como el de la seguridad democrática del aún muy influyente Álvaro Uribe Vélez, obliga a pensar en los residuos de una violencia que se cree superada.

¹²⁹ Hacia esto apunta la crítica de Alberto Moreiras (2001: 156), quien define el realismo mágico como la reificación de la alteridad. Sylvia Molloy (2005: 2), por su parte, lo pone en términos de un bien de consumo destinado a una audiencia metropolitana que afirma su sentido de superioridad en el placer de entrar en contacto con una realidad que se presenta como mágica porque es inconcebible en los lugares en que se asienta esa audiencia. En esto Molloy coincide con Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris (1995), quienes se refieren al realismo mágico como un bien de consumo internacional. Por último, Djedal Kadir (2012: 26) lo considera una forma de domesticación crítica. Todas esas posturas apuntan hacia una crítica de la explotación estética del trópico exuberante en función de la producción capitalista, que es precisamente lo que propone Escobar en la obra de Mapa Teatro. Para una síntesis reciente de la tradición crítica en torno al realismo mágico, ver: Mariano Siskind. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern UP, 2014.

cobra nuevas connotaciones a la luz de las referencias de Escobar al oro blanco, las cuales le atribuyen a la cocaína valor de riqueza natural. Sin embargo, al proponer la consagración de Colombia como maquila de cocaína, Escobar imagina una sensibilidad que no remite ya al buen salvaje (incontaminado de vicios modernos), sino a su incorporación en la vanguardia del capitalismo tardío. Así, la explotación estética del trópico exuberante se nos presenta en la obra como una aliada de la economía política del capo, basada en el atisbo de que, tal como él mismo lo expresa, “el tráfico de drogas es el primer negocio globalizado del mundo”. La producción y exportación masiva de drogas, capaz de ubicar a Colombia en un lugar privilegiado dentro del orden mundial, vendría entonces acompañada de un arte de exportación que colmaría las exigencias del mismo público metropolitano que consume el oro blanco de la selva.

La postura de Mapa Teatro ante esta estética no es del todo clara, ya que su crítica al mito de Escobar, que consiste en mostrar la realidad subyacente (el testimonio de Danilo Jiménez) se adhiere a la estética de la exuberancia defendida por el narcotraficante, ahora convertido en “hombre decente”. La banda que sigue tocando a pesar de todo, y que además lo hace en medio de una vegetación tupida, sugiere una actitud de complacencia ante el *fait accompli* de que Colombia ha sido devorada por el trópico, como si se tratara de una maldición inevitable cuyo único horizonte es la continuación de la fiesta. La relación de la obra con el discurso ilustrado, que mitologizaba la violencia al imaginarla como un problema de bárbaros que el progreso podía conjurar, se nos presenta aquí en toda su complejidad dialéctica, pues si bien Mapa Teatro pone de manifiesto el carácter global de la violencia derivada del narcotráfico, la obra no logra disimular su arraigo en el *topos* del trópico exuberante, lo cual nos recuerda que la experimentación con otras formas de articulación histórica a través del teatro puede desembocar

en la reproducción del relato mítico que según Pécaut ha hecho imposible la articulación de una memoria colectiva fidedigna.

VI. ¿Justicia sin *archon*?

Como ha quedado de manifiesto a lo largo de este capítulo, la práctica experimental de Mapa Teatro pone en escena una ruptura no solo con respecto a la práctica teatral precedente, sino también a la noción de historia en la que se basa la legitimidad de la tradición historiográfica. Esa noción depende de la formación de un archivo cuyo peso epistemológico está anclado a los documentos y, en consecuencia, al lugar donde esos documentos están resguardados. Este doble anclaje en una realidad física apunta hacia el hecho de que la legitimidad epistemológica del archivo depende de la existencia de lugares —institucionalmente amparados— donde se depositan los documentos en los que están impresas las huellas del pasado.

Como lo sugiere Rebecca Schneider (2011: 99), en la adhesión a este mecanismo de resguardar la memoria en el ámbito de lo estrictamente material, cuantificable y localizable, se trasluce un gesto de sumisión al *archon*, al patriarca. Esto se traduce hoy en una sumisión a los mecanismos de verdad y legitimidad epistemológica avalados por el Estado. La obra de Mapa Teatro resiste esa sumisión al articular montajes que no guardan fidelidad a los lineamientos epistemológicos de la noción tradicional de archivo, la cual, como lo plantea Derrida (1995: 3), se basa en la configuración de una topología privilegiada que da lugar al cruce entre la singularidad y la ley. Desde el punto de vista de esa configuración, el archivo haría justicia al pasado únicamente desde su calidad de portador de un privilegio topo-nomológico inalienable. Si

la articulación de una cierta topología es el fundamento del principio arcónico del archivo, la creación de otras topologías —o, como lo propongo en este capítulo, de otras cartografías— puede dar lugar a una relación con el pasado que retaría dicho principio.

La práctica experimental de Mapa Teatro señala hacia la posibilidad, no exenta de rasgos problemáticos, de que esa creación no se ciña a una re-presentación del pasado con miras a su reconstrucción. Reducir la práctica teatral a un estatus de dependencia al prefijo “re” (en el que cristaliza el lazo de parentesco entre la re-presentación, la re-construcción y la re-petición) implica la negación de las posibilidades propiamente creativas que esa práctica entraña. Las obras aquí analizadas ponen en escena la búsqueda de una relación creativa con el pasado, cuyo motor sería una memoria nómada que se opondría a los regímenes de representación oficiales a través de la articulación de cartografías alternativas.

Ahora bien, el dispositivo contra-cartográfico que aquí he explorado se dirige hacia un pasado de cuya reconstrucción fidedigna dependería, al menos desde la perspectiva de la verdad histórica, la reparación de las víctimas y el establecimiento de garantías de no repetición. Si bien aquí he esbozado la crítica de Mapa Teatro a esa perspectiva, aún queda por definir la aproximación del colectivo al problema de la participación de las artes vivas en la configuración de un relato que, desde el régimen estético, pueda llegar a una idea alternativa de justicia. La ya aludida definición de Rolf Abderhalden de las artes vivas como “actos de resistencia de los cuerpos contra la materia inmutable” arroja luz sobre este problema. La posibilidad que ofrecen las artes vivas de resistir lo inmutable tiene consecuencias concretas sobre la relación entre pasado, presente y futuro inherente a toda noción de justicia. La separación clara y distinta entre estas dimensiones temporales depende de la adhesión al principio de inmutabilidad que define el pasado desde una perspectiva historiográfica positivista. Desde esa perspectiva, que queda

sintetizada en la pretensión de Leopold von Ranke (1795-1886) de reconstruir los hechos tal como realmente ocurrieron, el pasado tiene en sí mismo la consistencia de la materia inmutable. A esta concepción, Benjamin ([1940] 2003: 391) opone la idea de que articular el pasado históricamente significa apropiarse de una memoria que destella en un momento de peligro. Esta definición no solo esboza la articulación del pasado como producto de las urgencias del presente (a la manera de Nietzsche), sino que además sugiere la capacidad de esas urgencias de amenazar el conformismo de la tradición. Interpretada desde este prisma anti-historicista, la definición de las artes vivas como formas de resistencia a lo inmutable apunta hacia la posibilidad de articular históricamente el pasado desde una posición de inconformismo capaz de abrir el presente y el futuro hacia otras direcciones.

Desde esta forma de articulación histórica, el acto de hacer justicia no consistiría en llegar a una imagen nítida de lo ocurrido para juzgar los hechos únicamente en función de un pasado que no debería repetirse. Antes bien, se trataría de poner en marcha una labor siempre inacabada de resistencia a lo que hay de inmutable en esa imagen. En otras palabras, el reto consistiría en desmontar la imagen misma, arrancándola del lugar privilegiado en que se asienta la ley del *archon* para exponerla a las contaminaciones del presente, a los destellos de una memoria que se resiste a preservar el pasado como pasado. En torno a este reto, tal como se trasluce en algunas instancias de la producción fílmica colombiana contemporánea, se articula el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

Documentando el afecto: hacia una historia del presente en el cine colombiano del nuevo milenio

En una colección de ensayos de 1968 titulada *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, el crítico Carlos Álvarez emite el siguiente juicio admonitorio: “El cine colombiano tiene que empezar en serio, y tiene que ser documental” (46). Para Álvarez, la precariedad estética de la mayor parte del cine colombiano que se producía en el momento en que emitió ese juicio respondía a una fijación estéril en un cine de postal, “babosamente almibarado” (33) y sin ninguna pretensión de esclarecer un determinado estado de cosas. La proliferación de ese tipo de cine era en gran medida producto de una apuesta institucional por hacer de la producción fílmica colombiana un instrumento pacificador en torno al cual pudiera articularse una identidad nacional idílica y divorciada de la realidad. La aliada por excelencia de ese proyecto de pacificación nacional a través del cine era la censura, que, tal como lo expresa Álvarez, retenía toda película que pudiera “esclarecer un panorama social cercano a nosotros” (45).

Leída a la luz de la coyuntura histórica de finales de los años sesenta, la idea de que el cine colombiano debía ser documental se nos revela como indisociable de una convicción política que concebía el lenguaje cinematográfico como un medio privilegiado de denuncia y de transformación de las condiciones sociales. Ese *ethos* se ha hecho patente a lo largo de las últimas tres décadas en una serie de manifestaciones fílmicas que, si bien comparten entre sí un interés por deshilvanar las condiciones estructurales que han constituido el caldo de cultivo de la

violencia en Colombia, abordan esas condiciones a partir de aproximaciones estéticas muy disímiles y, en algunos casos, incluso antagónicas.

Esos antagonismos revelan la imposibilidad de emprender un análisis de la producción fílmica colombiana de las últimas décadas como un corpus coherente y unificado. La aproximación crítica que propongo en este capítulo tiene como objetivo poner de manifiesto la preeminencia en el cine colombiano contemporáneo de una polifonía estética que, aunque anclada en una misma realidad social, ofrece múltiples entradas a las distintas formas de violencia que han definido la historia reciente del país. Si bien el reconocimiento de la multiplicidad de esas formas ha sido un elemento central de la crítica en torno a la producción cultural colombiana de las últimas tres décadas (Suárez 2010; Rueda 2011; Fanta Castro 2015), dichas aproximaciones no han ahondado en la forma en que esas múltiples violencias se traducen en la imposibilidad de articular un relato histórico unificado a partir de la reconstrucción documental de la realidad nacional.

En el caso de la producción fílmica colombiana reciente en torno a la violencia, dicha imposibilidad está relacionada con el hecho de que esa producción se erige como una crítica al supuesto carácter reconstructivo del cine de vocación documental. Como se verá a lo largo de estas páginas, películas como *Rodrigo D. No futuro* (1989) de Víctor Gaviria, *La tierra y la sombra* (2015) de César Augusto Acevedo y *matar a Jesús* (2017) de Laura Mora ponen en primer plano la necesidad de extender los alcances de lo documental más allá de consideraciones estrictamente genéricas, por un lado, y, por el otro, de indagar sobre esos alcances desde la esfera de lo afectivo. Si bien este último elemento es consistente con la tendencia en el cine latinoamericano reciente de explorar el afecto como un medio privilegiado de comprensión de una determinada realidad sociopolítica (Podalsky 2011), el carácter original y en muchos

sentidos retador de la producción fílmica colombiana reciente tiene que ver con el hecho de que ese giro afectivo se ha traducido en una serie de desviaciones, reconfiguraciones y reinenciones de lo que significa hacer cine de vocación documental en torno a formas de violencia que siguen definiendo el presente. Como se verá en este capítulo, la aproximación al pasado desde el punto de vista del presente trae consigo la articulación de un lenguaje fílmico basado en una temporalidad que deja de lado la pretensión totalizadora del relato historiográfico.

En el caso de la producción fílmica colombiana, la apuesta por un cine sobre la violencia no anclado en esa pretensión epistemológica cristaliza con especial ímpetu a partir de la última década del siglo XX. Tal como lo propone Oswaldo Osorio en *Realidad y cine colombiano (1990-2009)*, “si el siglo XXI, en la historia mundial, comenzó con la caída del muro de Berlín, en el cine colombiano empezó con el estreno de *Rodrigo D. No futuro*” (6). La estrategia analítica de catalogar el primer largometraje de Víctor Gaviria como la piedra angular del cine colombiano del nuevo milenio es sintomática del hecho de que, a pesar de los intentos previos por articular un lenguaje fílmico propio que reflejara la hibridez cultural que García Canclini (1990) ha identificado como un rasgo central de la experiencia latinoamericana contemporánea, en *Rodrigo D* esos intentos desembocaron en un hito fundacional. Hito que, sin embargo, es heredero de una tradición de cine documental que inspiró la aproximación de Gaviria a los problemas sociales de Medellín durante los convulsionados años ochenta y noventa.

Esa tradición, anclada en una agenda política de denuncia social, fue inaugurada por los cineastas Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Chircales* (1972), considerada de forma unánime por la crítica como el documental que posicionó por primera vez al cine colombiano en el movimiento continental del Nuevo Cine latinoamericano, cuya hoja de ruta estaba basada en el principio de que el imperialismo debía ser combatido desde todos los frentes, por lo cual era

imperativo cultivar un nuevo lenguaje fílmico que diera cuenta de las luchas por la reivindicación de la identidad nacional, social, cultural y política de los países latinoamericanos (Chanan 39).¹³⁰ Fiel a ese postulado, la aproximación de Rodríguez y de Silva a las precarias condiciones de vida del campesinado desplazado a la ciudad inauguró un punto de vista basado en un diagnóstico marxista de la violencia a partir de sus manifestaciones urbanas. Ese punto de vista constituyó la cantera ética y estética de documentales icónicos cuya vocación contestataria respondía a una agenda política claramente delineada.¹³¹ Tal es el caso del documental insigne de Carlos Álvarez, *Los hijos del subdesarrollo* (1975), en el que el director se aproxima a la pobreza de la niñez en las grandes ciudades a través de un lenguaje fílmico beligerante y didáctico.

El énfasis en la exploración cinematográfica de las condiciones sociales de poblaciones marginales en los centros urbanos constituye el nudo de parentesco entre la tradición documental inaugurada por la dupla Rodríguez-Silva y seguida después por Álvarez, y el trabajo de Víctor Gaviria, quien, a pesar de que asume tácitamente esa herencia, se distancia del marxismo programático de sus predecesores.¹³² Este es un atisbo que no ha recibido la atención crítica que merece y que explica en gran medida la ruptura que introduce *Rodrigo D* en la historia del cine

¹³⁰ Tal como lo sintetiza John Hess en su ensayo “Neo-realism and Latin American Cinema,” el componente emancipatorio del Nuevo Cine era indisoluble de una aproximación nacionalista a la historia latinoamericana, basada en la noción de que el colonialismo y el imperialismo no han sido interludios históricos, sino imposiciones violentas que han desembocado en luchas populares que deben ser reivindicadas a través del cine. Para el Nuevo Cine, esa reivindicación debía estar anclada en un proyecto político nacionalista, afín en muchos sentidos al proyecto crítico de Franz Fanon. En palabras de Hess: “Cultural renewal involves a (...) a recovery of national culture and history. History, and its more personal form, memory, became necessary tools for this recovery” (110).

¹³¹ En palabras de David William Foster: “The preponderance of documentary filmmaking in Latin America can be identified with specific political movements. This does not automatically produce doctrinaire texts, but it does mean that the directors involved are hardly committed to any belief in documentary as neutral observation” (*Latin American Documentary Filmmaking* x).

¹³² Esa toma de distancia es recurrente en la producción fílmica latinoamericana a partir de la década de 1990. Tal como lo sintetiza Michael J. Lazzara en su análisis del giro afectivo en el género documental: “The shift from a collectively articulated and overtly political Third Cinema toward an identity-based (and less overtly, though still political) first-person cinema [...] has birthed a still-ongoing glut of first-person documentaries in which the private, the intimate, and the affective have become ways of talking about or directing inquiries toward the public sphere.” (*Latin American Documentary Film in the New Millennium* 24-25).

colombiano, así como su aporte a la articulación de un lenguaje fílmico que se independiza de los postulados del Nuevo Cine latinoamericano.¹³³ Como se verá a continuación, el primer largometraje de Gaviria sienta las bases para una exploración cinematográfica de la violencia que se aparta de lo estrictamente documental para trazar una historia del presente divorciada de todo meta-relato historiográfico.

I. *Rodrigo D. No futuro* y la reinención de lo documental

Si *Rodrigo D* representa la inserción del cine colombiano en el nuevo milenio, esto no responde a la invención *ex nihilo* de una tradición completamente nueva, sino a la adaptación de la tradición documental de inspiración marxista a nuevas condiciones históricas que en muchos sentidos contradicen y retan esa tradición. En otras palabras, la originalidad de *Rodrigo D* responde al hecho de que en ese largometraje se produce por primera vez en la producción fílmica colombiana la adaptación de una agenda política con antecedentes robustos en la historia del cine latinoamericano a un nuevo horizonte histórico que exige una reformulación crítica de algunas de las certezas políticas más arraigadas en el *ethos* revolucionario de los años sesenta y setenta en América Latina.

El argumento de la película, que sintetizo a continuación, podría ser la historia de cualquier habitante de las comunas de Medellín. Rodrigo no ha cumplido los veinte años. Su madre ha muerto y él no tiene ningún interés en ayudar a su padre en la carnicería donde trabaja. A su alrededor se respira un ambiente de constante violencia: los robos, las vendettas y el tráfico

¹³³ En palabras de Jorge Rufinelli (2004), “seguimos viendo el cine del fin del milenio como si fuera un apéndice del cine de compromiso sociopolítico del ‘Nuevo Cine’ latinoamericano de los años sesenta” (28). Esta perspectiva no ha permitido ahondar en las rupturas que se han producido en la producción fílmica colombiana a partir de aproximaciones como la de Gaviria.

de droga son algunas de las actividades en las que él no participa, pero que definen su entorno. Rodrigo intenta rehuir esa realidad a través del punk (fig. 4.1) y pasa horas sumergido en esa música traída de otra parte—un metalero del barrio le dice que “los punkeros son una mano de aparecidos” (26:40-26:44)—, pero que parece transmitir toda la rabia de su medio. Al final, sin embargo, esa forma de escape demuestra ser insuficiente. Rodrigo opta entonces por el escape definitivo, que condensa en un acto la ausencia de futuro que el título de la película anuncia: sube al último piso de un edificio del centro, desde donde contempla la panorámica de esa ciudad que lo ha acorralado y excluido, y salta al vacío.



Fig. 4. 1. Rodrigo en *Rodrigo D. No futuro* (captura de pantalla)

Tal como lo sugiere Hermann Herlinghaus (2008), en ese salto al vacío cristaliza la fuerza escatológica sin transcendencia que constituye la columna vertebral de la película.¹³⁴ La pulsión en torno a la cual se articula esa fuerza escatológica es la rabia como correlato afectivo

¹³⁴ El análisis de Herlinghaus, basado en el concepto de imagen afectiva que Deleuze introduce en *L'image mouvement* (1983), desemboca en una pregunta que considero central en el análisis de la tradición inaugurada por Gaviria: “Is *Rodrigo D* a statement about collective eschatological energies from where a resurgence of the forgotten is perceived?” (195). Ese resurgimiento de lo olvidado a partir de la imagen cinematográfica es uno de los elementos neurálgicos del cine colombiano en torno a la violencia a partir del estreno de *Rodrigo D*.

de la marginalidad y la exclusión. La exploración de ese afecto como un rasgo central en la experiencia de los jóvenes de las periferias urbanas es uno de los elementos más premonitorios del primer largometraje de Gaviria, en la medida en que, tal como lo propone Laura Quintana (2021), la rabia se ha acentuado en las últimas décadas y ha terminado por convertirse en el afecto definitorio de una juventud desarraigada y sin futuro.¹³⁵ Ahora bien, en contraste con la interpretación filosófica propuesta por Quintana, en *Rodrigo D* ese afecto no es canalizado políticamente hacia ninguna meta. Antes bien, la rabia se manifiesta a lo largo de la película como una suerte de *dépense* libidinal que escapa toda racionalidad y que atraviesa las interacciones cotidianas entre los personajes.¹³⁶ Por ejemplo, al comienzo de la película Rodrigo y su hermana se enfrasan, sin ninguna razón aparente, en un intercambio de insultos que dejan en evidencia la crispación constante de un medio social en el que los sujetos son incapaces de encontrar su lugar en el mundo (fig. 4.2). Tal como le dice a Rodrigo su hermana en esa escena: “Póngase a hacer alguna cosita que esta casa es del que trabaja” (14:20-14:31). En ese diálogo queda sintetizado el sentido de desarraigo existencial y espacial de aquellos que, como Rodrigo, no estudian ni trabajan.¹³⁷ La falta de anclaje en una actividad productiva se traduce en un sentido de desposesión en virtud del cual incluso la casa que se habita deviene un lugar ajeno y hostil.

¹³⁵ En la producción fílmica global, la exploración de la rabia como el afecto que mejor sintetiza la experiencia de los jóvenes marginalizados en las sociedades contemporáneas tomó especial fuerza en la década de 1990. La instancia paradigmática de dicha exploración en el cine europeo es *La Haine* (1995), escrita y dirigida por Mathieu Kassovitz.

¹³⁶ Para un análisis filosófico del concepto de *dépense*, ver Georges Bataille, *La notion de dépense*. Nouvelles Lignes, 2011.

¹³⁷ El surgimiento del término “nini” como una nueva categoría de análisis sociológico para designar al segmento demográfico de jóvenes que no estudian ni trabajan da cuenta de la centralidad de este problema en el diagnóstico de las actuales condiciones socioeconómicas en Latinoamérica. Para un análisis panorámico de dicho fenómeno, ver Borunda Escobedo, “Juventud lapidada: el caso de los ninis.” *Noesis*, vol. 22, no. 44 (2013): 122-143.



Fig. 4. 2. Confrontación entre Rodrigo y su hermana en *Rodrigo D. No futuro* (captura de pantalla)

Si, como se vio en el capítulo 1, el modo existencial en que se ancla la experiencia de la violencia para el protagonista de *Sin remedio* es un nihilismo abúlico y anestesiado, en *Rodrigo D* ese nihilismo se articula en torno a los afectos que Silvan Tomkins (2008) ha caracterizado como “negativos”. Según Tomkins, de esos afectos la rabia es el más disruptivo a nivel social, precisamente por su naturaleza incontenible. En palabras de Tomkins: “Of all the negative affects [anger] is the least likely to remain under the skin of the one who feels it, and so it is just that affect all societies try hardest to contain within that envelope under the skin or to deflect toward deviants within the society and toward barbarians without” (*Affect Imagery Consciousness* 687). *Rodrigo D* explora la imposibilidad de contener ese afecto como el correlato lógico del fracaso social que cristaliza en la experiencia de los jóvenes de las comunas. Esa exploración se traduce en una gramática visual y sonora que es consistente con la falta de

cohesión que caracteriza a esa pulsión. Es muy significativo en ese sentido que la columna vertebral de la película sea el punk, y que la transición entre las distintas escenas esté marcada por la sintaxis disruptiva de la canción “Dinero” de la banda colombiana *Pestes*, cuyo estribillo repite: “Dinero—angustias; dinero—problemas; dinero—sistema”. En este elemento sonoro se hace del todo evidente la distancia que separa la aproximación de Gaviria de las pretensiones dialécticas de películas como *Chircales*, la cual deshilvana el sentido de cada imagen a través de una voz en off en cuya retórica se trasluce un intento por ilustrar, desde el discurso teórico de las ciencias sociales, las condiciones de precariedad que el documental rastrea. En contraste con esta aproximación, *Rodrigo D* explora la esfera individual—y el componente afectivo asociado con esa esfera—como punto de partida hacia una historia del presente que se distancia del relato sociológico que hasta ese momento había dominado el discurso sobre la violencia en Colombia, como se vio en el capítulo 1 a propósito del trabajo de los violentólogos. Esta toma de distancia con respecto a una aproximación a la violencia desde el aparataje epistemológico de las ciencias sociales responde en gran medida a la exigencia de guardar una correspondencia ética y estética entre las estrategias fílmicas a través de las cuales se pretende abordar una realidad dada y la especificidad de esa realidad. En el caso de *Rodrigo D*, el fenómeno que definía esa especificidad era la violencia sin meta de las comunas de Medellín durante los años más álgidos del narcotráfico.

En *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky aborda esa violencia como “consecuencia del abandono de las grandes finalidades sociales y de la preeminencia concedida al presente” (209), y la caracteriza como “desesperada, sin proyecto, sin consistencia [...], imagen de un tiempo sin

futuro que valoriza el «todo y pronto ya»” (209).¹³⁸ A la luz de esta temporalidad puramente negativa, la violencia sin meta en torno a la cual se articula *Rodrigo D* se nos revela como la materialización del fracaso del proyecto moderno, que contemplaba, tal como lo propone Sergio Cotta en su interpretación filosófica de la violencia, la superación de ésta a través de la civilización y del progreso. Desde el punto de vista de este proyecto, como lo imaginaron los pensadores ilustrados y los positivistas (de Voltaire a Saint Simon y Comte; de Spencer a Rusell), la violencia era un atributo de épocas oscuras, de “hombres primitivos” o “bárbaros” (*Perché la violenza?* 3). La disipación de esa ilusión en la modernidad tardía ha dado lugar a una crisis de los valores ilustrados, la cual toma proporciones de catástrofe en *Rodrigo D*. Así lo expresa Gaviria al reconstruir la génesis de la película: “Había mucha información, por muchos lados, de que había una matazón en estos barrios, y que era una locura. No se trataba solamente de un personaje, se había sicariado toda la juventud. Realmente era una locura, un delirio colectivo. Y eso fue lo que me interesó” (Rufinelli 98).¹³⁹

La aproximación de Gaviria a ese delirio colectivo es heredera de la tradición del neorrealismo italiano. De hecho, como lo ha observado Luis Fernando Calderón (2013), el título de la película es un homenaje a una de las obras fundacionales de esa tradición: *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica. No sorprende, en esa medida, que la estética de Gaviria evoque la aproximación de André Bazin al lenguaje fílmico de De Sica, cuyo rasgo definitorio es, según

¹³⁸ La caracterización que propone Alonso Salazar (1993) del sicariato coincide plenamente con el diagnóstico de Lipovetsky. En palabras de Salazar: “El sicario ha incorporado el sentido efímero del tiempo propio en nuestra época. La vida es el instante. Ni el pasado ni el futuro existen. Este hecho lleva a una valorización distinta de la vida y de la muerte: *Vive la vida hoy, aunque mañana te mueras*” (157; itálicas en el original).

¹³⁹ La referencia explícita de Gaviria al “delirio colectivo” evoca una tendencia en la producción cultural colombiana a articular estéticamente las condiciones sociales del presente desde el prisma del delirio y la locura. Para un estudio de esta tendencia en relación con el mercado literario global, ver Herrero-Olaizola, “Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente.” *Symposium*, vol. 61, no. 1 (2007): 43-56.

Bazin, la desaparición del actor y de la puesta en escena: “A la disparition de la notion d’acteur dans la transparence d’une perfection apparemment naturelle comme la vie elle-même, répond la disparition de la mise en scène” (*Qu’est-ce que le cinéma?* 57). En el cine de Gaviria, esa desaparición es deliberada y premeditada: la elección de actores no profesionales que transitan lugares concretos de la ciudad, y no escenarios de estudio, constituye la piedra angular de toda la producción fílmica de Gaviria. Tal como él mismo lo expresa: “En mis películas la gente toma el bus, habla a la hora del almuerzo, limpia los pisos... no lo actúan. Eso lo vi en Vittorio De Sica. Con directores como él, aprendí que la realidad le cambia a uno la puesta en escena, te da una enorme intensidad y una enorme conexión de las películas con eso que llamamos la vida cotidiana” (“¿Por qué hago cine?” 11).¹⁴⁰

El nudo de parentesco que conecta la estética de Gaviria con la tradición inaugurada por De Sica arroja luz sobre el contraste entre dicha estética y el didactismo programático de la tradición documental de los años sesenta y setenta. Tal como lo propone Bazin: “La originalidad del neorrealismo italiano, con relación a las principales escuelas realistas anteriores y a la escuela soviética, consiste en no subordinar la realidad a ningún apriorismo. (...) Ni un gesto, ni un incidente, ni un objeto están determinados *a priori* por la ideología del director” (351). Esta resistencia a la determinación *a priori* de un contenido ideológico desemboca en un cine que es, antes que nada, una exploración ensayística de la realidad.¹⁴¹ La alusión de Gaviria a los actores

¹⁴⁰ Para Luis Alberto Álvarez (1992), esta ruptura constituye el aporte más importante de Gaviria al cine colombiano, en la medida en que “la manera como quedan plasmadas en imágenes estas calles, estas casas, estas personas, es el primer testimonio fílmico de nuestra realidad urbana” (87). La desaparición de la puesta en escena es, además, uno de los elementos que conecta la obra de Gaviria con el cine documental, lo cual explica en gran medida la referencia de Michael Chanan a *Rodrigo D* como una de las películas que mejor ejemplifican una vertiente híbrida (entre documental y ficción) en el cine latinoamericano, justamente en virtud de la renuncia deliberada a la puesta en escena y al “control del estudio” (“The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema” 17).

¹⁴¹ Tal como lo propone Manuel Yáñez (2015), “lejos de la denuncia abierta o del impulso aleccionador, el realismo del cambio de siglo renegó de la psicología y de la narrativa tradicional, para proponer una aproximación meditativa, a veces extrañada, a un vasto repertorio de conflictos sociales, encrucijadas históricas y odiseas personales” (53).

no profesionales y a las calles de Medellín como agentes definitorios del rumbo que toman sus películas es muy significativo en este sentido, ya que en esta relación del cine con la vida cotidiana se trasluce una apertura hacia el descubrimiento de aspectos de la realidad que no se ciñen a un molde ideológico preestablecido. En palabras de Gaviria: “Ese cine latinoamericano comprometido con las masas, con la revolución, con la ideología, no siempre dejaba que aflorara la realidad. Mis películas (...) sólo buscan conversar con la realidad, una realidad de la que yo no tengo un discurso ideológico; no quiero hacer la revolución, no soy de ningún partido (...). Sólo vivo abierto a esa conversación con la realidad y con lo cotidiano” (“¿Por qué hago cine?” 11).¹⁴² Tal como lo proponen Carlos Jáuregui y Juana Suárez (2002), el correlato de ese abandono de toda ideología en *Rodrigo D* es la “rebeldía amorfa sin una agenda específica ni coherente” (375). Este rasgo de la experiencia de los jóvenes en las comunas queda sintetizado en los diálogos de Rodrigo con su padre, quien intenta convencerlo de que se involucre en una actividad productiva, a lo que Rodrigo responde: “No, ¿pa’ qué?” (11:24).

Dada la importancia del punto de vista de los actores en el cine de Gaviria, es posible argumentar que el prisma no ideológico del director responde justamente a la falta de anclaje en un proyecto político que define la experiencia de esos actores. En otras palabras, a la pregunta de Spivak (1988) sobre la posibilidad de que el subalterno hable, Gaviria responde con el abandono del discurso ideológico de sus predecesores. Ese abandono se traduce en un lenguaje fílmico en

¹⁴² El abandono de un discurso político revolucionario en el cine de Gaviria explica en gran medida la centralidad del afecto en su producción y en la de cineastas posteriores, en la medida en que el giro afectivo guarda una relación estrecha con la necesidad de articular otras maneras de aproximarse a fenómenos sociales que no se ciñen a un único discurso político. Como lo observa Schaefer: “Affect theory is designed to explain progressive, democratic, and even liberal movements themselves just as well as it explains the appeal of conservatism, reaction, and fascism” (*The Evolution of Affect Theory* 1). Esta aproximación hace eco de la idea de Brian Massumi de que es justamente desde la exploración del afecto como se pueden entender mejor las dinámicas pos-ideológicas del capitalismo tardío. En palabras de Massumi: “Affect holds a key to rethinking postmodern power after ideology. For although ideology is still very much with us, often in the most virulent of forms, it is no longer encompassing” (*Parables for the Virtual* 42).

el que la abulia y el desinterés toman un lugar central. Tal como lo sintetizan Jáuregui y Suárez: “Al narrar sus vivencias personales, esos actores no aspiran a posicionarse en un papel conspicuo, ni a asumir la voz de la colectividad o a enunciarla políticamente o abanderar un movimiento de resistencia social o de protesta como los del *Nuevo Cine Latinoamericano*; el acto de representación apenas desafía la borradura, el olvido” (375). Este elemento de la aproximación de Gaviria es uno de los puntos neurálgicos de discordia en torno a su producción fílmica. Un hito anecdótico pero muy revelador de esa discordia se dio en 1998 durante un conversatorio con el director tras el estreno en Estados Unidos de *La vendedora de rosas* en la Universidad de Pittsburgh, donde Beatriz Sarlo tomó la vocería de un sector de la crítica que considera que el método de Gaviria desemboca en una pornomiseria políticamente abúlica.¹⁴³ El representante insigne del bando opuesto en ese debate es John Beverly, quien considera que el punto de vista de Sarlo es el del intelectual cuya aproximación al otro se basa en la extrapolación incondicionada de la propia agenda política. Desde ese punto de vista, el intelectual sería el mediador por excelencia entre la rebeldía amorfa a la que aluden Jáuregui y Suárez y un proyecto positivo de reforma social a partir de una agenda política claramente delineada.¹⁴⁴

En medio de este debate está el propio Gaviria, cuya toma de posición evoca el contraste propuesto por Rancière (2009) entre un tipo de arte que se configura como político a través de su propia eliminación como arte y aquél cuyo carácter político está sujeto a una noción de pureza

¹⁴³ Los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina parodian esta aproximación al cine de temática social en su ya clásico falso documental *Agarrando pueblo* (1978). Para una genealogía crítica del término “pornomiseria”, ver Faguet, “Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film.” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 21 (Summer 2009), pp. 5-15.

¹⁴⁴ En palabras de Beverly: “Sarlo’s concern (...) emerges from a belief in the possibility of a reform or social “solution,” whose necessary mediator (...) is the progressive intellectual or critic; that is, someone like Sarlo himself. The responsibility of the intellectual is to point out the injustice and abjection produced by capitalism and from there the ongoing necessity of education, of new legislation, and state-organized reforms to ‘lift up’ the poor” (*The Failure of Latin America* 114).

estética que supondría la evasión de cualquier forma de intervención ideológica (40). Ante esta disyuntiva, Gaviria explora una tercera vía que consiste en la articulación de una poética de lo real que no parte de una idea preconcebida de la relación entre arte y política, sino de una actitud de apertura hacia los modos en que esa relación puede ser configurada y reconfigurada por los actores sociales que participan en la producción fílmica. Un ejemplo paradigmático de dicha apertura es la forma en que Gaviria aborda la relación de los personajes con la música. Una década antes de que Fernando Meirelles explorara en *Cidade de Deus* el potencial redentor de las artes (en este caso la fotografía) en la experiencia de los jóvenes de las periferias urbanas, Gaviria cuestionaba ya ese optimismo con base en la experiencia de los actores que participaron en su primer largometraje. Si bien el espectador presiente que la música será la salvación de los personajes debido al entusiasmo que produce en el círculo de amigos de Rodrigo el hecho de que éste logre conseguir un par de baquetas para formar una banda de punk (fig. 4. 3), al final es evidente que esa válvula de escape no logra redimir la ulterior borradura inherente al no futuro. Este elemento es paradigmático del método de Gaviria en la medida en que da plena cuenta del abandono del punto de vista del director como agente reformador.



Fig. 4. 3 Rodrigo consigue las baquetas para su banda de punk en *Rodrigo D. No futuro* (captura de pantalla)

Dicho abandono trae consigo una apertura hacia lo no predeterminado que pone en evidencia el mismo cansancio con la representación al que hice referencia en el capítulo anterior a propósito del componente experimental que atraviesa la obra de Mapa Teatro. Sin embargo, si para Rolf Abderhalden (2009) ese cansancio desemboca en actos de resistencia “contra todo aquello que promulgue el orden definitivo de las cosas y los fanatismos estético-religiosos” (105), en el caso de Gaviria dicho cansancio se traduce en una apuesta por hacer del cine un medio privilegiado de conocimiento histórico, aunque divorciado de los modos historiográficos tradicionales. Si, como lo propone Beverly (2019), *Rodrigo D* constituye un simulacro fílmico del punk rock y de los efectos de la cocaína, la marihuana y las anfetaminas (113), ese simulacro constituye el correlato de la pérdida de anclaje en el discurso coherente del intelectual que juzga la realidad desde una distancia histórica que entraña a su vez una distancia ética y

epistemológica. Es muy dicente en ese sentido que el punk sea el único modo posible de expresión para los personajes de *Rodrigo D*. Tal como lo observa Roger Matthew Grant en su análisis de la relación de la música con la teoría afectiva: “Affective experience and musical sound (...) act on the body in a material fashion that can be explained with a certain degree of specificity, and yet both are also said to produce transformations within us that exceed and overspill linguistic or rational containment.” (*Peculiar Attunements* 3).¹⁴⁵ La visceralidad de la música en el primer largometraje de Gaviria constituye una afronta directa contra la contención a la que alude Grant, la cual a su vez es la piedra angular de la disciplina histórica. De hecho, el proyecto de *Rodrigo D* fue ampliamente criticado desde su génesis por quienes consideraban que era necesario esperar por lo menos diez años para poder abordar la realidad que la película rastrea a la luz de la distancia temporal (léase, la contención racional) que hace posible la objetividad histórica (“Víctor Gaviria en Nombrar lo Innombrable” 18:46-19:08).

El hecho de que la película haya prosperado a pesar y en contravía de esas críticas da cuenta de una oposición deliberada a la noción tradicional de objetividad histórica, la cual queda sintetizada en la siguiente máxima de Erwin Panofsky: “To grasp reality we have to detach ourselves from the present” (“The History of Art as a Humanistic Discipline” 24). Tal como lo observa Mark Salber (2013), esta idea constituye el pilar de la historia como disciplina (2), lo cual queda en evidencia incluso en aproximaciones teóricas de historiadores cuya obra está marcada por la remezón epistemológica de los años sesenta, como es el caso de Eric Hobsbawm,

¹⁴⁵ En consonancia con la aproximación de Grant, Donovan O Schaefer examina lo no lingüístico y aquello que excede lo racional como el ámbito propio de la teoría afectiva. En palabras de Schaefer: “Affect theory is an approach to history, politics, culture, and all other aspects of embodied life that emphasizes the role of nonlinguistic and non- or para-cognitive forces” (*The Evolution of Affect Theory* 1)

quien, ya a comienzos de la década del noventa, sigue refiriéndose a la retrospectiva como el arma secreta del historiador (*Un historien et son temps présent* 98).

La resistencia de Gaviria a ceñirse a la distancia histórica para ahondar en el malestar social de Medellín durante las últimas décadas del siglo XX da cuenta de una agenda epistemológica anti-historicista, anclada en el principio de que, en oposición a los saberes institucionalizados, el cine ofrece la posibilidad de articular una historia del presente que se aparta de los presupuestos de la disciplina histórica tradicional. Esta noción de “historia del presente” evoca la aproximación de Foucault ([1971] 1988) a la genealogía, cuya cantera teórica es la exploración nietzscheana del saber histórico como un lente que devela la presencia del pasado en el presente. La obsesión de Nietzsche por los residuos de violencia sobre los que se asienta ese presente—residuos que, según Nietzsche, han sido sublimados por constructos epistemológicos de raigambre metafísica, es decir, a-históricos—desemboca en una aproximación a la historia que privilegia la posibilidad de “ver lo lejano como presente” (*La genealogía de la moral* 15). Si bien la aproximación de Gaviria no se ciñe de forma explícita a esta perspectiva genealógica, la vocación empírica que constituye el pilar de su producción fílmica revela un lazo de parentesco entre dicha tradición y la experimentación con el cine como un medio privilegiado de ahondar en los modos concretos en que el pasado cristaliza en el presente.

Ese lazo de parentesco trae consigo una postura ética en torno a la relación entre cine, historia y memoria que evoca la idea de Walter Benjamin de que toda imagen del pasado que no sea reconocida por el presente como algo que le concierne corre el riesgo de desaparecer

irrevocablemente (“Theses” 247).¹⁴⁶ La postura ética que entraña esta aproximación es en muchos sentidos análoga a la que defiende Beatriz González a través de su exploración de la función histórica del arte en tiempos de violencia, tal como quedó en evidencia en el capítulo 2. Gaviria explora, desde el cine, la idea de González de que el arte cuenta lo que la historia no puede contar. En el caso de *Rodrigo D*, esto se traduce en una indagación sobre la posibilidad de articular a través del cine una aproximación a la historia que abandona todo meta-relato historiográfico. Ese abandono está en sintonía con el colapso—a partir de la década de 1980—de la preeminencia del letrado como agente pedagógico y modelador social. El correlato histórico de ese colapso, tal como lo sintetiza Francis Fukuyama (1992), es el triunfo de la tecnocracia como máxima vocera del proyecto democrático liberal y la consecuente pérdida de vigencia de los discursos anclados en un proyecto emancipatorio de alcance global. En el caso de Colombia, esta transformación no fue el resultado del éxito del proyecto liberal, que Fukuyama—siguiendo a Kojéve—considera la culminación del fin de la historia.¹⁴⁷ Antes bien, en la Colombia de finales del siglo XX era ya evidente que la lucha por el reconocimiento había tomado nuevas rutas violentas, aunque divorciadas de toda meta política. Medellín fue el epicentro de esas nuevas caras de la historia, que se perfilaban a contrapelo de la puesta en marcha de una democracia liberal rudimentaria, fundada en la exclusión y la imposibilidad práctica de ascenso social. Tal como lo sintetiza Alonso Salazar, al Medellín de los ochenta y noventa “no llegó la esperada revolución sino la catástrofe social creada por el narcotráfico” (*No hubo fiesta* 238).¹⁴⁸

¹⁴⁶ En la edición en inglés que tomo como referencia se lee: “For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably” (247).

¹⁴⁷ Así parafrasea Fukuyama a Kojéve: “The struggle for recognition drove history from the first bloody battle; history has ended because the universal and homogeneous state embodying reciprocal recognition *fully satisfies* this longing” (*The End of History* 288; itálicas del autor).

¹⁴⁸ Este factor explica en gran medida el abandono por parte de Gaviria del lenguaje didáctico de sus predecesores en el campo del cine social, así como su experimentación con otras formas de explorar la función documental del

El elemento catalizador de esa catástrofe fue la condición de exclusión de un amplio segmento social que encontró en el narcotráfico una red de reconocimiento sin precedentes. Ese segmento estaba compuesto principalmente por jóvenes de las periferias urbanas que vivían a la deriva, sin ningún soporte institucional. A partir de *Rodrigo D*, Gaviria sintetiza la exclusión como mentalidad nacional en la experiencia de esos jóvenes. Tal como lo expresa el director: “Mi cine tiene muchos elementos de lo que es este país. Es la exclusión la que alimenta todos esos ejércitos que estuvieron en conflicto, que nacen de una mentalidad que es la exclusión” (“Víctor Gaviria” 56:30-56:47). Para Gaviria, el símbolo de esa exclusión radical es la orfandad, entendida en un sentido literal como la ausencia de figuras paternas y maternas o de modelos a seguir, pero también en un sentido alegórico como una carencia fundamental de protección institucional o social. Esa orfandad explica la facilidad con que el narcotráfico ocupó el lugar que la familia y el Estado habían dejado vacío. Tal como lo sintetiza el director refiriéndose a los jóvenes de *Rodrigo D*: “Las voces del narcotráfico eran las de esos padres que ellos no habían tenido” (“Víctor Gaviria” 35:00-35:15). Esto queda de manifiesto durante la visita de Rodrigo a la casa de una amiga de su madre difunta, quien lo invita a quedarse esa noche y le muestra unas fotografías de su madre cuando era joven. Al verlas, Rodrigo parece por primera vez interesado en algo distinto al punk de vanguardia. La relación con el pasado cambia en ese momento, pero ese cambio no dura: se consume en el acto de ver las imágenes. A Rodrigo el pasado se le presenta como algo remoto que tiene la consistencia del sueño, al igual que ocurre con la protagonista de *La vendedora de rosas*, cuya adicción al sacol responde en gran medida a un

cine. Tal como lo sintetiza Joanna Page: “If the projects of revolutionary filmmakers in the 1960s and 1970s often combined fiction and documentary techniques in their effort to raise consciousness in the spectator, a decline in the revolutionary imaginary since that period has also sent directors in search of practices associated with the documentary, albeit of a markedly less didactic sort” (*Visual Synergies in Fiction and Documentary from Latin America* 5).

deseo insaciable de escudriñar en el sueño del hogar perdido. En esa medida, la orfandad en el cine de Gaviria puede leerse como el símbolo por excelencia de la falta de reconocimiento que, desde el punto de vista de Kojéve ([1947] 1980), daría lugar a las luchas que constituyen el motor de la historia. *Rodrigo D* se erige, en el umbral del siglo XXI, como un recordatorio de que el colapso de los meta-relatos teleológicos y el triunfo del lenguaje neutral y universal de la tecnocracia neoliberal no significó necesariamente en el fin de la historia, o al menos no en la periferia global. Esta constatación fundamental desemboca en una aproximación que deja de lado el punto de vista teleológico del materialismo histórico, pero también el sesgo tecnocrático—no exento de un optimismo ingenuo—de los discursos desarrollistas fundados en la idea de que el liberalismo como proyecto global desemboca necesariamente en la poshistoria imaginada por Fukuyama.¹⁴⁹

Es significativo en ese sentido que lo primero que veamos en *Rodrigo D*, después de los créditos, sea un lugar y una fecha: “Medellín–1988”. La película nos sitúa, desde el comienzo, en medio de una historia que está en pleno desarrollo. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿A qué responde esa fecha? Después de todo, la violencia que *Rodrigo D* rastrea se remonta a problemas sociales difíciles de datar.¹⁵⁰ La imbricación de esos problemas dificulta aún más la definición de una fecha que les sirva de síntesis histórica. A esto se refiere Charles W. Bergquist (1992) cuando afirma que el crimen organizado, la guerra de guerrillas, la guerra sucia y la violencia

¹⁴⁹ *Rodrigo D* pone en entredicho esos discursos a través de un estilo que es deliberadamente ofensivo e incómodo para el espectador. En palabras de Herlinghaus: “*Rodrigo D* can be called paratactical aggression. It turns its disturbing soundscapes and language fragments against the spectators to harm and torment them” (195).

¹⁵⁰ Por ejemplo, en *End of Millennium*, Manuel Castells plantea que los sicarios son la reencarnación de los “pájaros”, grupo armado ilegal conformado por conservadores cuyo objetivo durante los años de La Violencia era asesinar a campesinos de filiación liberal a cambio de sueldos que aportaban los caciques conservadores. Esto sugiere la imposibilidad de entender el sicariato como un fenómeno aislado y sin precedentes. Antes bien, la proliferación de esta forma de violencia en la historia reciente del país sugiere que, para entender a fondo esa historia, es necesario prestar atención a los residuos del pasado en el presente.

social pueden considerarse como parte de un solo fenómeno (3). Rastrear el origen de ese fenómeno es un proyecto destinado al fracaso, pues se puede hablar, a lo sumo, de múltiples orígenes o procedencias, para usar un término no ya metafísico, sino genealógico. 1988 parece, pues, una fecha más entre otras. Sin embargo, al situarnos desde el comienzo en medio de la historia, Gaviria resiste la tendencia a mitologizar la violencia, oponiéndose así al relato colectivo que se nutre del mito de una violencia originaria anclado en el paradigma judeocristiano de la caída y el pecado (Pécaut y González 1997, 919).

Gaviria cuestiona ese punto de vista mítico a través de una exploración genealógica que se distancia de una visión positivista de la historia e indaga, en cambio, sobre la posibilidad de articular desde el cine una poética de un tiempo que se ha dislocado y está “fuera de quicio”, para usar la expresión de Hamlet al dirigirse al fantasma de su padre (Acto 1, Escena 5). En *Espectros de Marx*, Derrida retoma esa expresión para referirse a una temporalidad que desestabiliza los límites entre pasado, presente y futuro.¹⁵¹ Vista desde un punto de vista ya no ontológico sino socio-histórico, esa temporalidad espectral da cuenta de la invasión del tiempo de los muertos en el de los vivos. Tal como lo resume Gonzalo Sánchez (2001): “With violence an everyday life affair for Colombians, the time of the living has become the time of the dead. Personal and political calendars have filled up with crosses” (9). *Rodrigo D* hace explícito ese tiempo dislocado por la violencia en la dedicatoria del final: “Esta película está dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes

¹⁵¹ En *Haunting Without Ghosts*, Juliana Martínez hace eco de esa desestabilización temporal propia de lo espectral y propone que, en el caso de la producción cultural colombiana reciente, esa desestabilización está siempre en función de “un reclamo de justicia; un llamado a la acción que proviene del pasado pero que se materializa en el presente, en nombre del futuro” (32).

vivan por lo menos el término normal de una persona” (*Rodrigo D* 1:30:50). Esta dedicatoria enfatiza la imbricación del tiempo de los muertos y el de los vivos, que también está presente en escenas como la del velorio de John, uno de los amigos de Rodrigo. Esa escena es paradigmática de la representación de las comunas como un espacio liminal en el que los vivos están en función de los muertos: enterrándolos, llorándolos, y hasta envidiando su suerte, como queda en evidencia cuando uno de los asistentes al velorio le dice al difunto: “Si quisiera te fuiste, güevón; lo hiciste a lo bien. Pobres güevones los que están aquí, hermano” (1:15:39-1:15:46). Esta yuxtaposición del tiempo de los vivos y el de los muertos constituye un recordatorio de que, tal como lo propone O’Bryen (2008), la violencia se ha inscrito en el espacio híbrido e incierto de lo que no puede ser olvidado ni convertido en narrativa histórica. Aun cuando los restos de los muertos están ahí, es imposible hacer un duelo cabal que permita esa narrativa. En palabras de O’Bryen: “Resistance to narration is not only a symptom of trauma, but also of its resistance to historicisms—at least to the sort that would allow us to give it a ‘proper’ time of its own, defined in terms of clear-cut beginnings and endings” (23).

Ante la imposibilidad de articular una narrativa histórica lineal y coherente, *Rodrigo D* se desarrolla en el intersticio que separa el dato histórico (“Medellín–1988”) del sentido histórico. La imposibilidad de dar con ese sentido, sugerida en las elipsis que atraviesan la película, es enunciada explícitamente en la dedicatoria del final, que pone de manifiesto el sinsentido de aquello que subyace al dato histórico. Para volver a fijar el tiempo en sus goznes se necesitaría un relato como el que propone Daniel Pécaut (2013), a través del cual la violencia cobraría finalmente un sentido compartido colectivamente. *Rodrigo D* cuestiona la posibilidad de ese relato al articular desde el cine una aproximación a la historia que se aparta de todo proyecto de “periodización argumentada” (Pécaut 132). Esa resistencia a una articulación narrativa desde la

historiografía sociológica supone una reflexión autorreferencial en torno a la imagen cinematográfica como modo alternativo de reconstrucción histórica. Es muy significativo en ese sentido que lo que dicha imagen preserve sean vidas cuyo no futuro se funda en la falta de anclaje en un pasado que las sostenga, en una tradición que les dé sentido. La imagen no tiene aquí el peso ontológico que le atribuyó la filosofía alemana a partir del siglo XVIII (de Herder a Hegel), cuyo proyecto iluminista queda sintetizado en el concepto de *Bildung*. *Rodrigo D* es la antítesis de este sentido formativo de la imagen.¹⁵² Las vidas preservadas en la imagen cinematográfica son aquí el residuo de una modernidad fallida que las condena a la periferia porque no tienen cabida en el relato del progreso, que comparte con el relato historiográfico la necesidad de descifrar el sentido histórico. *Rodrigo D* nos enfrenta a la imposibilidad de encontrar ese sentido en la nuda vida (Agamben 1998) de aquellos que han sido abandonados a su suerte. En esa medida, el no futuro que la película explora supone el quiebre definitivo con una idea positiva de la historia. Supone, además, la necesidad de articular modos alternativos de aproximarse al pasado en su relación con el presente y el futuro.

Tres décadas después del estreno de *Rodrigo D*, esa necesidad es hoy más vigente que nunca. Los debates políticos en torno a la posibilidad de la construcción de paz en Colombia y de las narrativas sobre el pasado que pueden promover esa construcción suscitan preguntas clave en torno a la función de la producción fílmica contemporánea en la articulación de una narrativa nacional sobre un pasado violento que sigue acorralando al presente. Es muy significativo en este sentido que el aporte más reciente de Gaviria al debate sobre la violencia y la reconciliación en

¹⁵² En su más reciente aproximación a la obra de Víctor Gaviria, John Beverly (2019) propone que *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* pueden ser vistas como narrativas de anti-formación (“anti-bildungsroman”) en la medida en que no ofrecen ninguna posibilidad de crecimiento personal o de transformación. En palabras de Beverly: “Their narrative unity is almost exactly the ‘period of a day’ recommended by Aristotle for tragedy. The lives they portray are like the Christmas fireworks in *La vendedora*: they do not ‘last’ very long” (112).

tiempos de posacuerdo no sea una película sobre el conflicto armado y su terminación, sino sobre un torturador de mujeres amparado por una sociedad que abandona a las víctimas. Tal es el caso de *La mujer del animal* (2016), película en la que Gaviria ahonda en la exploración fílmica de las comunas de Medellín desde la perspectiva de Amparo, una adolescente que abandona el internado en el que estudia y se muda a la casa de su hermana, donde es secuestrada y abusada por Libardo, un depredador sexual conocido en el barrio como “el animal”. Al explorar cómo en esa historia en apariencia privada cristaliza una mentalidad no solo de exclusión sino también de absoluta indiferencia hacia las víctimas, la película explora la conexión entre un episodio de violencia de género que a primera vista parece aislado y una mentalidad de apatía colectiva que reproduce un repertorio cultural intrínsecamente violento. El énfasis de Gaviria en lo afectivo se traduce aquí en una experiencia visual visceral y casi insoportable, que para algunos críticos resulta incluso cuestionable desde el punto de vista del realismo en el que la película se inscribe. En palabras de Alejandro Herrero-Olaizola: “The protagonist’s over-the-top monstrosity and maltreatment of women throw the film’s purported realism into question” (*Commodifying Violence* 153). Esta resistencia a las representaciones explícitas de la violencia en el cine colombiano es consistente con un giro en la producción cinematográfica reciente hacia modos alternativos de visualidad que se apartan del realismo de Gaviria. Un ejemplo paradigmático de dicho giro lo constituye *La tierra y la sombra* (2015), que examinaré al final de este capítulo.

A pesar de las diferencias estéticas que separan el estilo de Gaviria de la producción de cineastas posteriores, cabe destacar una continuidad relacionada con la elaboración de gramáticas visuales que se articulan en torno al atisbo de que, lejos de limitarse a un enfrentamiento entre guerrillas y fuerzas estatales y para-estatales, las raíces de la violencia en Colombia subyacen tras capas culturales e incluso psicológicas más profundas, las cuales trascienden el ámbito de lo

bélico en estricto sentido.¹⁵³ En esa medida, para entender las conexiones de la aproximación de Gaviria con otras formas de explorar la violencia desde el cine, es necesario ir más allá de las continuidades y discontinuidades cronológicas que han constituido la columna vertebral del enfoque analítico de autores como Pedro Adrián Zuluaga (2008) y Hugo Chaparro (2016). Se trataría, en cambio, como lo propone Oswaldo Osorio, “de establecer unas relaciones por vía de las resonancias, las cuales atraviesan esos nacimientos y muertes del cine nacional e identifican unas series y relaciones que se superponen a las simples construcciones temporales progresivas” (*Las muertes del cine colombiano* 171). Un análisis basado en esas resonancias deja en evidencia que, a partir del estreno de *Rodrigo D*, el cine colombiano en torno a la violencia no ha dejado de guiarse por una indagación sobre las distintas formas en que el lenguaje fílmico puede arrojar luz sobre la historia contemporánea del país. Sin embargo, la multiplicidad de manifestaciones en las que ha cristalizado esa indagación impide una categorización estética y política clara.¹⁵⁴ En otras palabras, es imposible aproximarse a la producción fílmica colombiana “post-*Rodrigo D*” como si se tratara de un movimiento unificado y cohesivo. El sello de familia de las películas asociadas con el neorrealismo o con el Nuevo Cine latinoamericano no es fácilmente identificable en el cine colombiano más reciente.

Se podría afirmar, en ese sentido, que las entradas a la historia contemporánea que ofrece el cine colombiano del nuevo milenio son tan variadas y numerosas como los cineastas que las

¹⁵³ Si bien esta es una tendencia que atraviesa la producción analizada en este capítulo, es importante destacar la existencia de otra vertiente del cine colombiano que se enfoca en el conflicto armado propiamente dicho. Tal es el caso de películas como *Sargento Matacho*, dirigida por William González, y *Alias María*, dirigida por José Luis Rugeles, ambas estrenadas en 2015.

¹⁵⁴ Un ejemplo paradigmático de esa multiplicidad lo constituye la filmografía de Felipe Aljure, quien debutó en el cine nacional como asistente de dirección de *Rodrigo D* y cultivó después un lenguaje propio muy disímil al de Gaviria, como queda de manifiesto en *La gente de la Universal* (1993) y *El Colombian dream* (2006). Ambas películas dejan de lado la lente neorrealista de Gaviria para articular una crítica social basada en el humor negro y en la exploración de un surrealismo tropical de fácil consumo.

proponen. Sin embargo, la impronta de la tradición inaugurada por Gaviria se hace patente en producciones recientes que, aunque retoman el punto de vista realista de esa tradición, exploran otras formas de abordar desde el cine la relación entre lo afectivo y lo documental. Como se verá a continuación, un caso paradigmático de esa exploración es *Matar a Jesús* (2017), el primer largometraje de la cineasta y guionista Laura Mora (Medellín, 1981).

II. *Matar a Jesús* y las antinomias del presente

Matar a Jesús se articula en torno a la voluntad de venganza de Paula, una estudiante de arte en una universidad pública de Medellín, tras la muerte de su padre, un profesor de esa misma universidad quien es asesinado por motivos políticos. Tras múltiples intentos fallidos de buscar justicia a través del sistema judicial y constatar la inoperancia de ese sistema en el develamiento de los hechos (fig. 4.4), Paula decide investigar por cuenta propia y entabla una relación con Jesús, sicario y autor material del crimen. Lo que inicialmente empieza como una cacería motivada por la sed de venganza, termina por convertirse en un diálogo con el victimario que pone en evidencia el hecho de que las acciones de éste se enmarcan en esas mismas condiciones de exclusión radical que constituyen la columna vertebral de la tradición inaugurada por *Rodrigo D.*



Fig. 4. 4. Paula indaga sobre el asesinato de su padre en un juzgado en *Matar a Jesús* (captura de pantalla)

Si bien este breve esbozo de la película sugiere una conexión directa con la aproximación de Gaviria (conexión que es innegable si se tiene en cuenta el uso que hace Mora de recursos estilísticos típicamente realistas, como la selección de actores no profesionales), la originalidad del enfoque de Mora tiene que ver con la estrategia de recrear el encuentro entre víctima y victimario en una Medellín que aquí cobra también un papel protagónico, aunque no ya desde una fijación en las comunas como *locus* de la desintegración social, sino desde una indagación sobre la forma en que esa desintegración ha permeado todas las esferas de la sociedad.

El diálogo entre Paula y Jesús que rastrea la película se nos presenta como un posible primer paso hacia la reconciliación de la que tanto se habla en el actual escenario de posacuerdo en Colombia.¹⁵⁵ Es muy significativo en ese sentido que la película de Mora haya sido estrenada

¹⁵⁵ Me acojo al término “posacuerdo” por ser el más comúnmente empleado en el actual debate político y teórico tras la firma del Acuerdo de Paz. Así queda de manifiesto, por ejemplo, en la aproximación de Alejandro Castillejo, quien se refiere a la actual coyuntura como el punto de partida de “escenarios transicionales”, es decir, de “espacios sociales (...) que se gestan como producto de la aplicación de *leyes de unidad nacional y reconciliación*” (13;

un año después de la firma del Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, resultado de los diálogos de paz entre el Gobierno y la guerrilla de las FARC adelantados desde 2012 en La Habana. Ese Acuerdo Final fue el resultado de la revisión de un primer documento que debía ser ratificado popularmente a través de un plebiscito celebrado el 2 de octubre de 2016, en el que los opositores del Acuerdo salieron victoriosos por un estrecho margen. El triunfo del No en ese plebiscito dejó en evidencia que el proceso de diálogo que desembocó en el Acuerdo debía extenderse a todos los actores de una sociedad que demostró estar profundamente dividida. En una entrevista con la Comisión de la Verdad, Mora se refiere así a la importancia de ese plebiscito durante la producción de la película: “El día que ganó el No nosotros empezábamos la preproducción de *Matar a Jesús*, y ese día cobró más que nunca para mí sentido hacer esta película” (“Laura Mora en Nombrar lo Innombrable 59:30-59:40).

Si bien *Matar a Jesús* no se refiere explícitamente a estos hechos coyunturales, la indagación que propone el largometraje en torno a la posibilidad de un diálogo entre actores sociales en apariencia antagónicos pone de relieve que el proceso de restauración social contemplado en el Acuerdo no puede depender exclusivamente de medidas promulgadas desde lo institucional, sino que debe pasar también—y quizás principalmente—por un proceso de reconocimiento mutuo entre los distintos actores del conflicto. En *Matar a Jesús* ese reconocimiento se da a través del descubrimiento que hace el espectador, de la mano de la

itálicas del autor). Sin embargo, vale la pena subrayar que el término “posacuerdo” no está exento de debate en el ámbito de la justicia transicional. Mahmoud Cherif Bassiouni (2002), por ejemplo, aboga por el uso del término “justicia de posconflicto” (*post-conflict justice*), mientras que Mihaela Mihai (2016) introduce el término “justicia de post-violencia” (*postviolence justice*) como una alternativa menos ambigua para referirse a los mecanismos sociales destinados a lidiar colectivamente con un pasado violento.

protagonista, de la humanidad del sicario y de la ulterior imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre víctimas y victimarios. Esto evoca la idea de Aldo Civico (2016) de que el encuentro con el otro violento ofrece una oportunidad de superación de la violencia. En palabras de Civico: “The encounter not only with victims, but also with perpetrators, opens a valuable opportunity to create an alternative to violence. [...] This calls for us to embrace the risk of an encounter with the violent Other, to accept the probability of humanizing the Other, to discover what is human in the violent Other” (5). En *Matar a Jesús*, ese descubrimiento de la humanidad del otro violento se da a partir de un diálogo no verbal que se aleja del punto de vista antropológico en el que se basa la aproximación de Civico. A medida que Paula se adentra en el mundo de Jesús, se hace evidente que su relación con el sicario no está anclada en el punto de vista del sujeto de saber que se acerca al otro violento como fuente de descubrimiento antropológico, sino que se funda en una pulsión visceral, desembarazada de toda pretensión de conocimiento abstracto.

En virtud de esa visceralidad, el descubrimiento de Paula de la humanidad del victimario no está atada a la esfera dialéctica en el sentido socrático del término. A lo largo de la película se hace evidente el carácter no verbal de la relación entre víctima y victimario, como queda en evidencia, por ejemplo, en una escena en que Paula descubre en la habitación de Jesús un cuaderno de dibujo que evoca el horizonte de posibilidades humanas desaprovechadas por la exclusión y la violencia. Otra instancia paradigmática de esta aproximación no dialéctica al otro violento se da en el momento en que Paula conoce a la familia de Jesús y, sin mediar palabra, descubre su faceta de hijo amoroso en medio de las festividades navideñas.¹⁵⁶ Esa escena sugiere

¹⁵⁶ La estrategia de enmarcar los eventos de la película en esas festividades que evocan lo familiar y lo hogareño por excelencia es uno de los guiños de Mora al cine de Gaviria, quien usa la Navidad como recurso narrativo en *La*

además un vínculo entre la relación del sicario con su madre y la de Paula con su padre asesinado, lo cual deja en evidencia que entre víctima y victimario existe la posibilidad de una comunicación desde la esfera de lo afectivo.¹⁵⁷

Si bien Paula se resiste de forma reiterada a permitir esa comunicación, a medida que avanza la película descubrimos que la víctima es incapaz de desconocer la humanidad del victimario y, por consiguiente, es incapaz de llevar a cabo su plan de venganza. La forma en que Jesús desestabiliza los planes de Paula y la obliga a descubrir una realidad profundamente compleja y llena de matices evoca el énfasis que hace Brian Massumi (2015) en el afecto como una forma de mediación que es indisociable de una experiencia de apertura hacia el otro (4). Lo que esa mediación revela en *Matar a Jesús* no es la monstruosidad del victimario, sino su condición de exclusión radical, la cual desemboca en la pérdida del sentido de la vida ajena y de la propia. Esto se hace evidente al final de la película, cuando Paula toma el revólver de Jesús y lo apunta hacia su cabeza mientras desfoga todo su odio hacia el asesino de su padre, quien le ruega que lo mate porque de todas formas su vida no vale nada. En esta súplica desesperada se hacen explícitos los ecos en la película de Mora de ese no futuro anunciado en *Rodrigo D*, que aquí se nos presenta en función de la ulterior impotencia del victimario y de su nulidad de facto en el entramado criminal al que pertenece.

vendedora de rosas, la cual a su vez está basada en el cuento “La pequeña cerillera” de Hans Christian Andersen, enmarcado también en las festividades de fin de año.

¹⁵⁷ Esta posibilidad trae consigo una ambigüedad en torno al componente erótico de la relación entre Paula y Jesús. La ambigüedad, sin embargo, queda resuelta en virtud del énfasis que hace la película en el carácter inviable de una relación amorosa entre víctima y victimario, tal como queda en evidencia cuando Jesús toma las manos de Paula para enseñarle a disparar un revólver. Este gesto de acercamiento erótico entre los dos es interrumpido por las náuseas de Paula, quien se aleja del sicario para vomitar. La resistencia de Mora a hacer una exploración libidinal de la relación entre Paula y Jesús está en sintonía con la crítica de Dominick LeCapra a aproximaciones cinematográficas al trauma desde lo erótico. En palabras de LeCapra: “One might criticize a work of art that addressed the relation between perpetrator and victim largely in terms of erotic titillation within the acting-out of a repetition compulsion” (*Writing History, Writing Trauma* 14).

La exploración que hace Mora de la humanidad y de la vulnerabilidad del sicario evoca la idea planteada por Tzvetan Todorov en *Memory as Remedy for Evil* de que la identificación del victimario como inhumano oscurece los verdaderos motivos que pueden llevar al esclarecimiento de atrocidades pasadas. Según Todorov, el énfasis que con frecuencia se hace en la monstruosidad de los autores de actos violentos no permite indagar sobre lo realmente importante, que tiene que ver con las condiciones sistémicas que hacen posible la perpetración de esos actos. Esto explica en gran medida el interés de Mora en la figura del sicario, no ya como un personaje revestido de un aura de espectacularidad y de heroísmo maldito, sino como un síntoma doloroso de un malestar social generalizado. En palabras de Mora: “Yo puedo hacer una película sobre el sicario porque a ese chico también el sistema le ha fallado. Ese chico mal educado, ese chico mal nutrido, es del que se ha servido el aparato criminal para volverlos la carne de cañón: que ellos mueran, que ellos pongan el rostro” (“Laura Mora” 1:01:30-1:02:23). En esa medida, *Matar a Jesús* explora el giro afectivo del cine latinoamericano de las últimas tres décadas (Podalsky 2011) como una estrategia para hacer visible el terreno común que permitiría el reconocimiento mutuo entre actores sociales en apariencia antagónicos. Al hacer al espectador partícipe de esa posibilidad de reconocimiento desde lo afectivo, la película sugiere que el cine colombiano enmarcado en la actual coyuntura de posacuerdo puede promover el proceso de reconciliación y de restauración de los lazos sociales que se han deteriorado a lo largo de décadas de violencia.

Si bien *Matar a Jesús* propone una indagación de lo afectivo en relación con la posibilidad de perdón y reconciliación desde lo individual, las preguntas que la película plantea atañen a toda la sociedad. Mora ahonda en esas preguntas a partir de una exploración del alcance político del cine más allá de su función documental. La génesis del largometraje es muy dicente

en este sentido. Tal como lo reconstruye Mora, *Matar a Jesús* surgió de su propia experiencia como víctima del asesinato de su padre y, más concretamente, de un sueño en el que un joven de su misma edad le decía: “Yo me llamo Jesús y yo maté a su papá” (“Laura Mora” 46:13-46:18). A partir de ese episodio onírico, Mora empieza a vislumbrar las imágenes que constituirían después la gramática visual de la película. Esta conexión de *Matar a Jesús* con lo onírico y con la posibilidad de llevar a cabo un duelo individual a través del cine arroja luz sobre la relación—por lo demás recurrente en la producción fílmica colombiana reciente—entre lo puramente documental y lo afectivo como herramienta de elaboración estética de la realidad.¹⁵⁸ La génesis de la película da cuenta de la forma en que lo afectivo termina por enriquecer la aproximación a la verdad explorada por Mora, en abierta oposición a ideas preconcebidas sobre la esfera de lo emocional como un obstáculo en la búsqueda de la verdad y de la reconciliación (Muldoon 300).

Tal como lo muestra Mihaela Mihai en *Negative Emotions and Transitional Justice*, lejos de torpedear la reconciliación, el reconocimiento de lo afectivo como un elemento central en escenarios transicionales facilita los procesos de justicia y reparación. Mihai reivindica la legitimidad de afectos como el resentimiento tras la perpetración de atrocidades, así como la necesidad de que se dé pleno reconocimiento a esos afectos desde la justicia transicional. *Matar a Jesús* indaga justamente sobre la legitimidad de esas emociones tradicionalmente concebidas como “negativas” al poner en primer plano el resentimiento y la voluntad de venganza como punto de partida hacia el encuentro entre víctima y victimario.¹⁵⁹ Esta aproximación a la

¹⁵⁸ El primer largometraje de Mora participa, en esa medida, de una tendencia en el cine colombiano reciente de explorar lo que Juana Suárez (2009) ha denominado “historias mínimas” como una forma de ofrecer otro ángulo de enfoque a la violencia.

¹⁵⁹ A la luz de estas consideraciones, el título de la película podría leerse en clave de desafío al precepto cristiano de “poner la otra mejilla” (Lucas 6:29), el cual constituye la base de una filosofía política basada en el principio de que, tal como lo propone Augusto del Noce, es imposible desarrollar una crítica de la violencia a partir de cualquier postulado ético que se declare autónomo de la metafísica y de la teología (*The Crisis of Modernity* 34). Esta postura

exigencia de justicia desde una perspectiva no anclada en la visión cristiana del perdón arroja luz sobre las posibles lecturas que esta película suscita en el actual escenario de posacuerdo. Si bien Mora nos extiende una invitación tácita a empatizar con el victimario, ese proceso de reconocimiento del otro se da a partir del resentimiento y no de una voluntad incondicionada y preestablecida de perdón y olvido. En esa medida, *Matar a Jesús* pone en primer plano, por un lado, la incapacidad del aparato institucional de garantizar justicia (lo cual explica el énfasis que hace la película en la negligencia del sistema judicial) y, por el otro, el derecho de las víctimas de buscar la verdad como piedra angular de la reparación.

Si bien la relación que entablan Jesús y Paula—así como la ulterior decisión de ésta de romper el ciclo de violencia y renunciar a su proyecto de venganza—sugieren una posibilidad de reconciliación tras el develamiento de la verdad (fig. 4.5), la película renuncia a ese optimismo ingenuo al poner de manifiesto que, en realidad, ese develamiento nunca se produce. Esto se hace evidente durante el enfrentamiento final entre Paula y Jesús, en el que es claro que éste no tiene ninguna información relevante que permita esclarecer los hechos porque la lógica sicarial supone una desconexión total entre autores intelectuales y materiales. Lo que con esto queda sugerido es que el crimen seguirá en la impunidad a pesar de los esfuerzos de Paula por dar con los responsables. La película nos da pistas muy claras sobre esa impunidad en una escena en que Jesús es detenido y requisado por agentes de la Policía, cuya camaradería hacia el sicario hace evidente los nexos entre la fuerza pública y los actores criminales encargados de llevar a cabo el trabajo sucio. En Colombia, ese trabajo ha consistido durante décadas en la eliminación de

ha sido central en los vaivenes de la guerra y la paz en Colombia, sobre todo si se tiene en cuenta el papel protagónico de la Iglesia Católica desde la época de La Violencia hasta su más reciente participación como mediadora en los diálogos de paz, no solo con las FARC, sino también con la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Para un recuento exhaustivo de dicho papel, ver González G., “Iglesia Católica y conflicto en Colombia: de la lucha contra la modernidad a los diálogos de paz.” *Revista Controversia*, no. 184 (2005): 10-46.

actores sociales que retan los poderes establecidos o que se oponen abiertamente a las reglas del juego del engranaje paramilitar. Así pues, *Matar a Jesús* deja en evidencia la imposibilidad de dar con la verdad si no se desmantela antes ese engranaje que sigue perpetuando la impunidad.



Fig. 4. 5. Paula y Jesús en *Matar a Jesús* (captura de pantalla)

Lo que con esto queda sugerido es que el proyecto nacional de una paz estable y duradera inaugurado por el Acuerdo depende, por un lado, de la restauración de la confianza en las instituciones del Estado y, por el otro, de transformaciones estructurales que tendrían que permear todas las instancias de la vida pública. Es muy dicente en ese sentido el hecho de que la violencia que rastrea Mora no esté directamente relacionada con el conflicto armado, lo cual deja en evidencia la inoperancia de un proyecto de pacificación nacional que equipare la terminación del conflicto y el fin de la violencia. La deuda de Mora con la tradición inaugurada por Gaviria tiene que ver justamente con la aproximación a la violencia en Colombia como un fenómeno que

está profundamente arraigado en la mentalidad colectiva y que, en esa medida, no se reduce a las dinámicas de los actores armados. Esa aproximación es una constante en el cine colombiano reciente en torno a la violencia, en la medida en que ese cine privilegia—desde la exploración de lo que Andrea Fanta (2015) ha denominado “residuos de la violencia”—el reconocimiento del carácter estructural de las múltiples formas de violencia que continúan acechando el presente.

La necesidad de reconocer el carácter estructural de esas violencias se ha hecho especialmente patente tras la firma del Acuerdo, en la medida en que el último lustro ha dejado en evidencia que el actual escenario de posacuerdo no ha desembocado en el anhelado proyecto de pacificación nacional. El asesinato sistemático de líderes sociales desde la firma del Acuerdo es la instancia paradigmática de la no equivalencia entre la terminación del conflicto armado y la erradicación de la violencia. La producción fílmica colombiana de la última década ha resultado profética al alertar sobre la reproducción de las condiciones estructurales que han impedido y siguen impidiendo la instauración cabal de un escenario de transición.

Dichas condiciones son especialmente visibles en las zonas rurales más apartadas de los centros del poder político y económico, lo cual explica en gran medida la transición en la producción fílmica colombiana de un cine de temática urbana a un cine centrado en lo rural. Tal como lo observa María Ospina, ese giro rural—tal como queda de manifiesto en películas como *El vuelco del cangrejo* (2009), *Los colores de la montaña* (2010), *Chocó* (2012), *La sirga* (2013), *La tierra y la sombra* (2015) y *Oscuro animal* (2016)—constituye una apropiación cinematográfica de un registro geográfico y temático que tradicionalmente era exclusivo de la literatura y, más específicamente, del género testimonial (“Natural Plots” 249). Prueba de ello lo constituye la consolidación, durante los años cincuenta y sesenta, de la novela de La Violencia como género literario. La ruptura que introdujeron autores como Antonio Caballero y Fernando

Vallejo a partir de la década de 1980 (discutidos en el capítulo 1) consistió precisamente en un cambio de foco de lo rural a lo urbano en la literatura en torno a la violencia. En claro contraste con esa transformación, en el campo de la producción fílmica colombiana se produjo un giro inverso. A lo largo de las últimas dos décadas, la aproximación de Gaviria al malestar social que cristaliza en la experiencia urbana contemporánea ha dejado de ser el punto de vista privilegiado del cine en torno a la violencia, el cual ha empezado a dar primacía a la experiencia de lo rural como una ventana a la condición de precariedad y desigualdad que constituye el sustrato socioeconómico de la violencia. Como se verá a continuación, un caso paradigmático de ese nuevo punto de vista lo constituye *La tierra y la sombra* (2015), escrita y dirigida por César Augusto Acevedo.

III. A la sombra de la violencia

Tras recibir el premio Cámara d'or en el Festival de Cannes en 2015, *La tierra y la sombra* debutó en las salas de cine colombianas en medio de la incertidumbre sobre la continuación del proceso de paz, a raíz de las dificultades en la implementación de un cese al fuego bilateral. En esa medida, la película fue ampliamente recibida como una exploración cinematográfica de los desafíos de la reconciliación después de décadas de conflicto. A partir de esta interpretación, Alejandro Herrero-Olaizola sostiene que el predominio de una visualidad táctil en películas como la de Acevedo propicia la reconciliación: “By deploying tactility as one of its primary visual dispositives, these new films explore the relationship between spectators and film subjects that is [...] conducive to connecting with others and, ultimately, fosters reconciliation” (*Commodifying Violence* 121). La película explora esa visualidad táctil de una manera que parece desconectada del conflicto armado en sí mismo, en la medida en que el

primer largometraje de Acevedo se articula visualmente como un retrato pausado y sobrio de una familia campesina asentada en las inmediaciones de un monocultivo de caña de azúcar en el Valle del Cauca. Alfonso, el abuelo, regresa al hogar después de una ausencia 17 años. A su llegada descubre que de la tierra que abandonó ya solo queda la casa, pues el monocultivo ha arrasado con todo. Alicia, su exesposa, se resiste a abandonar esa casa, a pesar de que su hijo, Gerardo, padece una grave afección respiratoria a causa de las frecuentes quemadas de caña, que llenan constantemente el ambiente de humo y ceniza. Su esposa, Esperanza, debe hacerse cargo del cuidado de Gerardo, de la crianza de su hijo, Manuel, y de procurar—con Alicia—el sustento de toda la familia a través de su trabajo como recolectora de caña en el monocultivo.

Aunque *La tierra y la sombra* retoma algunos elementos de la aproximación de Gaviria, como el énfasis en la exclusión como una mentalidad inherentemente violenta y la exploración de la ruptura de la vida familiar como alegoría de traumatismos sociales más profundos, la película indaga sobre esos temas a través de un estilo que se aparta radicalmente de la lente realista de Gaviria. Ese salto estético responde a un interés por dejar de lado una gramática visual centrada en la representación directa y sin ambages de la violencia para explorar en cambio un lenguaje fílmico más sutil que privilegia el claroscuro y la ambigüedad visual.¹⁶⁰ Tal como Acevedo lo expresa en una entrevista al diario *El país* de Cali, los referentes que inspiran su estilo son Andrei Tarkovsky y Robert Bresson, especialmente por la forma en que estos cineastas exploran los sentimientos y las pasiones humanas (Peláez 2015). El hecho de que Acevedo haga énfasis en el componente emocional de las aproximaciones cinematográficas que inspiran su

¹⁶⁰ En *Le Clair-Obscur: Extreme Contemporain*, Julia Holter explora el claroscuro como una metáfora visual que evoca la tensión entre los sentidos y la razón y que, en esa medida, desestabiliza las certezas de las aproximaciones ocular-céntricas a la realidad. Dicha desestabilización es central en *La tierra y la sombra*.

estilo da plena cuenta de la inserción de su primer largometraje en el giro afectivo del cine latinoamericano. Tal como lo propone Podalsky, la producción fílmica asociada a ese giro hace especial énfasis en lo emocional como un componente central en la labor de reconstruir un pasado traumático y de lidiar con él en el presente (*The Politics of Affect* 26). Si bien en el caso de *La tierra y la sombra* ese pasado traumático es apenas sugerido, la película rastrea las cicatrices de ese pasado a través de un lenguaje cinematográfico que exige por parte del espectador una apertura hacia nuevas formas de ver lo que no es visible a primera vista.

La aproximación de Acevedo a la imagen cinematográfica como medio de mostrar la violencia como una presencia implícita da cuenta de la persistencia de formas estructurales de violencia que son inherentes al sistema económico extractivista. Especialmente significativo en este sentido es el énfasis que hace la película en el incumplimiento del pago de los salarios de los trabajadores del monocultivo, en torno al cual se construye la creciente tensión entre los terratenientes—que manejan desde lejos los hilos de esa maquinaria agraria basada en la explotación tanto humana como ambiental—y los jornaleros, cuyo trabajo está exclusivamente en función de la acumulación capitalista de los primeros. Este es solo un ejemplo entre muchos de la forma en que Acevedo se aparta de una representación explícita de la violencia para poner en primer plano las huellas menos altisonantes y más cotidianas de una mentalidad de explotación profundamente arraigada en Colombia.

La tierra y la sombra explora la región del Cauca como epicentro de esa violencia estructural porque dicha región ha ocupado un lugar central en la historia de la violencia en Colombia desde principios del siglo XX. Ya en las décadas de 1910 y 1920 se produjo un desplazamiento masivo de campesinos que fueron expulsados violentamente de sus tierras para expandir las explotaciones ganaderas por todo el territorio. Según la Secretaría de Agricultura del

departamento, la expansión de la industria ganadera se debió a las sequías que resultaron en la implementación de un proceso de deforestación y desmantelamiento de las plantaciones de cacao, las cuales fueron reemplazadas por pastos para ganado. Sin embargo, esta versión oficial desconoce que tras ese proceso de deforestación y desplazamiento estaba el músculo capitalista de terratenientes que buscaban expandir su propiedad e impulsar la industria ganadera a toda costa (*Esclavitud y libertad* 153).

Este episodio temprano de violencia social y ambiental se convirtió en un patrón histórico a lo largo del siglo XX. En la década de 1960, con el inicio del frenesí exportador entre Colombia y Estados Unidos tras el triunfo de la Revolución Cubana, el Valle del Cauca se convirtió en el epicentro del monocultivo de caña de azúcar, que avanzó a la par con la intensificación de la violencia y el desplazamiento en todo el territorio. *La tierra y la sombra* rastrea la enfermedad física, psicológica, social y ambiental que ha resultado de la sustitución de la agricultura campesina por la explotación industrial de un solo producto. Las escenas que más enfatizan los efectos devastadores de ese modelo agroindustrial son aquellas en las que los tonos mustios del cañaduzal incinerado funcionan como una metáfora visual de la explotación ambiental y humana en la que se funda el monocultivo (fig. 4.6).¹⁶¹

¹⁶¹ En dichas escenas se hace patente una referencia implícita a *Las espigadoras* (1857) de Jean-François Millet, cuya aproximación pictórica al trabajo agrícola marcó un hito en la historia del arte moderno. Tal como lo sintetiza C. H. Collins Baker: “Millet was the first painter to express the reality of peasant life and labour” (*Jean-François Millet, Painter of Labour* 10).



Fig. 4. 6. Trabajadores del monocultivo en *La tierra y la sombra* (captura de pantalla)

Como lo señala Pedro Cortés (1988), a raíz de la estructura de producción rural inherentemente violenta asociada a los cultivos de caña, los campesinos del Cauca se han convertido en terrajeros, es decir, en trabajadores del campo cuya tierra ha sido expropiada y cuya mano de obra es sobreexplotada. En un panfleto de 1971, los campesinos del norte del

Cauca manifestaban ya sus preocupaciones sobre este modelo agroindustrial:

Los campesinos estamos dispuestos a cambiar la caña de azúcar con productos de comer, tales como maíz, arroz, papa, plátano, cacao y café. La caña no beneficia sino a los ricos y al gobierno, porque éstos son del sistema corrompido que vende el azúcar a cambio de tractores. (...) El pueblo no se beneficia con estos tractores, porque ellos desplazan mano de obra.” (*Esclavitud y libertad* 159)

La tierra y la sombra explora visualmente esa forma de exclusión al mostrar cómo en los monocultivos los tractores y camiones han desplazado a los campesinos. Esto queda en evidencia en la escena en que Manuel y Alfonso se resguardan en un matorral para evadir la nube de polvo

que levanta uno de los camiones del monocultivo (fig. 4.7).¹⁶² En un gesto de ternura en medio de ese medio hostil, Alfonso cubre a su nieto mientras éste protege el helado que tiene en sus manos. Esta escena es una instancia paradigmática del exceso de polvo y ceniza que atraviesa la película, el cual obliga al espectador a habitar de forma vicaria ese ambiente en el que el simple hecho de respirar se presenta como una dificultad cotidiana. Acevedo propone una exploración de ese elemento central de la vida en un monocultivo desde una visualidad háptica (Marks 2000) que se distancia de las imágenes explícitas para desencadenar en cambio una respuesta multi-sensorial a los efectos de un sistema agroindustrial inherentemente violento.



Fig. 4. 7. Manuel y Alfonso en *La tierra y la sombra* (captura de pantalla)

¹⁶² Este momento de la película es una reiteración de la primera escena, en la cual vemos a Alfonso recorriendo ese mismo camino sin su nieto. Como lo sugiere Herrero-Olaizola, esta reiteración enfatiza las repercusiones intergeneracionales de la devastación social y ambiental derivada de los monocultivos de caña (*Commodifying Violence* 142).

Tal como lo muestra Camilo Malagón en “Post-Conflict Visual Ecologies”, esta aproximación no explícita a la violencia es consistente con lo que Rob Nixon ha denominado “violencia lenta”, que se caracteriza por desarrollarse de forma gradual y soterrada a lo largo del tiempo y que, en esa medida, usualmente no es percibida como violencia (*Slow Violence* 2). En esa medida, *La tierra y la sombra* rompe con el estilo de Gaviria para ofrecer un correlato visual de esa violencia que carece de la espectacularidad de las violencias urbanas que han acaparado la atención del mercado cultural durante las últimas décadas, como lo muestran la proliferación de narconovelas y la fascinación global con la violencia rápida del narcotráfico.¹⁶³

El énfasis que hace *La tierra y la sombra* en los efectos sociales y ambientales de una violencia que no ha sido plenamente reconocida como tal obliga al espectador a descubrir el lado oscuro de esas imágenes rurales que han sido ampliamente explotadas con fines turísticos, especialmente a partir de campañas como “Colombia es pasión” (2005), “Colombia, el riesgo es que te quieras quedar” (2007) y “Colombia, realismo mágico” (2013). En abierta oposición con esta visión mercantil y artificial de la periferia nacional, la película indaga sobre el lado oscuro del campo en Colombia a partir de una gramática visual que se vale de la penumbra para explorar desde la imagen fílmica esa violencia que se desarrolla a la sombra del supuesto progreso agroindustrial. Dicha gramática visual es recurrente en el cine colombiano reciente, tal como queda en evidencia en películas como *La sirga* (2012) y *Violencia* (2015). En palabras de Herrero-Olaizola: “Recent Colombian films often display their subjects and objects in penumbra and through black and white or grayscale to break away with the notion that a complete or full

¹⁶³ Tal como lo propone Héctor Hoyos (2015), esta fascinación tiene que ver precisamente con el ritmo frenético de las violencias derivadas del negocio de la droga, las cuales constituyen un espejo de la hiperactividad capitalista.

picture about the Colombian conflict and its processes of reconciliation is tenable”
(*Commodifying Violence* 122).

En el caso de *La tierra y la sombra*, la aproximación crítica de Acevedo al desarrollo económico basado en la explotación humana y ambiental sugiere la preeminencia de una perspectiva anclada en la hermenéutica de la sospecha, término acuñado por Paul Ricoeur (1970) para referirse al método filosófico a través del cual pensadores como Nietzsche, Freud y Marx introdujeron un estilo de interpretación que, tal como lo sintetiza Rita Felski, elude los significados obvios o evidentes para extraer verdades menos visibles y menos halagadoras (“Critique” 1). Si bien *La tierra y la sombra* explora cómo el lenguaje fílmico puede valerse de esas herramientas interpretativas, la crítica que propone Acevedo en torno a las condiciones de explotación y de exclusión a las que están sometidos los personajes principales de la película deja de lado una agenda programática claramente establecida para centrarse en cambio en lo afectivo como alegoría del ámbito político propiamente dicho. Esto evoca la idea de Fredric Jameson (1988) de que la producción cultural de lo que él denomina el “tercer mundo” es necesariamente alegórica en la medida en que incluso las historias privadas funcionan como metáforas de los vínculos entre lo personal y lo político; el individuo y lo nacional; la esfera privada y el ámbito más amplio de la historia. En palabras de Jameson:

Third-World texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic — necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*” (“Third-World Literature” 69; *italics in the original*).

Si bien la alusión de Jameson al término “tercer mundo” ha sido ampliamente criticada por ceñirse a una categoría de la Guerra Fría que incurre en universalizaciones, reduccionismos y esencialismos anacrónicos (Ahmad 1987), en el caso de la producción fílmica latinoamericana la

idea de la alegoría nacional como columna vertebral de la relación entre lo individual y lo social no deja de ser una herramienta de análisis valiosa.¹⁶⁴ Como se vio en la sección anterior, ya en *Rodrigo D* la orfandad puede ser interpretada como una alegoría de la exclusión y de la consecuente falta de pertenencia a una red de reconocimiento social e institucional robusta. El propio Gaviria considera el intento por “rehacer la casa” que atraviesa su filmografía como una alegoría de un proyecto nacional aún irrealizado. En palabras del director: “Todos estamos tratando de rehacer esa casa” (“Víctor Gaviria” 58:54).¹⁶⁵ En *La tierra y la sombra* ese intento se traduce en el proyecto fallido de reconciliación entre Alfonso y Alicia (fig. 4.9). Desde el primer diálogo entre los dos se hace evidente la reticencia de Alicia a perdonar el abandono de su esposo, a quien recibe con esta sentencia admonitoria: “Quiero que sepa que no quiero tener nada que ver con usted. Suficiente tengo con tenerlo bajo este techo” (09:27-09:43).

¹⁶⁴ En contravía del aparente consenso crítico en torno al carácter caduco e inadecuado del término “tercer mundo”, Laura Marks reivindica ese término en su aproximación a la centralidad del afecto en el cine intercultural. En palabras de Marks: “In some cases it is more useful to return to a term we are supposed to have ‘got over,’ [...] such as ‘Third World’ and ‘Fourth World,’ in order to indicate the continuing urgency of issues that the coining of a new term seems to resolve” (*The Skin of Film* 6).

¹⁶⁵ Mercedes Gaviria, hija de Víctor Gaviria, explora el tema de la casa familiar desde el género del ensayo documental en *Como el cielo después de llover* (2020), en el que la conexión entre historia familiar e historia nacional toma un lugar central. En el caso de *La tierra y la sombra*, la casa familiar es también un elemento neurálgico. Sin embargo, en contraste con la aproximación neorrealista de Gaviria a los espacios, en el primer largometraje de Acevedo la casa fue construida desde cero para la película.



Fig. 4. 8. Reencuentro de Alfonso y Alicia en *La tierra y la sombra* (captura de pantalla)

La tierra y la sombra es una instancia especialmente reveladora de la exploración del cine como alegoría nacional en la medida en que la película retoma el *topos* de la búsqueda de una casa perdida o destruida como un anhelo social que cobra especial fuerza en la experiencia de los habitantes de la Colombia rural. En esa medida, la película problematiza la idea de que el cine centrado en la esfera individual está necesariamente divorciado del ámbito de lo colectivo. Esta idea está implícita en el reciente análisis de Oswaldo Osorio (2018), quien se basa en el protagonismo del paisaje y el “lento avance del relato” (148) para catalogar el primer largometraje de Acevedo dentro de la categoría de “cine centrífugo” acuñada por Carolina Urrutia (2012) para referirse a un cine que privilegia una mirada personal, “desde un individuo atomizado y no ya desde un colectivo”, y en el que “los espacios se tornan protagónicos” (85). En oposición a esta interpretación, desde una lectura alegórica de *La tierra y la sombra* el protagonismo del espacio y la primacía de la esfera privada estarían en función de una

indagación sobre las conexiones subrepticias entre lo individual y lo colectivo. Un aspecto que arroja luz sobre este problema tiene que ver con el hecho de que el protagonismo del paisaje en esta película no está en función de una contemplación vacía de contenido. Por ejemplo, la enfermedad de Gerardo, así como la desintegración familiar, constituyen el síntoma de una enfermedad social que, en última instancia, aqueja a la tierra misma, la cual se nos muestra en la película no ya como el idilio que pervive en la memoria de Alfonso y que éste intenta instilar en la imaginación de su nieto, sino como un amasijo de polvo y ceniza, yermo e infértil.

La exploración visual que propone la película de la tierra como promesa ya no de vida, sino de muerte, alcanza su punto culminante en la escena final, que nos muestra a toda la familia reunida en el umbral de la casa tras la última crisis respiratoria de Gerardo (fig. 4. 9). La escena evoca una de las tomas icónicas de Andrei Tarkovsky en *El sacrificio* (1986), película que ofrece una visión enigmática y de profundo lirismo psicológico de un mundo amenazado por el holocausto nuclear. En la película de Tarkovsky, la culminación visual de esa visión apocalíptica es el incendio de la casa que habitan los personajes principales.¹⁶⁶ Haciendo eco de esta visión, Acevedo cierra *La tierra y la sombra* con una imagen que muestra a los personajes acorralados por el humo y la ceniza de una de las quemadas de caña que constituyen la causa principal de la enfermedad de Gerardo y de la desgracia familiar.

¹⁶⁶ La centralidad de la visualidad táctil en *La tierra y la sombra* (ver Herrero-Olaizola 2021) es un elemento central de la impronta de Tarkovsky en la estética de Acevedo. Tal como lo expresa Jennifer M. Barker: “Throughout Tarkovsky’s film[s], emotion is inextricably bound up with motion and materiality. Love, desire, loss, nostalgia, and joy are perceived and expressed in fundamentally tactile ways, not only by characters but also, even more profoundly, by film and viewer” (*The Tactile Eye* 1).



Fig. 4. 9. La última quema de caña en *La tierra y la sombra* (captura de pantalla)

Vista a la luz de la tradición inaugurada por Gaviria, la originalidad de *La tierra y la sombra* reside en la forma en que Acevedo aborda la conexión entre la exclusión radical que constituye la columna vertebral de dicha tradición y la explotación capitalista de los recursos naturales de los que depende en gran medida el futuro económico de la nación. En esa medida, la película pone en primer plano—a través de una exploración de la imagen cinematográfica como vehículo hacia la comprensión de un drama humano que se desarrolla a la sombra del desarrollo económico neoliberal—el hecho de que la exigencia de justicia para las víctimas que es inherente al proyecto de restauración nacional inaugurado por el Acuerdo debe contemplar también una exigencia de justicia ambiental. La intersección entre activismo social y ambiental en la Colombia contemporánea y el resurgimiento de una respuesta violenta a esas luchas ponen en primer plano la persistencia del patrón histórico de violencia y exclusión social como medio para potenciar la explotación de los recursos naturales a lo largo y ancho del territorio. En esa medida, *La tierra y la sombra* comparte con *Matar a Jesús* un sentido de profundo escepticismo sobre el destino del actual escenario de posacuerdo en Colombia. Si el primer largometraje de Mora articula ese escepticismo en torno a la imposibilidad de conocer la verdad y de recibir reparación

desde lo institucional, en el de Acevedo ese escepticismo responde a la constatación de que la deuda histórica del país político con la Colombia rural sigue ahondándose, independientemente de lo que ocurra con los grupos armados. La violencia ejercida en la actualidad por actores cuyos intereses se oponen a la implementación de reformas estructurales en Colombia constituye un recordatorio de que, tal como lo sugiere la película de Acevedo, la posibilidad de rehacer la casa sigue siendo una promesa irrealizada.

IV. El cine y la promesa de reconciliación

Tal como ha quedado de manifiesto a lo largo de este capítulo, la diversidad estilística y temática del cine colombiano en torno a la violencia a partir del estreno de *Rodrigo D* permite explorar dicho fenómeno desde perspectivas que se distancian de una noción del cine como herramienta política meramente documental. Si bien las películas aquí abordadas se prestan para una lectura en clave de alegoría nacional, esa lectura debe poner en primer plano el componente afectivo que da lugar a una conexión emocional con una dimensión socio-histórica que con frecuencia es percibida por el espectador como abstracta y ajena a sus preocupaciones más inmediatas. En esa medida, el cine colombiano reciente en torno a la violencia convierte al espectador en un actor central al exigirle que se involucre afectivamente en la realidad que ese cine rastrea. Tal como lo propone Rubén Yepes, aproximaciones como la de Acevedo trascienden el ámbito de la representación y se articulan, en cambio, como mediaciones que conectan desde lo afectivo a la audiencia con las condiciones sociales y políticas del presente (*Afectando el conflicto* 61).

Dichas mediaciones son especialmente urgentes en el actual escenario de posacuerdo en Colombia, en la medida en que, tal como quedó de manifiesto tras el plebiscito de 2016, el cisma

social que la oposición mayoritaria al Acuerdo hizo explícito constituye un recordatorio de la necesidad de activar las redes de responsabilidad colectiva que Margaret Walker (2006) concibe como la condición *sine qua non* de la reconstrucción del tejido social en escenarios transicionales. Esto es especialmente relevante si se tiene en cuenta que la oposición al Acuerdo giró en gran medida en torno a la declaración explícita consagrada en el documento final de que la paz en Colombia depende de una voluntad política sin precedentes que permita el reconocimiento pleno de los derechos de las comunidades que han sido más afectadas por el conflicto (Martínez 2018). La oposición de un amplio segmento de la población a que se de ese reconocimiento pone en evidencia la necesidad de restaurar la sensibilidad colectiva desde instancias no institucionales. El interés de los cineastas contemporáneos por proponer entradas a la violencia que se distancian de la lucha armada propiamente dicha y que exploran en cambio las resonancias afectivas de formas estructurales de violencia que han sido naturalizadas arroja luz sobre la relación del cine colombiano reciente con modos alternativos de reconstrucción histórica que pueden promover ese proceso restaurativo. Si, como lo propone Laura Marks (2000), en el cine quedan visualmente articuladas las marcas de los recuerdos sensoriales que no encuentran otro camino de expresión (129), esa memoria sensorial se erige como un modo no historiográfico de aproximarse al pasado desde lo afectivo.

Más allá de las diferencias formales que separan a las películas aquí analizadas, en todas ellas se trasluce una exploración del cine como forma de mediación no anclada en el andamiaje totalizador de los saberes institucionalizados.¹⁶⁷ Dicha exploración responde en gran medida a la

¹⁶⁷ La centralidad de la visualidad táctil en el cine colombiano reciente da plena cuenta de los nuevos modos de pensar la relación de lo fílmico con un espectador a quien se le exige un nivel de involucramiento que trasciende la esfera de lo cognitivo. Tal como lo sintetiza Jennifer Barker: “Exploring cinema’s tactility (...) opens up the possibility of cinema as an *intimate* experience and of our relationship with cinema as a *close* connection, rather than

constatación de que, si bien la violencia en Colombia ha sido periodizada, diagnosticada y analizada de forma sistemática a la par de su desarrollo y ulteriores transformaciones, esos proyectos de periodización argumentada (Pécaut 2013) no han logrado dar cuenta de la dimensión afectiva del fenómeno.¹⁶⁸ La posibilidad que ofrece el cine de aproximarse visceralmente a esa dimensión ha desembocado, especialmente a partir de la década de 1990, en gramáticas visuales que introducen otros modos de reconstrucción histórica. Si bien las películas aquí analizadas renuncian a la posibilidad de articular desde el cine un macro-relato exhaustivo sobre la violencia, las historias en apariencia privadas que recrean señalan hacia la posibilidad de formar una comunidad de espectadores capaces de reconocer su propia responsabilidad ante un proyecto de reconciliación que aún se está gestando.¹⁶⁹

En esa medida, el cine colombiano de las últimas cuatro décadas en torno a la violencia participa de la indagación sobre la relación entre memoria y representación que Cynthia Milton (2004) identifica como un rasgo central del arte en escenarios políticos de transición en América Latina. Lo excepcional del cine colombiano es que esa indagación se ha dado en medio de las condiciones sociopolíticas que el proyecto transicional intenta superar. Si bien el caso de *Rodrigo D* es especialmente paradigmático en este sentido porque—como se vio en la primera sección de este capítulo—el primer largometraje de Gaviria se erige como un manifiesto contra la distancia histórica con la que suelen asociarse los discursos en torno a la memoria en

a distant experience of observation, which the notion of cinema as a purely visual medium presumes” (*The Tactile Eye* 3; itálicas en el original).

¹⁶⁸ Para una genealogía reciente de los estudios de la violencia en Colombia, ver Vera Lugo, “Antropología y ‘estudios de la violencia’ en Colombia: en busca de una perspectiva crítica.” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 51, no. 1 (2015): 245-269.

¹⁶⁹ Ese reconocimiento sería el resultado de una forma de visualidad que interpela directamente al espectador. En palabras de Barker: “To say that we are touched by cinema indicates that it has significance for us, that it comes close to us, and that it literally occupies our sphere” (*The Tactile Eye* 3).

escenarios transicionales, *Matar a Jesús* y *La tierra y la sombra* también participan de esa aproximación a la violencia como un problema no resuelto que necesariamente atañe al presente y que, en esa medida, no puede ser abordado desde el aparatage epistemológico propio de la retrospección histórica. La aproximación de directores como Gaviria, Mora y Acevedo al cine como un medio privilegiado de trazar una historia del presente trae consigo una renuncia ética, estética y epistemológica a abordar el pasado como pasado, es decir, como una dimensión que debe ser asimilada de forma colectiva como clausurada para “pasar la página” e inaugurar una nueva era de paz y de prosperidad nacional. Como se verá en el epílogo, dicha renuncia resuena en otras instancias recientes de la producción cultural en torno a los retos inherentes a un proyecto transicional en la Colombia contemporánea.

EPÍLOGO

Aporías de la reconciliación

El 24 de febrero de 2020, el diario *El Espectador* cubrió la insólita noticia de que el Centro Nacional de Memoria Histórica firmaría un convenio con la Federación de Ganaderos de Colombia (Fedegan). Insólita porque, tal como lo reportó el Grupo de Memoria Histórica en su informe de 2013 *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, un elemento central de la violencia en Colombia a partir de la década de 1990 ha sido el “acelerado proceso de ganaderización, impulsado por la compra masiva de tierras por parte de los narcotraficantes, [el cual] agravó el problema de la concentración de la tierra en el país rural” (152). Leída a la luz de este diagnóstico publicado por el propio Centro Nacional de Memoria Histórica, la noticia de una alianza con Fedegan pone en evidencia el hecho de que las iniciativas institucionales en torno a la memoria histórica están sujetas necesariamente a los vaivenes de la política y a los intereses económicos dominantes. Esto quedó del todo claro en febrero de 2019 tras el nombramiento como director del Centro de Darío Acevedo, quien ha sido acusado de negar el conflicto armado y cuya gestión ha dado lugar a la exclusión de la institución de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia.¹⁷⁰ El episodio más reciente de las desavenencias entre la dirección del

¹⁷⁰ La Coalición tomó esta decisión tras la negativa de Acevedo a comprometerse con: 1. el reconocimiento del conflicto armado en Colombia, como lo establece la Ley de Víctimas; 2. la búsqueda de garantías al Derecho a la Verdad de todas las víctimas; 3. el reconocimiento de la centralidad de las víctimas y la garantía de la plena participación de éstas en los procesos de ejecución de las medidas de reparación simbólica; 4. el apoyo de los ejercicios de memoria promovidos desde la sociedad civil y el reconocimiento de la centralidad de los lugares de memoria, archivos y museos; y 5. el compromiso con una cultura de convivencia para la no repetición de la

Centro y los gestores culturales asociados a ese organismo fue la renuncia de Laura Montoya, directora del Museo de Memoria Histórica, quien acusa a Acevedo de torpedear la capacidad de la dirección técnica del museo para “convocar y promover, motivar y garantizar la participación [de las víctimas]” (“Renuncia Laura Montoya”).

A la luz de estas acusaciones, la alianza del Centro con el sector ganadero pone en evidencia que la actual coyuntura política está lejos de enmarcarse en un consenso en torno a lo que significa el prospecto de una Colombia en paz. Es muy dicente en este sentido que José Félix Lafaurie, presidente de Fedegan, justificara esa alianza sobre la base de la necesidad de “avanzar en la construcción de esa otra historia que se ha querido negar” (“Vamos a firmar un convenio”). Si bien este episodio pasó relativamente desapercibido, sus connotaciones históricas y políticas constituyen un recordatorio de que, tal como lo ha expresado Humberto de la Calle, jefe del equipo negociador del Gobierno de Juan Manuel Santos en los diálogos de paz con las FARC, “terminado el conflicto, la lucha se moverá hacia otras esferas, y una de ellas, sin duda, será la lucha por la narrativa” (“De la Calle habla”). Esa lucha entraña necesariamente una tensión irresoluble entre intereses políticos antagónicos que se enfrentan en torno a la articulación de un relato colectivo sobre un pasado que sigue definiendo el presente.¹⁷¹ En esa medida, el debate público riguroso que exigiría una crítica de la violencia (Bernstein 2013) se enfrenta hoy en Colombia con la imposibilidad de hacer abstracción de esos intereses políticos.

violencia política en Colombia. Ver: <https://www.france24.com/es/20200205-colombia-existencia-conflicto-memoria-controversia>. Consultado el 11 de noviembre de 2021.

¹⁷¹ Tal como lo formula Steve Stern refiriéndose a la articulación de una memoria colectiva tras la dictadura de Augusto Pinochet en Chile: “The making of collective memory is an intensely political process. After all, it is the terrifying and often divisive times of trauma, rupture, and historical turning point that generate intense efforts to shape memory. It is the struggles over memory that play a major role in winning or losing political hearts and minds” (*Remembering Pinochet's Chile* 124).

Esto, claro está, no es exclusivo del caso colombiano. En Perú, por ejemplo, tal como lo sintetiza Mabel Moraña, “los coletazos de la guerra interna continuaron haciéndose sentir a distintos niveles, manifestándose (...) en la desconfianza de la ciudadanía en las instituciones, en la profundización de la corrupción y en los mal conducidos procesos vinculados a la memoria histórica y a la penalización de las instituciones y los individuos responsables de los cruentos procesos anteriores” (*Sujeto, decolonización, transmodernidad* 21). Desde el punto de vista de una lectura comparada de procesos transicionales en América Latina, resulta ingenuo imaginar un escenario histórico de posacuerdo en Colombia que permita llegar a un consenso sobre todo lo ocurrido en el pasado y sobre las coordenadas políticas que deberían guiar el proyecto de reparación de las víctimas y de no repetición inherente a ese escenario. Más aún, si—como lo propone Stern—en periodos de transición la memoria de un grupo se convierte necesariamente en el silencio de otro (*Remembering* 150), es previsible que la lucha por la narrativa en Colombia se agudice y nunca llegue a una resolución definitiva. Es previsible, además, que la producción cultural siga jugando un papel central en la articulación de modalidades alternativas de reconstrucción histórica que desestabilizan los discursos hegemónicos sobre memoria, verdad histórica y justicia transicional.

Tal como lo evidencian los casos de estudio que analizo en esta tesis, dichas modalidades no solo responden directamente a las condiciones del presente, sino que además plantean el imperativo ético de articular lo que María del Rosario Acosta (2019) ha denominado “gramáticas de la escucha”, entendidas como instancias de sentido “capaces de inaugurar un encuentro de escucha real, y, por tanto, de producción de inteligibilidad, ante la inminencia de una voz que, de otro modo, corre el riesgo de ser descartada por la mirada histórica” (75). La urgencia de esas gramáticas en la coyuntura actual se hace del todo evidente en narrativas culturales recientes que

responden directamente a los dilemas éticos que suscitan las nociones de justicia y reconciliación en la Colombia contemporánea. Como lo mostraré en este epílogo, la novela *Río Muerto* (2020), de Ricardo Silva Romero (Bogotá, 1975), constituye un ejemplo por excelencia de cuanto acontece en la producción cultural colombiana reciente a la luz del proceso de paz, en la medida en que pone de manifiesto la posibilidad que ofrece la literatura de explorar problemas éticos que trascienden el marco jurídico al que con frecuencia se reducen las discusiones políticas sobre justicia transicional. Más aún, *Río Muerto* ilustra, a la luz de eventos recientes en torno al proceso de paz y al proyecto de reconciliación nacional derivado de ese hito histórico, la vigencia de las encrucijadas éticas que suponen la elaboración estética de episodios de violencia que están lejos de ser colectivamente reconocidos como clausurados. En esa medida, la propuesta literaria de Silva recoge muchos de los temas que se han abordado a lo largo de esta tesis, a la vez que cuestiona el prospecto de un consenso sobre la necesidad de dejar el pasado en el pasado para inaugurar una nueva era de paz y de prosperidad nacional.

I. Topología del resentimiento

Río Muerto abre con una nota inicial que sitúa al lector, por un lado, en el marco coyuntural del plebiscito sobre el Acuerdo Final de 2016 y, por el otro, en el terreno más amplio de la justicia como exigencia insoslayable de las víctimas. Esto queda ya en evidencia en las primeras líneas, cuyas implicaciones éticas se traslucen a lo largo de la novela: “A principios de 2017, a bordo de una camioneta que remontaba la autopista lentísima que va a dar a Bogotá, mi compañero de viaje me dijo «yo voté contra la paz del plebiscito aquel porque voté contra todos los verdugos»” (7). *Río Muerto* reconstruye la experiencia traumática que desemboca en este sentimiento de resentimiento hacia los victimarios a través de una estrategia narrativa que

consiste en transformar al autor del testimonio en un personaje de la novela. Ese personaje es Segundo Palacios, el hijo de ocho años de una familia azotada por el asesinato del padre, Salomón Palacios, a manos de grupos paramilitares.

Como queda de manifiesto en la nota inicial, el clamor de justicia de esa víctima se nos revela como una exigencia de justicia retributiva, es decir, de castigo para los victimarios. Para la sensibilidad de un urbanita de orientación política progresista como Silva y para la de muchos de sus lectores que profesan una cultura política análoga, esa concepción de la justicia se revela a primera vista como una exigencia arcaica de venganza, incompatible con los ideales democráticos que constituyen el baluarte de la justicia transicional. Tal como lo propone Thomas Brudholm, en las sociedades que intentan “pasar la página”, quienes se niegan a perdonar las atrocidades del pasado son juzgados moralmente como egoístas, resentidos y vengativos (2). *Río Muerto* problematiza ese juicio moral al poner en primer plano la necesidad de dar pleno reconocimiento al testimonio de una víctima que hace patente los límites de un proyecto de justicia transicional basado en la voluntad de perdón incondicional por parte de quienes han sufrido directamente los efectos del conflicto. En ese sentido, la novela puede ser leída como un intento de comprender, a partir de la elaboración literaria del testimonio de una víctima que se niega a perdonar, una exigencia de justicia que en muchos sentidos es incompatible con el proyecto nacional promovido por los acuerdos de paz.

Este intento de comprensión y de reconocimiento de un punto de vista polémico no desemboca en un ataque a los acuerdos o al proyecto de justicia transicional en ellos contemplado. Antes bien, la novela explora los motivos en torno a los cuales se articula ese punto de vista para, a partir de esa exploración, arrojar luz sobre los retos éticos inherentes a una política de reconciliación en la Colombia contemporánea. Al enmarcar la narración en el

resentimiento de una víctima concreta, la novela nos obliga a considerar la legitimidad de los afectos “negativos” que tienden a ser social e institucionalmente vilipendiados en escenarios de justicia transicional (Muldoon 300). A partir de esta prerrogativa ética, Silva propone una elaboración literaria de la idea, recientemente explorada por Mihaela Mihai, de que el resentimiento de las víctimas hacia los victimarios constituye una reacción legítima frente a la injusticia vivida y, por consiguiente, exige reconocimiento (3).¹⁷² El argumento de Mihai, cuyo análisis se basa en escenarios transicionales en países como Sudáfrica, Argentina y Rumania, es que desconocer la legitimidad de los sentimientos “negativos” de las víctimas desemboca en la reproducción de su victimización y en la desestabilización del proyecto de pacificación institucionalmente promovido. En palabras de Mihai: “The sense of justice [is] an enduring disposition manifesting itself in negative expressions of resentment and indignation under circumstances of injustice, violence and oppression. As cognitive emotions, i.e., as emotions that presuppose a judgement, they bear normative weight and can serve as barometers of legitimacy deficits” (164). En oposición a la noción de que el resentimiento y la indignación amenazan la estabilidad institucional en escenarios transicionales, Mihai propone un proceso de “socialización emocional democrática” (163) que permitiría el reconocimiento de respuestas emocionales negativas que con frecuencia no tienen cabida en el aparataje jurídico de la justicia transicional.

Río Muerto pone en primer plano la posibilidad que ofrece la ficción literaria de facilitar esa socialización. Consciente de la centralidad de su voz de autor en el actual medio cultural colombiano, Silva hace una apuesta ética por el reconocimiento colectivo de un testimonio que,

¹⁷² En consonancia con esta idea, Panu Minkkinen se refiere al resentimiento como un “derecho inalienable” que no debe ser violado al obligar a las víctimas a participar en espacios de perdón institucionalmente organizados (60).

como la mayoría de las historias de las víctimas en Colombia, carece de visibilidad. En ese sentido, la novela puede ser leída como un intento de acercar al lector a una realidad que le es ajena. Esa realidad, que la Justicia Especial para la Paz (JEP) intenta reconstruir desde el marco de la justicia transicional, cobra a través de la literatura la plasticidad que hace posible un sentimiento de empatía y solidaridad hacia esos otros que más han sufrido los rigores de la guerra.¹⁷³ En consonancia con la idea de Martha Nussbaum de que el compromiso con una ética del respeto imparcial hacia la dignidad humana solo puede tener asidero en un ejercicio imaginativo volcado hacia las emociones de otros distantes (xvi), Silva dota de contornos humanos y, por lo tanto, de una urgencia ética de reconocimiento, a una realidad que con frecuencia es transmitida de forma abstracta, a través de datos y estadísticas que son incapaces de suscitar una reacción emocional. No es casual que el análisis de Nussbaum privilegie las novelas realistas, las cuales tendrían la capacidad de “normalizar” a las víctimas de injusticias al enfrentar al lector con distintos ángulos de una realidad que le es ajena y cuya elaboración literaria arroja luz sobre la legitimidad de la exigencia de justicia de esos otros distantes que, en realidad, forman parte de un “nosotros”.

En *Río Muerto*, la exploración de esos distintos ángulos de una realidad injusta parte de una pregunta implícita sobre la responsabilidad tanto del autor como del lector de cara a esa realidad. Lo que la novela sugiere es que el componente ético de esa responsabilidad se basa en el reconocimiento de la violencia en Colombia como *ethos* profundamente arraigado, es decir, como modo existencial en que se enmarca el día a día de la vida en comunidad. Esa exploración de la violencia como marco existencial tiene en *Río Muerto* un correlato espacial. Silva hace una

¹⁷³ Para una exploración de las posibilidades, dificultades y retos de la justicia transicional, ver Carlo Nasi, *Cuando callan los fusiles* (2007) y el documental de Margarita Martínez, *La negociación* (2018).

radiografía de dicho *ethos* violento a partir de la elaboración literaria de un espacio concreto en el que se materializa la situación de absoluta invisibilidad que constituye el caldo de cultivo del resentimiento que la novela rastrea. El énfasis que hace Silva en el componente geográfico de la violencia en Colombia sugiere que la invisibilidad de ciertos territorios facilita la perpetuación de las condiciones de injusticia que a su vez constituyen el fundamento legítimo del resentimiento de las víctimas.

Tal como lo propone Jean-Marie Vivaldi, el resentimiento es el resultado de una impotencia social que hace imposible la realización de los ideales sociopolíticos del individuo y de la comunidad (69). En *Río Muerto*, esa impotencia se materializa en Belén del Chamí, un pueblo imaginario que funciona como lugar arquetípico de la periferia nacional y que, tal como nos lo explica el narrador, “hasta hoy no ha logrado, ni rogando, aparecer en el suroccidente del mapa de Colombia” (9). La inexistencia de ese pueblo en el mapa, que es el instrumento cartográfico de representación por excelencia, revela no solo el olvido y la negligencia del Estado frente al país rural, sino además una laguna en la conciencia nacional. Es a la luz de esa laguna que cobra sentido la fórmula de “las dos Colombias”, la cual sintetiza el abismo que separa a los grandes centros del poder político y económico de las regiones apartadas de esos centros.

A pesar de ser un punto neurálgico del Acuerdo de Paz, la incorporación de los territorios rurales a la agenda política nacional es uno de los aspectos más relegados hasta ahora por el Gobierno. El primer punto del Acuerdo, que contempla una “Reforma Rural Integral” como fundamento para “la transformación estructural del campo” y para la consecuente disminución de “las brechas entre el campo y la ciudad” (“Acuerdo” 7), es el que requiere de mayor voluntad política por parte de las élites para ser implementado. Dicha implementación es ampliamente

reconocida como la piedra angular del Acuerdo y del proyecto nacional de reconciliación en él contemplado. Si bien Colombia es uno de los países de Latinoamérica en donde más intentos ha habido de llevar a cabo una reforma agraria por la vía legislativa, esos intentos no se han traducido en una reforma integral. Tal como lo registra un informe de Naciones Unidas, en Colombia “ha faltado capacidad política favorable a la reforma agraria pero también (...) ha sido equivocada la estrategia y la escogencia de los medios para lograr los objetivos” (Balcazar et al. 5). La posibilidad que ofrece la coyuntura inaugurada por el Acuerdo de zanjar esta deuda histórica se ha traducido en una respuesta violenta por parte de grupos cuyos intereses se oponen a la implementación de una reforma estructural. El ejemplo paradigmático de este fenómeno es el asesinato, a partir de la firma del Acuerdo, de más de mil líderes sociales. La creciente intensificación de la violencia contra estos actores, así como la demostrada incapacidad del Estado de contrarrestar esta tendencia, constituyen un recordatorio de que la brecha entre la Colombia rural y la urbana sigue aumentando.

A partir de la exploración geográfica de esa brecha, Silva articula una topografía del resentimiento basada en la exploración literaria de los remanentes espaciales de dicho afecto. De forma análoga a la exploración cinematográfica de la Colombia rural propuesta por César Augusto Acevedo en *La tierra y la sombra, Río Muerto* plantea que el olvido del Estado es el producto de la situación periférica de Belén del Chamí: “Cada tanto el Gobierno de turno les promete comenzar a ayudarles, por fin (...). Juran por Dios que les traerán una escuela o un acueducto: cualquier cosa de allá. Pero lo cierto es que nunca jamás va a pasar nada más que esto —sólo esto que es un poco mejor que el infierno—” (16). Desde el comienzo de la novela, el aislamiento del pueblo—su situación de orfandad con respecto a un centro que el narrador nos presenta como un “allá” inaccesible e indolente—es el correlato lógico del ciclo interminable de

violencia en el que está inmerso ese lugar imaginario que, sin embargo, podría ser cualquier pueblo de Colombia. Al situar la acción narrativa en ese punto olvidado de la geografía nacional, Silva explora la posibilidad que ofrece la literatura de poner el margen en el centro, para usar la célebre fórmula de John Beverly (1989). Esa apuesta ética, sin embargo, se ciñe al género novelístico, lo cual problematiza la idea de que la literatura testimonial debe hablar siempre desde un “yo” no ficcional que ha sido sistemáticamente marginado y que exige reconocimiento a través de la enunciación de su historia personal, la cual a su vez arrojaría luz sobre una historia colectiva de injusticia y exclusión (Beverly 16).

Silva recurre a la ficción para situar a ese “yo” en relación con una constelación de historias que se derivan de su testimonio.¹⁷⁴ Si bien *Río Muerto* se distancia de los preceptos del testimonio latinoamericano al privilegiar la elaboración estética sobre la literalidad de lo narrado por la víctima, la novela se ciñe de todas maneras al imperativo ético de dar voz a quienes no la tienen.¹⁷⁵ No es casualidad que Salomón Palacios, el padre asesinado, sea un personaje mudo. En *Río Muerto*, la ausencia de voz no es una metáfora, sino que constituye el rasgo distintivo del personaje cuya muerte es el motor del relato, a quienes todos en el pueblo llaman, precisamente, “el mudo”. El espectro de ese personaje deambula por el pueblo para advertir a su familia sobre

¹⁷⁴ La tradición en la que se inscribe *Río Muerto* no es, pues, la del testimonio latinoamericano, sino la de la etnografía imaginaria inaugurada por el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Weinberg 324). En ese sentido, Belén del Chamí admite la misma descripción propuesta por Weinberg a propósito de Comala, en la medida en que se trata también de “un sitio matriz, potente, fundado y fundante a la vez, sorbido por sus propias leyes, por sus propios afanes, por sus propias reglas del tiempo, por redes de historias previas (...) que consumen, deciden, determinan la vida de los personajes que representan seres de verdad” (326).

¹⁷⁵ Este elemento atraviesa gran parte de la producción literaria de las últimas dos décadas sobre el conflicto armado. Tal como lo sintetiza Jorge Andrés Cárdenas a propósito de la novela *En el abrazo del río* (2006), de Marbel Sandoval Ordoñez (Bogotá, 1959): “Lo que interesa a la hora de referir el acto violento no es el simple hecho de describir muertes o masacres, ni tampoco caracterizar la forma como se cometen actos violentos contra inocentes, [sino] relatar desde la experiencia de los personajes víctimas de la guerra, el discurso literario vivencial y la voz que estos ostentan como testigos directos que han sido afectados por la situación violenta” (38-39). Ver: Cárdenas, Jorge Andrés, “Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa.” *Hallazgos* 15.29 (2018): 19-44.

la necesidad de rehacer su vida en otra parte. Para comunicar esa advertencia, Salomón recurre a la bruja Polonia, un personaje que actúa como bisagra entre el mundo de los vivos y el de los muertos, lo cual le permite recibir el mensaje que Salomón es capaz de articular a pesar de ser un mudo muerto.¹⁷⁶ Haciendo alusión directa a las leyes irracionales del universo macondiano que la novela recrea, el narrador nos dice que ese mensaje tenía que ser escuchado “porque no podía haber nada más definitivo ni más irreversible que la declaración de un espanto, de un muerto” (36).

La estrategia narrativa de articular el relato en torno al punto de vista del padre asesinado evoca la exploración cinematográfica del resentimiento propuesta por Laura Mora en *Matar a Jesús*. Evoca, además, el atisbo de Rulfo según el cual solo la literatura puede dotar de voz a los ausentes.¹⁷⁷ *Río Muerto*, sin embargo, invierte la perspectiva de *Pedro Páramo*: si en la novela de Rulfo presenciamos la búsqueda que emprende Juan Preciado del padre muerto, en la de Silva es el padre asesinado quien busca a sus hijos para que su muerte permita, al menos, evitar que ellos corran con la misma suerte. Es a partir de esa búsqueda que descubrimos la injusticia radical del asesinato de Salomón, así como el profundo resentimiento que esa injusticia origina en la familia Palacios. Tal como el espectro se lo revela a Polonia, su asesinato fue orquestado por paramilitares en represalia por haber ayudado con acarreos (que era su trabajo) a su compadre Eliécer, un supuesto subversivo. La motivación del crimen constituye un recordatorio

¹⁷⁶ El gesto literario de dar voz a un espectro responde a la necesidad de reconocer a los ausentes como actores clave del futuro colectivo. En palabras de Gabriel Eljaiek-Rodríguez: “Ninguna sociedad puede considerarse justa si no continúa reconociendo como parte integral de sí misma a quienes no están presentes porque han sido excluidos violentamente del campo social” (51).

¹⁷⁷ Esta estrategia es recurrente en la narrativa colombiana reciente en torno a la violencia. Un caso paradigmático lo constituye la pentalogía sobre la violencia en Colombia de Daniel Ferreira (San Vicente de Chucurí, 1981), cuya primera novela—*Viaje al interior de una gota de sangre* (Alfaguara, 2011)—se articula en torno a un coro de espectros que han sido víctimas de una masacre paramilitar en un pueblo que, al igual que Belén del Chamí, podría ser cualquier pueblo de Colombia.

de la lógica absurda e inherentemente injusta que ha definido por décadas quién vive y quién muere en medio del conflicto. *Río Muerto* explora las consecuencias de esa injusticia en los supervivientes, pero también en la relación entre vivos y muertos. Valiéndose del *topos* hamletiano del espectro que agoniza y clama justicia tras una muerte monstruosa, la novela enfatiza el carácter infernal de un mundo en el que los muertos no pueden descansar en paz porque están en estado de acecho. Esto queda en evidencia inmediatamente después del asesinato de Salomón, en el momento mismo en que el mudo deviene espectro: “Se vio luego a sí mismo, pero no sabía que él era él, ni tenía claro cuál era su nombre, en una selva renegrida y estrecha y viscosa y fétida que le pareció el infierno: puede que lo fuera” (10).

Así como en *Hamlet* la aparición del fantasma del rey asesinado revela la podredumbre del mundo de los vivos—“something is rotten in the state of Denmark” (38)—, en *Río Muerto* lo primero que el espectro del padre asesinado percibe es la fetidez de un mundo cuya monstruosidad es representada en la novela a través de una alusión tácita al “Inferno” de Dante. A través de este guiño a la mitología judeocristiana, con todas sus resonancias de culpa y expiación, Silva explora el horror de la muerte violenta del padre como una apertura siniestra hacia un inframundo que los personajes perciben sensorialmente y del que no pueden sustraerse. Este es otro punto fundamental de diálogo entre *Pedro Páramo* y *Río Muerto*. Tal como lo ha observado Jean Franco, Comala es simultáneamente el cielo, el infierno, el purgatorio y el mundo real (867). En Belén del Chamí también coexisten esas distintas dimensiones de la realidad, que Silva explora como dimensiones existenciales. Sin embargo, a diferencia de Comala, que se nos presenta en un momento dado como “una tierra de miel y leche” (Rulfo 21)—es decir, como el *topos* del idilio materno—, en *Río Muerto* las alusiones al infierno eclipsan los elementos idílicos. Las referencias directas al cielo se limitan a los sermones de la

Iglesia Pentecostalista del Espíritu Santo, a cuyo templo asiste la familia Palacios movida por la promesa de librarse “de la lobreguez del infierno obra por obra” (17). Sin embargo, a medida que avanza la novela y descubrimos la complicidad de dicha iglesia con los grupos armados, se hace evidente la vacuidad de esa promesa salvífica.

La evocación del infierno, en cambio, no solo es recurrente a lo largo de la novela, sino que además inspira el título. Tal como lo expresa el narrador al describir el paisaje del pueblo: “Si uno ve Belén del Chamí desde la montaña, que así lo ve uno cuando es un espanto o tiene que correr de afán al monte, parece como si sus setecientas veinte casas entejadas fueran un río lleno de basura que se va ensanchando pero nunca llega al mar, un río que no se va a morir porque es un río muerto” (27). La centralidad que toma en este pasaje el punto de vista de los muertos y los desterrados sugiere que, como Salomón, son muchos más los que han sido obligados por la violencia a ver el pueblo desde los márgenes, como ausentes que juzgan a distancia los horrores que allí ocurren. El hecho de que esas figuras espectrales perciban el pueblo como un río lleno de basura sugiere que el prisma desde el cual se da esa percepción abiertamente subjetiva es el del rencor y el resentimiento. Los desterrados de Belén del Chamí son, al igual que Pedro Páramo, “un rencor vivo” (Rulfo 10). Por otro lado, la imagen del río cuyas aguas reposadas no avanzan hacia ninguna parte es la evocación por excelencia del infierno como lugar sin salida. La imagen del río muerto comprende, además, una dimensión no metafórica relacionada con el hecho histórico de que los ríos en Colombia se han convertido en fosas comunes a lo largo de décadas de violencia.¹⁷⁸

¹⁷⁸ El caso paradigmático es el del Río Magdalena, la vía fluvial más importante de Colombia, que ha constituido una instancia simbólica fundamental en la articulación de un imaginario nacional desde la Colonia hasta el presente. Para un análisis de algunas de las manifestaciones de esa articulación desde mediados del siglo XIX hasta el presente, ver Rory O’Byrne, “Affect, Politics and the Production of the People: Meditations on the Río Magdalena.”

A pesar de su connotación macabra, la exploración de lo espectral en *Río Muerto* está íntimamente ligada a la exigencia de justicia. Tal como lo plantea Avery Gordon: “Hunting [...] always registers the harm inflicted or the loss sustained by a social violence done in the past or in the present. But haunting, unlike trauma, is distinctive for producing a something-to-be-done” (xvi). Con base en esta idea, Juliana Martínez propone que el estado de acecho que es constitutivo de lo espectral en la producción cultural colombiana reciente es siempre “un reclamo de justicia; un llamado a la acción que proviene del pasado pero que se materializa en el presente, en nombre del futuro” (32). Al poner en primer plano el carácter espectral del pueblo en el que transcurre la acción narrativa, *Río Muerto* sugiere que la injusticia radical que constituye el tema central del relato, así como el resentimiento que se deriva de esa injusticia, solo pueden ser aprehendidos a partir de una exploración literaria centrada en la figura del espectro. Tal como lo reconstruye Silva al abordar las posibilidades que abre lo literario de explorar desde una perspectiva no historiográfica episodios de violencia e injusticia:

Es impensable que en un informe de memoria histórica el investigador cite a un espectro. Lo literario, en cambio, permite dar con las dimensiones humanas del asunto, que es lo que sucede por dentro de cada persona que está viviendo este drama, así como la posibilidad de que haya una cuarta dimensión, un fantasma que se mueve, una tras-escena de la muerte desde donde se puede ver la vida. (“Escribir el presente”)

A partir de la elaboración literaria de esa tras-escena, *Río Muerto* sintetiza las condiciones de violencia que han definido la historia reciente del país, a la vez que pone de manifiesto que el resentimiento de la víctima en cuyo testimonio se basa el relato responde a la constatación de que en Colombia la justicia nunca ha llegado a la periferia, por lo cual la única

Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect. Boydell and Brewer, 2013, pp. 227–248. Para un análisis más reciente desde la antropología histórica, ver Wade Davis, *Magdalena: historias de Colombia*. Crítica, 2021.

salida para las víctimas parece ser la huida y el olvido.¹⁷⁹ La insistencia de Salomón de convencer a su familia de abandonar el pueblo es el resultado lógico de la aporía existencial que supone vivir a orillas de un río muerto. Sin embargo, la novela trasciende el fatalismo de esa perspectiva para explorar la posibilidad de canalizar el resentimiento hacia una exigencia positiva de justicia.

II. El “desmadre” como exigencia de justicia

El personaje que encarna esa exigencia es Hipólita, la viuda de Salomón, cuyas transformaciones a lo largo de la novela constituyen una síntesis de la resiliencia de las víctimas en Colombia. En el caso de Hipólita, esa resiliencia tiene tintes sofocleanos. Como en *Antígona*, la primera exigencia de la viuda tras el asesinato de Salomón es darle sepultura. En la madrugada después del crimen, Hipólita logra convencer a Severo Caicedo, el enterrador, de que seposite a Salomón de forma clandestina, sin ritos y sin la presencia del pastor de la Iglesia Pentecostalista. Tal como nos lo aclara el narrador, de esa clandestinidad depende la vida del enterrador: “Nadie podía verlo si quería seguir viviendo. Nadie era de fiar” (29). La veracidad de esa sentencia queda plenamente constatada más adelante, cuando se nos revela el asesinato de Severo Caicedo. La relación entre Hipólita y Antígona se hace del todo evidente a la luz de la clandestinidad que rodea el entierro de Salomón. En ambos casos, el *pathos* trágico que marca las acciones de los

¹⁷⁹ El interés de Silva por explorar la periferia nacional como el epicentro por excelencia de la violencia tiene antecedentes robustos en la literatura colombiana contemporánea. Un ejemplo paradigmático lo constituye la producción literaria de Evelio Rosero (Bogotá, 1958). De hecho, el recurso narrativo de situar el relato en un pueblo arquetípico de la Colombia rural es un elemento común entre la aproximación de Silva y la de Rosero, cuya novela *Los ejércitos* (2007) explora la violencia a partir de la creación de un espacio imaginario (un pueblo llamado San José) que funciona, al igual que Belén del Chamí, como un lugar matriz en el que queda sintetizada la experiencia de las víctimas de los grupos armados en la periferia. Tal como lo propone Héctor Hoyos (2012), en oposición a Macondo, que constituye una representación metafórica de la nación, San José en *Los ejércitos* representa una “zona roja” en constante peligro (288).

personajes está determinado por el conflicto entre la ley divina y la ley humana. En virtud del abismo que separa a ambas manifestaciones de la ley, Hipólita debe embarcarse—como la heroína de Sófocles—en la búsqueda suicida de una justicia que trasciende y reta el poder de quienes imponen su ley de forma coercitiva, desconociendo los preceptos más elementales de la decencia y de la dignidad humana.

En un país como Colombia, donde solo entre 2005 y 2018 se hallaron más de nueve mil cuerpos enterrados clandestinamente en fosas comunes (ver “En fosas clandestinas”), la exigencia primordial de justicia que consiste en dar sepultura a los seres queridos asesinados es en muchos casos imposible de satisfacer. Es a la luz de esta imposibilidad que cobra sentido el énfasis que hace Silva en el entierro de Salomón, el cual deja de manifiesto que una parte fundamental del proceso de victimización de los supervivientes por parte de sus victimarios consiste en la prohibición tácita de disponer de los restos de sus seres queridos.¹⁸⁰ Al desobedecer esa prohibición, Hipólita hace explícito su compromiso ético con su esposo asesinado, en oposición abierta a las órdenes de los verdugos.

La satisfacción de esa exigencia básica le permite al personaje iniciar un periodo de duelo que se ajusta al análisis freudiano de ese estado emocional. La pérdida de interés en el mundo exterior, que se le revela al doliente como “pobre y vacío” (Freud 246), es el síntoma sobresaliente de Hipólita, quien, después de enterrar a su esposo, se encierra en su habitación “como acorralándose y enfermándose y matándose de a poco” (45). Sin embargo, después de un

¹⁸⁰ Esta prohibición quedó en evidencia de forma especialmente cruda tras el reciente asesinato de Edier Adán Lopera, líder social de Tarazá, Antioquia, cuyo cadáver fue expuesto a la intemperie para aterrorizar a toda la comunidad. Según la Asociación de Campesinos del Bajo Cauca (Asocbac), los paramilitares que llevaron a cabo el crimen impidieron el levantamiento del cadáver tanto a los familiares de la víctima como a las autoridades, “dejando un fuerte mensaje criminal de poder y terror para toda la región del Bajo Cauca que dominan” (“Asesinan a Edier Adán Lopera”).

tiempo, la viuda supera ese estado abúlico y en ella se produce una transformación súbita, pero fundamental: “El viernes 28 de febrero Hipólita se despertó porque ella misma había pegado un grito: «¡No!». (...) Sintió el alivio de golpe: ya no más, ya. (...) No era que se le hubiera acabado la tristeza: ningún duelo llega a su fin. Era que tenía la idea que tenía: ese desmadre” (46). Si bien la idea a la que hace alusión este pasaje se nos presenta en principio como la decisión de olvidarlo todo y abandonar el pueblo con sus hijos, a medida que avanza la novela descubrimos que el aludido “desmadre” responde a la determinación de Hipólita de develar toda la verdad, aunque ese develamiento le cueste la vida. Esa determinación se nos presenta como el resultado de una exigencia de justicia cuyo punto de partida es la necesidad de saber qué pasó, quién asesinó a Salomón, y por qué lo hizo. Dicha exigencia está en el centro de la justicia transicional, que contempla como inalienable el derecho de las víctimas a saber toda la verdad y a exigir reparación con base en ese develamiento. El personaje de Hipólita constituye la personificación de ese derecho, no canalizado a través de ninguna vía institucional. De hecho, Hipólita recorre el pueblo con un fusil al hombro, dando a entender que su clamor de justicia exige la apropiación de la fuerza con que los grupos armados intimidan a diario a la comunidad. Es en este punto del relato en que cobra sentido la alusión directa que hace Silva a la mitología griega al bautizar al personaje con el nombre de una reina amazona. La transformación de la viuda en una guerrera que ha perdido el temor a la muerte señala hacia la imposibilidad de obtener satisfacción por la vía institucional.

Este elemento de la novela legitima tácitamente el resentimiento de las víctimas que deben escudriñar por cuenta propia un pasado monstruoso cuyo esclarecimiento es obstaculizado por el poder de los victimarios, que en muchos casos está amparado en los poderes institucionales. El clamor de verdad y de justicia que motiva todas las acciones de Hipólita tras la

superación del primer estadio del duelo lleva al personaje a enfrentarse directamente a la corrupción de las instituciones que supuestamente están en función de velar por la vida y la seguridad de la comunidad. Así queda de manifiesto en su discusión con el agente Lizardo Sarria, quien supuestamente está buscando a los responsables del asesinato de Salomón, pero que en realidad no solo sabe quiénes son, sino que además los encubre. “Con todo respeto”, le dice Hipólita al agente, “yo siempre he sabido que el enemigo es usted” (82). El punto culminante del enfrentamiento de Hipólita con los poderes institucionalizados que dirigen subrepticamente el destino del pueblo lo constituye su rebelión contra la autoridad del pastor de la iglesia, quien intenta sin éxito convencerla de que “dejara de meterse en lo que no debía” (100). Hipólita, sin embargo, insiste no solo en conocer la verdad, sino además en revelarla a todo el pueblo. La idea de justicia en la que se funda esa voluntad choca con la autoridad eclesiástica en la medida en que esa autoridad se le revela a la viuda como un poder opresivo y cómplice de los victimarios. Así se lo transmite Hipólita a todos los feligreses: “Yo sé que el Señor nos está viendo. (...) Pero más que todo sé que a Salomón lo mataron como lo mataron para decirnos a todos que nos quedemos callados (...), pero también para quedarse con la tierra nuestra porque estos hijos de puta lo único que quieren es todo” (106).

Hipólita hace explícita en el pasaje anterior una de las causas últimas de la violencia en Colombia, que tiene que ver precisamente con el acaparamiento de la tierra por parte de grupos armados al servicio de los intereses de los terratenientes. Es significativo en este sentido que el narrador nos revele al final de la novela que la historia en ella consignada sigue contándose “veintiocho años después” (145), ya que este dato nos permite situar históricamente el relato a principios de la década del noventa, cuando se institucionalizó la apropiación ilegal de tierra por parte de grupos paramilitares. Por otro lado, la alusión a la repetición de esos mismos hechos

después de tres décadas apunta a la sistematicidad de la maquinaria de despojo entonces fundada, así como al carácter cíclico de la violencia en Colombia. En palabras del autor:

El ejercicio de la narración en Colombia ha tenido que ver con narrar lo que está sucediendo porque ha sucedido lo mismo durante décadas. Es muy difícil esperar a que termine la guerra para contarla porque la guerra no acaba. La reacción de los artistas colombianos es pintar la guerra, cantar la guerra, escribir la guerra. En todos los campos del arte en Colombia se cuenta la guerra, pero la guerra sigue. (“Escribir el presente” 343)

La repetición de los mismos hechos durante décadas explica en gran medida el actual estallido social en Colombia, enmarcado en un paro nacional que inició el 28 de abril de 2021. Si bien la pandemia ha contribuido a dicho estallido, sus antecedentes se remontan al paro del 21 de noviembre de 2019, cuya exigencia principal—atizada por la indignación colectiva ante los asesinatos de líderes sociales—era la implementación integral del Acuerdo. *Río Muerto* se enmarca en este pulso entre los poderes establecidos y la exigencia de justicia de actores sociales que han sido sistemáticamente excluidos del proyecto de nación promovido por esos poderes. Silva explora esa exclusión como el resultado de un Estado profundamente corrompido, pero también de una sociedad que se ha insensibilizado ante esa corrupción. Esta postura abiertamente crítica con respecto a la voluntad política de las élites de promover un proyecto de pacificación basado en los preceptos de justicia, reparación y no repetición, evoca el desencanto letrado en torno al cual gravitan las propuestas literarias de Antonio Caballero y de Fernando Vallejo, tal como se vio en el capítulo 1. En la novela de Silva, sin embargo, ese desencanto no se manifiesta desde el punto de vista de la subjetividad de una voz letrada que se sabe en crisis, sino desde la exploración que hace esa voz de un punto de vista otro en el que se hace evidente un sentido de profundo escepticismo frente a la posibilidad de reconciliación en la Colombia actual. Dicho escepticismo se hace evidente en el énfasis que hace la novela en el hecho de que, a pesar de la

valentía de Hipólita al hacer explícita la complicidad de representantes del Estado con la maquinaria de despojo y exterminio que asedia al pueblo, el precio que la viuda debe pagar por decir la verdad es el destierro social, ya que nadie en Belén del Chamí quiere arriesgar su vida por enfrentar a los poderosos. Esta indolencia colectiva queda sintetizada en la reacción de los feligreses de la Iglesia Pentecostalista después de que la viuda señala a los responsables del asesinato de Salomón: “Hipólita vio que le rapaban el micrófono y que le quitaban el fusil y que la empujaba una corriente que era la gente agujoneada y trató de voltearse varias veces y gritó «¡máteme, hijueputa, máteme!» y el grito fue ronco como de mujer que va a dar la guerra hasta el último suspiro” (111). La complicidad de la congregación con los victimarios deja en evidencia que Hipólita ya no forma parte de esa comunidad. La figura del destierro que este episodio evoca tiene, de nuevo, tintes de tragedia griega. Como Antígona, Hipólita opta por cortar los lazos con la comunidad de los vivos porque su compromiso con los muertos la obliga a enfrentarse con los poderes terrenales, cuya injusticia es palmaria.

La injusticia abierta y sin ambages de quienes defienden la ley de los poderosos en Belén del Chamí se hace evidente un poco más adelante, cuando descubrimos la alianza directa entre la Iglesia Pentecostalista y alias Triple Equis, el jefe paramilitar que orquestó el asesinato de Salomón: “El pastor Juvenal Becerra les dio la orden a sus esbirros de que les cerraran las puertas bajitas del templo para siempre «a esos malagradecidos». Se quedaron abiertas, sin embargo, porque en la plaza estaba la guardia del comandante Triple Equis lista a restablecer el orden en el pueblo” (111). La restitución del orden en Belén del Chamí está basada en la instauración de la intimidación y el silenciamiento de quienes buscan la verdad. El orden que aquí se nos presenta es, pues, inherentemente injusto. Al exigir justicia desde una determinación radicalmente individual, Hipólita queda simbólicamente expulsada de la comunidad fundada en

dicho orden. El correlato de esa expulsión simbólica es la expulsión física del territorio, la cual se produce tras el enfrentamiento de Hipólita con Triple Equis, quien se nos presenta como un pornógrafo amnésico para quien era ya costumbre preguntar: “«gordo: ¿nosotros finalmente sí matamos a ese hijueputa?»” (127). Al caracterizar al jefe paramilitar como un hombre incapaz de recordar sus propios actos, la novela enfatiza el conflicto irresoluble entre la exigencia de verdad y de justicia que motiva las acciones de Hipólita y la impunidad radical que se deriva del olvido que empaña todas las acciones de Triple Equis. Este conflicto sugiere la imposibilidad de perdonar a quien ni siquiera puede reconocer las atrocidades por él ordenadas porque no las recuerda. La memoria se nos presenta aquí como la condición de posibilidad de la reconciliación. El enfrentamiento entre Hipólita y Triple Equis sugiere que es ilegítimo exigirles a las víctimas que se acojan a un proceso de reconciliación sin proveer garantías para el develamiento de todo lo ocurrido durante el conflicto. En ausencia de esas garantías, el resentimiento hacia los victimarios es absolutamente legítimo.

Movida por ese resentimiento, Hipólita se niega a ceder ante las exigencias de Triple Equis, quien la amenaza con asesinar a sus hijos. En este punto, el “desmadre” antes aludido se nos revela en toda su dimensión trágica: Hipólita está dispuesta a ser asesinada y a que asesinen a sus hijos antes de ceder a las presiones de los verdugos. Al percatarse de esta determinación, Triple Equis pierde interés en la familia Palacios y ordena que los lancen desde un camión a las orillas del río Muerto. Después de que se cumple esa orden, Hipólita y sus hijos abandonan el pueblo caminando, guiados por el espectro de Salomón: “Él fue adelante todo el tiempo. Treparon hasta llegar a la carretera cuando empezaba a amanecer a la distancia. Y se fueron a pie en fila india y en el orden en que el muerto los conoció, Hipólita, Maximiliano y Segundo, detrás de esa luz” (155).

Si bien la partida de la familia Palacios constituye un recordatorio del triunfo de los victimarios, quienes en última instancia siguen decidiendo quién vive y quién muere, quién permanece en el territorio y quién debe huir, el clamor de justicia de Hipólita no queda del todo desatendido. Al negarse a seguir las reglas del silencio y del olvido, Hipólita se apropia de una dignidad de la que ningún otro personaje de la novela goza. Su heroísmo sin pretensiones, que consiste en buscar la verdad sin importar las consecuencias, la convierte en un personaje modélico que merece toda la empatía del lector. El hecho de que esa empatía esté dirigida hacia un personaje que se arma de un rifle para buscar justicia por cuenta propia sugiere la necesidad de reconocer, por un lado, la desconfianza de las víctimas en las instituciones encargadas de impartir justicia y, por el otro, la legitimidad del resentimiento (comúnmente caracterizado como un afecto “negativo”) ante atrocidades que quedan en la impunidad y que, por consiguiente, no dejan de reproducirse.

En esa medida, la novela hace eco de una de las preguntas más provocadoras de Thomas Brudholm en su análisis del resentimiento como virtud, a saber, ¿no hay acaso circunstancias en las que perdonar es una tentación, una promesa de alivio moralmente dudosa? El atisbo que se sigue de esta pregunta es que negarse a perdonar puede constituir un reto moral más encomiable que el de la reconciliación. Para Brudholm, el resentimiento de las víctimas es especialmente legítimo en las sociedades que abandonan a sus supervivientes y conceden amnistías a los perpetradores de atrocidades (2). Si bien estas reflexiones resuenan con gran fuerza en *Río Muerto*, es necesario ahondar en la manera en que el reconocimiento de la legitimidad del resentimiento que la novela propone dialoga con la especificidad del escenario transicional en Colombia.

III. La reconciliación como restauración de lo humano

Como ha quedado de manifiesto en la sección anterior, el “desmadre” de Hipólita, que en un principio se nos muestra como la voluntad de abandonar el pueblo, termina por convertirse en la columna vertebral de un relato en el que la exigencia de justicia toma una forma abiertamente beligerante, de enfrentamiento directo con los verdugos y sus cómplices. Esa beligerancia, que choca con la *doxa* de los discursos de paz y reconciliación institucionalmente promovidos, se nos presenta en la novela como una forma legítima de oponerse a los victimarios, de romper el ciclo de silencio y complicidad que les permite a éstos continuar exterminando y despojando sin que esas acciones sean juzgadas, ya sea social o institucionalmente.

En esa medida, lo que *Río Muerto* nos presenta como “irracional” no es el clamor de justicia de Hipólita, sino la complicidad de quienes guardan silencio ante las injusticias cotidianas que marcan la vida en Belén del Chamí. Al reconocer la racionalidad del “desmadre” de Hipólita, es decir, la legitimidad de sus acciones motivadas por el resentimiento y la rabia ante la impunidad reinante, *Río Muerto* invierte el discurso de la reconciliación en que se asientan los pilares de la justicia transicional, el cual contempla que la única salida racional al conflicto es el perdón y la consecuente superación de sentimientos “negativos” que no permiten “pasar la página”. La novela sugiere que el cuestionamiento de dicha idea debe partir de una crítica a la noción de que los sentimientos de las víctimas pueden ser juzgados como “positivos” o “negativos”. Esa distinción es problemática en la medida en que los sentimientos considerados “negativos”, tales como el resentimiento, tienen un componente de positividad que con frecuencia es ignorado desde una perspectiva moral cuya cantera valorativa no es otra que la tradición judeocristiana. La superación de esa perspectiva moralista permite reconocer no solo la

legitimidad del resentimiento de las víctimas, sino además el horizonte restaurativo que abre ese afecto.

Tal como lo propone Margaret Walker, a nivel social el resentimiento puede desembocar en la activación de respuestas defensivas por parte de una comunidad que afirma, a través de ese sentimiento, que la víctima está amparada por las redes de responsabilidad colectiva de esa comunidad (135). En el escenario que nos presenta *Río Muerto*, la ausencia de una respuesta social al sufrimiento de la familia Palacios señala hacia una disfunción en los mecanismos de protección que definen las redes de responsabilidad colectiva a las que alude Walker. La novela pone en primer plano una patología social que consiste en la incapacidad de solidarizarse con las víctimas, de participar de su resentimiento para canalizarlo colectivamente hacia una exigencia positiva de justicia. El énfasis que hace la novela en la escala social más elemental, que es la de la comunidad de un pueblo arquetípico, funciona como un lente de aumento que pone en evidencia los retos de la reconciliación en un nivel ya no institucional, sino comunitario. Lo que la historia de la familia Palacios sugiere es que no puede haber reconciliación en una comunidad que no se solidariza con las víctimas y que, por lo tanto, es incapaz de participar activamente de la exigencia de justicia que constituye el primer paso hacia la restauración del tejido social que la violencia ha roto.

Al enfocarse en la especificidad de lo local, Silva pone sobre la mesa el atisbo fundamental de que la paz no puede ser percibida únicamente como una política de Estado, sino que debe ser entendida también—y principalmente—como un proceso de restauración social que debe darse desde el nivel más elemental de la familia y de la comunidad. Tal como lo propone Padraig McAuliffe, la paz y la justicia concebidas desde un esquema vertical no tienen efecto real sobre las subjetividades sociales ni sobre los miedos y resentimientos acumulados que

condicionan la vida en comunidad, la cual se desarrolla independientemente de los acuerdos y decisiones de las élites políticas (256). Al enmarcar la exigencia de justicia en un proceso de búsqueda y divulgación de la verdad en el seno de una comunidad específica, *Río Muerto* desestabiliza la idea común de que la justicia es un problema que atañe únicamente a las instituciones encargadas de administrarla. Más aún, la articulación que Silva propone de la exigencia de justicia como un rasgo fundamental de lo humano, cuya manifestación no depende de ningún amparo institucional, dialoga con la idea de Rawls de que la ausencia del sentido de justicia es un síntoma de una deficiencia en las capacidades y actitudes fundamentales que definen lo humano (299). La aproximación de Silva a la forma en que esa deficiencia ha desintegrado el tejido social en Colombia sugiere que quizás la secuela más devastadora de la guerra ha sido la naturalización de la indiferencia como mecanismo de defensa y de supervivencia. Si nos acogemos al postulado de Rawls, esa naturalización ha desembocado en la deshumanización de comunidades enteras.

Río Muerto intenta conjurar esa deshumanización al permitirle al lector solidarizarse y participar de forma vicaria del clamor de justicia de víctimas arquetípicas a través de la activación de las redes de responsabilidad colectiva que se han atrofiado a lo largo de más de medio siglo de guerra. Al basarse en el testimonio de una víctima que no puede perdonar y al reconocer la legitimidad ética de esa incapacidad, Silva sugiere que la reconstrucción de lo humano que permitiría el restablecimiento de los lazos sociales de los que depende la reconciliación es todavía un proyecto en Colombia. Es importante anotar que, justamente en virtud de su vocación testimonial, la novela de Silva participa desde lo literario de los esfuerzos que se han articulado a lo largo de las últimas décadas por aproximarse al pasado desde una perspectiva hermenéutica que privilegia el punto de vista de las víctimas. Una instancia

paradigmática de la forma en que esos esfuerzos se han materializado a nivel institucional lo constituye el ya mencionado informe *Basta ya* del Centro Nacional de Memoria Histórica, en el cual se ha patente la importancia del reconocimiento del punto de vista de las comunidades más afectadas por el conflicto como condición *sine que non* de la comprensión de los problemas sociales y políticos que constituyen el sustrato de la violencia. Tal como lo plantea el informe: “El carácter invasivo de la violencia y su larga duración han actuado paradójicamente en detrimento del reconocimiento de las particularidades de sus actores y sus lógicas específicas, así como de sus víctimas” (*¡Basta ya!* 13). La centralidad del punto de vista de las víctimas en la reconstrucción del pasado y en la articulación de un proyecto nacional de reparación y no repetición se ha traducido en la instauración de leyes concretas que reconocen, desde un nivel no ya meramente simbólico sino jurídico, el clamor de justicia de las víctimas como un elemento neurálgico de dicho proyecto. Tal es el caso de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, adoptada e implementada en julio de 2011 con el fin de desafiar desde la institucionalidad el despojo masivo de tierras por parte de grupos paramilitares.¹⁸¹ Si bien esa Ley consagró el reconocimiento de los derechos de las víctimas como un elemento fundamental de la justicia transicional en Colombia, esto no desembocó automáticamente en un cambio de foco a nivel discursivo, en la medida en que, tal como lo reconstruye el Centro Nacional de Memoria Histórica, los decretos en favor de las víctimas “no [han] conseguido hacer de la escena judicial un espacio de impugnación del discurso del victimario mediante el empoderamiento de las voces de las víctimas” (*¡Basta ya!* 245).

¹⁸¹ Para un análisis de los alcances y retos de la implementación de dicha Ley, ver Francisco Gutiérrez Sanín et. al, eds. *La tierra prometida: balance de la política de restitución de tierras en Colombia*. Editorial Universidad del Rosario, 2018. Asimismo, en su documental *Un asunto de tierras* (2015), Patricia Ayala Ruiz examina, desde el punto de vista de la experiencia concreta de las comunidades rurales, la falta de voluntad política que marcó el primer año de implementación del programa de restitución de tierras.

La imposibilidad de que se dé esa impugnación exclusivamente desde el marco institucional arroja luz sobre los alcances de lo literario como una instancia simbólica que haría posible la articulación de un discurso sobre la violencia en el que la exigencia de justicia no está necesariamente mediada por la especificidad de las herramientas interpretativas propias de lo jurídico. En esa medida, la novela de Silva comparte con los demás casos de estudio abordados en esta tesis un interés por explorar articulaciones de lo sensible (Rancière 2010) que suponen un replanteamiento de los regímenes discursivos promovidos desde lo institucional. *Río Muerto* es especialmente reveladora sobre los alcances de ese replanteamiento en el actual escenario transicional en Colombia, en la medida en que, en medio del ambiente de relativo optimismo sobre la posibilidad de una nueva era de paz y prosperidad nacional, la novela articula una aguda crítica de ese optimismo al poner en primer plano los retos inherentes a dicho proyecto de pacificación, de los cuales la impunidad es quizás el más saliente por constituir uno de los mayores obstáculos hacia la reconciliación.

El énfasis que hace la novela en la reproducción de las condiciones de violencia como el producto lógico de la inoperancia del Estado frente a los actores responsables de las atrocidades cometidas durante décadas de conflicto armado constituye uno de los nudos de parentesco entre *Río Muerto* y las otras instancias de la producción cultural de las últimas cuatro décadas que he examinado en esta tesis. Desde la exploración literaria propuesta por Antonio Caballero de una cultura de la violencia sin remedio y el diagnóstico cáustico que hace Fernando Vallejo del cataclismo social tras el triunfo *de facto* de los carteles de la droga, hasta la denuncia que articulan desde el cine Víctor Gaviria, César Augusto Acevedo y Laura Mora en torno al fracaso de un Estado que condena a sus ciudadanos al no futuro, pasando por la exploración pictórica de Beatriz González sobre atrocidades que permanecen en la impunidad y la reinención escénica

elaborada por Mapa Teatro en torno a episodios de la historia que siguen definiendo el presente, uno de los elementos centrales que conectan todas estas instancias de la producción cultural es el énfasis—explorado desde distintos registros estéticos—de las aporías éticas inherentes a la exigencia incondicionada de perdón y olvido para lograr “pasar la página”. Este elemento arroja luz sobre la conexión del caso colombiano con otros escenarios transicionales en los que el clamor de justicia sigue definiendo el presente, precisamente porque sigue desatendido. El caso de El Salvador es paradigmático en este sentido. Tal como lo sintetizan Tristán et al. (2015):

The absence of justice and the persisting impunity for human rights violations committed since the mid-1970s has been the price that the victims of this violence have had to pay for attaining a negotiated peace. The fact that the leading political and military actors of the conflict have also been the main players in Salvadoran politics after the end of the war explains the failure to grant reparation to the victims. (178)

Los vaivenes en apariencia anecdóticos del Centro Nacional de Memoria Histórica a los que me referí al inicio de este epílogo ponen en evidencia que el patrón de impunidad y de no reparación para las víctimas es también una realidad tangible en la Colombia contemporánea. Si bien es precipitado hacer predicciones sobre el futuro de la paz tras la firma de los Acuerdos con las FARC, la evidencia con la que hasta ahora se cuenta demuestra la falta de voluntad por parte de las élites que detentan el poder hacia la implementación de políticas efectivas de reparación y no repetición, lo cual alerta sobre la necesidad de resistir las narrativas sobre el pasado que promueven la impunidad y el olvido en función de los intereses políticos dominantes. La producción cultural en torno a la violencia en Colombia ofrece la posibilidad de que esa resistencia emerja desde discursos no institucionales que retan las aproximaciones hegemónicas a la historia.

IV. Coda: ¿más allá del no futuro?

Si, como lo he intentado mostrar hasta este punto, *Río Muerto* constituye un ejemplo paradigmático de la producción cultural colombiana reciente a la luz del proceso de paz, no deja de sorprender que en esta novela sigan resonando no solo los ecos del desencanto letrado que he explorado en el Capítulo 1, sino además el sentido de profundo escepticismo frente a los discursos hegemónicos sobre paz y reconciliación que atraviesa la totalidad de la producción cultural que constituye el objeto de estudio de esta tesis. El hecho de que ese escepticismo desencantado continúe definiendo las narrativas culturales actuales en torno a la posibilidad de un escenario transicional en la Colombia contemporánea da plena cuenta, por un lado, de las aporías de la reconciliación que inspiran el título de este epílogo, y, por el otro, de la persistencia en el “discurso de la violencia” (Suárez 2010) de ese no futuro anunciado con elocuencia trágica en el primer largometraje de Víctor Gaviria. En esa medida, se hace evidente en mi lectura de la producción cultural colombiana de las últimas cuatro décadas una circularidad que quizás tenga que ver con la imbricación de temporalidades que no pueden ser abordadas como clausuradas y que, tal como lo propongo en la Introducción, articulan desde lo estético una hermenéutica de la sospecha en torno a los discursos dominantes sobre la transición en Colombia. Dicha circularidad apunta también hacia unas coordenadas afectivas que se articulan en torno a la frustración tanto individual como colectiva ante la lógica de la repetición que parece constituir el sello de la historia nacional.

Esa lógica atraviesa de una u otra forma las distintas aproximaciones críticas a la producción cultural colombiana de las últimas décadas, tal como queda de manifiesto en el énfasis que hacen esas aproximaciones en el carácter cíclico de una violencia cuyas huellas (Rueda 2011) o residuos (Fanta 2015) apuntan hacia la imposibilidad de un cierre definitivo.

Dicha imposibilidad se ha traducido en lo que Juana Suárez (2010) identifica como la conformación de un “imaginario de la violencia” (34), el cual a su vez ha desembocado, como lo propone Alejandro Herrero-Olaizola (2021), en la instauración de una marca cultural anclada en la noción de una “condición colombiana” que parece no tener remedio, como lo diagnosticaba ya hace cuatro décadas Antonio Caballero. Ahora bien, el hecho de que en la aproximación literaria a la guerra, la paz y la reconciliación en la Colombia actual propuesta por Ricardo Silva se trasluzca un desencanto análogo al de novelas como las de Caballero y Vallejo da cuenta de la continuidad de ese pesimismo ilustrado en la producción cultural más reciente.

Si bien dicho pesimismo constituye uno de los ejes afectivos que conectan las distintas aproximaciones abordadas en esta tesis, considero que leer esas aproximaciones en clave de una condena inapelable al no futuro resulta no solo problemático, sino estéril desde un punto de vista tanto estético como político.¹⁸² La articulación de lecturas no hegemónicas sobre la relación entre estética y política que he rastreado hasta este punto da cuenta de la necesidad de pensar el futuro como el ámbito de lo no predeterminado por excelencia. Como se vio en el Capítulo 3, un ejemplo paradigmático de esa necesidad lo constituye la aproximación de Mapa Teatro a las artes vivas como “actos de resistencia de los cuerpos contra la materia inmutable (...), la permanencia, lo inalterable, en fin, contra todo aquello que promulgue el orden definitivo de las cosas” (*Ciudad-espejo* 105). Esa resistencia es también central en la aproximación artística de Beatriz González al pasado desde una esfera afectiva que está en función de las necesidades éticas del presente y de los posibles futuros que abre la rearticulación estética de una realidad no

¹⁸² Tal como lo señala María Ospina, la aproximación a la historia como una repetición indefinida de catástrofes “obstruye los intentos por entender las diferencias de diversos tipos de violencias y su anclaje en contextos históricos particulares, localizar las pérdidas en su especificidad e identificar a los responsables de los actos violentos” (“Evocar y convocar” 21).

clausurada. Asimismo, tal como quedó en evidencia en el Capítulo 4, la apuesta ética y estética por un cine centrado en formas de violencia estructural en las que confluyen capas históricas heterogéneas da cuenta de una resistencia radical a entender el pasado como un ámbito necesariamente divorciado del presente y del futuro. Esto desemboca en gramáticas visuales muy disímiles que, sin embargo, comparten un interés fundamental por indagar sobre otros futuros posibles que la violencia ha truncado. Si bien este rasgo utópico no está articulado explícitamente en ninguna de las instancias de la producción cultural analizadas en esta tesis, en todas ellas se trasluce la necesidad de crear formas alternativas de narrar lo que aparentemente ha sido narrado hasta el cansancio, lo cual supone una reflexión implícita sobre la relación del régimen estético con lo no predeterminado.

En virtud de esa relación, las narrativas culturales en torno a la guerra y la paz en la Colombia contemporánea constituyen un reflejo privilegiado de dinámicas históricas que son, por definición, impredecibles. Un ejemplo paradigmático de esas dinámicas lo constituye la reciente elección presidencial de Gustavo Petro Urrego, excombatiente del movimiento guerrillero M-19 y avezado opositor de las élites políticas. Su fórmula vicepresidencial, la activista ambiental afro Francia Márquez, representa a su vez las exigencias de justicia y paz no solo de las víctimas, sino también de un amplio segmento de la población que considera que el proceso de paz está resquebrajado por la falta de voluntad política de las élites que detentan el poder. Si bien este movimiento alternativo (que sus líderes han denominado Pacto Histórico) salió victorioso por un estrecho margen —50, 44% del total de votos versus 47, 31% de su contrincante Rodolfo Hernández— el triunfo es histórico en la medida en que, más allá de los eventuales resultados *de facto* del nuevo gobierno, el relevo de poder supone una ruptura en la lógica política que ha perpetrado la violencia en Colombia. Tal como lo resume el propio

Ricardo Silva a propósito del discurso del nuevo mandatario tras su elección el 19 de junio de 2022: “en la populosa tarima de la victoria, mientras Petro pronunciaba, afónico, su primer discurso como presidente, podían verse los semblantes del país de las mujeres, el país afrodescendiente, el país indígena, el país pobre, el país de las víctimas, el país de las madres que vinieron al mundo a perder a sus hijos” (Silva 2022). En esta descripción se perciben claramente los ecos de ese abismo que separa las “dos Colombias” al que alude *Río Muerto*. La reivindicación política de esa Colombia que —como lo expresa Silva en su novela— hasta hoy no ha logrado aparecer en el mapa, representa un hito político y social sin precedentes. Dicho hito constituye además una oportunidad histórica para reconocer que, si bien la sociedad colombiana es “un paciente que tiene años de terapia por delante” (Silva 2022), los cimientos para esa terapia están plenamente presentes en la elaboración que se ha gestado desde la producción cultural de formas no hegemónicas de aproximarse al pasado en su relación con el presente y el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Abderhalden Cortés, Rolf. “El artista como testigo: testimonio de un artista.” *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Ed. Óscar Cornago Bernal. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. 295-302.
- . “Testigos.” *Lexicon for an Affective Archive*. Intellect, 2017.
- . “Y saldrás de ti hacia nuevos y vastos territorios donde la palabra y el gesto no caerán en el olvido.” *Ciudad-espejo*. Universidad Nacional, 2009, 101-118.
- . “Y saldrás de ti hacia nuevos y vastos territorios donde la palabra y el gesto no caerán en el olvido.” *Ciudad-espejo*. Editado por Natalia Gutiérrez. Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 101-118.
- Acosta López, María del Rosario. “Gramáticas de la escucha. Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica”. *Ideas y Valores* 68 (5), 2019: 59-79.
- “Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera.” Cancillería de Colombia, 2020.
https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdooficial.pdf
- Adorno, Theodor. “Commitment.” *Aesthetics and Politics*. Verso, 1977. 177-195.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1998.
- Agarrando pueblo*. Dirigida por Carlos Mayolo y Luis Ospina. SATUPLE, 1978.
- Ahmad, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”, *Social Text*, vol. 15, 1986, pp. 65-88.
- Alighieri, Dante. *L’inferno*. De Vries Ibarra, 1867.
- Allier Montaña, Eugenia. *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. UNAM, 2010.
- Álvarez, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Universidad Nacional de Colombia, 1988.

- Álvarez, Luis Alberto. *Páginas de cine*. Vol 2. Editorial Universidad de Antioquia, 1992.
- Arenillas, María Guadalupe and Michael J. Lazzara. *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Arjomand, Minou. "Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre." *Modern Drama*, vol. 59, no. 1, Spring 2016: 49-74.
- "Arranca juicio clave en crímenes por tierra", fotografía de Álvaro Sierra. *El Tiempo*, 29 de noviembre de 2000.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Trad. Victor Corti. Oneworld Classics, 2010.
- "Asesinan a Edier Adán Lopera, líder social de Tarazá, Antioquia." *El Espectador*, 23 de junio, 2020. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/asesinan-a-edier-adan-lopera-lider-social-de-taraza-antioquia/>
- "Así les quitaron las tierras." *Semana*, 14 de mayo, 2011. <https://www.semana.com/nacion/articulo/asi-quitaron-tierras/239759-3>
- Un asunto de tierras*. Dirigida por Patricia Ayala Ruiz. Pathos Audiovisual, 2015.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press, 1984.
- Balcázar, Álvaro, et al. *Colombia: alcances y lecciones de su experiencia en reforma agraria*. Naciones Unidas, 2001.
- Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009.
- Barreto Roza, Antonio. *La generación del estado de sitio: el juicio a la anormalidad institucional en la Asamblea Nacional Constituyente de 1991*. Universidad de los Andes, 2011.
- Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Museo de Antioquia, 2011.
- Bassiouni, M. Cherif. *Post-conflict Justice*. Transnational Publishers, 2002.
- ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée, 1981.
- "Bautizo de Marta Traba como 'La Papisa' del arte en Colombia". BADAC, colección fotográfica, 1962. <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/juan-antonio-roda-entre-otros/>.

- Bataille, Georges. *La notion de dépense*. Nouvelles Lignes, 2011.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Éditions du Cerf, 1962.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Rayuela Editores, 2010.
- . “Theses on the Philosophy of History.” *Selected Writings Volume 4: 1938-1940*. Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Harvard University Press, 2003.
- Bergquist, Charles W. *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Scholarly Resources, 1992.
- Bernstein, Richard. *Violence: Thinking without Banisters*. Polity, 2013.
- Beverly, John. *The Failure of Latin America: Postcolonialism in Bad Times*. University of Pittsburgh Press, 2019.
- . “The Margin at the Center: On *Testimonio*.” *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 35, no. 1, 1989, pp. 11-28.
- Borunda Escobedo, “Juventud lapidada: el caso de los ninis.” *Noesis*, vol. 22, no. 44, 2013, pp. 122-143.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance y Frosna Woods. Dijon: Le presses du reel, 2002.
- Bravo Eliozone, Pedro. *Teatro hispanoamericano*. Madrid: Playor, 1975.
- Brecht, Bertolt. “The Street Scene.” *Brecht on Theatre*. New York, Hill and Wang, 1964.
- British Museum. *The Book of The Dead*. Department of Egyptian and Assyrian Antiquities, 1920.
- Brudholm, Thomas. *Resentment's Virtue: Jean Améry and the Refusal to Forgive*. Temple University Press, 2008.
- Buenaventura, Enrique. “De Stanislavski a Brecht”. *Mito*, no. 21, pp. 177-182, 1958.
- Bula Hoyos, Germán. “Ni paz ni ley”. *¿Paz? ¡paz! Testimonios y reflexiones sobre un proceso*. Leyva Durán Editores, 1987, 1-14.
- Caballero, Antonio. *Historia de Colombia y sus oligarquías*. Crítica, 2018.
- . “La política de Beatriz González”. *El Tiempo* (Bogotá), junio 27 de 1983: 3A.

- . “Pop pop pop pop pop”. *Paisaje con figuras: crónicas de arte, literatura y música*. Editorial Malpensante, 2009.
- . *Sin remedio*. Alfaguara, 2004.
- Caballero, Luis. “Pinto lo que me conmueve”. *Arte en Colombia*, no. 5 (ago.-oct. 1977): 38-42.
- . *¡Pobre de mí, no soy sino un triste pintor!* Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2014.
- Calderón, Luis Fernando. *Víctor Gaviria: en palabras*. Instituto Tecnológico Metropolitano, 2013.
- Campos, Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La violencia en Colombia: historia de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.
- Cárdenas, Jorge Andrés, “Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa.” *Hallazgos* 15 (29), 2018: 19-44.
- Carrillo, Jesús. “Espacialidad y arte público.” *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Eds. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Espósito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 127-142.
- Castells, Manuel. *End of Millennium*. Blackwell Publishers, 2010.
- Castillejo Cuéllar, Alejandro. “La imaginación social del porvenir: reflexiones sobre Colombia y el prospecto de una Comisión de Verdad.” *Proceso de paz y perspectivas democráticas en Colombia*. CLACSO, 2015, pp. 13-73.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. London: Routledge, 1998.
- Cercas, Javier. *El impostor*. Random House, 2014.
- Chacón, Katherine. *Beatriz González: retrospectiva*. Fundación Museo de Bellas Artes, 1994.
- Chamberlain, Franc y Ralph Yarrow. *Jaques Lecoq and the British Theater*. London: Routledge, 2002.
- Chanan, Michael. “Latin American Cinema: from Underdevelopment to Postmodernism”. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim. Wallflower Press, 2006.
- . “The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema.” *Visual Synergies in Fiction and Documentary from Latin America*. Edited by Miriam Haddu and Joanna Page. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 15-26.
- Chaparro, Hugo. *Álbum del sagrado corazón del cine colombiano*. Semana Libros, 2016.

- Cívico, Aldo. *The Para-State: An Ethnography of Colombia's Death Squads*. University of California Press, 2016.
- Collins Baker, C.H. *Jean-François Millet, Painter of Labour: XII Scenes*. Oxford University Press, 1916.
- Coronil, Fernando y Julie Skurski, eds. *States of Violence*. The University of Michigan Press, 2006.
- Cortés, Pedro. *Indian social Movements: A case study in Cauca, Colombia, from a Marxist Perspective*. PhD dissertation. The Ohio State University, 1988.
- Cotta, Sergio. *Perché la violenza?: una interpretazione filosofica*. L.U. Japadre, 1978.
- Crenzel, Emilio. ed. *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas, 1983-2008*. Biblios, 2010.
- Crenzel, Emilio y Eugenia Allier-Montaña. "Introduction." *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*. Palgrave Macmillan, 2015, 1-12.
- Davis, Wade. *Magdalena: historias de Colombia*. Crítica, 2021.
- Davis, Whitney M. "The Ascension-Myth in the Pyramid Texts". *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 36, No. 3. The University of Chicago Press, 1977.
- De Gori, Esteban y Julieta Rostica, eds. *Centroamérica. Política, violencia y resistencia: miradas históricas*. Nueva Trilce, 2014.
- "De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz." *Semana*, 3 de marzo, 2014. <https://www.semana.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856/>
- Deas, Malcolm. "La historia, la política y Beatriz González". *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d'Art Contemporain, 2018.
- Del Noce, Augusto. *The Crisis of Modernity*. McGill-Queen's University Press, 2014.
- Delegados del Consejo Nacional. *Constitución de la República de Colombia*. Imprenta de Vapor de Zalamea Hs., 1886.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980.
- . *Nomadology: The War Machine*. MIT Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

- . *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge, 1994.
- . *Writing and Difference*. Routledge, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Les Éditions de Minuit, 2011.
- Dillon, Sara. “Reinscribing De Quincey’s palimpsest: The significance of the palimpsest in contemporary literary and cultural studies.” *Textual Practice* 19 (3), 2005: 243–263.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. “Invocación y evocación: fantasmas del conflicto armado en *Sumando ausencias* de Doris Salcedo.” *Revista de Estudios Colombianos*, no. 55, enero-junio de 2020, pp. 50-58.
- “Los enamorados suicidas dejaron su última foto”. *El Vespertino*, 28 junio de 1968.
<http://www.psiquifotos.com/2018/04/355-los-enamorados-suicidas-del-sisga.html>
- “Encuentran fosas comunes”, fotografía de Julio César Herrera, *El Tiempo*, 6 de junio de 2000.
- “En fosas clandestinas y cementerios ya han hallado 9 mil cuerpos.” *El Tiempo*, 28 de diciembre, 2018. <https://www.eltiempo.com/justicia/servicios/cuantos-cuerpos-sin-reclamar-hay-en-colombia-264792>
- Faguet, Michèle. “Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film.” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 21 (Summer 2009), pp. 5-15.
- Fajardo, Christian. “El papel de la opinión pública en la construcción de paz en Colombia”. En *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto: Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, editado por Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana. Ediciones Uniandes, 2016, 165-178.
- Fanta Castro, Andrea. *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010*. Editorial Universidad del Rosario, 2015.
- Fanta Castro, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, eds. *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*. University of Rochester Press, 2017.
- Faulkner, Raymond Otto (trad.). *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Oxford University Press, 1969.
- Felski, Rita. “Critique and the Hermeneutics of Suspicion”, *M/C Journal*, vol. 15, no. 1, 2012.
<https://doi.org/10.5204/mcj.431>
- Ferreira, Daniel. *Viaje al interior de una gota de sangre*. Alfaguara, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual*. New York: Routledge, 2005.

- Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*. The University of Arizona Press, 2013.
- Foster, Hal. *Bad News: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015.
- . “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.” *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 95-126.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Traducido por José Vásquez Pérez. Pre-textos, 2008.
- Franco, Jean. “El viaje al país de los muertos.” *Juan Rulfo: toda la obra*, editado por Claude Fell. Universidad de Costa Rica, 1996, pp. 865-875.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia.” *On the History of the Psycho-Analytic Movement and Other Works*, edited by James Strachey. The Hogarth Press, 1953, pp. 243-258.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Mondadori, 1996.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Free Press, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, 1993.
- Gaitán, Fernando. “Multicausalidad, impunidad y violencia: una visión alternativa”. *Revista de Economía Institucional*, vol. 3, no. 5 (junio-diciembre de 2001): 78-105.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- García Márquez, Gabriel. “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*. Comp. Jacques Gilard. Penguin Random House, 1983, 726-731.
- García Moreno, Diego, dir. *¿Por qué llora si ya reí?*. Lamaraca Producciones, 2001.
- Gaviria, Víctor. “¿Por qué hago cine?” *Revista de Estudios Colombianos*, no. 33, 2009, pp. 7-11.
- Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito (selección)*. Villegas Editores, 2005.
- Gómez, Eduardo. *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2011.
- González G., Fernán. “Iglesia Católica y conflicto en Colombia: De la lucha contra la modernidad a los diálogos de paz.” *Revista Controversia*, no. 184, 2005, pp. 10-46.

- González, Beatriz. *El ahogado*, 1991. <https://www.mfah.org/exhibitions/beatriz-gonzalez-retrospective>.
- . *Auras anónimas*, 2007.
- . *Autorretrato desnuda llorando*, 1997.
- . “Cargueros guardianes de la memoria”. *El Espectador* (Bogotá), 29 de agosto de 2009. <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso158563-cargueros-guardianes-de-memoria>.
- . *Decoración de interiores*, 1981.
- . *Las delicias 5*. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/beatriz-gonzalez-una-retrospectiva/seleccion-de-obras/decada-1992-1997>.
- . *Una golondrina no hace verano*, 1992. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/beatriz-gonzalez-la-comedia-y-la-tragedia-retrospectiva-1948-2010-51835>.
- . *Grabadores del inframundo*. Bogotá: Banco de la República, 2005.
- . *Los papagayos*, 1986.
- . *La pesca milagrosa*, 1992. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/beatriz-gonzalez-una-retrospectiva/seleccion-de-obras/decada-1992-1997>.
- . *Pescar de noche*, 2008.
- . *Pila, pila, pilandera*, 2008.
- . *Los suicidas del Sisga*, 1965. <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/la-historia-de-cinco-obras-de-beatriz-gonzalez-basadas-en-recortes-de-prensa/>.
- . *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, 1987. <https://museodememoria.gov.co/bga/presidente.html>.
- . *Turbay comulgando*, 1980. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>.
- . *Vistahermosa*. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>.
- . *Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos 109, 23)*, 2008.
- González, Miguel Ángel. *La violencia en Colombia: análisis de un libro*. Centro de Estudios Colombianos, 1962.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 1997.

- Grant, Roger Mathew. *Peculiar Attunements: How Affect Theory Turned Musical*. Fordham University Press, 2020.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Planeta, 2002.
- Groys, Boris. *In the Flow*. Verso, 2016.
- . “Más allá del síndrome de Estocolmo”. *Beatriz González: 1965-2017*. CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018.
- Gutiérrez de Alba, José María. “Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó)”. *Impresiones de un viaje a América (1870-1884)*, ed. Efraín Sánchez. Banco de la República, 2016. <https://www.banrepcultural.org/impresiones-de-un-viaje/index.php?r=laminas%2Fview&id=381>.
- Gutiérrez Sanín, Francisco. “¿Una Historia simple?”. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Ediciones desde abajo, 2015.
- Gutiérrez Sanín, Francisco, Rocío del Pilar Peñas Huertas y María Mónica Parada Hernández, eds. *La tierra prometida: balance de la política de restitución de tierras en Colombia*. Editorial Universidad del Rosario, 2018.
- Gutiérrez, Natalia. *Ciudad-espejo*. Bogotá: Universidad Nacional, 2009.
- Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*. Beacon Press, 1984.
- Hatab, Lawrence. *Ethics and Finitude: Heideggerian Contributions to Moral Philosophy*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000.
- Heidegger, Martin. “The Age of the World View.” *The Question Concerning Technology*. Harper and Row, 1969.
- Henao, Jesús María y Gerardo Arrubla. *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*. Escuela Salesiana, 1911.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Commodifying Violence in Literature and on Screen: The Colombian Condition*. Routledge, 2021.
- . “Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente.” *Symposium*, vol. 61, no. 1, 2007, pp. 43-56.
- Hess, John. “Neorealism and New Latin American Cinema: *Bicycle Thieves and Blood of the Condor*”. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Edited by John King, Ana M. López, and Manuel Alvarado British Film Institute, 1993, pp. 104-18.

- Hobsbawm, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Madrid: Booket, 2013.
- . *Un historien et son temps présent*. Institut d'histoire du temps présent, 1992.
- Holter, Julia. *Le Clair-Obscur: Extreme Contemporain*. Brill Rodopi, 2017.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press, 2015.
- . “Visión desafectada y resingularización del evento violento en *Los Ejércitos* de Evelio Rosero”. En: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, (eds.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2012. 283- 296.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- . “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, vol. 15, 1998, pp. 65-88.
- Jaramillo Marín, Jefferson. “The Commissions for the Study of Violence in Colombia: An Analysis of the Official Devices and Narratives of the Past and Present of Violence.” En *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*, editado por Eugenia Allier-Montañó y Emilio Crenzel. Palgrave Macmillan, 2015, 147-163.
- . *Pasados y presentes de la violencia en Colombia: estudio sobre las comisiones de investigación (1958-2011)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Jaramillo, María Mercedes. *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*”. *Revista iberoamericana* 68, no. 199 (abril-junio), 2002, pp. 367-392.
- Jeffers, Thomas. *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Satayana*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Jestrovic, Sylvija. *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Jiménez, Gilma. “El fin de una vergüenza.” *Semana*, 21 de diciembre de 2003. <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-fin-vergenza/62618-3>. Consultado el 27 de abril de 2018.

- Joset, Jacques. *La muerte y la gramática: los derrotados de Fernando Vallejo*. Taurus, 2011.
- Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. Purdue University Press, 1993.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Hackett Pub. Co., 1987.
- Karl, Robert A. *La paz olvidada: políticos, letrados, campesinos y el surgimiento de las FARC en la formación de la Colombia contemporánea*. Lerner, 2018.
- Kierkegaard, Sören. *Either/or*. Princeton University Press, 1971.
- Kitching, Gavin. *Marxism and Science*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Kojève, Alexandre. *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Cornell University Press, 1980.
- Kramer, Hilton. *The Triumph of Modernism: The Art World, 1985-2005*. Ivan R. Dee, 2006.
- “Laura Mora en Nombrar lo Innombrable”. Comisión de la Verdad, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=SwhMZpyIXK4&t=340s>.
- Laverde Toscano, María Cristina. “Desplazamientos, decisiones y tránsitos en la obra de Beatriz González”. *Nómadas*, no. 10, 1999: 109-122.
- Lebret, Louis-Joseph. *Estudio sobre las condiciones del desarrollo en Colombia*. Aedita Editores, 1958.
- Lecoq, Jacques. *The Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. Routledge, 2006.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, 2013.
- Lleras Camargo, Alberto. “Discurso en homenaje al doctor Eduardo Santos,” *El Espectador*, 27 de febrero de 1955.
- Louis, Tatjana. “Narratives of the Past in History Textbooks.” *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. University of Rochester Press, 2017.
- Malagón, Camilo. “Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo.” *Revista de Estudios Colombianos*, no. 55, 2020, pp. 30-41.
- Malagón-Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indéxica*. Universidad de los Andes, 2010.

- Manrique, Carlos. “La *cultura de paz* como forma otra de sociabilidad y de temporalidad”. En *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto: Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, editado por Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana. Ediciones Uniandes, 2016, 157-164.
- Mapa Teatro. *Discurso de un hombre decente*, 2011.
- . *Los santos inocentes*, 2010.
- . *Testigo de las ruinas*, 2005.
- Marks, Laura. *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.
- Martin, Carol. “Bodies of Evidence.” *The Drama Review*, vol. 50, no. 3, pp. 8-15, 2006.
- . *Theatre of the Real*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Martin, John. “The Theatre Which Does Not Exist.” *Jaques Lecoq and the British Theater*. London: Routledge, 2002.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos, 2010.
- Martínez, Juliana. *Hunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press, 2020.
- Marx, Karl. *El capital III: El proceso global de la producción capitalista*. Siglo XXI Editores, 1998.
- . *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Grijalbo, 1974.
- Masaccio. *La expulsión del paraíso*, c. 1427.
<https://museicivici-fiorentini.comune.fi.it/en/brancacci/visitamuseo/>.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- . *The Politics of Affect*. Polity, 2015.
- Matar a Jesús*. Dirigida por Laura Mora. Coproducción Colombia-Argentina, 2017.
- McAuliffe, Pdraig. *Transformative Transitional Justice and the Malleability of Post-Conflict States*. Edward Elgar Publishing, 2017.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Universidad de Los Andes, 2014.

- Melo, Jorge Orlando. *Historia mínima de Colombia*. Turner, 2017.
- Mesa, Darío. “Estudios colombianos: las guerrillas del Llano”. *Mito* II, no. 8 (junio-julio de 1956). En: *Mito, 1955-1962: selección de textos*. Instituto Colombiano de Cultura, 1975: 317-327.
- Mihai, Mihaela. *Negative Emotions and Transitional Justice*. Columbia University Press, 2016.
- Milton, Cynthia. *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Duke University Press, 2014.
- . *Conflicted Memory: Military Cultural Interventions and the Human Rights Era in Peru*. University of Wisconsin Press, 2018.
- Minkkinen, Panu. “Resented and Unforgiven.” *Unbound: Harvard Journal of the Legal Left*, no. 57, 2006, pp. 57-63.
- Molloy, Sylvia. “Postcolonial Latin America and the Magical Realist Imperative: A Report to an Academy.” *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Ed. Sandra Berman and Michael Wood. Princeton University Press, 2005. 370–79.
- Moraña, Mabel. *Sujeto, decolonización, transmodernidad: debates filosóficos latinoamericanos*. Iberoamericana Vervuert, 2018.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke University Press, 2001.
- Moretti, Franco. *The way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso, 1987.
- Morris Rincón, Ingrid. 2011. *En un lugar llamado El Cartucho*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. Routledge, 2005.
- Muldoon, Paul. “The Moral Legitimacy of Anger.” *European Journal of Social Theory*, vol. 11, no. 3, 2008, pp. 299–314.
- Müller, Heiner. “19 Answers by Heiner Müller.” *The Twentieth-Century Performance Reader*. Routledge, 1996.
- Nasi, Carlo. *Cuando callan los fusiles: Impacto de la paz negociada en Colombia y en Centroamérica*. Norma, 2007.
- La negociación*. Dirigida por Margarita Martínez. Coproducción Colombia-Cuba, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 2011.

- . *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Tecnos, 2008.
- . *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 2011.
- . *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Traducido por Germán Cano. Biblioteca Nueva, 1999.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations* No. 26 (Spring, 1989): 7-24.
- Nowak, Magdalena. “The Complicated History of *Einfühlung*.” *Argument*, vol. 1, no. 2, 2011, pp. 301-326.
- Nussbaum, Martha. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Beacon Press, 1995.
- O’Bryen, Rory. “Affect, Politics and the Production of the People: Meditations on the Río Magdalena.” *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Editado por Geoffrey Kantaris y Rory O’Bryen. Boydell and Brewer, 2013, pp. 227–248.
- . *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Tamesis, 2008.
- “Operación rescate en las selvas del Caguán”. *El Tiempo*, 10 de marzo 1998.
- Orozco Abad, Iván. “La guerra del presente”. *Análisis político*, no. 8 (1989): 87-94.
- Oslender, Ulrich. “Spaces of Terror and Fear on Colombia’s Pacific Coast: The Armed Conflict and Forced Displacement among Black Communities.” *Violent Geographies: Fear, Terror and Political Violence* (eds. Derek Gregory and Allan Pred). Routledge, 2007.
- Osorio, Oswaldo. *Las muertes del cine colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia, 2018.
- . *Realidad y cine colombiano (1990-2009)*. Universidad de Antioquia, 2010.
- Ospina Pizano, María. “Evocar y convocar: violencia y representación en la narrativa colombiana de fines del siglo XX”. Tesis de Doctorado. Harvard University, 2009.
- . “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema.” *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*. Edited by Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, and Chloe Rutter-Jensen. University of Rochester Press, 2017, pp. 248-266.

- . *El rompecabezas de la memoria: literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Iberoamericana Vervuert, 2019.
- “El origen del paramilitarismo según la corte”, *El Tiempo*, 11 de marzo de 2011.
- Page, Joanna. “Introduction.” *Visual Synergies in Fiction and Documentary from Latin America*. Edited by Miriam Haddu and Joanna Page. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 3-13.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press, 1990.
- Palacios, Marco y Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Norma, 2002.
- Panofsky, Erwin. “The History of Art as a Humanistic Discipline.” *Meaning in the Visual Arts*. Overlook Press, 1974.
- Parra, Andrés. “La paz entrecruzada: Reflexiones en torno al sentido del conflicto en el conflicto”. En *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto: Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, editado por Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana. Ediciones Uniandes, 2016, 93-108.
- Payne, James L. *Patterns of Conflict in Colombia*. Yale University Press, 1968.
- Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. La Carreta Editores, 2013.
- . “Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible”. En *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*, editado por Reynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher. Institut français d'études andines, 2004, 87-103.
- . *Violencia y política en Colombia: elementos de reflexión*. Hombre Nuevo Editores, 2003.
- Pécaut, Daniel y Liliana González. “Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia”. *Desarrollo económico* 36, no. 144 (junio-marzo de 1997): 891-930.
- Peláez, Isabel. “César Acevedo, el caleño que ganó en Cannes, ya piensa en su próxima película”, *El País*, mayo 31 de 2015. <https://www.elpais.com.co/california/cesar-acevedo-el-caleno-que-gano-en-cannes-ya-piensa-en-su-proxima-pelicula.html>.
- Pérez Oramas, Luis. “Beatriz González y Auras anónimas: circulación y sacramento de las imágenes”. *Beatriz González: 1965-2017*. CAPC Musée d'Art Contemporain, 2018.
- Piscator, Erwin. *The Political Theatre*. Methuen, 1980.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2011.

- Ponce de León, Carolina. “Beatriz González in situ”. *Beatriz González: una pintora de provincia*. Carlos Valencia Editores, 1988.
- . *Beatriz González: qué honor estar con usted en este momento histórico (obras 1965-1997)*. Museo del Barrio, 1998.
- La tierra y la sombra*. Dirigida por César Augusto Acevedo. Burning Blue, 2015.
- Quintana, Laura. *Rabia: afectos, violencia, inmunidad*. Editorial Herder, 2021.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. Trad. Steven Corcoran. Continuum, 2015.
- . *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009.
- . *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Ellago Ediciones, 2010.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum, 2004.
- Rawls, John. “The Sense of Justice.” *Philosophical Review*, vol. 72, no. 3, 1963, pp. 281-305.
- “Renuncia Laura Montoya, directora del Museo de Memoria Histórica.” *El Espectador*, 5 de noviembre, 2021. <https://www.elespectador.com/colombia-20/renuncia-laura-montoya-directora-del-museo-de-memoria-historica/>
- Rey Tristán, Eduardo y Pilar Cagiao Vila, eds. *Conflicto, memoria y pasados traumáticos: El Salvador contemporáneo*. Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Richardson, Brian (ed). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio State University Press, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. Yale University Press, 1970.
- . *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Rincón Covelli, Tatiana. “La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas”. *Estudios socio-Jurídicos*, vol. 7, pp. 331-354, mar. 2010.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Rodrigo D. *No futuro*. Dirigida por Víctor Gaviria. Focine, 1990.

- Rodríguez, María Inés. “Conversaciones con Beatriz González: 1990-2017”. *Beatriz González: 1965-2017*. CAPC Musée d’Art Contemporain, 2018.
- Rosen, Philip. “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”, en *Theorizing Documentary* (ed. Michael Renov). Routledge, 1993.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Tusquets, 2007.
- Rostica, Julieta. “The Naturalization of Peace and War: The Hegemonic Discourses on the Political Violence in Guatemala.” En *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*, editado por Eugenia Allier-Montañó y Emilio Crenzel. Palgrave Macmillan, 2015, pp. 183-200.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Iberoamericana, 2011.
- Rufinelli, Jorge. *Víctor Gaviria, los márgenes al centro*. Ediciones Turner, 2004.
- Ruiz Mendoza, Martín. “Escribir el presente: entrevista a Ricardo Silva Romero”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 24 (1), 2022: 341-353.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2017.
- Saer, Juan José. “La espesa selva de lo real.” *El concepto de ficción*. Ariel, 1997.
- Salazar, Alonso. *No hubo fiesta: crónicas de la revolución y la contrarrevolución*. Aguilar, 2017.
- . *No nacimos pa’ semilla*. Centro de Investigación y Educación Popular, 1993.
- Salber, Mark. *On Historical Distance*. Yale University Press, 2013.
- Salcedo, Doris. “Conferencia”. *Guerra y paz. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Daros Latinoamérica, 2005.
- “¡Salvemos a Colombia!”, *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1989.
- Sánchez, Gonzalo. “Problems of Violence, Prospects for Peace.” *Violence in Colombia, 1990-2000: Waging War and Negotiating Peace*. Edited by Charles W. Bergquist, Ricardo Peñaranda, and Gonzalo Sánchez. Scholarly Resources, 2001, pp. 1-38.
- Sandoval Ordóñez, Marbel. *En el brazo del río*. Hombre Nuevo Editores, 2006.
- Santamaría, Germán. “Prohibir al sicario”. *Revista Semana* (11 junio de 2000). <https://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>.

- Santos, Hernando. *Turbay: de la base a la cumbre*. Editorial Oveja Negra, 2001.
- Sartre, Jean Paul. *Critique of Dialectical Reason*. Verso, 2006.
- Schaefer, Donovan O. *The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power*. Cambridge University Press, 2019.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge, 2011.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. William Benton, 1952.
- Shapiro, Michael J. *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*. University of Minnesota Press, 1997.
- Silva Luján, Gabriel. “El origen del Frente Nacional y el gobierno de la Junta Militar”. *Nueva Historia de Colombia II: Historia Política (1946-1986)*. Planeta Editorial, 1989.
- Silva Romero, Ricardo. “Escribir el presente: entrevista a Ricardo Silva Romero.” Entrevistado por Martín Ruiz-Mendoza. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, no. 1, 2022.
- . *Río Muerto*. Alfaguara, 2020.
- . “Breve historia del domingo”, *El País*, 20 de junio de 2022. https://elpais.com/america-colombia/elecciones-presidenciales/2022-06-21/breve-historia-de-ayer.html?fbclid=IwAR2ZLUbUuNRTBL9t1IkjH2cQHwjz6EDRc9B0q6H1xu_EFdLN_V527-EZsE2c
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern UP, 2014.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Traducido por Miguel Ángel Vega. Ediciones Siruela, 2003.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Picador, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Macmillan, 1988.
- Stanley, Ruth. “Living in a Jungle: State Violence and Perceptions of Democracy in Buenos Aires.” *Violent Democracies in Latin America*. Ed. Enrique Desmond Arias y Daniel M. Goldstein. Duke University Press, 2010, 133-60.
- Stern, Steve. *Remembering Pinochet’s Chile: On the Eve of London 1998*. Duke University Press, 2004.

- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle, 2009.
- . *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Iberoamericana Vervuert, 2010.
- Taussig, Michael y Anna Rubbo. *Esclavitud y libertad en el valle del Río Cauca*. Universidad de los Andes, 2011.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- . *Stages of Conflict*. The University of Michigan Press, 2011.
- Tirado Mejía, Álvaro. “Del Frente Nacional al momento actual: diagnóstico de una crisis”. *Nueva Historia de Colombia II: Historia Política (1946-1986)*. Planeta Editorial, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Memory as Remedy for Evil*. Seagull Books, 2010.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Feltrinelli, 2002.
- Tomkins, Silvan. *Affect Imagery Consciousness: Volume 3. The Negative Affects: Anger and Fear*. Springer Publishing Company, 2008.
- Traba, Marta. “Beatriz González”. *Eco*, no. 169 (noviembre, 1974).
- . *Diez preguntas, Luis Caballero-Beatriz González*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1973.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Siglo XXI Editores, 1973.
- . “La cultura de la resistencia”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 34 (diciembre de 2009): 136-145.
- . *Mirar en América*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . *Los muebles de Beatriz González*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1977.
- . “Problemas del arte en Latinoamérica”. *Mito* III, no. 18 (febrero-marzo-abril de 1958). En: *Mito, 1955-1962: selección de textos*. Instituto Colombiano de Cultura, 1975: 217-228.
- Tristán, Rey, Martín Álvarez y Juárez Ávila. “The Limits of Peace in the Case of El Salvador: Memories in Conflict and Permanent Victims.” *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*, edited by Eugenia Allier-Montaño, and Emilio Crenzel. Palgrave Macmillan US, 2015.

- Turbay Ayala, Julio César. *Memorias de un cuatrenio: 1978-1982*. Presidencia de la República, 1982.
- Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Ediciones Uniandes, 2018.
- Urrutia, Carolina. *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Cuarto Propio, 2012.
- Vallejo, Fernando. *Los días azules*. Alfaguara, 2003.
- . *La rambla paralela*. Alfaguara, 2003.
- . *La virgen de los sicarios*. Alfaguara, 1999.
- “Vamos a firmar un convenio con el Centro Nacional de Memoria Histórica.” *El Espectador*, 24 de febrero de 2020. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/vamos-a-firmar-un-convenio-con-el-centro-nacional-de-memoria-historica-fedegan-article/>
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*. Polity, 1988.
- “Las víctimas de la guerrilla”, *El Tiempo*, 10 de agosto de 1995, recorte de prensa.
- “Víctor Gaviria en Nombrar lo Innombrable”. Comisión de la Verdad, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=QzZ_Fj_Jc4I&t=3574s.
- Vivaldi, Jean-Marie. *Reflections on Jean Améry: Torture, Resentment, and Homelessness as the Mind's Limits*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Von der Walde, Erna. “La novela de los sicarios y la violencia en Colombia”. *Iberoamericana*, vol. 1, no. 3 (Septiembre de 2001): 27-40.
- Walker, Margaret U. *Moral Repair: Reconstructing Moral Relations after Wrongdoing*. Cambridge University Press, 2006.
- Weinberg, Liliana. “Fundación mítica de Comala.” *Pedro Páramo: diálogos a contrapunto (1955-2005)*, editado por Yvette Jiménez de Báez. El Colegio de México, 2008, pp. 321-336.
- Weiss, Judith. *Colombian Theatre in the Vortex: Seven Plays*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Whitaker, Raymond. “Guantanamo – Honor Bound to Defend Freedom, Tricycle, London.” *The Independent*. 29 de mayo de 2004. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/guantanamo-honor-bound-to-defend-freedom-tricycle-london-565362.html>.

- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, 1987.
- . “Interpretation in History”. *New Literary History*, vol. 4, no. 2, 1973, pp. 281-314.
- Wilde, Oscar. *The Critic as Artist*. Green Integer, 1997.
- Wood, Denis. *Rethinking the Power of Maps*. Guilford Press, 2009.
- Yáñez, Manuel. “El renacimiento del realismo.” *Kinetoscopio*, no. 109, 2015, pp. 52-53.
- Yepes Muñoz, Rubén Darío. *Afectando el Conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Idartes, 2018.
- Zamora, Lois Parkinson y Wendy B. Farris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995.
- Zuluaga, Pedro Adrián. *¡Acción! Cine en Colombia*. Museo Nacional de Colombia, 2008.