

Narrativa, artes visuales y filmicas a la luz de los Acuerdos de Paz en Colombia

María Ospina / Wesleyan University

El presente volumen se pregunta por los modos en que las artes visuales, filmicas y literarias —surgidas en Colombia desde que se iniciara el Proceso de Paz con la guerrilla de las FARC (2012)— intervienen en los debates públicos que nacen de esta negociación y abren espacios de reflexión que nos invitan a abordar las complejas realidades de esta época. En medio de un periodo de intensas luchas por la representación del presente y del pasado por parte de diversos actores y a través de múltiples estrategias, incluidas aquellas que surgen a nivel institucional y estatal (Jurisdicción Especial de Paz, Comisión de la Verdad, etc.), urge indagar sobre el aporte cultural y político de las artes literarias, visuales, audiovisuales y del *performance* en la coyuntura actual. A nivel simbólico, ¿cómo se evocan y se ubican en un marco de sentido las huellas, las ruinas, los diálogos, las crisis, los silencios y las resistencias que emanan de los acontecimientos relacionados con las negociaciones de paz?, o bien ¿cómo se reflexiona sobre sus horizontes desde el ámbito de la producción cultural y más allá de las prácticas institucionales y discursos jurídicos y estatales? Cabe preguntarnos cómo, en su atención al campo narrativo, visual, sonoro, espacial, plástico, fenomenológico, la cultura interviene de forma única en los procesos interpretativos de las circunstancias alrededor de las negociaciones, conflictos y resistencias de esta época convulsa.

Pensar en cómo se abordan desde el ámbito cultural las dinámicas sociales surgidas al calor de las negociaciones y el acuerdo de paz que definen el final de la segunda década de nuestro siglo, tiene que ver también con examinar los modos en que las artes aportan a comprensiones que exceden y complican aquéllas que emergen del debate político dominante y de prácticas jurídicas instituidas por el Estado. Estamos en una época marcada por aquello que Alejandro Castillejo llama los “escenarios transicionales,” es decir, “la serie de espacios sociales (y sus dispositivos legales, geográficos, productivos, imaginarios, epistemológicos y sensoriales) que se gestan como producto de la aplicación de *leyes de unidad nacional y reconciliación*” y que se caracterizan por “una serie de ensambles de prácticas institucionales, conocimientos expertos y discursos globales, que se entrecruzan en un contexto histórico concreto, con el objeto de enfrentar graves violaciones a los derechos humanos y otras modalidades de violencia” (2015: 13). ¿Cómo logra la producción cultural aportar a la interpretación del presente y del pasado desde un lente distinto al de los discursos y prácticas oficiales de “post-conflicto” y las iniciativas de construcción de paz

gubernamentales y de otras instituciones? ¿Cómo se habla de las violencias que continúan o emergen en esta época de supuestas rupturas, y de las violencias surgidas (y también continuadas) a partir de los proyectos de desarrollo con los que continúa soñando el Estado? ¿Cómo se articula aquello que Castillejo llama la violencia de la post-violencia que surge de “[una Colombia] que se vende rimbombante en camino “hacia un nuevo futuro,” la del polo de desarrollo hotelero y turístico (no obstante sus contaminadas aguas), la de la “biodiversidad” (raponeada o arrebatada a la fuerza), la de la “diversidad cultural” (abandonada), la de la globalización contemporánea” (2018)? ¿Cómo se habla, desde la cultura, de la resistencia y de la supervivencia?

En 2019, cuando planteamos el tema de este volumen, con la intención de pensar en las relaciones entre la cultura y el proceso político más importante de esta última década, ya nos encontrábamos frente a un horizonte incierto en relación con la posibilidad de una transición hacia un escenario menos convulso. Habían surgido para ese entonces enormes desafíos para implementar los acuerdos firmados y difícilmente refrendados en 2016. Los constantes sabotajes por parte del gobierno de derecha de Iván Duque (2018-presente) a la ejecución de reformas económicas y políticas necesarias, y las trabas impuestas por su partido, que ha hecho todo lo posible por tumbar el proceso de refrendación e implementación que le siguió, así como la intensificación de la violencia contra líderes sociales en diversas partes del país (442 personas han sido asesinadas desde que se firmó el acuerdo con las FARC, reportó hace unos días Osorio en *El Espectador*), y la dificultad de un Estado débil y corrupto de implementar cambios económicos y sociales a nivel local, son algunos de estos obstáculos. La desigualdad social rampante, el retorno de algunos combatientes de la guerrilla a la lucha armada, la expansión de grupos criminales en diversas partes del país, y la continuación de la fallida guerra contra las drogas, son más elementos que nos hacen pensar en la dificultad de hablar de esta época como una de simples rupturas y transiciones. En 2020, mientras lanzamos este volumen, el horizonte parece ser aún más complejo. La enorme disrupción social y económica causada por la pandemia del COVID-19 supone un desafío para cualquier tipo de transformación social y económica imaginada por el Acuerdo de paz. Colombia es un país en el que algunos andan intentando acabar una guerra, pero enfrentando grandes dificultades para lograrlo. Inmersos en aquella larga tradición de hablar desde el centro de la herida,

las artes siguen buscando abordar este complejo momento de forma profunda y rica.

Por coincidencia, mientras revisábamos los artículos para este volumen, tuve la oportunidad de enseñar de nuevo, como lo hago cada par de años en un curso panorámico sobre cultura latinoamericana, la maravillosa novela de Gabriel García Márquez titulada *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Más de medio siglo después, la novela resuena de forma inquietante y nos ahuyenta profundamente, para usar un concepto central que algunos colaboradores de este volumen utilizan de forma sugerente, a través de su investigación sobre los efectos de larga duración de una guerra sobre cuerpos rurales y vulnerables. En ella, García Márquez examina las rupturas y continuidades de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) así como el conflicto social de la llamada época de la Violencia, a través de la vida de un antiguo coronel de las guerrillas liberales que lleva quince años esperando la pensión de veterano que el Estado le prometió como parte de sus promesas de transición. La novela se publica justo al final de la dictadura de Rojas Pinilla, que es también cuando se está consolidando la guerrilla de las FARC, desmantelada más de medio siglo después en el momento que nos concierne hoy. La novela nos ahuyenta precisamente porque pone sobre la mesa temas que continúan siendo relevantes para la sociedad colombiana: cómo acogemos o fallamos en acoger a aquéllos que vienen de la guerra, qué vidas merecen la atención del Estado y cuáles se consideran sobrantes, cómo marca la guerra a los cuerpos vulnerables y cómo el Estado perpetúa la exclusión y el miedo, incumpliendo las posibilidades de una transición que este anuncia pero que nunca implementa. El relato se ancla en los cuerpos viejos del antiguo coronel utópico y su esposa lúcida; en su hambre, sus dolores intestinales y pulmonares, su orfandad social, su ilusión y su rabia, para hablar de la imposibilidad de catalogar rupturas y transiciones claras, y cuestionar las promesas de una nueva nación y del discurso desarrollista del progreso (dogma que nace precisamente en la época en que García Márquez escribe esta novela y que sigue invocando el Estado y sus élites de manera tan pernicioso). La novela nos provee un entrenamiento fundamental para complicar esta época que se anuncia de forma dudosa, y siempre desde los centros urbanos, como “el post-conflicto” y en la que algunos aplauden la llegada de un tiempo en que la línea entre pasado y presente podrá hacerse fácilmente delimitable.

En este sentido, podríamos concluir que uno de los elementos más importantes que los diversos textos y prácticas aquí destacados tienen en común que continúan la tradición crítica de *El coronel no tiene quien le escriba*, aunque algunos lo hacen desde un espacio y atención al presente político muy distintos. Nos interpelan a reflexionar sobre los modos culturales y sociales de pensar el pasado que hacen posible (o imposible) su presencia en el presente. En los artículos a continuación se examina cómo el cine, la narrativa y las artes plásticas trabajan con las heridas del cuerpo social, invocan

y evocan fantasmas, insisten en que consideremos ampliar las categorías de análisis e insertemos al debate otras dinámicas económicas, ecológicas, sociales y genérico-sexuales para trascender los discursos dominantes. Complican así de manera productiva los discursos institucionales de transición y los imperativos de hacer memoria (desde la experticia académica, tecnocrática o mediática) o de pasar la página, que ocupan un lugar central en Colombia hoy en día. Estos artículos examinan la pregunta de cómo se piensa a la víctima, así como el tema de la escena del reconocimiento de los cuerpos y de las naturalezas violentadas por la guerra, y la pregunta formal del lugar de la enunciación del recuerdo y de la herida.

Andrés Aluma-Cazorla examina narrativas literarias y filmicas surgidas en los últimos años que investigan la resistencia a la heteronormatividad para localizar las resonancias de estos relatos con la violencia de género, homofóbica y transfóbica surgida en el contexto del conflicto armado. El autor sitúa estos textos de manera sugerente en relación con las negociaciones de paz con las FARC, que tuvieron, por primera vez en la larga historia de estos procesos institucionales, un enfoque diferencial de género explícito (que fue, de hecho, el que más oposición generó dentro de los sectores de derecha e incidió en la victoria del “No” en el plebiscito de 2016 para refrendar los acuerdos). Su artículo traza cómo las novelas y películas que narran vidas *queer* y *trans*, y algunas violencias ejercidas contra ellas, cuestionan los proyectos nacionales de la extrema derecha, centrales para el conflicto armado (y para la época actual), basados en la configuración de un cierto modelo de sociedad, y de masculinidad, que excluye de la ciudadanía y de la concepción de lo humano a aquellos que no siguen los modelos heteronormativos. En una época de esfuerzos tanto oficiales como no gubernamentales por hacer circular testimonios de víctimas LGBTI, es importante pensar en el trabajo deliberado de la literatura y el cine para insertar la dimensión genérico-sexual dentro de la interpretación de la historia reciente y sus violencias.

Por su parte, Felipe Gómez trabaja con el género documental para examinar uno de los textos más importantes de este género, la película *Todo comenzó por el fin* (2015), del reconocido cineasta Luis Ospina (recién fallecido). Frente a iniciativas institucionales a nivel estatal que han querido definir maneras en que las narrativas filmicas pueden abordar el “post-conflicto,” Gómez identifica una tradición documental que evade dichas directrices y que se sitúa fuera de los debates públicos que directamente emergen de las negociaciones de paz, y evita abordar directamente a los actores y productos de la violencia más reconocida (narcotráfico, conflicto armado, etc.) que son centrales al relato histórico de los últimos cincuenta años. Gómez examina cómo el documental de Luis Ospina abre espacios alternativos de reflexión de gran utilidad para pensar el presente a la luz de las ruinas del pasado. En el mapa afectivo que Luis Ospina realiza del famoso Grupo de Cali, aquella comunidad de cineastas, narradores y artistas

que se gestó en Cali a partir de la década de 1970, Gómez valora un gesto productivo para nuestra época: un ejercicio de memoria no lineal sobre la creación de una comunidad de amigos, de una tribu que ya no está, un texto que busca hallar en medio de la ruina a sujetos perdidos (o enfermos, como el caso del director cuando filma la película). Gómez celebra la forma en que el documental construye un mapa afectivo en el que la identidad nacional o la ideología no tienen un lugar operativo. Son los lazos afectivos (de una tribu de amigos) lo que cuenta en este ejercicio de memoria, gesto central que nos puede servir para repensar el problema de comunidad y de afectos en medio de los relatos nacionalistas que nunca descansan y de la promesa transicional que promete otra nación.

El trabajo de Camilo Malagón se enfoca en la relación entre conflicto, medio ambiente y economía a partir de dos importantes largometrajes de ficción estrenados en los últimos años: *Chocó* (2012) y *La tierra y la sombra* (2015). Malagón localiza en estas películas que hablan de conflictos ecológicos (relacionados con la minería y los monocultivos agroindustriales) un intento por insertar el problema de la explotación de la naturaleza, la destrucción de los espacios rurales y los recursos, y el lugar de las comunidades subalternas en una discusión más amplia relacionada con las dinámicas de la guerra. Su análisis contribuye a identificar formas en que el cine interviene en el debate público al referirse a violencias estructurales que no suelen percibirse como tal, y que están relacionadas con un orden neoliberal y desarrollista que parece continuar siendo central a las promesas institucionales de la transición. Las violencias ecológicas que estas películas plantean (deforestación, extinción del hábitat, expansión de monocultivos, economías de extracción) y los modos en que estas afectan a cuerpos racializados y marginalizados, arrojan luz sobre la compleja historia rural de las últimas décadas de forma más profunda. A su vez, para Malagón, el tema de la resistencia, central a las tramas de estas películas, también pone sobre la mesa la pregunta de la agencia y la posibilidad de articulación de conceptualizaciones alternativas del medio ambiente, el territorio y la economía, que es un tema central para cualquier transformación social.

Tanto Juliana Martínez como Gabriel Eljaiek-Rodríguez abordan el importante trabajo de Doris Salcedo, una de las artistas colombianas más destacadas de las últimas décadas. Sus artículos examinan de forma profunda dos obras significativas de Salcedo en el centro de Bogotá, *Sumando ausencias* (2016) y *Fragmentos* (2018), obras que además intervienen en el espacio público de manera sustancial, pero a través de una movida anti-monumental. Las intervenciones de Salcedo giran en torno a la pregunta de cómo emerge la víctima que ha sido violentada en la guerra en el ámbito público, y las posibilidades que tenemos de recordarla, así como sus límites. Interesados en lo espacial y lo espectral, ambos autores analizan cómo Salcedo interviene directamente el espacio público

a la luz de los acuerdos de paz, y los conflictos discursivos y políticos que este evento abre. Frente a los impulsos conmemorativos que surgen a nivel oficial en cualquier plan transicional del Estado, Martínez y Eljaiek-Rodríguez identifican el gesto contracultural de Salcedo que evoca a los fantasmas, alude a los trazos incompletos que apuntan a la ausencia de la víctima (y también su resistencia) y a una violencia ocurrida en el pasado.

Para Eljaiek-Rodríguez, en *Sumando Ausencias* Salcedo presenta a las víctimas del conflicto armado, en particular a los cientos de líderes sociales asesinados en los últimos años en Colombia, como fantasmas que desafían el proceso de silenciamiento al que fueron sometidos. El autor examina los modos en que Salcedo enfatiza la ausencia de las víctimas en vez de la presencia brutal de la violencia, evocándolas y a la vez complicando la premisa de que se puede hablar por ellas o representarlas de manera completa. Martínez, por su lado, nos ofrece una sugerente mirada a la obra más reciente de Salcedo en Colombia y quizás la menos efímera (*Fragmentos*), para analizar cómo este anti-monumento en el que se busca inscribir el dolor de las víctimas de violencia sexual durante el conflicto sobre el metal de las armas fundidas de las FARC, da lugar a una reflexión interseccional y multinivelada de la violencia que nos permite pensar en el espacio de acogida (la casa, espacio que tanto interesa a García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*) como un lugar que hospeda a los espectros. Martínez mapea cómo Salcedo usa el espectro como una metáfora productiva que cuestiona los límites de espacio y tiempo y trata de hacer retornar aquellos que han sido violentamente desplazados o silenciados.

Uno de los aspectos más notables del trabajo de Salcedo, que Eljaiek-Rodríguez y Martínez nos invitan a observar, es su propuesta de rehusarse al duelo; es decir, una atención a la cicatriz y la herida que no cierra, una atención a esa imposibilidad de clausura. Hay en ese gesto un anuncio de que la violencia pasada no se puede declarar fácilmente como pasada, lo que, de hecho, impide la conmemoración simplista. Persiste aquí una especie de melancolía activa, un proceso de localización del dolor que está acompañado de un dejarse perturbar (en vez de olvidar), que es también la que Gómez encuentra productiva en el documental de Ospina sobre la ruina. Así, estas obras complican los discursos y prácticas oficiales de consenso y reconciliación que tienden a emerger con fuerza en épocas transicionales y que insisten en la importancia de “pasar la página” y dejar atrás el pasado, así como los discursos de duelo eficiente en el que el dolor se calma y se supera y en los que se privilegian conceptos como oportunidad y reconciliación en pro de la celebración de un progreso capitalista que tiende a obstruir revisiones críticas de las crisis históricas e impide una atención adecuada a los dolores y los sufrimientos sociales (Ospina, 2019). Frente a los imperativos gubernamentales (que varían con cada gobierno de turno, claro) tanto de pasar la página, o de negar

el conflicto, y los anuncios oficiales de una nueva nación que se hicieron tras los acuerdos, los textos aquí estudiados nos remiten a heridas abiertas difíciles de sanar, dolor y sufrimiento, que complican procesos de transición y abogan por atender al sufrimiento social con mayor atención y cuidado.

Finalmente, la entrevista de María Mercedes Andrade a Erika Diettes abre un espacio a una artista cuya obra indaga por el recuerdo de la víctima en términos materiales y corporales. Diettes reflexiona sobre cómo su trabajo reciente se pregunta por los modos en que la gente recuerda y conmemora (qué objetos guarda, qué gestos surgen de sus rostros) y cómo estos pueden ponerse a circular fuera del espacio doméstico. Su insistencia de estar trabajando con testimonios que emergen de una dimensión distinta a la legal e institucional es un gesto útil que tiene resonancias con lo que muchos críticos enfatizan en las obras que analizan en los artículos de este volumen. Su reflexión nos recuerda que hay otros acercamientos al pasado (performativos, artísticos, personales, rituales, simbólicos) que surgen fuera de los escenarios judiciales, del horizonte de acción del Estado y de la producción historiográfica convencional, frente a los cuales debemos estar atentos como sociedad.

Los textos examinados a continuación suponen, a fin de cuentas, una defensa de modos epistemológicos alternativos de abordar y explicar las violencias nacionales a la luz del actual momento histórico y de las enormes resonancias del

Acuerdo de paz con las FARC, que trascienden la acumulación de evidencia documental que define prácticas oficiales jurídicas e institucionales que han estado en el centro de la articulación del pasado reciente. Son textos que nos hablan de manera productiva y sugerente de las tensiones que emergen del acto de situar en un marco de sentido los eventos dolorosos del pasado reciente y al mismo tiempo resistirse a una noción de duelo eficiente y rápido que dé lugar al olvido. Me parece relevante cerrar esta introducción con las palabras que Doris Salcedo expresó recientemente, a la luz de esta época de grandes convulsiones, pues abordan precisamente esa tensión productiva:

I believe it is precisely in times of crisis that art achieves its most profound meaning. The silencing of victims of political violence — the reduction of those who have suffered to lamentation and weeping — demonstrates its worst consequence: its paralyzing power. Political violence can destroy our capacity to represent and narrate what has happened to us. Art matters because it articulates and materializes painful experiences into images that are capable of breaking that hold. Taken in that context, art allows us to recall our recent history not as a means to preserve intact the memory of violent events, but rather to re-enact the past through images capable of renewing what otherwise would lay forgotten (2020).

Obras Citadas

- Castillejo Cuéllar, Alejandro. 2018. “Del ahogado el sombrero, a manera de manifiesto: esbozos para una crítica al discurso transicional.” *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology* 15.3. <https://doi.org/10.1590/1809-43412018v15n3d501>
- . 2015. “La imaginación social del porvenir: reflexiones sobre Colombia y el prospecto de una Comisión de Verdad.” En Alejandro Castillejo Cuéllar et. al., *Proceso de paz y perspectivas democráticas en Colombia*. Buenos Aires: CLACSO. 13-73.
- Osorio, Marcela. 2020. “Estos son los líderes asesinados desde la firma del Acuerdo de Paz.” *El Espectador*. Junio 13. https://www.elspectador.com/colombia2020/pais/estos-son-los-lideres-asesinados-desde-la-firma-del-acuerdo-de-paz/?cx_testId=17&cx_testVariant=cx_1&cx_artPos=1#cxrecs_s
- Ospina, María. 2019. *El rompecabezas de la memoria. Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Salcedo, Doris. 2020. “Naming the Disappeared, Raising the Dead.” *The New York Times*. Mayo 25. <https://www.nytimes.com/2020/05/25/opinion/colombia-violence-art.html>