

Un territorio acechado: realismo espectral en *Fragmentos* de Doris Salcedo¹

Juliana Martínez / American University

To fight for an oppressed past is to make this past come alive as the lever for the work of the present.
—Avery Gordon, *Ghostly Matters*

Loss must be marked and it cannot be represented; loss fractures representation itself and loss precipitates its own mode of expression. . . Somewhere, sometime, something was lost, but no story can be told about it; no memory can retrieve it; a fractured horizon looms in which to make one's way as a spectral agency, one for whom a full "recovery" is impossible, one for whom the irrecoverable becomes, paradoxically, the condition of a new political agency.
—Judith Butler, *Afterword*

A media cuadra del palacio presidencial en Bogotá, en la carrera 7 # 6b - 30, hay una casa que se confunde con las edificaciones de estilo colonial a su alrededor. La casa no se ve muy distinta a las demás, y, salvo una inscripción en su pared frontal, pareciera no tener nada de especial. El letrero, escrito con letras huecas que permiten entrever el interior, dice simplemente “Fragmentos.” Adentro se mezcla lo viejo con lo nuevo: estructuras que se desmoronan y árboles antiguos coexisten con modernas paredes de vidrio que dividen el espacio en tres amplias salas y un igual número de patios interiores; el suelo tiene un aire industrial, como si estuviera hecho de acero. Al entrar se experimenta una extraña tensión producida por el contraste entre los altos techos y las paredes (blancas inmaculadas o transparentes) que evocan levedad e inspiran tranquilidad, y una sensación pesada y de pesadumbre provocada por el tono oscuro, corrugado y denso del piso. De hecho, contrario a lo que ocurre en la mayoría de lugares, aquí el suelo es lo que más llama la atención. Es gris oscuro, cenizo, y produce un efecto escalofriante. Su superficie es irregular, atravesada por un sinfín de marcas sin patrón decorativo aparente. Caminar sobre ella es inquietante, pues como dijo una de las primeras visitantes, “este piso huele a sangre” (Padilla, 2018).

Hay una razón para ello. Administrada por el Museo Nacional y el Ministerio de Cultura, *Fragmentos* es una de tres obras comisionadas por el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) a la artista colombiana Doris Salcedo con la intención de conmemorar el fin oficial del conflicto armado. Al principio, Salcedo tuvo dificultades con la tarea. No quería elaborar un monumento, pues para la artista dicho término conlleva la glorificación del evento aludido. En consecuencia, propuso lo que denomina un “contra monumento”; es decir, “una obra que no es vertical, que no es jerárquica, que no es monumental ni monumentaliza, que no cuenta una versión grandiosa” (Padilla 2018). En este sentido, el “contra monumento” de Salcedo contradice lo que Martin Jay (2003), al analizar la obra de Walter Benjamin, llama “culture of commemoration”

(15) que busca “solidify national identity in the present and justify the alleged sacrifices made in its name” (18). En su lugar, Salcedo propuso *Fragmentos*: una instalación espacial permanente construida a través de la intervención de una casa colonial tan cerca como fuera posible del centro del poder político en el país, el palacio presidencial. El espacio serviría como un lugar multipropósito cuidadosamente renovado para reconocer y acoger las muchas—y a veces contradictorias—voces, experiencias y expresiones que constituyen la memoria del conflicto armado en Colombia. El proyecto tuvo tres componentes principales: (1) la remodelación preservaría elementos originales de la edificación para incorporar la memoria y fuerza catéctica de los remanentes materiales en la estructura del nuevo edificio; (2) el sitio funcionaría como un centro social y cultural, e invitaría a dos artistas por año a exponer o crear una obra relacionada con el conflicto, y lanzaría convocatorias abiertas para que víctimas, excombatientes, y otras organizaciones de la sociedad civil realizaran eventos; y (3) se mantendría abierto y gratuito al público por al menos cincuenta y tres años, que es la duración oficial del conflicto armado. Salcedo explicó su idea al entonces presidente Juan Manuel Santos, quien le dio luz verde al proyecto. Todo se movió con rapidez: a los diez meses ya se había completado la casa que alberga *Fragmentos*, la obra en sí, y un documental corto sobre el proceso de elaboración.² *Fragmentos* abrió sus puertas el 9 de diciembre de 2018.

En el presente artículo, propongo que las características materiales y simbólicas de *Fragmentos*, así como los disímiles contextos políticos de su comisión, construcción e inauguración, constituyen un efectivo recordatorio de la naturaleza interseccional y multinivel de la violencia y de sus formas de operar; y resumen eficazmente los principales elementos y relevancia de lo que llamo realismo espectral. El realismo espectral no debe ser confundido con lo fantástico ni con su célebre predecesor, el realismo mágico³. El término tampoco tiene implicaciones cronológicas ni evolutivas. El realismo espectral no es una superación ni una forma más depurada

y perfecta de otros realismos; más bien hace parte de una búsqueda constante por encontrar lenguajes que permitan representar, cuestionar y reflexionar sobre los conflictos y la sociedad de un determinado momento histórico. El uso del término realismo resulta útil por tres razones principales: primero, permite diferenciar lo espectral de lo fantástico o lo sobrenatural; segundo, ancla el relato a unas coordenadas espaciotemporales concretas; y, tercero, denota una voluntad crítica hacia las condiciones estructurales de una determinada realidad sociopolítica y económica. La referencia a lo espectral proviene de los planteamientos de Jacques Derrida en su ya clásico *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, y está informada por el pensamiento de otros teóricos del “giro espectral” (Blanco y Peeren 7) como Avery Gordon, María del Pilar Blanco, Esther Peeren, Alberto Ribas-Casasayas y Amanda Petersen. Con este término, Blanco y Peeren se refieren a un cambio radical en la manera de concebir lo espectral catalizado por la publicación de *Espectros de Marx* a comienzos de los años noventa. Nacido como respuesta a *El fin de la historia* (1992) de Francis Fukuyama, *Espectros de Marx* advierte sobre los peligros de una visión homogénea y homogenizante de la historia que, anudada al capitalismo que se pregona victorioso tras la caída del muro de Berlín, pretende eliminar las huellas de la violencia física y simbólica sobre la cual se funda y sostiene. Derrida se pregunta por la función del intelectual en dicho contexto y propone la relación con lo espectral como una manera de desenmascarar y resistir dicha violencia. Características asociadas a la espectralidad como su capacidad de irrumpir, desestabilizar, cuestionar los límites del espacio y el tiempo, y hacer que retornen aquellos que han sido violentamente despojados, desplazados, silenciados o asesinados en nombre de un sistema económico y sociopolítico que se presenta a sí mismo como la culminación de un proceso histórico legítimo, necesario y universalmente deseable, hacen del espectro una de las metáforas conceptuales más productivas de las últimas décadas.

En ese sentido, el lenguaje del espectro en el realismo espectral no está justificado por la presencia de fantasmas, sino por el potencial de la espectralidad para llamar la atención sobre la violencia que subyace a los modos de producción hegemónicos, bien sean estos económicos, sociales, simbólicos o epistémicos. Sin embargo, lo que resulta particularmente productivo del realismo espectral como categoría exegética y crítica es que permite (1) identificar una serie de estrategias formales a través de las cuales artistas muy distintos entre sí han estado creando alternativas a la representación literaria y cinematográfica de la violencia histórica que predominó en la década de los noventa, (2) pensar en conjunto el trabajo de escritores, cineastas y artistas usualmente estudiados por separado, sin por ello restar importancia a las especificidades y diferencias de sus obras, y (3) analizar el impacto de estas iteraciones formales para la producción colombiana sobre la violencia y, de modo más amplio, para la relación entre ética y estética en contextos fuertemente marcados por un

continuum de violencia histórica. Por lo tanto, lo que justifica el análisis de ciertas obras a través del lente del realismo espectral es la extensión del potencial disruptivo del espectro a su propuesta formal.

Teniendo esto en cuenta, llamo realismo espectral a modos de representación estética que, bien sea desde la literatura, el cine o las artes plásticas se toman al espectro en serio, pero no siempre literalmente. Es decir, formas estéticas de aproximación a lo real que en vez de enfocarse en lo que el fantasma es, se interesan por lo que el espectro produce. Entre otros, la disrupción de la cronología lineal del discurso histórico moderno y, sobre todo, el regreso insistente del reclamo por una injusticia no solo no resuelta, sino con frecuencia ni siquiera reconocida como tal debido, precisamente, a los modos de producción de sentido posibilitados y limitados por dichas estructuras discursivas, ideológicas y ontológicas. En Colombia, novelas como *En el lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero, películas como *La sirga* (2012) de William Vega, *Violencia* (2015) de Jorge Forero, y *Oscuro animal* (2016) de Felipe Guerrero, y obras como *Río abajo* (2007-2008), *A punta de Sangre* (2009), *Sudarios* (2011) y *Relicarios* (2010) de Erika Diettes, entre muchas otras, podrían ser incluidas en dicha categoría de manera productiva pues son obras que, pese a sus muchas diferencias, ven el retorno de quienes han sido violentados simbólicamente, física y sexualmente a lo largo de la historia reciente del país no solo un posible “tema” del quehacer artístico, sino una fuerza disruptiva que lo cuestiona y transforma. Este es también el caso de *Fragmentos*.

Desde el título, *Fragmentos* saca a relucir dos cuestiones. Por un lado, conjura las muchas cosas deshechas por la violencia: las incontables vidas y objetos destrozados, aquellos y aquello que ya nunca más estarán completos. Por otro lado, referencia la naturaleza fragmentada, polifónica y necesariamente incompleta de la memoria de la guerra. Estos dos aspectos también se inscriben en el edificio que alberga la obra. *Fragmentos* se creó en una casa colonial que se intervino drásticamente para incrustar la memoria y los rastros de la violencia en la estructura misma del edificio. Todavía quedan algunas de las viejas paredes y baldosas, pero ahora el interior consiste en tres pequeños jardines y tres amplias salas de exposición construidas sobre un sombrío y esperanzador terreno común: el piso que une y soporta los espacios de exposición está hecho de 1296 placas creadas con treinta y siete toneladas de armas fundidas entregadas por combatientes de las FARC como gesto simbólico de su transición a la vida civil durante el proceso de paz.⁴ Las placas, de 58x58 centímetros y que cubren una superficie total de 79.979 centímetros cuadrados, no son lisas. Son corrugadas e irregulares, atravesadas por miles de marcas que imprimen el doloroso rastro de la violencia de género en la base misma del espacio.

El acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC es histórico por muchas razones. Una de las principales es que es el

primero en incluir una perspectiva de género que reconoce a las mujeres (y a las personas LGBT) como víctimas de violencia de género, especial, pero no exclusivamente, de violencia sexual. Sin embargo, las mujeres y personas LGBT no solo están incluidas como víctimas. Los acuerdos también reconocen el papel fundamental que desempeñaron—y continúan desempeñando—en tanto lideresas comunitarias y constructoras de paz; y busca inscribir en la memoria y el futuro de la nación sus perspectivas, experiencias y exigencias. *Fragmentos* incorpora este componente reparativo, inscribiéndolo en la materialidad de la obra. Para hacerlo, Salcedo colaboró con La Red de las Mujeres Víctimas y Profesionales. Con su apoyo, se invitó a veinte mujeres víctimas de violencia sexual a manos de todos los actores armados (guerrilla, grupos paramilitares y ejército) a trabajar con la artista en un proceso colectivo y catártico basado en sus historias y en las de miles de otras mujeres que La Red había recogido durante años. A las mujeres (que provenían de regiones y trasfondos étno-raciales y sociales diversos) se les dieron martillos, guantes y tapones para los oídos; y pasaron dos días trabajando sobre las láminas de acero que cubrirían las placas elaboradas con las armas fundidas. Primero, golpearon las láminas casi hasta destruirlas. Después las alisaron, reconstruyéndolas con cuidado y lentitud, de manera similar a cómo habían reconstituido sus propias vidas. Sin embargo, la superficie no queda del todo lisa. De modo similar a las cicatrices dejadas por la violencia física, psicológica y sexual experimentada por las mujeres, las láminas preservan las marcas de los golpes recibidos. Algunas son muy visibles y hacen que las láminas de acero parezcan papel arrugado; mientras que otras escasamente se ven, su rastro es borroso pero no menos devastador. Como dijo Nancy Gómez, una de las mujeres que participó: “Las rayas que dejaba en las láminas significaban las cicatrices que me dejó el conflicto” (Rodríguez 2018). Esta idea es reiterada por otra mujer, que prefirió no identificarse: “son las marcas que quedan sobre el cuerpo, sobre la piel, sobre el corazón” (Pinilla 2018). Las marcas del martillar de las mujeres crean una topografía lúgubre que inscribe la memoria tan frecuentemente silenciada de las víctimas de violencia sexual sobre la superficie misma por la que los visitantes caminan, reconociéndola, así, como parte integral del terreno común la nación. Con esto, *Fragmentos* provee una compensación simbólica a las víctimas de violencia sexual, y materializa el papel clave que estas tienen en forjar un futuro que reconozca, recuerde y dignifique sus experiencias y su agonía.

Otro aspecto importante de *Fragmentos* es que es un proyecto colectivo. Debido a sus numerosos y complejos componentes, esta colectividad incluye y fusiona el trabajo de diferentes actores armados, organizaciones de la sociedad civil, profesionales en distintos campos y personas del común en un espacio común para el duelo y la reconstrucción: las armas entregadas por excombatientes de la guerrilla; el trabajo del personal de la policía que custodió y transportó las armas y que participó en el proceso de fundirlas; las mujeres que padecieron violencia sexual; los arquitectos, ingenieros,

y obreros que diseñaron y reconstruyeron la casa; los artistas que continuarán creando en este espacio; y los colombianos y colombianas que lo visitan como parte de su travesía para confrontar la magnitud de la guerra, colombianas como yo.

Visité *Fragmentos* en junio de 2019, seis meses después de su inauguración. Era un sábado durante la Copa América. Colombia jugaría un partido contra Argentina por la tarde, así que las calles y el espacio estaban casi vacíos. En medio del nacionalismo festivo que une a los colombianos cuando de fútbol se trata, yo me había ido a enfrentar nuestros espectros y a hablar con los muertos sobre lo que nos había separado durante décadas. Sabía que no iba a ser fácil, pero no anticipé lo emocional y disruptivo que sería. Al principio dudé en entrar. No me atrevía a pisar el suelo. Me quedé un buen rato en el borde, con la cabeza agachada y la mirada fija en el piso, observando cada marca en la superficie, cautivada por lo masivo de su presencia, por lo que significaba tener todo aquello a mis pies. Después me arrodillé para tocarlo, para sentir el frío del metal y pasar mi mano sobre la irregular topografía de dolor dejada por las mujeres, haciendo una especie de caricia tardía o una oración inútil. Entonces noté que uno de los guardias de seguridad me miraba. Me avergoncé, sonreí disculpándome, y estaba a punto de levantarme cuando poniendo suavemente su mano en mi espalda me dijo “tranquila, mucha gente hace mismo.” A punto ya de entrar, pensé en las miles de personas que no pudieron dar ese paso, en las muchas piernas destrozadas por las minas, en los tantísimos zapatos que se quedaron sin dueño, en los pasos sin sosiego que aún buscan a sus muertos. Entonces las palabras de Salcedo resonaron con fuerza en mi mente: “yo no puedo presentar la muerte violenta de manera obscena... Lo único que puedo hacer es presentar un silencio que genere ecos sobre lo que nos ocurrió. Cada colombiano tiene sus memorias y las traerá a este sitio” (Padilla 2018). En efecto, cuando finalmente entré, sabía que el silencio a mi alrededor estaba henchido de ecos irrecuperables y que atravesaba un territorio acechado; un lugar de duelo y reconstrucción colectiva; un espacio espectral.

Fragmentos materializa y simboliza un proceso de fundición/fundación que aspira a la co-construcción de un tiempo y un espacio espectrales. Es decir, un espacio/tiempo capaz de reconocer, dar cuenta de, y acoger los espectros de la nación. Como todo lugar acechado, *Fragmentos* confunde la temporalidad unidireccional al hacer físicamente inseparables el pasado, el presente y el futuro, negándose a relegar a los muertos a un pasado, glorioso o doloroso, pero en cualquier caso desconectado del ser y del devenir de la nación. Más aún, como lugar que de distintas maneras conjura las muchas voces que constituyen la memoria polifónica e incompleta del conflicto armado, *Fragmentos* abre un espacio para lo que Salcedo denomina una «memoria activa» capaz de resistir formas totalitarias de la historia (Padilla 2018). Esto es, relatos históricos que ignoran a las víctimas al privilegiar las voces de quienes se benefician de la guerra. Por el contrario,

Fragmentos es una casa de memorias sin remanso. Su materialidad invita a reflexionar sobre las muchas maneras en las que nuestros pasos se posan sobre territorios poblados por espectros sin sosiego, y sobre la imposibilidad ética de pensar un presente o forjar un futuro sin dar cuenta de las violentas ausencias que nos rondan y responsabilizarnos por ellas. En un país desgarrado—fragmentado—por la violencia, *Fragmentos* es a la vez un espacio que reconoce las deudas de justicia y reparación simbólica que tenemos con quienes no están ya o no están todavía presentes y vivos (Derrida 2006, xvii), e inscribe su dolor y sus demandas en los cimientos de un espacio para enmendar y reconstruir; una casa para acoger—sin contener—nuestros muchos espectros.

La guerra en tiempos de paz: el *continuum* de violencia

Las características materiales y simbólicas de *Fragmentos*, así como los contextos políticos tan diferentes de la comisión, construcción e inauguración de la obra, resumen efectivamente los principales elementos y la relevancia del realismo espectral; y constituyen un recordatorio potente de las formas en las que la violencia opera, así como de su naturaleza multinivel e interseccional. Como se dijo, *Fragmentos* fue comisionada durante la administración de Juan Manuel Santos, quien negoció y ratificó los acuerdos de paz con las FARC; se construyó durante una campaña presidencial profundamente polarizada, que fue vista como un segundo referendo sobre el proceso de paz; y se inauguró en diciembre de 2018, durante los primeros meses del gobierno de Iván Duque, quien llegó al poder gracias a una coalición de actores políticos conservadores y de derecha liderada por el expresidente Álvaro Uribe Vélez⁵. La principal plataforma política de esta coalición fue el rechazo de los acuerdos paz, motivada por una férrea resistencia a las transformaciones estructurales inscritas en los acuerdos, especialmente en lo tocante a la restitución de tierras; la participación política de los excombatientes; la erradicación y sustitución de cultivos ilícitos; y la Jurisprudencia Especial para la Paz (JEP), un sistema de justicia transicional destinado a garantizar los principios de verdad, justicia, reparación y no repetición para todas las víctimas del conflicto (independientemente de cuál fuera la afiliación militar de los perpetradores: guerrilleros, paramilitares o soldados del Ejército Nacional).

En un país devastado por la guerra, la poderosa—y exitosa—oposición a los acuerdos de paz es un recordatorio tangible de cómo lo que Slavoj Žižek llama violencia subjetiva suele operar para oscurecer, y en consecuencia permitir e incluso incentivar, lo que él llama violencia objetiva. La violencia subjetiva “is violence performed by a clearly identifiable agent” (Žižek 2008, 1), por lo que “[is] experienced... against the background of a non-violent zero level. It is seen as a perturbation of the ‘normal,’ peaceful state of things” (2). En contraste, la violencia objetiva “is the violence inherent to

this ‘normal’ state of things. Objective violence is invisible since it sustains the very zero-level standard against which we perceive something as subjectively violent” (2). La violencia del conflicto armado no solo era el medio a través del cual distintos actores se disputaron los recursos y el territorio de la nación, también funcionó como una densa cortina de humo para encubrir la violencia objetiva—las jerarquías de clase, raza, y género, y las dinámicas de extracción y explotación que caracterizan la economía y la sociedad colombiana—sobre la cual se sustenta el poder de las élites opuestas a la ratificación de los acuerdos. En ese sentido, es dicente que, pese a que los acuerdos siguen vigentes, la mayoría de las estipulaciones encaminadas a transformar las condiciones estructurales (violencia objetiva) que dieron origen al conflicto (violencia subjetiva) han sido debilitadas o están siendo incumplidas. Así, a medida que Colombia hace la transición hacia su era posacuerdo, es importante tener en cuenta lo que Rory O’Bryan (2018)—sirviéndose de Philippe Bourgois—llama “the continuity of violence in times of peace” (3). Estudiando el caso de El Salvador, Bourgois señala el peligro y la miopía de acuerdos que conceptualizan la paz principal—y con frecuencia exclusivamente—como el cese del conflicto armado. Esta comprensión de la paz, dice Bourgois, no solo es simplista, sino que produce nuevas formas de violencia al dejar intactas, o incluso agravar, las condiciones estructurales que la generan. Esto explicaría por qué, tras la firma de los acuerdos de paz con el FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional) en 1992, El Salvador se convirtió en el país más violento en el hemisferio en vez de hacer una transición a una sociedad más pacífica y equitativa.⁶ Bourgois llama “continuum of violence in war and peace” (428) a esta incapacidad de, o falta de voluntad para, reconocer y confrontar los estrechos vínculos entre la violencia directa y la violencia estructural, simbólica, interpersonal y cotidiana que avivaban el conflicto⁷, y argumenta que, tal y como lo muestra el caso de El Salvador, sus consecuencias son letales.

Más aún, de manera similar a la violencia objetiva de Žižek, el *continuum* de Bourgois está profundamente vinculado con las fuerzas internacionales del mercado y con la agresiva privatización de bienes, recursos y servicios públicos. En este escenario, el motor principal de la violencia son las ganancias, no la ideología política o la resistencia armada. Por tanto, el concepto del *continuum* de violencia es clave para entender mejor porqué la paz deriva tan a menudo en una «violenta pacificación» (O’Bryan 2018, 2) inscrita en la lógica neoliberal de la extracción de recursos, la producción y el transporte de sustancias y bienes restringidos o prohibidos—que incluyen, pero no se limitan a los narcóticos—y proyectos agroindustriales y turísticos de alto impacto, entre otros. En la era del posacuerdo, estas dinámicas se han traducido en Colombia en un silencioso pero continuo derramamiento de sangre. Aunque según la Fiscalía General de la Nación el 2017 tuvo la tasa más baja de asesinatos en cuarenta y dos años, el asesinato sistemático de líderes sociales, especialmente de quienes defienden los derechos y la propiedad de

campesinos y de comunidades indígenas y afrodescendientes; o se oponen a la siembra, procesamiento y transporte de sustancias reguladas, ha alcanzado niveles históricos y continúa en ascenso.⁸ En este contexto, se necesitan con urgencia prácticas representacionales capaces de develar lo que Rory O'Bryen llama la alineación tóxica de la violencia simbólica y estructural (O'Bryen 2018, 13) que está en el centro del *continuum* de violencia en Colombia y en otros lugares que enfrentan situaciones similares. Esto es, precisamente, a lo que apunta el realismo espectral.

El tiempo del espectro es ahora: la relevancia del realismo espectral

En *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture, Specters of La Violencia* (2008) Rory O'Bryen afirma: “the choice of content is never innocent, [and] neither are the specific requirements of form” (184). Reflexionar sobre la relación entre representación y violencia es clave para evitar caer en sublimaciones neo-fundacionales basadas en un futuro que exorciza, en vez de acoger, a sus espectros; o convertir la violencia en un objeto de consumo acrítico a través de una mirada voyerista. Esta preocupación no es nueva, ya en 1977 los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina denunciaron estas dinámicas en su falso documental *Agarrando pueblo* y en los textos que acompañaron la premier de la película. Lo que Ospina y Mayolo denominan “porno miseria” alude a la forma en la que la pobreza “se convirtió en tema impactante y por lo tanto en mercancía. Fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores” (Ospina y Mayolo). De manera similar, la producción artística y cultural en torno a la guerra que ha vivido Colombia corre el riesgo de explotar y fetichizar esta violencia; y de exotizar y sexualizar a perpetradores y víctimas a través de manidos estereotipos de género, raza, clase, etc, haciendo de lo atroz un placentero—y rentable—espectáculo⁹. Es decir, incurre en violencia simbólica. Para O'Bryen la violencia simbólica es una forma de violencia “that underpin[s] representational practices themselves [. . . it] relates to both form and content, and alerts us as much to the risks of historical abstraction as to the ethical conundrums arising out of national efforts to produce a cultural politics of memory” (2008, 184). El realismo espectral presenta una alternativa a estas dinámicas. Obras como *Fragmentos* funcionan como médiums, espacios o cuerpos (libros, películas, objetos artísticos) que se ofrecen a sí mismos como lugares y superficies para ser acechados por la presencia de los ausentes y por los susurros silenciados que siguen luchando por ser escuchados.

En ese sentido, las palabras de Martin Jay (2003) al analizar lo que llama la “melancholic intransigence and resistance to commemorative healing” (22) de Walter Benjamin también plasman el ethos de *Fragmentos* y del realismo espectral. De

manera similar a Benjamin, Salcedo “scornfully rejec[s]t the ways culture can function to cushion the blows of trauma,” buscando en cambio “to compel [us] to face squarely what had happened and confront its deepest sources rather than let the wounds scar over” (14). Sin embargo, esto no significa que la obra de Salcedo sea re-victimizante ni masoquista. Analizando la relación de Walter Benjamin con el duelo Jay provee un marco crítico que resulta relevante para *Fragmentos* pues propone que hay textos u obras que hacen “a critical distinction between a refusal to mourn that knows all too well what its object is—in Benjamin’s case, the antiwar suicides of his idealists friends—and is afraid that mourning will close the case prematurely on the cause for which they died, and a refusal to mourn based on a denial that there was anything lost in the first place” (23). *Fragmentos* pertenece a la primera categoría pues se niega a renunciar a las miles de muertes y desapariciones forzadas no reconocidas y por las cuales no se ha hecho un duelo. Estas muertes, doblemente invisibilizadas por la negación oficial y el olvido social, o glorificadas como sacrificios necesarios para la construcción de una supuesta nación pacificada, están en el centro de *Fragmentos* y del realismo espectral, acechando tanto sus historias como sus elementos formales.

El rechazo propio de lo espectral a ver la violencia pasada simplemente como pasada (como eventos cerrados, idos, que no pueden ni deberían perturbar el presente o el futuro) es de gran relevancia, particularmente en momentos en los que los cambios estructurales contemplados en los acuerdos de paz en términos de participación política, restitución de tierras, reconocimiento y compensación de las víctimas, y la implementación de un sistema de justicia que vaya más allá del modelo punitivo (y se base, en cambio, en los principios de verdad, reparación y no repetición) corren el gran riesgo de ser ignorados o eviscerados de su potencial transformador. *Fragmentos* materializa el acecho del espectro al hacernos caminar por un terreno en el que las distintas violencias de la guerra se funden y son lo que nos sostiene e interpela. En *Fragmentos* no es posible escapar al valle de los muertos, estamos inmersos en él, y solo desde ahí podemos entrever las formas que ha de tomar la memoria y la justicia. En ese sentido *Fragmentos* apela a lo que O'Bryen (2018), bebiendo de Robert Meister, denomina “formas inter-temporales de justicia” (7). Es decir, formas de justicia que, por una parte, son sensibles a “the erasure of pasts plural by commemorative delineations of pasts singular [and to] the symbolic and material dispossessions that connect these pasts to the structural violence at work beyond individual and collective injury” (7); y, por otra parte, son capaces de conectar “the historical discontinuities generated by political expediency, and of allowing dialogue not just between the living and the dead, but also between successive generations of ghosts as they’ve been forced to dislodge one another” (12). Sin embargo, la intertemporalidad no implica que todas las violencias sean iguales. Debemos estar atentos a no equiparar eventos que varían en alcance, actores y consecuencias. Como siempre

que se trata de violencia histórica, una contextualización cuidadosa que dé cuenta de la especificidad de los hechos y el contexto, y reconozca la humanidad de los actores, es esencial.

Fragmentos pone de presente las múltiples maneras en las que el presente está acechado por lo que la violencia ha destrozado, fragmentado; y se centra en quienes han soportado la peor parte del conflicto debido a vectores intersectantes de opresión y condiciones históricas y socioeconómicas concretas. Al hacerlo, nos recuerda que los espectros deben ser conjurados y escuchados en vez de demonizados y

expulsados. Esta propuesta es de mayor relevancia en momentos en los que corremos el riesgo de que la violencia se torne en un *continuum* a través de la indolencia o la complicidad del estado, o sea proclamada como necesaria y hasta patriótica una vez más. El dolor y la esperanza inscritos en los cimientos de *Fragmentos* exige que nos pensemos como una nación espectral. En esta encrucijada histórica, *Fragmentos* es una invitación a reflexionar sobre las maneras en las que miles de desapariciones y muertes violentas causadas por el conflicto armado y la guerra contra las drogas hacen de Colombia un país espectral: un país que tiene que escuchar, dignificar, y buscar justicia para sus espectros.

Obras Citadas

- Blanco, María del Pilar y Esther Peeren. 2013. *The Spectralities Reader, Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Bourgois, Philippe. 2017. "The Continuum of Violence in War and Peace: Post Cold War Lessons from El Salvador." En *Violence and War and Peace: An Anthology*, editado por Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgois, 425–34. Oxford: Basil Blackwell.
- Butler, Judith. 2003. "Afterword. After Loss, What Then?" En *Loss, the Politics of Mourning*, editado por David L. Eng y David Kazanjian, 467–73. Berkeley: University of California Press.
- Cabañas, Miguel. 2019. "A Trauma's History: Pablo Escobar as Ghostly Myth and the Neoliberal Social Contract" *Revista de Estudios Hispánicos*. *Revista de Estudios Hispánicos*. 53, no. 1: 165-185.
- Derrida, Jacques. 2006. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Nueva York: Routledge.
- El Espectador. "Homicidios en Colombia: la tasa más baja en los últimos 42 años." 21 de enero, 2018. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/homicidios-en-colombia-la-tasa-mas-baja-en-los-ultimos-42-anos-se-dio-en-2017-articulo-734526>.
- Gordon, Avery. 2008. *Ghostly Matters, Haunting and the Sociological Imagination*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Jácome, Margarita. 2009. *La novela de la sicaresca, testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Jay, Martin. 2003. "Against Consolation: Walter Benjamin and the Refusal to Mourn." En *Refractions of Violence*, 11–24. Nueva York: Routledge.
- Luis Ospina. n.d. "Agarrando pueblo (1978)." Consultado el 15 de agosto de 2019. <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo>.
- Martínez, Juliana. 2020. *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art*. Austin: University of Texas [en prensa].
- Meister, Robert. 2012. *After Evil, A Politics of Human Rights*. Nueva York: Columbia University Press.
- O'Bryen, Rory. 2018. "Más allá del silencio de los fusiles, Preliminary Reflections on the 'Continuum' of Violence in Colombia Post-2016," *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía* 27, no. 4: 417-432.

- . 2008. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture, Specters of La Violencia*. Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. 2018. “¿Qué es la pornomiseria?” En *Luis Ospina*. Consultado el 12 de junio de 2018. <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo>.
- Padilla, Nelson Fredy. 2018. “‘No se puede glorificar la violencia’: Doris Salcedo”. *El Espectador*, 8 de diciembre, 2018. https://www.elespectador.com/noticias/cultura/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-articulo-828072?fbclid=IwAR2WQtwgph0gflTe5cewV_1xvzzJAV5FE6lGhKHXX6fnLiavm_kJJliH08.
- Pinilla, Gloria, dir. 2018. En Mimbres. “Fragmentos’: la obra que se construye con las armas que entregó Farc”. Video de YouTube, 7:02. Publicado el 29 de octubre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ZKwFSW45tbk>.
- Polit-Dueñas, Gabriela. 2013. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Ribas-Casayas, Alberto y Amanda L. Petersen. 2018. *Espectros, Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Rodríguez, María. 2018. “Fundir y martillar las armas de las FARC: este fue el acto de catarsis de las víctimas.” *Pacifista*, 11 de diciembre, 2018. <https://pacifista.tv/notas/doris-salcedo-fragmentos-victimas-violencia-sexual/>.

Notas

1. Secciones del presente artículo aparecerán en inglés en el epílogo de mi libro *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art*. University of Texas press. Serie Border Hispanisms, diciembre 2020.
2. Véase Pinilla 2018.
3. Los siguientes dos párrafos hacen parte del capítulo “Siempre agua,” el diluirse del sujeto, el tiempo y la violencia en Primero estaba el mar y Niebla al mediodía.” En un volumen sobre la obra de Tomás González editado por Claudia Montilla y Norma Valencia. Editorial Uniandes [en prensa].
4. No es la primera vez que Salcedo usa el suelo como elemento principal de su obra. Véase, por ejemplo, *Shibboleth* (2007), *Sumando Ausencias* (2016), *Palimpsesto* (2017), y *Quebrantos* (2019).
5. La coalición incluyó actores de casi todos los partidos políticos, que buscaban cosechar dividendos políticos y financieros vaciando los acuerdos; figuras notorias que hasta entonces habían tenido trayectorias ideológicas y políticas radicalmente diferentes, como el expresidente Andrés Pastrana, quien lideró un proceso de paz fallido con las FARC (1999-2002); el expresidente —y posterior director nacional del Partido Liberal— César Gaviria; y Alejandro Ordóñez, lefebvrista, ultraconservador, exprocurador general destituido por corrupción, conocido por sus ataques a los derechos gay, sexuales y reproductivos, nombrado en 2018 embajador de Colombia ante la Organización de los Estados Americanos en Washington D. C.
6. Después de la guerra civil, El Salvador alcanzó la tasa más alta de homicidios en el hemisferio occidental: “6,250 people per year perished from direct political violence during the civil war in the 1980’s, compared to 8,700 to 11,000 killed every year by criminal violence in the 1990’s following the peace accords” (Bourgois 2017, 431).
7. Para definiciones de estos tipos de violencia, véase Bourgois 2017, 426.
8. Véase el informe de la Fiscalía General de la Nación citado en *El Espectador* (2018); y <https://pacifista.tv/tag/lideres-asesinados/>
9. La producción académica respecto a la producción cultural asociada a la violencia del narcotráfico en Colombia es extensiva. Véase, por ejemplo, Jácome, Margarita. *La novela de la sicaresca, testimonio, sensacionalismo y ficción* (EAFIT, 2009);

10. Polit-Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín* (Pittsburgh University Press, 2013); y Cabañas, Miguel. “A Trauma’s History: Pablo Escobar as Ghostly Myth and the Neoliberal Social Contract” (*Revista de Estudios Hispánicos*, 2019).