

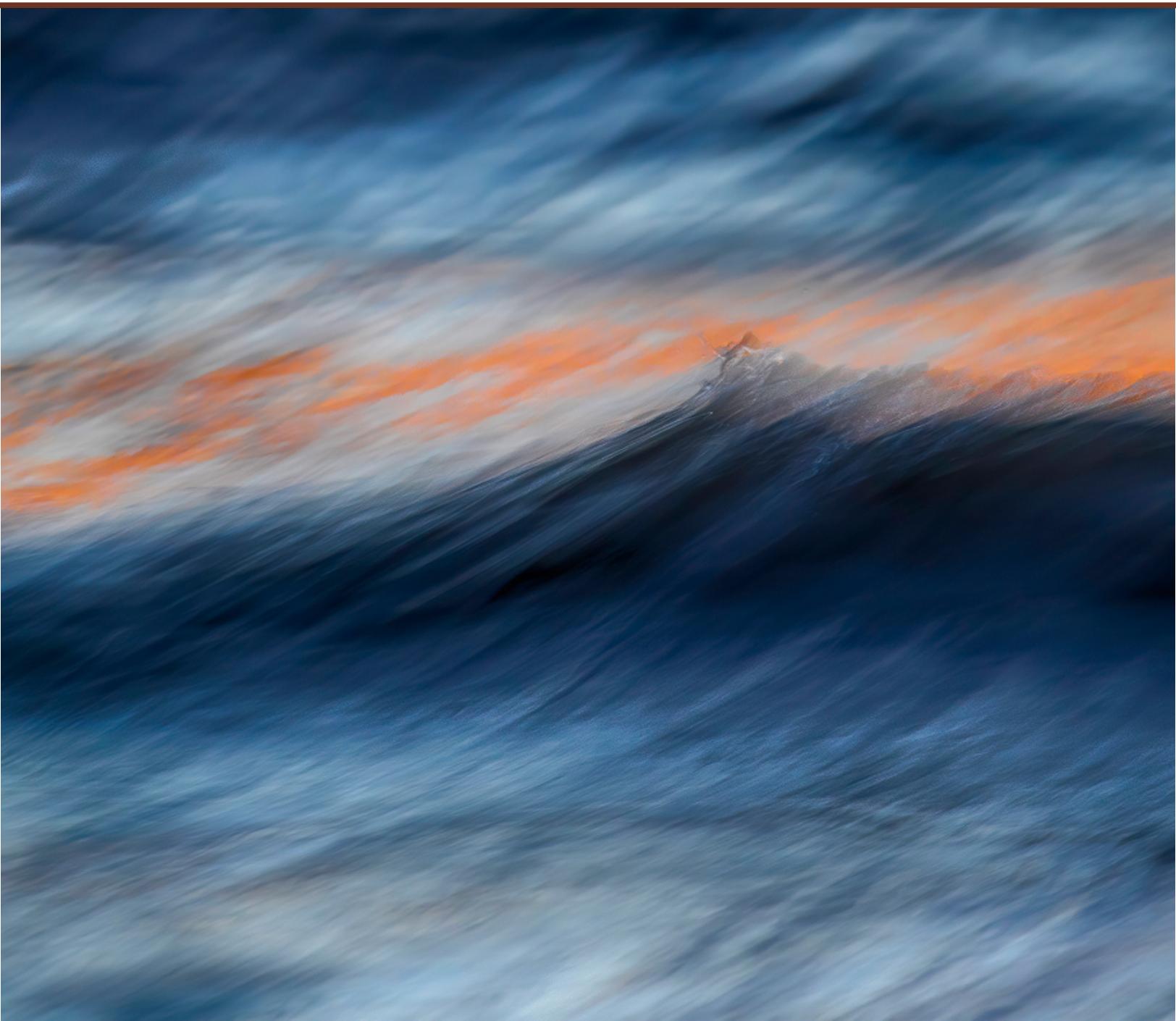
REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 59, enero-junio de 2022

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS
ISSN 2474-6819 (Online)

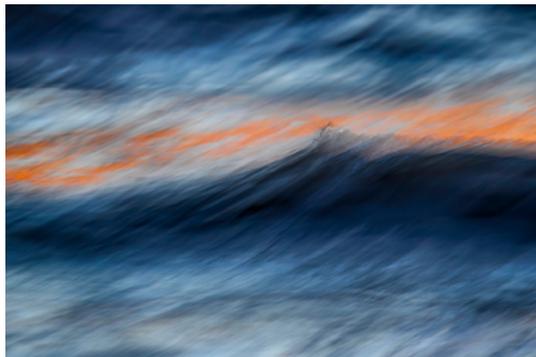


Imagen de la portada

Serie *Olas Fugaces* del fotógrafo Bernardo Hernández S.

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas
No. 59, enero-junio de 2022

Número de tema abierto

Editor Director

Alejandro Herrero-Olaizola, University of Michigan, Ann Arbor

Editor Asociado y de Reseñas

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

Asistente Editorial

Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor

Comité Editorial

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes

Kevin Guerrieri, University of San Diego

Héctor Hoyos, Stanford University

Chloe Rutter-Jensen, Independent scholar

Victor M. Uribe-Uran, Florida International University

Norman Valencia, Claremont McKenna College

Andrea Fanta, Florida International University

Diagramación

Ana María Viñas Amarís

Comité Científico y Ex-Presidentes* de la Asociación

Rolena Adorno, Yale University

Herbert Tico Braun*, University of Virginia

Jerome Branche, University of Pittsburgh

Sara Castro-Klaren, John Hopkins University

José Manuel Camacho, Univ. de Sevilla, España

David William Foster, Arizona State University

María Mercedes Jaramillo*, Fitchburg State University

Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá

J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga*, Denison University

Myriam Jimeno, Universidad Nacional de Colombia

María Antonia Garcés, Cornell University

Gilberto Gómez Ocampo, Wabash College

Roberto González Echevarría, Yale University

Kevin Guerrieri*, University of San Diego

Leon Lyday*, Penn State University

Seymour Menton*, Univ. of California, Irvine

Pablo Montoya, Universidad de Antioquia

Alfonso Múnera, Inst. Internacional de Estudios del Caribe

Lucía Ortiz, Regis College

Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana

Michael Palencia-Roth*, University of Illinois

Lawrence Prescott, Pennsylvania State University

Raymond D. Souza*, University of Kansas

Jonathan Tittler*, Rutgers University-Camden

Isabel Vergara, George Washington University

Raymond L. Williams*, Univ. of California, Riverside

La *Revista de Estudios Colombianos*, publicación bianual, arbitrada e indexada, se inició en 1986 con el fin de promover la investigación académica sobre Colombia en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales. En cada número se podrán encontrar las siguientes secciones: presentación, oficio del escritor, ensayos, entrevistas, o notas. Las normas y la declaración de parámetros se encuentran en la plataforma digital de la revista:

<https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec>

Indexación y bases bibliográficas

Council of Editors of Learned Journals (CELJ)

EBSCO

Hispanic American Periodical Index (HAPI)

MLA International Bibliography

Scopus

Junta Directiva – Asociación de Colombianistas 2021-2023

Presidente: Carlos Tous, Université de Tours

asociaciondecolombianistas@gmail.com

Vicepresidente: Camilo Malagón, Ithaca College

cmalagon@ithaca.edu

Coordinadora de Medios y Comunicaciones:

Ana María Viñas Amarís, Universidad de Buenos Aires

amvinasa@uba.ar

Coordinador de Medios y Comunicaciones:

Luis Alfonso Barragán, Universidad Manuela Beltrán

luis.bavalog@gmail.com

Tesorera: Sandra Úsuga, St. Mary's College

susuga@saintmarys.edu

La correspondencia relacionada con el pago de las subscripciones debe dirigirse al tesorero de la Asociación.

Los costos de la membresía para el período 2021-2023 son los siguientes:

Estudiantes: \$30 dólares

Investigadores independientes: \$50 dólares

Docentes residentes en Colombia: \$50 dólares

Docentes residentes fuera de Colombia: \$70 dólares

Membresía como "Amigo de la Asociación": \$150 dólares. Está dirigida a aquellos académicos que quieran mostrar su compromiso y apoyar la misión de la Asociación

Información adicional

<http://www.colombianistas.org>

CONTENIDO

Presentación

Presentación del director Alejandro Herrero-Olaizola	4
---	---

Ensayos

Juan Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella: un diálogo intelectual y cultural entre dos hermanos William Mina Aragón	6
El color en periódicos y revistas colombianas: palabra, tinta y papel Martha Isabel Gómez Guacaneme	17
Heterotopías y desalientos en <i>Pisingaña</i> (1985): una mirada cinematográfica al conflicto armado rural colombiano Carlos-Germán van der Linde.....	35
Gilmer Mesa's <i>La cuadra</i> as <i>Narco Decameron</i> Aldona Bialowas Pobutsky	47
La “Niña-niña”: expresividad y legibilidad de la violencia machista en <i>Los divinos</i> de Laura Restrepo Nadia V. Celis Salgado	58
Escucha furtiva e investigación: reflexiones sobre la escucha del trauma Juan Ángel Agudelo Hernández	68

Reseñas

<i>Wake of Chance/ Estela del azar</i> de Consuelo Hernández Elvira Sánchez-Blake	80
<i>El fracaso de la nación, Fronteras imaginadas y La independencia de Colombia</i> de Alfonso Múnera Alberto Bejarano	82
<i>Las desesperantes horas de ocio. Tiempo y diversión en Bogotá (1849-1900)</i> de Jorge Humberto Ruiz Patiño Óscar Daniel Hernández Quiñones	84
<i>Las Extraterrestres: literatura desobediente / literatura feminista</i> de Juliana Borrero Echeverry Carolina López Jiménez.....	86

Presentación del director

Alejandro Herrero-Olaizola / University of Michigan, Ann Arbor

La imagen de la serie “Olas fugaces” del reconocido fotógrafo colombiano Bernardo Hernández para la portada de este número nos brinda una sugerente mirada al movimiento, a un momento fugaz al tiempo que difuso y colorido. Se trata de una composición de tonos cromáticos borrados por la inercia del efímero momento captado en el quiebre de la cresta de una ola. Dicho quiebre pudiera leerse en clave metafórica para anticipar el futuro devenir de la revista y nuestro entorno académico tras dos largos años de pandemia. Es, sin duda, una mirada hacia adelante, de vaivenes y fugacidad, con la que abrimos el número 59 de la *Revista de Estudios Colombianos (REC)* y así continuamos con la divulgación de la fotografía colombiana en nuestras portadas.

A través de nuestra plataforma OJS contamos ya con nueve números publicados en la era digital de *REC*. La difusión de los estudios colombianos que ofrecemos en nuestro formato de acceso libre junto la habilitación del identificador DOI para nuestros textos por medio de la base de datos Crossref han tenido como resultado que la revista haya pasado del índice Q4 al Q2 (*Scimago*) y quede enmarcada en H-Index 2. Esta mejoría en la indexación nos ayudará, sin duda, a que la revista tenga una mayor presencia en redes bibliotecarias y bases de datos y, en última instancia, a consolidar la relevancia académica y variedad interdisciplinaria de los trabajos que publicamos en *REC*. Como botón de muestra, el presente número navega por diversos campos de la investigación académica, incluyendo una serie de artículos sobre la afrocolombianidad y el racismo epistémico, los recursos cromáticos en la edición de publicaciones periódicas, el conflicto armado rural a través del cine, los estudios literarios y la representación de sicarios, el feminicidio y la violencia machista, así como la experiencia sónica del trauma.

El número empieza con un ensayo dedicado a los hermanos Zapata Olivella, Juan y Manuel, voces claves de un proyecto intelectual afrodiásporico, militante y cosmopolita, que se gestó durante la independencia y reconstrucción nacional de Colombia. Este movimiento afrodiásporico tuvo importantes ramificaciones en América Latina pese a haber sido obviado por ciertos sectores de la academia. En este sentido, el ensayo de William Mina Aragón propone una revisión del “racismo epistémico” en la academia a través de un detallado recorrido por las contribuciones literarias, periodísticas y ensayísticas de Juan y Manuel. Como alternativa a dicho racismo, Mina propone un enfoque afro-centrado y descolonizado para situar el calado de las contribuciones intelectuales de los Zapata Olivella. En este sentido, el ensayo propone explorar el realismo mítico zapataolivellano para contextualizar

las discusiones sobre raza y etnia desde la intersección entre ficción y realidad. Con ello, se logra documentar un proyecto histórico y cultural clave para entender la discriminación racial y el peso intelectual de los líderes afrocolombianos dentro del ideario nacional. Asimismo, Mina ve los trabajos de los Zapata Olivella como “un excelente instrumento pedagógico para los ciudadanos y subjetividades afro de Colombia y de afrolatinoamérica en el sentido de alcanzar la libertad de pensamiento y la autonomía política.”

De la mano de Martha Gómez Guacaneme el segundo ensayo de este número examina los componentes materiales (tinta, papel, color) en publicaciones periódicas de Colombia y la interrelación entre diseño gráfico, titulación y programas conceptuales de edición. Manejando una extensa y variada hemeroteca de publicaciones del siglo XIX al XXI, la autora argumenta que “los colores, además de ser un indicio físico, lo han sido también de posicionamientos ideológicos o expresiones culturales” y, por tanto, es importante pensar en las dimensiones semánticas de los mismos así como en su simbología. Igualmente importante es pensar, aduce Gómez, en el uso del color en títulos, en la tinta y en el advenimiento de la policromía en las publicaciones más contemporáneas para construir significados que transforman la cultura local. En concreto, el ensayo propone evaluar estos elementos paratextuales para indagar cómo liberales y conservadores utilizaron la titulación y la gama cromática para marcar diferencias políticas e ideológicas en Colombia.

En el tercer ensayo del número Carlos-Germán van der Linde analiza el conflicto armado en el entorno rural a través de la película *Pisingaña* (1985) de Leopoldo Pinzón, enfocándose en las consecuencias del desarraigo forzado vivido por el campesinado. A raíz del concepto de “heterotopía” (Foucault) como instrumento teórico para su análisis, van der Linde propone una mejor comprensión de la heterogeneidad de los espacios (el “espacio-otro”), por cuanto este concepto “remite menos al espacio físico y más a una red de relaciones.” Con esta premisa, se ofrece una lectura de la película que busca deshacer nociones nostálgicas del campo y, en vez de esto, proponer que una sociedad heterotópica “no es posible para Colombia.” Esto se evidencia por el desenlace trágico de la trama y por cuanto el conflicto armado presentado en la cinta es “un examen a las fracturas y recomposiciones del proyecto de país,” lo cual lleva ineludiblemente al desaliento.

Facturas, desalientos y una sociedad resquebrajada toman una especial relevancia en el análisis de la novela *La cuadra* (2017) de Gilmer Mesa que nos propone Aldona Pobutsky en

el cuarto ensayo de este número. Para la autora, esta novela comparte la tradición de Boccaccio y su *Decamerón* en la representación de un orden social destruido y un mundo en caos marcado por muertes, cadáveres en descomposición y tragedia humana, que en el caso de Mesa se origina en la falta de valores morales a manos del sicariato en Medellín. Para Pobutsky, la novela de Mesa se enfoca en una cuadra que ha sido “infectada” y “contagiada” (como si se tratara de la plaga decameroniana) por el narcotráfico en las comunas, el cual “devora vidas y relaciones, deshaciendo el tejido social de Colombia.” El tono testimonial del texto Mesa, además, añade una mirada que va más allá de las aportaciones de “los estudios etnográficos y las estadísticas” que, para la autora, tan solo pueden atisbar “las instancias de amor, dolor y profunda decepción” que marcan la realidad de estas barriadas marginales. De este modo, la violencia que se despliega tanto en Boccaccio como en Mesa crea una “espiral de víctimas y victimarios que despiadadamente borran las comunidades marginales y las privilegiadas.”

El abominable crimen de la niña Yuliana Samboní en Bogotá en 2016 y su representación novelada en *Los divinos* de Laura Restrepo (2018) son el foco del quinto artículo en este número. Su autora, Nadia Celis Salgado, explora cómo este trágico suceso documenta el “contrapunto entre violencias admisibles e inadmisibles que enmarca la respuesta a la violencia de género en Colombia” así como reafirma “los privilegios patriarcales, con énfasis en el rol que cumplen en ese proceso los cuerpos y la sexualidad de las niñas.” Con este acercamiento, se explora el rol de la literatura como una posible herramienta contra el olvido de feminicidios tan horripilantes como el de Samboní. Al mismo tiempo, y siguiendo con las representaciones extremas del tándem “monstruo / niña-niña,” Celis Salgado cuestiona hasta qué punto tanto la monstrualización del agente de la violencia como “la deificación de la niña inocente hacen problemática su utilización como emblema y precedente contra la violencia machista.”

En el último ensayo de este número Juan Ángel Agudelo Hernández ofrece una mirada al trauma desde la escucha furtiva, proponiendo la relevancia del rol de quien escucha como sujeto implicado para abordar las lagunas inherentes en los testimonios de experiencias traumáticas. Ofreciendo un recorrido para los distintos acercamientos al trauma desde la psicología y el psicoanálisis, el autor explora qué implica escuchar el trauma de otro y cómo esto repercute en el

oyente, de modo que se propone un acercamiento bidireccional entre el remitente y destinatario de la reconstrucción del trauma. Todo ello apunta, según Agudelo, hacia un “espacio intermedio” a caballo entre “la exposición y la resonancia de quien testimonia,” así como a un encuentro con el otro por parte del oyente, quien descubre así “su propio lugar ante el dolor de los demás.” Como ejemplo, el autor propone su visita a los hornos crematorios de Juan Frío (Norte de Santander), donde ocurriera la desaparición forzada de unas quinientas personas a manos de la actividad paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia entre 2000 y 2005. Frente a las sobrecogedoras ruinas del crematorio, el autor se pregunta cómo la falta de grabaciones o de material sónico dificulta todo proceso de reconstrucción de quienes sufren experiencias traumáticas.

Además de estos seis ensayos, el número cuenta con cuatro reseñas. Éstas incluyen una mirada al poemario bilingüe de Consuelo Hernández, la obra académica del historiador del caribe afrocolombiano Alfonso Múnera, el trabajo del sociólogo Jorge Humberto Ruiz sobre el ocio bogotano en el siglo XIX y el de Julia Borrero Echeverry sobre la literatura desobediente y feminista. Nuestro agradecimiento por estas reseñas a Elvira Sánche-Blake, Alberto Bejarano, Óscar Daniel Hernández Quiñones, y Carolina López Jiménez, así como a Felipe Gómez, nuestro Editor Asociado y de Reseñas, por su encomiable labor de supervisión y edición. Igualmente, agradecemos una vez más las contribuciones de nuestro comité editorial—María Mercedes Andrade, Kevin Guerrieri, Héctor Hoyos, Chloe Rutter-Jensen, Víctor M. Uribe-Urán, Norman Valencia y Andrea Fanta—así como las de nuestro asistente editorial (Martín Ruiz Mendoza) y nuestra diagramadora (Ana María Viñas). Todo este equipo, sin duda, merece un especial reconocimiento por su dedicación durante los difíciles tiempos de pandemia.

Confiamos que este número 59 se lea con agrado e interés. Finalmente, aprovechamos esta oportunidad para invitarles a que nos envíen obras para reseñar con el fin de actualizar nuestro listado en la plataforma digital. Asimismo, les recordamos que está ya en nuestro portal la convocatoria para el próximo número de la revista, *REC 60* (enero-junio 2023)—número temático dedicado al litoral Pacífico colombiano, que será co-editado por Ana Elena Builes Vélez, Adriana Anaconda Muñoz y Lina María Suárez Vásquez. Quedamos a la espera de sus contribuciones.

Juan Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella: un diálogo intelectual y cultural entre dos hermanos

William Mina Aragón/ Universidad del Cauca

Tres hombres con raíces negras que contribuyeron, como pocos a derribar el colonialismo y lo lograron con su coraje, sus pelos enmarañados, su amor a la libertad y la impavidez con que llevaron a cabo sus hazañas. Demostraron tener virtudes y valentía, y demostraron también el sentido del honor y la dignidad de la raza.
(Zapata Olivella J. 1986, 218)

Changó fue nombrando a sus generales (...) a ti Toussaint Louverture te entrego las llaves Elegba, aun después de muerto serás la gran aventura de la libertad.
(Zapata Olivella M. 1992, 326)

A modo de introducción

En este ensayo nos proponemos articular el pensamiento de dos intelectuales caribeños. Utilizaremos un método documental desarrollado sobre textos literarios que son, a su vez, documentos historiográficos, tales como *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución* (1986) de Juan Zapata Olivella y *Las claves mágicas de América* (1989) de Manuel Zapata Olivella, al igual que de novelas como *Historia de un joven negro* (1983) de Juan Zapata Olivella y *Changó...el gran putas* (1992[1983]) de Manuel Zapata Olivella. Este proyecto histórico, literario, social y político, busca poner a dialogar facetas de los dos autores al analizar su obra, como lo son el tema de la discriminación racial, el silenciamiento de la participación activa de los líderes afro en el proceso de Independencia y la construcción de un heroísmo afro a partir de la reconstrucción y la reimaginación histórica que Juan y Manuel hacen de la historia política de Colombia, de América y del Caribe.

A partir del análisis documental de las principales obras de los dos hermanos, intentamos explicar el carácter de los afro como actores, subjetividades y colectividades que fueron protagonistas de los procesos que desencadenaron las gestas de los afros por la libertad en las Américas, que tienen nombres insignes como Manuel María Francisco Piar, Alejandro Sabes Petión, José Prudencio Padilla, pero que también tiene un conjunto amplio de mujeres y hombres afro que en la historiografía ortodoxa han sido excluidos, donde también encontramos a la reina Nzinga, Orika, Wiwa, Harriet Tubman, Sojourner Truth y muchas otras personas afro que injustamente fueron objeto de “un fusilamiento político, un fusilamiento disciplinario y un fusilamiento racial” (Zapata Olivella, J. 1986 p. 94).

Tanto para Manuel Zapata Olivella como para Juan, el personaje central dentro de los procesos libertarios que

llevaron a la independencia de la actual Colombia, son los héroes afro como Piar, Padilla, Rondón, Romero, Nieto y no Simón Bolívar, y es así como tendremos un enfoque de historiografía descolonial afrocentrada hecha desde una historia radical afro, propia, autónoma en textos histórico-sociales, como *Las claves mágicas de América (raza, clase y cultura)* y *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución*; de igual manera, en el campo literario-novelístico tenemos un enfoque que podríamos llamar “realismo mítico” para el caso de Manuel Zapata Olivella, quien busca en su novela *Changó...el gran putas* convertir en personajes centrales a los afro y no a simples negros o esclavos como subjetividades reflexionantes, imaginativas y creadoras de los procesos libertarios con la posesión de una discursividad, de una episteme y una narrativa que busca empoderar y dignificar a los descendientes de africanos que fueron vilipendiados en su cultura en general (familia, religión, música, filosofía).

Si en el campo histórico-social no hay para Manuel y Juan ninguna diferencia para criticar el racismo estructural de la sociedad colombiana, sí existe una diferencia entre ambos en la novela, pues un rasgo característico de lo mítico propio de Manuel, es abordar la forma en que los ancestros como actores de la vida del más allá actúan de manera real, vivencial, sobre los líderes afro de la diáspora en las Américas, para llenarlos de inspiración, valentía, inteligencia y poderes sobrenaturales; en cambio en la novela de Juan Zapata Olivella el rasgo característico le podríamos llamar *realismo político afro* en la medida que sus personajes expresan conciencia, responsabilidad, ciudadanía y actitud comprometida frente a un proyecto libertario en una sociedad racializada. De modo que en las tres partes que componen este ensayo, el sentido, alcance y significación es poner a dialogar a estos dos intelectuales y escritores desde la literatura y la historia para responder al tema de la dignificación racial y la libertad como proyecto político con un enfoque afrocentrado y descolonizado.

Vida y obra de Juan y Manuel Zapata Olivella

Juan Zapata Olivella fue el poeta, un autodidacta que escribió *Mundo poético* (1985), *Pisando el camino de ébano* (1984), *Historia de un joven negro* (1983), *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución* (1984); también fue candidato presidencial en 1978, dos veces aspirante a la alcaldía de Cartagena, primer secretario de Salud de Sucre, secretario de asistencia social de Cartagena, primer médico afro con título de pediatría en Cartagena, el ciudadano que recibió en México la medalla de distinción al visitante extranjero, el poeta que fue reconocido con varios premios internacionales, el embajador de Colombia en Haití, el agregado cultural de Colombia ante las embajadas de Guatemala y Portugal (comunicación personal, Jairo Zapata Olivella, hijo de Juan Zapata Olivella, 2021; Consuegra 1986); sencillamente tenemos a un hombre que se desenvolvió fluidamente en múltiples facetas del conocimiento y la praxis literaria, e incluso también recorrió el campo musical, donde escribió algunas piezas melódicas. Juan Zapata Olivella escribió una vastísima obra histórico-política y poética. Nos queda la tarea de publicar su obra completa, la cual es una defensa de la cuestión creativa afro desde el punto de vista histórico y social, y desde la perspectiva política y literaria.

Juan Zapata Olivella fue un ciudadano altruista que, como médico, de la misma forma en que los antiguos griegos en la época del sabio Hipócrates no cobraban a sus pacientes, llevaba a cabo en los barrios humildes de Cartagena mingas para atender allí a las comunidades más desfavorecidas, haciendo suyas las palabras de su hermano Manuel como médico: “de golpe las ideas políticas entraron de lleno en la concepción revolucionaria de la medicina, desde entonces dejé de ver a los pacientes como simples víctimas de bacterias, conejillos de laboratorios y anfiteatros. El enfermo era también y más frecuentemente una víctima social” (Zapata Olivella 1990, 182).

Juan Zapata Olivella como amante de la cultura universal desde un enfoque afrocentrado y sin reduccionismos esencialistas, había ideado en Cartagena el proyecto de un museo o Casa arte con el nombre de José Prudencio Padilla, donde todo el trabajo de los maestros afro se alojase, para que los visitantes nacionales y extranjeros redimensionaran la estética afro desde las artes plásticas. Allí estarían las obras de Hernando Tejada, Rubén Crespo, Eibar Murillo, Yolima Reyes, Leonardo Aguaslimpias, Liliana Angulo Cortés y Heriberto Cogollo (pintor cartagenero que salió del país hacia Europa por la discriminación artística y el racismo epistémico que cubre el arte y el conocimiento afro en toda la sociedad colombiana).¹ Juan había soñado con el nombre de Pedro Romero como homenaje a ese héroe mulato de la independencia de Cartagena para nombrar la librería, un espacio que sería una tertulia donde todos los libros clásicos de los autores afro del Caribe, del Pacífico y de los valles interandinos se encontrarían en

una verdadera ágora de las ideas y del conocimiento, donde se discutirían los problemas y las soluciones de los temas de la diáspora en Colombia. Allí irían los estudiantes cartageneros de los colegios y de las universidades para hacer encuentros etnoeducativos, proyección de películas, lanzamientos de libros de los referentes afro del presente, que establecerían el diálogo fraterno con los maestros de la tradición afro: Juan José Nieto, Candelario Obeso, Jorge Artel, Aquiles Escalante, Manuel Zapata Olivella, Rogerio Velásquez, Miguel Caicedo, Carlos Truque, entre muchos otros; donde se establecería además un vínculo intelectual y cultural con el presente de todas las voces poéticas, musicales, narrativas e históricas de la diáspora africana en el Caribe y en Colombia.²

Por su parte, Manuel es el novelista, el periodista, el andariego, el agregado cultural en Trinidad y Tobago, el intelectual, el educador y pedagogo de la consciencia afrodiáspórica en las Américas, el folclorista del Caribe, del Pacífico y de los valles interandinos, el médico, el antropólogo, sencillamente un ciudadano del mundo; que desde la itinerancia hizo un retrato de sí mismo, de América Central, de Estados Unidos, de Asia, del continente africano, del Caribe y el globo entero. Esta búsqueda de su identidad triétnica la empezó en Colombia. en la capital, cuando fue a estudiar medicina a Bogotá y después se aventuró a recorrer la geografía del país (Zapata Olivella, M. 1990; Mina 2016; Palacios 2020), para posteriormente viajar a pie desde Panamá hasta Ciudad de México, trayecto que duró varios años. Una travesía que él sintetiza de la siguiente manera: “abandoné la universidad para recorrer a pie los caminos de Centro América, contaminado por la fiebre de los grandes vagabundos: Panait Istrati, Máximo Gorki, Jack London y el mayor de todos: Don Quijote” (1990, 182-183). De esta primera andanza surge el libro *Pasión vagabunda* (1949), donde MZO cuenta su experiencia de andariego en los países de América central desempeñando diversas funciones como recolector de café, extra de cine, periodista, entre otras, las cuales le permitieron hacer una radiografía cultural de la sociedad centroamericana. Es en México donde se consolida como un pleno vagabundo, donde pasó la mayor parte del tiempo para relacionarse con otros colombianos residentes en dicho país, tales como Leo Matiz, Rodrigo Arenas Betancourt y Jorge Zalamea. Es así como va a aprender de la vida de intelectuales, literatos y escritores mexicanos como Mariano Azuela, Agustín Yáñez y Juan Luis Guzmán, de quien aprendió el arte del periodismo crítico, y del pintor Diego Rivera, quién lo plasmó con un rostro olmeca en uno de sus cuadros (Mina, 2016; Palacios, 2020). ¡Qué pléyade de intelectuales y artistas tuvo Manuel como guías y tutores!

Luego de vivir en México tres años Manuel viajó a Norteamérica, donde estuvo un año por distintas ciudades como Los Ángeles, Chicago y Nueva York, donde conoció de primera mano los problemas raciales y la dura línea de color, además de la música y el arte afroamericanos; pero en especial conoció a ese gran poeta, humanista y militante del socialismo y el

renacimiento negro de Harlem como lo fue Langston Hughes. El investigador juicioso de Manuel Zapata Olivella, George Palacios, lo sintetiza de la siguiente manera: “Tenemos así, que tanto el patrón intelectual y literario como el modelo de lugar sobre el cual se fue definiendo nuestro autor durante su etapa de formación intelectual fueron Langston Hughes y el renacimiento cultural simbolizado por el barrio de Harlem” (2020, 91). Toda esta vida de aventurero por la geografía de los Estados Unidos la plasmó en un libro titulado *He visto la noche* (1952), la noche de los prejuicios, de los estereotipos raciales, la noche de hotel de vagabundos, la noche americana de la ocultación, de la creatividad, de la cultura afro en América. Regresa de los Estados Unidos, como dice José Luis Garcés, con *Tierra mojada* en sus manos, prologada por el novelista social peruano Ciro Alegría, quien vivía en Nueva York en esa época.

Posteriormente Manuel Zapata Olivella fundó la revista *Letras nacionales* (1965-1985) donde pretendió dar sentido y significado a los escritores de la periferia de Colombia para estimular a los jóvenes escritores como Óscar Collazos, Luis Fayad, Roberto Burgos Cantor y a José Luis Díaz Granados, para fomentar en ellos el lenguaje creador de lo que Manuel llamó el nacionalismo literario, que no es un localismo a secas, sectario de lo local sobre lo nacional, sino una reivindicación de la producción literaria y artística en geografías diferentes a la capital colombiana, en esos sitios desconocidos de la periferia; pues allí también habita el elemento imaginario de sus narradores, de sus bogas y de quienes son capaces de convertir estas historias locales en universales, originales, en lenguaje, estilo y creatividad. Claro está que, aunque el canon comunicacional oficial no difunda mucho la prolífica producción literaria de esas otras geografías, estas son dignas creadoras de fábulas, cuentos, relatos, tradiciones y oralidades, que tanto amó Manuel cuando recorrió los “países de Colombia” (como diría Aurelio Arturo), y que plasmó tan vívidamente en sus libros para dar cuenta y razón de nuestra identidad, diversidad, del mestizaje y del multiculturalismo lingüístico y cultural. Este nacionalismo literario fue condensado por Manuel Zapata Olivella en uno de los artículos fundacionales de la revista *Letras nacionales* titulado “Esto somos, esto defendemos” (1965).

El proceso cultural de Manuel Zapata continuó con la creación del grupo de danza folclórica con su hermana, artista y bailarina, Delia Zapata Olivella³, con quien creó el Centro de Investigaciones Afrocolombianas, convocando a la cultura colombiana, la afro y la indígena en el contexto de la diversidad y del mestizaje triétnico. Creo que estaba ya avizorando en su creatividad esa mezcla biogenética, histórica y social que nos caracterizaba, pero que queríamos ocultar, no siendo colombianos, sino simulando ser europeos puros por decreto colonial de raza, religión y lengua. Su proyecto cultural como etnógrafo y antropólogo, autodidacta y empírico dio como resultado *El hombre colombiano, Las claves mágicas*

de América y La rebelión de los genes. Investigaciones en las que anticipó los estudios descoloniales⁴, poscoloniales y los estudios culturales en Colombia, mostrándonos que éramos multiculturales, diversos y resultado de una rebelión de los genes donde las clases estaban anteceditas por lo étnico. De allí que todos sus combates como novelista, intelectual, humanista y ciudadano del mundo fueran encaminados a exigir a la sociedad colombiana, latinoamericana y del Caribe, que tuviera como base la democracia racial, la democracia jurídica y la democracia política (Mina 2014, 2016, 2020).

Insisto con vehemencia que desde que Manuel escribió *Tierra mojada* (1947), anticipó no solo el “realismo mágico” (a partir de su “realismo mítico”), sino los estudios descoloniales desde la literatura de Colombia y América Latina, pues los personajes y protagonistas de sus obras sienten orgullo de su etnia y de su raza, de sus haceres y saberes, de sus poderes como subjetividades librepensadoras y autónomas haciendo obras y prácticas discursivas identitarias como la música, el arte, la medicina tradicional y la filosofía práctica. Siendo poseedores, como subjetividades reflexivas, de una memoria colectiva, de un relato inmemorial y trascendente, creado por unas mentes lúcidas donde las cosmovisiones afrodiaspóricas hacen parte de un pasado donde una gran familia del Muntú se hermanaba con toda la creación y con todos los reinos, para ver cuán insignificantes somos como especie ante la grandeza de la naturaleza, sus especies, sus reinos y frente a todo aquello que el ser humano no ha creado. Era el llamado a reconocer nuestros límites, los límites del pensamiento occidental y racional, un llamado desde las fábulas, los mitos y las utopías para que aflorara la voz y el pensamiento interno de nuestra intuición.

No olvidemos que Manuel organizó eventos de la cultura negra de las Américas, con otros intelectuales del continente (como el Cheche Campos del Perú, Abdías do Nascimento del Brasil y Gerardo Maloney de Panamá), en ciudades como Cali (1978), Ciudad de Panamá (1980) y Sao Paulo (1983).⁵ Estos congresos tenían un hilo sociohistórico, cultural e intelectual que buscaban el posicionamiento de todo el acervo que un pensamiento de africanía había empoderado en las sociedades afrodiaspóricas, pero que era negado, excluido y marginalizado. De allí que siguiendo las metas del panafricanismo de George Padmore y de Du Bois, Manuel como animador de estos congresos buscara también afirmar la unidad intelectual, cultural y política de la diáspora africana en todas sus vertientes y conexiones con todos los países, con todas las lenguas, con todas las culturas y con todas las tradiciones de un pensamiento liberador, como nos lo recuerda en los siguientes términos: “la acción aglutinante de los congresos de la cultura negra de las Américas permanece viva en su espíritu original: el de mantener y justificar los vínculos continentales de la diáspora afroamericana con sus hermanos y aliados de África y del mundo” (Zapata Olivella 1997, 103).

Como ese gran cultor del saber que fue Manuel, también organizó el día de la cultura colombiana, presidió congresos de escritores nacionales, trabajó en el Ministerio de Cultura, hizo quinientos programas sobre identidad nacional, de los que resultaron su proeza antropológica *El hombre colombiano* (1974). Como intelectual, Manuel fue un ciudadano comprometido con la causa afro y de las minorías étnicas para que fueran reconocidas como ciudadanos de primera categoría ante la vida y la ley, desarrollando así una férrea defensa de la dignidad de seres humanos que, parafraseando a Frantz Fanon, parecen ser los condenados de la tierra, lo cual le valió el mérito y honor para que le fuese concedido el premio de derechos humanos en París en 1989 por la publicación en francés de *Levántate mulato*.

Como activista intelectual y cultural, Manuel Zapata Olivella organizó en Bogotá en 1943 el Día del Negro y fue quien creó el Club del Negro de Colombia como espacio académico e intelectual de los afro en la capital colombiana, con intelectuales de la diáspora nacional provenientes del Caribe, del Pacífico y del norte del Cauca, como Natanael Díaz, Diego Luis Córdoba, Adolfo Mina, Marino Viveros y su siempre escudera hermana Delia Zapata Olivella. El sentido del Día del Negro era criticar en las calles, como un acto público y político, la discriminación racial en Colombia y en los Estados Unidos, y al liderar él este acto de manera pacífica con sus compañeros de militancia, crean el día de las negritudes; un día trascendental, pues, sin temor a equivocarnos, podemos decir que fue entonces cuando se consolidó el movimiento intelectual y social afrocolombiano que emergió desde los tiempos de los cimarrones encabezados por Benkos Biohó (Pisano 2010, 54-64; Wabgou 2012, 70-71; Zapata Olivella 1990, 183-187; Mina 2014, 355-359).

Gran parte de la obra social, cultural y política desde el género novela y desde sus ensayos histórico sociales, es un llamado a criticar el racismo institucional en el Estado colombiano y sus instituciones que simulan no serlo, siendo así uno de los primeros en advertirlo en la fuerza naval de Cartagena, en las fuerzas armadas, en el clero colombiano (donde solo nombran sacerdotes afro en pueblos con población mayoritariamente afro), en la cancillería, donde solo se designan embajadores afro en países de mayoría afrodescendiente y en la literatura, donde no se enseñan autores de africanía, ni en la escuela, el colegio o la universidad. Por suerte, esta actividad ha empezado a cambiar por espacios académicos, editoriales y culturales dedicados a la exaltación y valoración estética de los autores de Afroamérica. Manuel y Juan como intelectuales soñaron con una cultura no solamente de los aportes de los afro en plenitud de igualdad con las otras culturas y saberes, sino que buscaron la exaltación de lo universal tratando de construir un verdadero diálogo creativo, pues la cultura y no la aculturación estaba más allá de las ideologías y de las clases.

Juan Zapata Olivella: raza y poder

En ese mar Caribe transcurrieron las vidas azarosas de Piar, Petión y Padilla, todos contemporáneos y todos marcados por signos fagoreros
(Zapata Olivella J. 1986, 35)

Si las libertades y los derechos humanos tambalean surgirán hombres, que silenciosamente o con estrépito harán revoluciones, así sea pisando alambradas de púas y carbones encendidos
(Zapata Olivella J. 1986, 120)

El libro de Juan Zapata Olivella titulado *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución* (1986) debería ser un libro de historia política de Colombia, de lectura necesaria y obligatoria en los colegios y en las universidades en los departamentos de ciencias sociales, pues allí se teje y construye una historia crítica y autónoma desde la perspectiva política de la participación de los héroes afro en los procesos de la independencia de la Nueva Granada del yugo colonial español. Juan Zapata Olivella nos muestra con vehemencia la participación activa de los afro en los procesos revolucionarios de América, como Manuel María Francisco Piar Gómez (1777-1817), Alexandre Sabès Pétiou (1770-1818) y José Prudencio Padilla López (1778-1828); el primero nació en Curazao, el segundo en la república de Haití y el tercero en la actual Colombia.

Sus tres apellidos, al empezar con la letra P, son prodigiosos, portentosos y poderosos, evocando la capacidad que los afro pudieron representar en el siglo XVIII; pero la injusta percepción de Bolívar y sus prejuicios étnicos-raciales sepultaron la grandeza de los mismos. No obstante, nosotros estamos aquí como lo hicieron otros en el pasado, como C. L. R. James con su libro *Los jacobinos negros* (2010),⁶ buscando así resaltar el papel protagónico, político y revolucionario de estos tres estadistas de Afroamérica, conscientes y responsables de su misión histórica: exaltar el heroísmo y la creatividad en el campo político libertario de la afrodiáspora. El libro *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución* es un documento etnohistórico, que busca replantear las clases de historia patria que siempre giraron en torno a la figura emblemática de Simón Bolívar como jefe político máximo y estratega del proyecto libertario americano frente al imperio español. La perspectiva de Juan Zapata Olivella es otra: mostrarnos cómo tres mulatos ubicados geográficamente en el escenario del Caribe colaboran en un mismo proyecto revolucionario, político y libertario: la emancipación de las Américas. Los tres podrían ser dignos americanistas, tres dignos caribeños, pero enfocados inicialmente a hacer de Haití la primera república libre de las Américas: “De hecho Petión se convierte en el abanderado de toda causa patriótica y republicana. Desde el alba hasta el crepúsculo se trabaja también en los astilleros construyendo embarcaciones y

dejándose arrastrar por la pasión de su espíritu en el objetivo de la libertad de sus pueblos” (Zapata Olivella J. 1986, 147).

El libro es escrito en el contexto de la dependencia de las colonias españolas en América y plasma las ideas más relevantes que desentrañan la historia desde un enfoque afrocentrado y descolonial donde Piar, Padilla y Petión son anticolonialistas, antiesclavistas, estadistas, subjetividades afro, ciudadanos modernos, intelectuales y líderes que son capaces con sus ideas de gestar batallas, discursos y desarrollar acciones, buscando materializar un proyecto revolucionario desde su imaginación creadora singular, pero con un objetivo colectivo que es la independencia política y la autonomía racial de los afro de todas las Américas para que el régimen de la servidumbre llegue a su fin. Se quiso ver por parte de la historiografía heredada y convencional que la Revolución de Estados Unidos de América (1776) y la Revolución Francesa (1789) eran los paradigmas de la revolución social y política. Sin embargo, los sucesos de Haití (1804) y la independencia de la Nueva Granada (1810) nos muestran la participación activa, práctica y creadora de los afro en el poder y la política. Si la historiografía colombiana convencional en el proceso de la Independencia ha ignorado en sumo grado el papel de los afro, salvo contadas excepciones,⁷ al vernos como descendientes de esclavos y ser secundarios como protagonistas en la historia patria, desde el pensamiento crítico en el propio Caribe empezaron a surgir narrativas otras y perspectivas diversas de la historia social y política del siglo XVIII para elucidar la Revolución Haitiana y su naturaleza. Frente a esto cabe preguntarse ¿cómo responder a lo que sucedió en Haití en 1804, cuando los esclavizados llevaron a cabo un proceso revolucionario de autonomía y fueron capaces de vencer al todopoderoso imperio de Napoleón? Desde nuestra perspectiva, esos hechos no son fortuitos, ni exóticos o secundarios, y de ahí que sean de primera importancia para autores como Juan Zapata Olivella en tanto escritores, novelistas, ciudadanos e intelectuales que se enfrentaron a ese fenómeno con su rol como escritores, analistas sociales, conociendo de primera mano la historia de Haití, porque Juan Zapata Olivella se desempeñó allí como embajador y Manuel Zapata Olivella lo hizo en tanto historiador para describir la historia de las claves mágicas de América desde este país y para desentrañar el realismo mítico de la Revolución Haitiana, tal como lo va a desarrollar en *Changó...el gran putas* desde el heroísmo de los líderes afro en ese país, desde Petión a Mackandal.⁸

Juan Zapata desde su imaginación creadora no está sino reinterpretando la historia desde una perspectiva crítica, para develar por qué este magno acontecimiento llevado a cabo exitosamente por subjetividades afro libres ya autónomas fue silenciado por las ciencias sociales, por la academia y por la universidad. Estos ejercicios de reinterpretar, rescribir y reimaginar el pasado nos llevan a pensar en una historia de la revolución, de la política y del poder, donde el afro dejó de ser esclavizado y se convierte en sujeto libre. Por ello hablo en la primera persona del singular y puedo pensar e imaginar

con mi lógica y mi aforazón una vez los prejuicios y estereotipos como descendiente de africano han sido eliminados, y así tenemos una perspectiva liberadora y descolonial para comprender la ciudadanía, la democracia y la cuestión racial, más allá de estos instantes históricos en donde siempre pensaron por nosotros y decidieron por mí. Es así como tengo un proyecto revolucionario donde los invisibilizados y marginados pueden hablar y reescribir su historia: ya no es Bolívar quien habla, ni Santander, ni Nariño, ni sus amigos de raza y clase, sino los de “abajo”, como Piar, Petión y Padilla, que también fueron lúcidos y brillantes como patriotas y rebeldes, y pusieron los pilares de un proyecto de ciudadanía étnico-racial que ya visualizaban desde el siglo XVIII.

Ellos también hablaron como ciudadanos y personas de derechos como los franceses hablaban de igualdad, libertad y fraternidad. Esta es la perspectiva revolucionaria y política del libro Piar Petión, Padilla, desde mi lectura y enfoque, y es así como hago el diálogo ubicándome como subjetividad afrodiaspórica en este presente, viendo en estos tres revolucionarios, tres hermanos de lucha, tres combatientes por la libertad, tres héroes de proyectos libertarios: “no es fácil escribir la historia confundiendo los hechos y alterando los sucesos. En el intrincado juego de las pasiones se libera a los culpables, se condena a los justos” (Zapata Olivella J. 1986, 72). Es desde esta lógica que el libro tiene una mirada descolonizadora de América, de su independencia, de sus actores, de sus procesos y de la institución con todos sus imaginarios sociales donde se ve la participación cocreadora del pueblo haitiano con sus discursos, sus saberes y sus poderes diaspóricos y libertarios, que piensan la ciudadanía en clave afrocentrada y la revolución como proyecto inacabado, enraizado no en la experiencia francesa sino en la experiencia africana que procede de tradiciones libertarias, como la de los cimarrones y las que hizo en suelo africano Chaka Zulu y todos los reinos rebeldes cuando resistieron las embestidas de los europeos.

La grandeza de ciudadanos, héroes y patriotas antillanos y americanistas como Petión, Piar y Padilla, se mide porque estuvieron a la altura de Bolívar, Bello, Nariño y Santander, y en el mismo rango de importancia de los grandes líderes, de los procesos revolucionarios de las Américas. Ellos son próceres, pero no por ser afro o mulatos (para evitar los racismos epistemológicos y los esencialismos étnicos y socio-históricos), sino por ser lúcidos pensadores de un proyecto continental y americanista libertario y revolucionario: “Piar fue quien más contribuyó a revivir la mística de las gestas de independencia, quien venciendo toda clase de obstáculos inventaría formulas nuevas de lucha en el propio terreno de los combates. Amaba su libertad, la quería para todos los pueblos” (Zapata Olivella J. 1986, 49). Juan Zapata Olivella no se equivocó cuando a Piar le llamó el “indulgente” por haber sido autodidacta, políglota, patriota y comprometido en alto grado con su etnia. A Padilla, Juan Zapata Olivella le llamó el hijo del mar, pues sus gestas fueron en el mar

Caribe, por el sinnúmero de éxitos que tuvo en Carabobo, en Guayanas y en especial en Cartagena para desterrar el virus del colonialismo y la reconquista española con Pablo Morillo a la cabeza. A Padilla se le reconoce por ser el titán de los mares y océanos, el gran héroe mulato de la independencia de Cartagena, uno de los salvadores de la patria, el héroe mulato, el Odiseo de las Antillas: “a medida que el tiempo transcurría se desbordaba la gran noticia de la liberación de Cartagena sin desafueros, y emancipada por la grandeza imaginativa de Padilla” (Zapata Olivella J. 1986, 234).

Peti6n fue el presidente de Hait6, que fue capaz de pensar por cuenta propia la revoluci6n continental. De all6 viene su ayuda humanitaria y solidaria al proyecto revolucionario y libertario americano, pues contribuy6 con hombres, dinero e ideas, como la de proyectar una Am6rica sin clases, sin estratos coloniales y donde todos sean ciudadanos, y justo cuando en su pa6s, Hait6, se exiliaron Bol6var, Montilla, Berm6dez, Marion, Zea y Soublette, siempre hizo la petici6n a Sim6n Bol6var: libertad total para los esclavizados y reconocimiento de su ciudadan6a. He aqu6 su americanismo: “Hay que aceptar entonces que Peti6n fue el precursor del americanismo, puesto que su visi6n de la realidad latinoamericana iba m6s all6 de sus propias fronteras” (Zapata Olivella J. 1986, 181).

No deber6a darnos temor afirmar que es en Hait6 donde se replante6, recre6 y visualiz6 la autonom6a pol6tica de todo un continente, que el proyecto bolivariano de esas rep6blicas libres se plasm6 aqu6 y solo por ello Peti6n deber6a estar al lado de Sim6n Bol6var, en su mismo pedestal, pues fue tan gran ide6logo y patriota de Am6rica como 6l: “as6 entre sufrimiento y esperanza Sim6n Bol6var viaja a Puerto Pr6ncipe y estrecha contra su pecho a Alejandro Peti6n, los dos hombres se estremecen y acogido por el mandatario bondadoso con el mismo efecto y la misma benevolencia tiene de nuevo toda clase de elementos de guerra, municiones, v6veres y lo m6s grandioso, alrededor de mil voluntarios haitianos, con lo cual cunde el p6nico entre los realistas” (Zapata Olivella 1986, 173).

En otro orden de ideas, el aspecto racial de Tres mulatos de la revoluci6n se mide y cuantifica con lo que la econom6a esclavizada contribuy6 al enriquecimiento de los imperios coloniales, con mano de obra barata para producir riquezas y capitales, desarrollando una especie de capitalismo basado en la etnia. Justo fue esta condici6n racial, el color de la piel, seg6n Juan Zapata Olivella, lo que impidi6 el reconocimiento heroico de hombres patriotas y altruistas como Piar y Padilla, forjadores de la patria americana y de la rep6blica colombiana: “A Piar no le perdonar6an haber nacido de un vientre mulato, as6 su madre ostentara belleza y linaje. Si hubiese sido rubio y engendrado en matrimonio, Manuel Piar asombro de valiente, digno capit6n de montoneras 6vidas de libertad, habr6a logrado cumplir su par6bola maravillosa sin un solo estorbo racial” (Zapata Olivella J. 1986, 52). Juan Zapata Olivella al silenciamiento de Piar le llama “fusilamiento

disciplinario” y “fusilamiento racial” (1986, 94), pues se6ala que: “sin apasionamiento se observa a larga distancia que las circunstancias hist6ricas del momento en ese aciago 1817 requer6a de un fusilamiento pol6tico, un fusilamiento idealista, un fusilamiento disciplinario y un fusilamiento racial” (Zapata Olivella J. 1986, 94). La explicaci6n de su muerte por fusilamiento bajo el supuesto de traici6n a la patria nunca tuvo asidero, dado que ambos eran mulatos, compa6eros de viaje independentistas y libertarios americanos, pero Bol6var por sus or6genes 6tnicos y los otros compa6eros le llamaron bastardo, pues siempre se sac6 a relucir el origen de su familia; as6, no se les perdon6 a Padilla y Piar tener ancestros afro: “todos los verdaderos h6roes tiene la capacidad de ser simples y honestos consigo mismos y con los dem6s, y Jos6 Prudencio Padilla despojado de oropes, tan solo se siente un soldado m6s de la revoluci6n” (Zapata Olivella J. 1986, 206), parecido a lo que expres6 Manuel Zapata Olivella de Jos6 Prudencio Padilla y Carlos Manuel Piar ante la excusa de su fusilamiento por parte de Sim6n Bol6var: “Padre esc6chame, quiero relatarte desde esta otra vida el dolor de haber nacido negro en una sociedad donde la pigmentaci6n de la piel es un estigma” (1992, 379) y contin6a: “Padre, perd6 mi capit6n, mi barco y mi rey, pero gano otra bandera: la raza” (1992, 379).

Tanto Piar como Padilla intuyeron en su debido momento que por sus or6genes 6tnicos estaban destinados a ser excluidos del paradigma de los h6roes y pr6ceres de la independencia. Sin embargo, Juan Zapata Olivella esgrime en su l6cido libro *Tres mulatos de la revoluci6n* el orgullo 6tnico y racial de no haber sentido complejo de inferioridad nunca, justo porque esos imaginarios son producto de la ignorancia. La verdadera libertad, la verdadera revoluci6n, el verdadero poder es el del esp6ritu y de la ciudadan6a gen6tica de toda la especie humana de ser hijos de Dios; por ello, Juan Zapata Olivella era religioso, creyente al m6ximo del Dios cat6lico y de los orichas africanos. De all6 que todos los cap6tulos del libro buscaran conciliar las etnias y los grupos humanos desde la singularidad gen6tica y diversidad cultural de Colombia, para que errores y equ6vocos como el de Sim6n Bol6var y su valoraci6n del hero6smo afro y su creatividad no se hubiesen presentado; buscando as6 que estos casos de racismo epist6mico no se repitan en el presente para un verdadero di6logo intercultural, 6tnico y civilizacional.

Por otro lado, en la novela *Historia de un joven negro* (1983) es donde Juan Zapata Olivella lleva al extremo la condici6n 6tnica, para criticar el racismo y la sociedad de clases nepotista cartagenera desde la colonia hasta hoy: “al calor de las discusiones se puso al rojo vivo el problema de la discriminaci6n racial” (Zapata Olivella 1983, 40); “Hac6a tiempo, mucho tiempo atr6s, que Jos6 Prudencio hab6a tomado consciencia de las desventajas humanas del color negro de la piel” (Zapata Olivella 1983, 112). Su descripci6n de Cartagena nos lleva al siglo XVIII, cuando vivi6 Jos6 Prudencio Padilla como h6roe de la fuerza naval cartagenera y siendo el creador de esta instituci6n militar. El protagonista de la

novela es un joven llamado José Prudencio González. Juan Zapata, dotado de una imaginación literaria radical, es capaz de ponerlo a hablar por José Prudencio Padilla y por ello le confiere los poderes, la lucidez, el heroísmo y emblema libertario de una raza afrodescendiente en las Américas. José Prudencio quiere ingresar a la Escuela Naval, pero le colocan todas las trabas y cortapisas. Para no ser admitido, se le acusa de tener problemas de salud y un abogado altruista de nombre Ciro Ramírez (un jurista mestizo cartagenero) decide defenderlo por el amor socrático a la justicia, por amor al prójimo y para poder así esclarecer la verdad histórica social de los hechos que impiden que el joven José Prudencio sea admitido inicialmente como cadete a la escuela naval. El suceso trasciende a nivel nacional para mostrarnos la paradoja que se presenta cuando una institución que fue creada por un hombre negro, afrocolombiano, no admita a otro negro; la ironía abunda en esta misteriosa cuestión. Lo sospechoso es que el joven José Prudencio González posee todas las actitudes físicas, intelectuales y mentales para ingresar a esa institución y, una vez se le aceptó su ingreso ante la demanda que ganó el abogado Ciro Ramírez, su vida al interior de dicha institución es un verdadero infierno por la estructura racista de la escuela naval.

El primer agravio es acusar a José Prudencio González de todo lo malo que ocurre en esa institución. Por ejemplo, cuando se encontró un cargamento de marihuana se le acusó a él de tener la culpa, a pesar de que no haberlo hecho; es el principio colonial que Juan Zapata quiere transmitir y que viene desde la colonia hasta hoy, que es el de “negrear” al afro por todo lo malo que pase en cualquier institución donde trabaje, actúe o viva. Siempre se racializa al afro por el color de la piel, se le hace responsable de todo lo malo, sin pruebas, por la sola herencia de ese pasado de esclavización. Otro suceso que vale la pena resaltar en la novela Historia de un joven negro es cuando José Prudencio González es elegido como el edecán del concurso de belleza de Cartagena y se ve atraído por una doncella valluna de nombre Alicia, hija de empresarios de la caña y el azúcar, quién se enamoró perdidamente de José Prudencio; pero ni la familia ni la institución racial aceptarían un amor como este, pues tanto el corazón de Alicia como el de José Prudencio pudieron funcionar, pero no a la luz de los clichés de la exclusión social, ya que ellos solo encontraron burlas de incompreensión y no aceptación por los medios de comunicación nacional, así como rechazo de sus amigos y sus familiares. El romanticismo de la novela y el mensaje de Juan Zapata Olivella es que el amor trasciende las barreras étnicas y raciales. Lo que busca Juan Zapata Olivella al crear esta relación amorosa en su imaginación literaria es unir mediante la literatura, el arte y la cultura, las barreras que la política separa. La novela tiene un final triste porque realmente era un amor verdadero entre Alicia y José, pues este termina en su anhelo de regresar al África, sus orígenes, navegando en su barco y desapareciendo en altamar. La significación de la obra se mide porque el mensaje que el escritor, historiador y poeta Juan Zapata Olivella quiere denunciar es

el del racismo estructural en la sociedad cartagenera y colombiana de hoy; inconcebible en un país que se hace llamar moderno, democrático, participativo y ciudadano, adjetivos de referencia sin ningún contenido práctico en la vida real. Lo anterior nos permite finalizar con una cita del intelectual José Antonio Caicedo: “me interesa resaltar especialmente el papel de Juan Zapata Olivella como un humanista afrodispórico, como quiera que sus obras expresan un pensamiento de lucha contra el racismo” (2013, 325).

Manuel Zapata Olivella: novela y libertad

*Nuestra revolución nunca será triunfante
si se endeuda con los esclavistas*
(Zapata Olivella, 1992)

Desde el género novelístico que se llama el “realismo mítico” inventado por Manuel Zapata Olivella (Mina 2020, 104-122), en el cual ancestros, orichas y divinidades se entremezclan en escenas espacio-temporales en las cuales no es fácil separar una escena de la otra en el olimpo Yoruba, esto es lo que le podemos llamar “realismo mítico” desde la perspectiva olivehana. A lo largo de toda su obra los orichas y ancestros son supremas jerarquías divinas que dotan de poderes suprahumanos a los líderes, héroes e intelectuales de la diáspora en las Américas y en el mundo para que triunfen en sus hazañas guerreras donde sea que estén. Ese es, a nuestro entender, el sentido y meta de los narradores, personajes y actores a lo largo de las 751 páginas de la épica novela de *Changó...el gran putas*. Manuel, como gran parte de los novelistas, va a decir que la mayoría de esos personajes son reales y que solo se vale de su imaginación radical como escritor para darles vida desde su lenguaje, su estilo y su creatividad.

De esta investigación singular nos interesa ver cómo es concebida la Revolución Haitiana y cómo se constituye la imaginación creadora de un proyecto libertario en este país caribeño, pues fue una gran epopeya que haitianos esclavizados hayan derrotado a Napoleón con sus treinta mil soldados encabezados por el sanguinario Charles Leclerc, heroísmo de la africanía y sus líderes para convertir la servidumbre en libertad, qué proeza de estos cimarrones para que con estrategias propias hayan vencido a las embestidas del león hambriento del imperio francés de su época. Todo empezó con Mackandal, como uno de esos esclavizados a quienes los antepasados africanos daban poderes, permitiéndoles desatar el espíritu libertario en personajes que Manuel va a plasmar a través de su realismo mítico y que refleja en múltiples apartados de su obra en frases como: “Mackandal no ha muerto” (Zapata Olivella 1992, 290), “después de muerto proseguí la guerra porque los caídos en combate somos elevados al rango de general en el ejército de los difuntos” (290), “este es el mensajero de Legba Louverture, el abridor de las puertas de nuestra libertad” (311), “Toussaint, Christopher, Dessalines,

Jean Francois. Nadie piensa que Orunla tenía reservado a aquellos ekobios para generales” (311), “Reconozco su voz, aunque nunca antes la había oído: el propio Napoleón aconseja la estrategia a su cuñado. No imaginaban que el Muntú, alianza de vivos y muertos le sobrara heroísmo para derrotarlos” (323), “sin la experiencia y apoyo de los ancestros, brújula de los vivos, nuestras acciones frente al acoso de tantos enemigos, hubiera perdido el rumbo de la libertad” (324). “Jaguares, máscaras con colmillos despedazan los cañones y se tragaban las balas. Así fue la lucha por la vida, la tierra, la libertad que son el alimento del Muntú” (325), “Piar y yo [José Prudencio Padilla] descubrimos que tenemos manchadas las caras con la ceniza de su relámpago” (413).

Lo real y lo imaginario se conjugan en la novela para darle heroísmo a la Revolución Haitiana, y considerarla un suceso trascendental del mundo moderno afrodiáspórico como hecho histórico, político y social afrolibertario. La historiografía convencional siempre se detuvo a examinar la Revolución Francesa desde los conceptos de teoría política como igualdad, libertad, fraternidad, ciudadanía como conquista de la sociedad civil y del pueblo frente al rey y el antiguo régimen, pero desde nuestra perspectiva afro moderna y afrocentrada reinterpretemos la Revolución de Haití desde sus propias categorías para decir que son proyecto hecho y materializado en la praxis, pues dichas categorías pertenecen a la forma en que el propio pueblo y sus liderazgos de manera soberana y recurriendo a la democracia participativa, definieron lo que es la revolución y la institución de la sociedad; buscando dejar de ser una colonia francesa y recorrer el camino de la independencia con sus recursos, ideas e iniciativa. Esto es lo que Haití, desde su constitución democrática y desde su revolución agraria, se marcó como proyecto político. El motivo por el que Manuel Zapata le dedica tantas páginas en *Changó* para describir los logros de la revolución popular haitiana, es porque la filosofía y la teoría política heredada se dieron a la tarea de analizar dicho fenómeno (un horizonte que ni siquiera el marxismo persiguió), y lo vieron como una simple revuelta de esclavizados a secas. No obstante, reflexionando en profundidad, lo que podemos evidenciar es un proyecto político de independencia individual y colectiva liderada por ciudadanos autónomos de raza “negra” que quisieron dejar de ser esclavizados y así construir una patria libre; siendo así una gesta comparable a la realizada por los norteamericanos en 1776 y los franceses en 1789. El pensamiento convencional no estudió la Revolución Haitiana por su aspecto racial (racismo epistémico), suponiendo que un hecho político realizado por afrohaitianos carece de importancia. A ese pensamiento político heredado y a esa tradición académica solo le interesaba analizar la libertad, la ciudadanía, la revolución desde el hombre europeo y su civilización, solo le interesaba estudiar esos principios desde su experiencia y desde sus geografías, desechando las otras perspectivas y lugares de enunciación. Ello fue lo que sucedió, pero desde el pensamiento político descolonial afrocentrado estamos haciendo otra historia, reinventando otra ciudadanía a la luz

de un “pensamiento fronterizo”, como diría Walter Mignolo (2003, 111-156; 2005, 168). Para Manuel Zapata Olivella la importancia de la Revolución Haitiana y el papel de liderazgos como los de Toussaint y Petión son comparables a los de Simón Bolívar, a los de Francisco Miranda y a los de José María Morelos o José Martí, pues los intelectuales americanistas también proyectaron la liberación continental y un hermanamiento de etnias y de razas.

¿Por qué fracasó la Revolución Haitiana? Todas las revoluciones sociales tienen éxitos y fracasos: diríamos que los verdaderos líderes son Toussaint L'Ouverture y Petión, Christopher es el dictador. La revolución fracasó por la continuidad histórica de las dictaduras de los propios haitianos, por las penalidades y embargos franceses posteriores a la revolución, por la prematura muerte del genio de Petión. La Revolución Haitiana nos deja una gran enseñanza en medio de los errores que pudieron cometerse, por los desaciertos en que se incurrió: la plasmación real de un proyecto autónomo y autocreador de subjetividades de la diáspora africana en las Antillas con un proyecto político libertario claro. Ello nos permite concluir suscribiendo lo que dice Agustín Laó-Montes: “Pero Haití también cultivó la semilla de la libertad a través de todo el sistema de plantación, y sirvió de fundamento histórico para la formación de una serie de redes traslocales de subalternos sobretodo afrodescendientes. Constituyeron una esfera cosmopolita traslocal que constituyó identidades afrodiáspóricas e inspiró rebeliones de esclavizados” (2020, 182).

Conclusiones

El proyecto de los hermanos Zapata Olivella como intelectuales y autodidactas conocedores de la historia y la cultura de la diáspora africana en las Américas, ha sido mostrarnos desde sus textos históricos y sus novelas las narrativas invisibilizadas y excluidas por una academia que practica el “racismo epistémico” y no ha analizado otras ontologías históricas y políticas del saber y del poder, tales como las desarrolladas por los afro, sin las cuales no se puede entender el pensamiento político y filosófico de la era moderna, y mucho menos la conformación de las sociedades actuales; en cambio, nosotros hemos leído ese mundo desde nuestra propia lógica y razón, llamándole “afromodernidades” o razón política afrodiáspórica. Así pues, el trabajo de los hermanos Zapata Olivella nos muestra que la construcción de unas nuevas sociedades, implica el replanteamiento de las estructuras académicas racistas, especialmente de las ciencias sociales, las cuales deben proyectar el surgimiento de una ciencia política y de una historiografía-otra, no racista, no esencialista, pero que sí tenga en cuenta la perspectiva-otra, de los afro, condensada en libros clásicos en el ámbito de la historia como Piar, Petión y Padilla y *Las claves mágicas de América*, y en el ámbito de la literatura con novelas como *Changó... el gran putas* e *Historia de un joven negro*. A través de estas producciones académicas y

literarias afrocentradas tenemos un proyecto descolonial desde y para latinoamericana. Los trabajos de Juan Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella contribuyen a sentir orgullo étnico y racial; por ello creo que son un excelente instrumento pedagógico para los ciudadanos y subjetividades afro de Colombia y de afrolatinoamérica en el sentido de alcanzar la libertad de pensamiento y la autonomía política.

De igual manera, quisimos mostrar que la lectura que hacen Juan y Manuel de la Revolución Haitiana es tan significativa y relevante como la que realizaron otros autores en el pasado, pues se rompe el paradigma colonial y se inaugura el paradigma de la liberación afro. Finalmente, el objetivo fundamental de este ensayo que titulamos “Juan Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella: un diálogo intelectual y cultural entre dos hermanos”, fue mostrar desde la obra de Juan y Manuel cómo el tema de la clase y la raza incidió para que grandes héroes como Piar, Padilla y Petión, no hayan tenido el suficiente eco que sus hazañas merecían; a ello le llamamos racismo epistémico, que no es otra cosa que la incidencia del origen étnico sobre lo que se dice, se hace y se piensa, para que tenga o no relevancia histórica, política, filosófica y literaria. Con las siguientes citas de Juan y Manuel queda abierto el camino para esta enorme discusión racial que ni en Colombia ni en el mundo ha fenecido, que siempre continuará abierta como una enorme reflexión filosófica y sociohistórica:

Juan Zapata Olivella nos dice:

“Resulta curioso e incomprensible que hombres untados de negritud, sucumbieran devastados por las infamias y los egoísmos. Fueron superiores a su tiempo y víctimas irremediables de envidias ajenas. La grandiosidad de su proeza los hizo naufragar en las tormentosas aguas del encono y la discriminación, de modo que se hace necesario devolverles el pleno dominio de la gloria y el resplandor mágico de sus hazañas” (Zapata Olivella J. 1986, 36).

“De modo que Piar fue víctima de su clase social, de su origen bastardo y de la vergüenza de ser considerado un pardo más sin glóbulos de legitimidad” (Zapata Olivella J. 1986, 65).

“No una sino varias veces se tilda a Piar de rebelde en las propias filas patriotas, de independiente,

soberbio y atizador racial. El mismo habría expresado sin remilgos en la lengua, que había ascendido al rango de general en jefe por sus méritos indiscutibles, por su espada y que por ser mulato no le permitirían gobernar en la república. En veinte años de guerra había sobrevivido a los sentimientos anti-negros y no se le perdonaría ascender a la cúspide” (Zapata Olivella J. 1986, 95).

“También Bolívar se pregunta en su proclama ¡qué pretende el general Piar en favor de los hombres de color! ¿la igualdad? No: ellos la tienen y la disfrutan en la más grande latitud que pueden desear. Se aprecia a primera vista que sí jugaba un gran papel el origen racial de quienes hacían la revolución y se verá igualmente definido este criterio con Petión y Padilla” (Zapata Olivella J. 1986, 98).

Manuel Zapata Olivella nos dice:

“la historia de la República de Haití para los olvidados escribas de la loba será siempre la masacre de los negros fanatizados por el odio contra sus hermanos blancos, nunca el genocidio de los esclavistas contra un pueblo indefenso” (Zapata Olivella M. 1992, 314).

“Padre escúchame, quiero relatarte desde esta otra vida el dolor de haber nacido negro en una sociedad donde la pigmentación de la piel es un estigma” (Zapata Olivella M. 1992, 368).

“Con mi condición de negros fui escoba de barrendero, trapo del sargento, lavaplatos del cocinero, carga bultos del contramaestre, lustrabotas del capitán ‘el barre mierda de todos’” (Zapata Olivella M. 1992, 377).

“Habla sin mirarme la piel” (Zapata Olivella 1992, 397).

“Piar me responde con el rencor grabado entre los dientes: presume tener el derecho de comandar nuestra flota solo por ser europeo” (Zapata Olivella 1992, 411).

Obras citada

Caicedo, José Antonio. 2013. *A mano alzada*. Popayán: Sentirpensar Editores.

Consuegra, J. 1986. *Prólogo*. En Juan Zapata Olivella. Piar, Padilla, Petión, 1-21. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

- James, CLR. 2010. *Los jacobinos negros*. La Habana: Casa de las Américas.
- Laó-Montes, Agustín. 2007. Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa*, 7, 47-79.
- _____. 2020. *Contrapunteos afrodiaspóricos. Cartografías políticas de nuestra afroamérica*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mignolo, Walter. 2003. *Historias locales-designios globales*. Madrid: Akal.
- _____. 2005. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Mina, William. 2014. *La imaginación creadora afrodiaspórica*. Cuernavaca: Asociación Iberoamericana de Filosofía Práctica.
- _____. 2016. *Un legado intercultural*. Bogotá: Desde abajo.
- _____. 2020. *Manuel Zapata Olivella. Un humanista afrodiaspórico*. Cali: Editorial Poemia.
- Palacios, George. 2020. *Manuel Zapata Olivella: un pensador político, radical y hereje de la diáspora africana en las Américas*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pisano, Pietro. 2012. *Liderazgo político negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Bobb, Arturo. 2002. *Exclusión, integración del sujeto negro en Cartagena de Indias en perspectiva histórica. Un siglo después de la abolición de la esclavitud*. Berlín: Vervuert.
- Valero, Silvia. 2020. *Los negros se toman la palabra*. Cartagena: Universidad de Cartagena
- Wabgou, Maguemati. 2012. *Movimiento Social Afrocolombiano, Negro, Raizal y Palenquero: el largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zapata Olivella, Juan. 1983. *Historia de un joven negro*. Puerto Príncipe: Edición Haitiana Le Natal.
- _____. 1984. *Pisando el camino de ébano*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- _____. 1986. *Piar, Petión, Padilla. Tres mulatos de la revolución*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Zapata Olivella, Jairo. 2021. "Comunicación personal". Bogotá.
- Zapata Olivella, Manuel. 1965. "Esto somos, esto defendemos". *Letras Nacionales*: 3-5.
- _____. 1974. *El Hombre colombiano*. Bogotá: Antares.
- _____. 1990. *Levántate mulato*. Bogotá: Rei Andes.
- _____. 1992. *Changó... el gran putas*. Bogotá: Rei Andes.
- _____. 1997. *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir.

Notas

1. Además, me gustaría recordar a uno de los más brillantes investigadores afrocolombianos desde mi punto de vista: Arturo Rodríguez Bobb, quién está radicado en Berlín (Alemania) y ha escrito una vasta obra desde la perspectiva histórica, jurídica y política que critica el racismo, el clasismo y los prejuicios de la sociedad cartagenera desde la colonia, pasando por Nueva

Granada y la Independencia y llegando hasta nuestros días. De él pueden consultarse los siguientes libros: *Exclusión, integración del sujeto negro en Cartagena de Indias en perspectiva histórica, Un siglo después de la abolición de la esclavitud* (2002), *Multiculturalismo y jerarquización racial* (2008), *Los afrodescendientes en Europa y el concepto de dignidad humana* (2015), *Esclavización y estigma. La guerra que nunca se acaba en Colombia* (2016), *Problemas latinoamericanos (la racionalidad colonial, la paz y las tareas para el posconflicto colombiano)* (2016).

2. Creo que el sueño de Juan tendrá en la Biblioteca Afrocolombiana de las Ciencias Sociales (BACS) (un proyecto editorial que verá la luz en el 2022), el referente político y cultural anhelado por los hermanos Zapata Olivella, quienes desde 1943 concibieron el Club del Negro en Colombia como un proyecto editorial y académico que articulase las investigaciones en las ciencias humanas y las ciencias sociales de los intelectuales afro. Un proyecto que permitiera crear un vínculo entre el Caribe y el Pacífico, para visibilizar en las letras y en la academia colombiana el aporte cultural de los afro a la sociedad en el campo conceptual y teórico, lo que hoy se llama desde el discurso científico “generación y apropiación social del conocimiento”.
3. No olvidamos la figura central de Delia Zapata en cuanto al activismo musical y artístico, así como el folclor. No obstante, en el plano literario, histórico y político –que es el objetivo en este trabajo– ella no hizo mayores incursiones. Por ello, el análisis de su figura será objeto de un trabajo posterior que analice su papel en el proyecto afrodiaspórico cultural.
4. Casi todos los autores cobijados bajo el grupo modernidad-colonialidad como Arturo Escobar, Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel, entre otros, defienden la categoría decolonial. Nosotros seguimos la perspectiva descolonial de Agustín Laó-Montes, quien señala que “La diáspora africana puede concebirse como un proyecto de descolonización y liberación insertado en las prácticas culturales, las corrientes intelectuales, los movimientos sociales y las acciones políticas de los sujetos afrodiaspóricos” (2007, 57), y cuando señala que “La teoría crítica y la política radical del feminismo de las mujeres de color/del tercer mundo convergen en formas decisivas con el análisis y el proyecto descolonial de los intelectuales-activistas que analizan y buscan transformar la modernidad capitalista desde la perspectiva de la colonialidad del poder” (2007, 58), “entendemos los movimientos sociales como fuerzas vivas y actores históricos que son los principales gestores de las transformaciones radicales que denominamos descolonialidad” (2020, 388).
5. Recientemente ha aparecido un libro de la profesora Silvia Valero con el título *Los negros se toman la palabra* (2020), donde se recoge las memorias, los debates y las plenarias del primer congreso de las culturas negras de las Américas en Cali. De verdad tenemos que estar muy contentos por este gran trabajo literario que ella ha llevado a cabo, donde están las señas de identidad de esos intelectuales gigantes que como Soyinka, Abdias do Nascimento o Sheila Walker, quienes se reunieron en esta ciudad colombiana para hablar de las proyecciones de la cultura afro en las Américas, siguiendo los referentes del congreso del Niágara (1905) con Du Bois a la cabeza, los congresos panafricanistas realizados en varias ciudades europeas por George Padmore y Henry Sylvester William, los congresos de intelectuales negros de 1956 en París y sobre todo el que animó Leopold Sedar Senghor en 1974 en Dakar (Senegal) entre África y América. No obstante, cabe señalar que no estoy de acuerdo con los epítetos de esencialista cultural que la investigadora le endilga incorrectamente a Manuel. En cambio, tendríamos que decir que él es un “pensador político, radical y hereje”, si seguimos las palabras de George Palacios (2020), inspiradas por Anthony Bogues.
6. De acuerdo con CLR James “la primera vez que los caribeños tomaron consciencia de sí mismos como pueblo, fue con la revolución haitiana” (James 2010, 297).
7. Solo por citar unos ejemplos, podemos hacer referencia a los trabajos de Sergio Mosquera con *Descendientes de africanos en la independencia* (2011), Oscar Maturana con *Afrodescendientes en la Independencia* (2011), Alfonso Múnera con *El fracaso de la nación* (1989).
8. Véase el ensayo de Antonio Tillis sobre afrorealismo titulado “Changó, el gran putas” de Manuel Zapata Olivella: un volver a imaginar y localizar Haití y su revolución mediante una alegoría postcolonial (2006), donde se desarrolla una idea similar de la Revolución Haitiana y los próceres afro desde una perspectiva literaria e histórica.
9. Lo que para Gabriel García se llama realismo mágico, en la literatura afrocentrada de Manuel Zapata Olivella se llama realismo mítico; dos vertientes que siembran sus diferencias en la reivindicación étnica que se encuentra en la obra de Zapata Olivella y que no es posible rastrear en la obra de García Márquez. Dado que las fuentes para explicar dicha concepción original se deben a singularidades, vivencias, experiencias, tradiciones, ancestralidades y oralidades propias de las culturas africanas y de la diáspora africana en las Américas desde una perspectiva antropológica, sociológica, religiosa, con base en las concepciones filosóficas del muntú (Mina 2020, 122-175).

El color en periódicos y revistas colombianas: palabra, tinta y papel

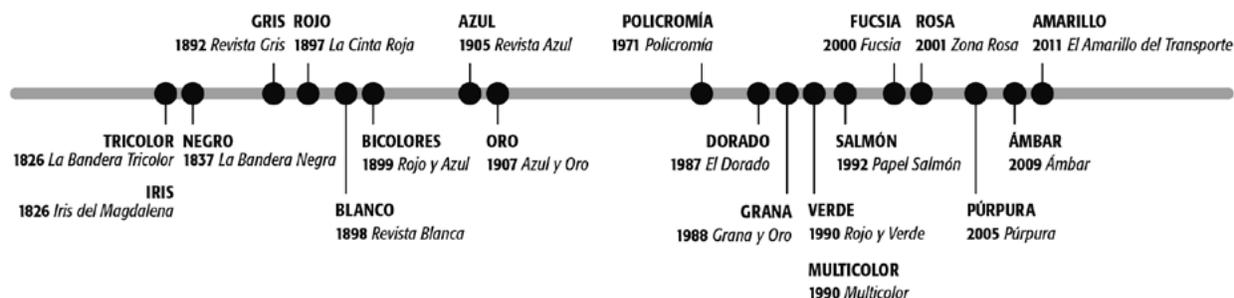
Martha Isabel Gómez Guacaneme/ Universidad Nacional de Colombia

El periodista Jim Bernhard (2007) ha consignado más de una docena de recursos para titular la prensa, desde los nombres más tradicionales —usados también en países iberoamericanos—, que recurren a distintos tipos de publicaciones periódicas como *Gacetilla* o *Revista*, a medios de transmisión de información como *Telégrafo* o *Correo*, a diversos puntos de vista políticos como *Federalista* o *Liberal*, y a toponímicos, por ejemplo, en el caso colombiano, se pueden mencionar *Huila* (1855) o *Bogotá* (1897); encontrándose también títulos menos ortodoxos, como aquellos que designan inventos como *Teléfono* (1879) o *Rayo X* (1897), especies derivadas de la flora como *Arracachas* (1858) o *La Mazorca* (1910), nombres de la fauna¹, y hasta las que el autor denomina rarezas (*oditties*), categoría en la que entrarían *La Mescolanza* (1844) y *El Paparote* (1852), por mencionar algunas.

Además de las opciones mencionadas por el periodista, se han encontrado nombres que recuerdan los días de la semana como *Miércoles* (1832) o *Domingo* (1898-1899); otros que

evocan a personajes literarios como *El Diablo Cojuelo* (1838), *El Mosquetero* (1855), *Gil Blas* (1896), *Don Quijote* (1899)² y *Mefistófeles* (1897); y bíblicos como *El Anticristo* (1849) o *Pilatos y Barrabás* (1850); así como nombres de colores, que es el recurso nominal que se abordará en este texto.

El color ha sido elegido para titular 125 publicaciones periódicas colombianas.³ Éstas han circulado desde 1826, cuando salió a la luz *La Bandera Tricolor*, y aún hoy en día se editan *El Salmón*, *Gente Rosa* y *Fucsia*. En total, se han registrado quince nombres de colores, que en orden de aparición han sido: negro, gris, rojo, blanco, azul, oro, dorado, grana, salmón, fucsia, rosa, púrpura, verde, ámbar y amarillo; y otros términos lo han referido de manera más general: tricolor, iris, policromía, multicolor o color, señalando indistintamente tres colores, varios colores o el concepto general; y otros formaron bicolors, a partir de incluir dos de estos sustantivos en sus títulos (Gráfica 1).

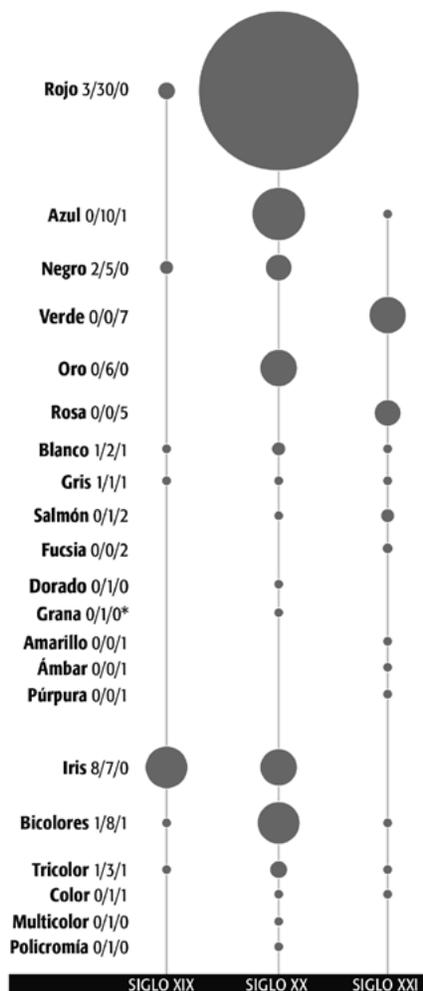


Gráfica 1. Primeras publicaciones que han incluido un color en sus títulos, por año de aparición. Gráfica de la autora.

Casi la mitad de estas alusiones al color aparecieron en cuatro décadas, entre 1971 y 2011; tres corresponden a palabras de uso técnico que fueron creadas o resignificadas por las Artes Gráficas y se utilizaron en el suplemento femenino *El Diario* de Medellín titulado *Policromía* (1971),⁴ que hacía referencia “a la variedad de temas y tonos”; en *Multicolor* (1990), revista cultural del colegio La Presentación de Medellín, en la que a pesar de su nombre primó el gris usual de las publicaciones carentes de color; y *El Salmón*, que se reseñará en el último apartado. Los de tonalidades rojizas (fucsia, rosa y púrpura) estuvieron vinculados a temas de la farándula, la moda y variedades semejantes; mientras que

los amarillentos (dorado, amarillo y ámbar) tuvieron contenidos más diversos.

Durante el siglo XIX, en la prensa circularon siete colores, siendo el más habitual el iris. Para el XIX se incorporaron tonos nuevos, con lo que la paleta de color para titular la prensa alcanzó los 15 términos, siendo el rojo el que mayor demanda tuvo, pero que, junto con otros, dejó de usarse en lo que va corrido del siglo XXI; no obstante, surgieron seis nuevos vocablos. El blanco, el gris y el término tricolor han sido usados en los tres siglos, aunque en contadas ocasiones (Gráfica 2).



Gráfica 2. Presencia del color en los títulos de periódicos discriminados por siglo de aparición y en orden descendente según la cantidad. Gráfica de la autora.

Palabra: uso de lenguaje para colorear

En este apartado se ofrece un panorama de los significados, usos cotidianos y apropiaciones culturales que, a partir del nombre de un color en los títulos de las publicaciones periódicas, han contribuido al sistema simbólico constituido por la propia prensa. Para abordar estos contenidos se han establecido cinco subtemas organizados propiamente desde conceptos semióticos.

Sintáctica, semántica y pragmática del color en los títulos

La estructura lingüística de un número considerable de títulos de publicaciones periódicas,⁵ corresponde a una oración,⁶ en la cual:

[...] el sujeto genuinamente lógico es el portador de una identificación singular, lo que el predicado dice sobre el sujeto siempre puede ser trazado como un

rasgo “universal” del sujeto [...]. El sujeto selecciona algo singular [...] identifican a uno y solamente a un elemento. Por el contrario, el predicado designa un tipo de cualidad, una clase de cosas, un tipo de relación o un tipo de acción. (Ricoeur 2003, 24)

En este caso, los sujetos portadores de una identificación han señalado distintos tipos de publicaciones periódicas (*Revista, Página, Boletín*), objetos simbólicos (*Cruz, Pabellón, Bandera*), animales (*Gato, Águila, Ave*) y algunos materiales (*Seda, Trapo, Tiza*); mientras que el predicado, al tratarse de una cualidad como lo es el color, los ha particularizado.

Caivano menciona que, de la sintáctica, se han hecho estudios que plantean un ordenamiento del color en diccionarios y gramáticas, manuales de armonías y principios de contraste, entre otros. Estos estudios requieren “la identificación de las unidades elementales, sus reglas de transformación y organización y sus leyes de combinación para formar unidades

mayores con sentido ‘gramatical’” (1995, 242). Partiendo de este criterio, lo más común ha sido designar la cualidad cromática al objeto que se pretende describir, como por ejemplo en *Lirio Rojo*, aunque existen maneras que buscan definir de manera más precisa la tonalidad cromática al decir *Lirio Rojo Oscuro* (García-Page 1990, 305-306), y aunque este tipo de especificaciones no han sido usadas en la titulación de la prensa, sí se han detectado otras formas de incorporar los colores a los títulos:

1. Uso de un color que modifica a un sujeto, incluya o no un artículo: *La Ola Roja* o *Papel Salmón* (58%); ocasionalmente se ha antepuesto el color: *Fucsia Novias* y *Blanco Odontológico* (3,3%).
2. Un término que se refiere al color, sea de manera general o particular, con o sin artículo: *Iris*, *Policromía* y *Multicolor* (16,5%); y *Azul* o *El Dorado* (5,7%).
3. Dos colores, sin artículo y conectados por una conjunción: *Blanco y Rojo* o *Grana y Oro* (6,5%). Dos variaciones se han dado al conservar solo un color y la conjunción: *Oro y Leyenda* y *Seda y Oro* (2,5%); y con la presencia de dos colores sin conjunción y acompañados por un sustantivo: *La Tribuna Roja Negra* (0,8%).
4. Un color unido a otro término por *de* o *del* denotando posesión o pertenencia: *Color de Colombia* o *Iris del Magdalena* (4,1%).

5. Un color que modifica un objeto, unido por una conjunción a otros términos adicionales: *Colombia y la Cruz Roja* (0,8%).
6. Uso de una expresión en la que se alude al color de manera general: *Viva el color* (0,8%).

La dimensión semántica se abordará en el siguiente apartado. La pragmática analiza las relaciones que existen entre los signos y sus intérpretes o usuarios (Caivano 1995, 255). En estas publicaciones, las relaciones sémicas han sido advertidas en factores psicológicos que inquietan a personas supersticiosas o en aquellas que transitan por situaciones anímicas especiales (ver Gómez 2019, 349-350), en aspectos económicos que influenciaban las decisiones de consumo, en el desarrollo de proyectos comprometidos con el sostenimiento ambiental y en la implementación de códigos que facilitaban la identificación del transporte.

Dirigido por Carlos de Bedout, un periódico comercial de distribución gratuita titulado *Los Sellos Rojos* (1910), fungió como órgano de un almacén homónimo que estableció un sistema de puntos; éste permitía a los consumidores ir acumulando “sellos rojos” por la compra de determinados productos o montos, y al juntar una cantidad específica, conseguirían un sombrero o un flux, incentivos que influenciaban al comprador (Imagen 1).

N A I P E S
 Los mejores y más baratos, donde
LISANDRO OCHOA.
 Por cada uno que compre, obtiene un sello rojo.

ESTRELLA RADIANTE
 Marca registrada; es el nombre de las **VELAS** que ganaron Medalla de Oro como el primer premio, en la pasada Exposición Nacional de Medellín.
 Cada paquete de este magnífico producto lleva gratis un sello rojo.

LA TIPOGRAFIA INDUSTRIAL, Calle de Colombia, No. 27, dará un sello rojo, en sus trabajos, por cada \$ 50.

Imagen 1. Algunos de los productos publicitados en *Los Sellos Rojos*. Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

En 2005, El Morro, una zona usada para el desecho de basuras en Medellín, fue calificada como inapropiada para la vida humana, por el nivel de gases y lixiviados circundantes. En respuesta a este hecho, el Sistema Nacional de Prevención y Atención de Desastres logró la reubicación de la población y, como parte de la estrategia pedagógica y participativa del proyecto urbano de mejoramiento integral, se distribuyó el boletín *Luz Verde* (2006). En el argot popular es usual escuchar la expresión “Dar luz verde” para aceptar o autorizar algo (Ferrer 2007, 123), en este caso específico, respaldar el proyecto de recuperación. En 2009 circuló un periódico homónimo perteneciente a la multinacional Cementos Argos, empresa que tuvo como eslogan: “Argos, luz verde para Colombia”.⁷ Dos años atrás, lanzó su nueva imagen corporativa, que se trató de un rediseño del imago tipo que incluyó al verde para destacar el compromiso ambiental que tiene con el país (<http://historiadisenos5sed.blogspot.com>).

El vínculo de este color con la ecología, se originó con el movimiento hippie de los años sesenta del siglo XX, al cual se le conoció como “la ola verde”. A partir del eslogan “el verde es vida”, los ecologistas adjetivaron un estilo de vida y crearon expresiones como *turismo verde*, *comida verde* y *moda verde* para indicar que son partidarios de conservar el entorno ambiental, de las dietas naturistas o que están contra de los abrigos de piel; este concepto de la “cultura verde” fue dominante desde el fin del siglo (Ferrer 2007, 123-124).

Otras expresiones derivadas de ese movimiento se hicieron presentes en la prensa colombiana en títulos como *Cuentos Verdes* (2009), periódico de la Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca que promovía el desarrollo integral de dicha zona; *Tiempos Verdes* (2011), una publicación política manizaleña del Partido Verde; *Ciudad Verde* (2011), periódico cucuteño de distribución gratuita interesado en temas ambientales; y *Vive Verde* (2013), un informativo bimensual dedicado a las energías renovables en Colombia.

El uso de códigos cromáticos en el transporte ha sido tradicional:⁸ el amarillo en los taxis se usó en Nueva York, en los Yellow Cabs desde 1920, cuando John Hertz descubrió que, dentro del espectro de colores, el amarillo era el más llamativo, por lo cual lo adoptó para hacer más vistosos a los taxis, y con ello facilitar al usuario la toma del transporte (chicagology.com). Este color apareció en *El Amarillo del Transporte* (2011), una publicación que en su subtítulo informaba que era *De taxistas para taxistas*.

Iconicidad, indicialidad y simbolicidad generadas por los títulos

De la dimensión semántica se han investigado los significados de las combinaciones del color y métodos para clasificarlos; los signos se consideran en “su capacidad para representar o significar otras cosas, para transmitir información o conceptos que están más allá de los signos mismos” (Caivano

1995, 254). En este apartado, se seguirá la clasificación de los signos en *íconos*, *índices* y *símbolos*, que los relacionan con un objeto por una similitud, una contigüidad o una convención.

La iconicidad se manifiesta fundamentalmente en aquellos títulos donde el color está acompañado por un sustantivo concreto, cuyo significante remite a una clase de objetos, animales o personas, como sucede con *El Gato Negro* (1897), *La Pluma Roja* (1913) y *Ciudad Verde* (2011-) (Imagen 2); sin embargo, es el color el que aporta a su singularidad. Los sustantivos concretos favorecen la presencia de representaciones visuales en los cabezales, pues las publicaciones tituladas *Azul*, *El Verbo Rojo* o *Tiempos Verdes*, aunque designaron propiedades, abstracciones e ideas, carecieron de imagen.

El color, desde el punto de vista físico, es el resultado de un intervalo de radiación que se refleja en los objetos y que el cerebro interpreta como color. Caivano explica que bajo esta perspectiva el color es un signo indicial, porque:

entre la imagen sensorial (el signo color) y el fenómeno físico (la radiación) no existe ningún tipo de similitud ni homología, solamente una conexión física, construida a través de millones de años [...], que hace que, por ejemplo, el sistema visual humano reaccione a una radiación de alrededor de 700 nanómetros de longitud de onda produciendo como signo sustitutivo el color rojo. (1995, 260)

Pero los colores, además de ser un indicio físico, lo han sido también de posicionamientos ideológicos o expresiones culturales, como se ha visto con el rojo, el negro, el oro y el verde. *El Glóbulo Rojo* (1898), por ejemplo, fue una publicación de Hemoglobina Larroche, medicamento que se utilizaba para curar un tipo de parasitosis intestinal que causaba anemia, conocida en aquel entonces como Tuntún, nombre que tomó de una onomatopeya, producida por “la sensación de golpes repetidos por la pulsación de las arterias intracraneales que se genera con los esfuerzos físicos [...]. Los campesinos comparaban estas pulsaciones a los choques de pilón con que preparaban el maíz para la alimentación: tun tun, tun tun...” (García 1998, 7). La publicación constituyó una sinécdoque de parte por el todo, donde el todo es el glóbulo rojo y la parte es la hemoglobina, la proteína encargada de distribuir el oxígeno de los pulmones.

Rojo y Negro fue la bandera de combate de este órgano de la juventud, y su palabra fue “Roja como el sol en el cenit y Negra como una noche de tempestad”. Este matiz pesimista del negro estuvo presente en algunos de sus artículos que aseguraban: “Vivimos sin duda en una hora negra en nuestra historia” o “la decadencia del carácter de Colombia [...] marca con una señal negra” (1905), dejando entrever con estas expresiones la inconformidad social tras la pérdida del canal de Panamá. Así mismo, su vínculo con los significados

de la bandera rojinegra,⁹ donde el negro sugiere una posición de anarquismo, expresada por sus redactores al afirmar que: “su nombre basta para indicar la independencia absoluta de nuestro carácter y de nuestro modo de pensar. Ni en lo político, ni en lo moral reconocemos Jefes”. Esta publicación cartagenera expresó el favorecimiento del obrero con un rojo deducible de los textos de la publicación.

Con dorado y oro se han encontrado varias publicaciones desde finales del siglo XX. *El Dorado* (1987-) recordó a los lectores que Colombia fue conocida con ese sobrenombre debido a la gran cantidad de oro que hallaron los conquistadores europeos (*El Dorado* 1990). La exhibición de excepcionales piezas en algunas carátulas trae a colación la dualidad entre la materia y el color. Sobre esto Wittgenstein explicó la diferencia entre *color oro* o *color plata* y *amarillo* o *gris* y llamó a los primeros “colores de materia” y a los segundos “colores de superficie” (Caliandro 2003, 50).

Esta misma referencia inicial fue hecha por *El Dorado Magazine* (2014-), publicación corporativa del Aeropuerto Internacional de Bogotá, que tomó el nombre de la leyenda homónima que revelaba la existencia de una “ciudad dorada” y que motivó la llegada de los mencionados conquistadores; mismos que llegaron a Remedios, población de reconocida riqueza aurífera, en cuyo escudo se representó a los indígenas Tahamíes o Tahueces por medio de la lanza y a los españoles por la tizona (www.remedios-antioquia.gov.co), e hizo parte

cabezal de *Oro y Leyenda* (1980), título que corresponde a la primera frase de su Himno.

Esta vehemente búsqueda del oro continúa ahora por las manos de los propios colombianos dedicados a la explotación aluvial y subterránea de metales preciosos, especialmente oro; que es la misión de la empresa Mineros S.A., y que publica actualmente *Notas Oro* (1990-) (www.mineros.com.co).

La primera ocasión en la que apareció el verde en un cabezal, lo hizo en una publicación cooperativista titulada *Rojo y Verde* (1990-1991), que decidió remarcar los colores institucionales de Comunicaciones Solidarias Ltda., empresa que la editaba. En su cabezal incorporó el símbolo del cooperativismo, se trató de un *imagotipo* —“imágenes estables y muy pregnantes que permiten una identificación que no requiera lectura, en el sentido estrictamente verbal del término” (Chaves 2008, 33)—, cuyo pino representa la vida, pero al ser dos, simbolizan la hermandad, la unión, la solidaridad y la necesidad de un trabajo conjunto; y el verde recuerda el color de la clorofila, principio vital de la naturaleza. Otro verde inicial surgió en Cúcuta, capital caracterizada por su abundante bosque, razón por la que el desaparecido Instituto Nacional de Recursos Naturales (Inderena) la nombró “Ciudad verde” y “Municipio Verde de Colombia” (Ciudad Verde 2011-), constituyendo la huella de una condición biológica, que tiene un origen diferente al de otras publicaciones interesadas en la preservación del medio ambiente (Imagen 2).

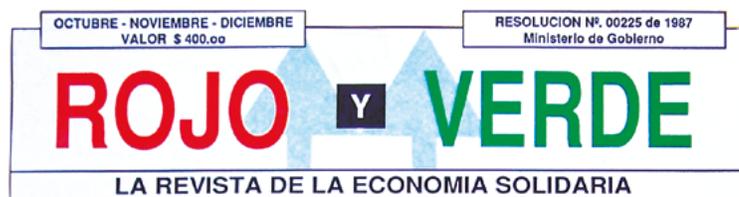


Imagen 2. Colores con función inicial en *Rojo y Verde* (1990-1991) y *Ciudad Verde* (2011-).

Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

La simbolicidad se refiere a aquellos títulos cuyo signo “no tiene similaridad ni contigüidad, sino solo una conexión convencional entre su significante y su denotata, y que posee una clase intencional para su designatum, es llamado símbolo” (Caivano 1995, 261). Caivano argumenta que existen casos en los cuales el color opera como símbolo, llegando a ser tan arbitrario y convencional como lo son las palabras (252). Para abordar la simbolicidad se establecieron tres aspectos: el origen de un símbolo, el color en símbolos convencionales y el color político.

El origen de un símbolo

Con el desarrollo de la cirugía aséptica y de modernas técnicas diagnósticas y terapéuticas, también evolucionó el concepto de hospital, pasando a ser un lugar donde no sólo morían los enfermos, sino que también podían ser curados. Este hecho se reflejó en el cambio del uniforme negro, característico de las enfermeras de las órdenes religiosas, al blanco actual. Por lo tanto, del negro, símbolo de la muerte, se deriva por oposición el blanco, símbolo de la vida. En la actualidad,

ha venido en ascenso el uso del verde y el azul en las prendas quirúrgicas, para con ello evitar los reflejos desagradables producidos sobre las batas blancas dificultando la visibilidad de los cirujanos (Tristán 2007, 40-42).

Blanco Odontológico (2006-) que, con su título, además precisó que se trataba de una publicación especializada, surgió como resultado de la Ley 100, con la que los odontólogos y otros profesionales de la salud, pasaron de ser independientes a ser asalariados, hecho que los llevó a buscar cómo recuperar el sentido social y político de la profesión y a analizar hacia dónde dirigirla. La tipografía de su cabezal utilizó una paloseco¹⁰ *outline* en azul celeste para enfatizar el blanco indicado en el título (Imagen 5).

El color en símbolos convencionales

Erich Fromm definió los símbolos convencionales como aquellos que han sido validados por un grupo o una sociedad, como sucedió con el azul del Club deportivo Los Millonarios (ver Gómez 2019, 355-356); mientras que los accidentales se han originado por experiencias personales de un sujeto y un valor ideolectal, entre los que están las banderas y otros elementos simbólicos como la cruz, la estrella de cinco puntas y el ying yang.

En la prensa colombiana aparecieron siete banderas entre 1826 y 1980: tricolor, negra, blanca, azul, roja y arco iris, en ese orden. Por ejemplo, *La Bandera Tricolor* (1826-1827) se publicó casi tres meses después de que Venezuela se separara de La Gran Colombia, rememoró con el término tricolor a la bandera francesa, y con ella, el lugar donde se gestó la libertad; y estableció un símil con la colombiana, en cuyo territorio se venció a los enemigos y se prometió a sus ciudadanos seguridad, libertad e igualdad (1826, 1).

Por su parte, la publicación del Instituto de Estudios Cooperativos del Cauca (ICOUC), *El Arco Iris* (1979), evocó con su título los colores de la bandera de la cooperación. Ésta fue propuesta en 1923, en Gante (Bélgica), para la Alianza Cooperativa Internacional (ACI); retomó la de siete colores del espectro solar que había concebido el precursor de la cooperación en Francia, Charles Fourier, para su comunidad ideal, como símbolo de la unidad en la diversidad.¹¹

Entre las publicaciones que han elegido para sus nombres elementos simbólicos están las que llevan por título *Boletín de la Cruz Roja Nacional* (1923) (Imagen 4), *Cruz Roja* (1936) y *Colombia y la Cruz Roja* (1959), cuyo imagotipo es un símbolo universal que se tomó de la cruz griega equilateral de la bandera suiza invirtiendo los colores, para honrar al suizo Henri Dunant, fundador de la institución. Su origen tuvo lugar en el estandarte del Cantón de Schwyz —término que, traducido del alemán, significa quemar y que rememora el método usado por los habitantes para construir o cultivar la tierra (Wikipedia)—. Actualmente, tanto el rojo de la bandera suiza como el de la Cruz Roja corresponde al pantone 485, que Ferrer considera como el color que camina de la guerra a la paz en los usos internacionales (2007, 297).

La estrella de cinco puntas representa los dedos de la mano del proletario, los continentes y los cinco grupos sociales que posibilitaron el tránsito al socialismo: la juventud, los militares, los obreros, los campesinos y los intelectuales (Wikipedia); se hizo presente en el título *La Estrella Roja* y en el cabezal de *Tribuna Roja*. Desde 1924, circuló una adaptación del *yin y yang*, esta vez rojinegro, y en vez de los puntos, se colocaron las letras iniciales C y D, del Cúcuta Deportivo; en 2015, se modificó al trazar una línea recta en vez de la curva (Wikipedia) (Imagen 3).

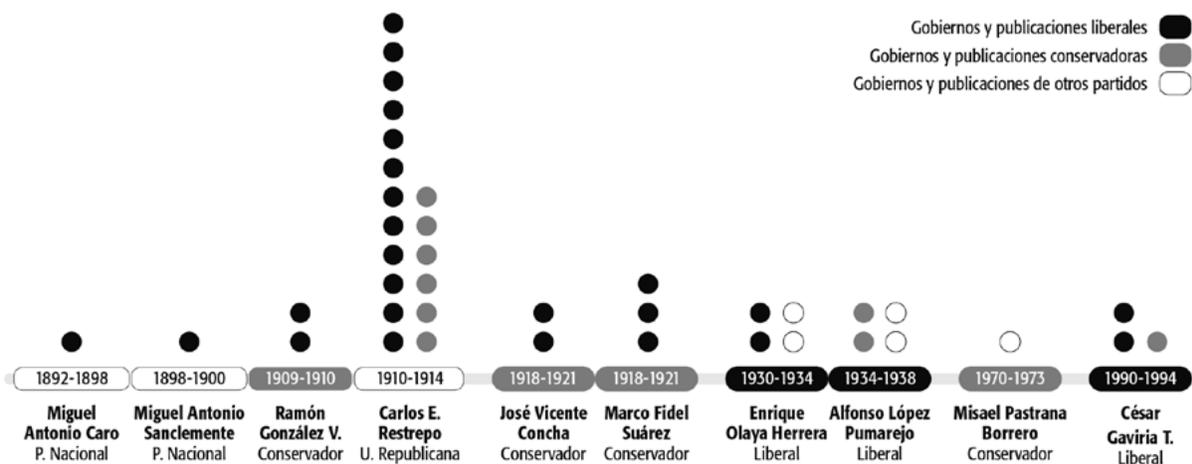


Imagen 3. Cabezales de *Tribuna Roja* (1972) y *Tribuna Roja Negra* (2010).
Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Azul y rojo: retórica de los colores políticos en objetos ocasionales

Los periódicos usaron el color retomando convenciones políticas, y al elegir los objetos que decidieron colorear, concretaron un mensaje. En el caso colombiano, estos colores han

sido el rojo¹² y el azul. El primero circuló en la prensa desde 1897 y fue incluido en 34 publicaciones; 25 liberales, de las cuales 12 fueron publicadas entre 1909 y 1914. El segundo se observó desde 1899, justo en el título *Rojo y Azul* de una publicación cartagenera; este color circuló en 13 periódicos, 9 de ellos conservadores (Gráfica 3).



Gráfica 3. Presencia del azul y el rojo en los títulos de publicaciones políticas, discriminado por periodo presidencial. Gráfica de la autora.

En esta categórica presencia, los sustantivos que acompañaron al color aludieron a señales exteriores o insignias como *Cinta* (1897), *Pendón* (1912), *Divisa* (1912), *Bandera* (1919), *Franja* (1991); a la palabra que por definición tiene implícita una acción como es *verbo* (1910); y a instrumentos propios de la escritura como *Pluma* (1910) y *Tinta* (1913).

Otros novedosos objetos fueron: *Glóbulo Rojo* (1907), título que posiblemente estableció un vínculo simbólico con la sangre de Cristo, ya que abogaban por la lectura de publicaciones católicas, dado que sus contenidos eran de carácter moral. *Álbum* (1909) y *Lirio* (1910), necesitaron modificar el color original para cumplir con sus necesidades políticas, ya que, por definición, la primera refiere a un libro en blanco; y la segunda, a una flor cuyos pétalos son por naturaleza morados o blancos. *Fulgores* (1911) describió resplandores o luces, en este caso, rojas; *Estrella* tuvo implícita la simbología que representa al proletariado; *Ola* (1920) fue una onda capaz de eliminar fanatismos; *Submarino* (1922) pudo tener una intención simbólica, y referir con su nombre a la capacidad de observar desde lo profundo, pues su interés fundamental era cohesionar las filas liberales; *Nervio* (1933) indica fortaleza o señala la parte más firme; y el topónimo *Caribe* (1991) enfatizó al liberalismo del litoral de Bolívar, Cesar y Magdalena.

En los subtítulos de las publicaciones liberales fue menos frecuente ver el término *política*, que circuló desde 1897, que *liberal*, advertido desde 1910. Durante los gobiernos nacionalistas de Miguel Antonio Caro y Miguel Antonio Sanclemente surgieron las primeras publicaciones liberales; *La Cinta Roja* (1897) señaló que serían soldados del partido liberal y seguirían la voz de Aquileo Parra; y *El Glóbulo Rojo* (1907), sin hacer alusión alguna al tema político, ofreció lecturas morales para contrarrestar aquellas publicadas por

impíos que no conocen las costumbres patriarcales, labor que ayudaría a proteger la empresa católica.

Otras dos publicaciones surgieron durante el gobierno conservador de Ramón González Valencia, nombrado por el presidente del Congreso. *El Álbum Rojo* (1909) se presentó sin odios ni recriminaciones contra la indigna administración que culminó con la vergonzosa fuga del ex presidente, pero castigaría a los traidores de la patria con un hierro al rojo blanco en la frente, como eterno Inri; mientras que *El Verbo Rojo* (1910) anunció su aspiración a la evolución natural y al progreso sin inmiscuirse en el tema religioso.

Sería durante el gobierno de Carlos E. Restrepo (1910-1914) cuando más publicaciones que incluyeron el rojo vieron la luz. Este intervalo de tiempo estuvo marcado por la fundación de la Unión Republicana, coalición política entre conservadores y liberales, que manifestaron su oposición al gobierno conservador de Rafael Reyes. Estas publicaciones fueron enseña de paz y libertad, anhelaron el florecimiento de la Nación y posicionaron su bandera por encima del interés personal y político (*Fulgores Rojos* 1911); trabajaron por el engrandecimiento de Norte de Santander y por el afianzamiento de la paz, inspirados en las doctrinas del más puro liberalismo (*Blanco y Rojo* 1911); velaron por el respeto a la vida, y estuvieron a favor del sufragio, del servicio militar obligatorio y de la igualdad ante la ley (*Divisa Roja* 1912); anunciaron que escribirían sobre los crímenes cometidos bajo la dominación regenerativa, favorecerían la civilización y el progreso, y apoyarían a Rafael Uribe Uribe (*Pendón Rojo* 1912); abogaron por la libertad, sin atacar las creencias de nadie y sin excomulgar ni amenazar con penas eternas a quienes no los siguieran (*Pluma Roja* 1913).

El Verbo Rojo (1915), en tiempos del conservador de José Vicente Concha, enarbolaría la bandera roja que permitiría

desarrollar ideas magnánimas, mantendría los principios altruistas y democráticos y, empuñaría la pluma para castigar los desperfectos que tuvieron lugar en el escenario conservador. Otras publicaciones surgieron durante el gobierno conservador de Marco Fidel Suárez, entre ellas *La Bandera Roja* (1919), que fue enarbolada como símbolo de libertad, el ideal de la mayor parte del pueblo colombiano. Las últimas publicaciones liberales corresponden a 1991. Una de ellas combatió y empleó solo las ideas en la lucha liberal (*Franja Roja*), y la otra se encargó del liberalismo costeño (*Caribe Rojo*).

Otros rojos se refirieron a nacientes intereses por el proletariado. Un semanario socialista que renunció a las estériles luchas partidistas, trabajó por la renovación social, y fue la ola gigante que socavó los cimientos de una organización social liberal llena de fanatismos y privilegios; trató de organizar a quienes padecían el presidio de un trabajo que los condenaba a la miseria perpetua (*La Ola Roja* 1920). *La Estrella Roja* (1931) fue símbolo de la luz y la sangre, y enseña del proletariado colombiano. Otra publicación abogó por las malas condiciones laborales que tenían los obreros en las explotaciones auríferas de empresas americanas, que no indemnizaban a las familias de aquellos que morían por paludismo, pues en general, no sabían reclamar por sus derechos (*Nervio Rojo* 1933). *La Tribuna Roja* (1972), Órgano del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, que invitaba a luchar por una política proletaria (www.moir.org.co); y la *Bandera Roja* (1980), que tuvo tintes revolucionarios.

Al azul, se le vio un par de veces en el título, sin ser acompañado de otras palabras; en otras oportunidades se incorporó otro color; pero lo más habitual fue recurrir a vocablos como *Revista* (1905), *Verbo* (1910), *Bandera* (1911), *Pabellón* (1912), *Flecha* (1937), *Línea* (1993), y *Sobre* (1995).

En los subtítulos de las publicaciones conservadoras, una sola vez se señaló de manera explícita que sería el Órgano del

directorio conservador (1912-1913). Aunque el término azul se había utilizado antes, sólo hasta 1899 tuvo un uso político. La mayoría de estas publicaciones circuló durante la presidencia de Restrepo. Éstas tuvieron como objetivo difundir las doctrinas conservadoras y luchar por el sostenimiento de la hegemonía política, porque este partido le ha dado días de tranquilidad al país (*Verbo Azul* 1910). Motivados por el ideal católico, buscaron ser voceros del partido conservador y dar cabida a sus intelectuales (*Azul* 1911); y pretendieron coadyuvar la labor de la prensa católica defendiendo sus creencias como soldados de Cristo, las cuales habían sido reconocidas por la Constitución de 1886 (*Bandera Azul* 1911).

Una sola publicación se registró durante la presidencia conservadora de José Vicente Concha, surgió en momentos angustiosos en los que habría redención o pérdida de la patria, y apoyó el honrado gobierno que estaba siendo atacado (*Bandera Azul* 1916); la última, encontrada durante el gobierno del liberal López Pumarejo surgió para apoyar la candidatura presidencial del conservador Mariano Ospina Pérez, quien buscaba la restauración nacional (*Flecha Azul* 1937).

Tinta: uso del color en el diseño de publicaciones

Este elemento gráfico, el cual se ha usado en poco más de un tercio de estas publicaciones, llegó primero a las carátulas cuyos nombres señalaban tonalidades rojizas. El primero se encontró en 1923, en la carátula del *Boletín de la Cruz Roja Nacional* utilizado para enfatizar el símbolo de la institución (Imagen 4). Sin embargo, en publicaciones afines que circularon en Medellín y Bogotá, se usó el color en franjas o páginas fondeadas,¹³ donde se reservó el blanco para los títulos *Cruz Roja* y *Colombia y Cruz Roja*, de las que se conservan ejemplares de 1936 y 1959; en todos los casos, se imprimieron las páginas interiores a una sola tinta.

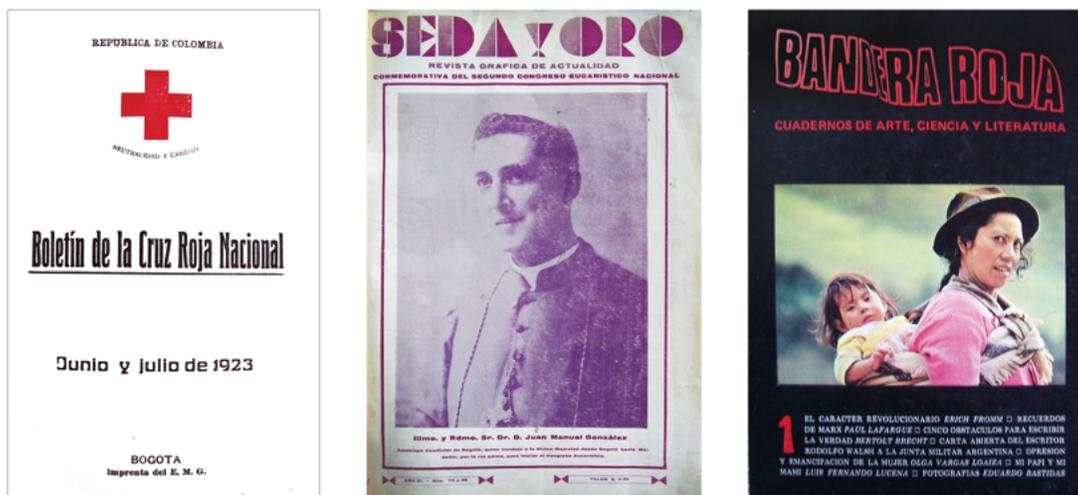


Imagen 4. Uso progresivo del color impreso sobre el papel de carátulas publicadas en 1923, 1935 y 1980. Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

La revista *Seda y Oro* fue fundada en Caracas por Salvador Ossa Junior, en octubre de 1933, se imprimió en la Editorial Bedout y circuló en Medellín. El color fue reservado, la mayoría de las veces, para las distintas tipografías que se fueron empleando en el título, el cual en algunas ocasiones se imprimió en gris, a pesar de que la carátula usó el tono rojizo para otros elementos que en ella estaban (Imagen 4). En otras, se imprimieron imágenes de las páginas interiores en este tono, siendo lo más habitual emplear solo negro en ellas. En 1980, impresa en policromía, *Bandera Roja* usó el color en el título, los subtítulos y en el número de la publicación sobre un fondo negro, sólo reservó el blanco para el contenido y algunos matices de la foto que se incluía.

Se estima que, desde principios de la década de los ochenta del siglo XX, aparecieron las revistas con nombre de color impresas en policromía, tanto en la carátula como en las páginas interiores; se ha tomado como referente el número 23 de la revista trimestral bilingüe perteneciente a la cadena *Inter Continental Hotels*, que circuló en 1987. Desde dicho número,

la revista se dedicó a Latinoamérica, a la difusión de su vida, su cultura, sus atractivos turísticos y la imagen de sus naciones. En ella, el color dorado se destinó al título, al subtítulo y las imágenes precolombinas, que en un par de ocasiones se exhibieron en las carátulas, sobre fondos azules o negros; esta misma combinación de color se utilizaría en algunas páginas interiores.

Con la incursión del color en el diseño de las publicaciones, se potenciaron las posibilidades gráficas de los logotipos. Esto se vertió en el diseño de dos formas: al constituir redundancias conceptuales entre la tinta y el nombre del color incluido en el título, y al usar el color en franjas o páginas fondeadas de tal forma que el título utilizaría tinta negra o haría una reserva. La primera y más usual ha recurrido al diseño de logotipos que utilizaron tipografías de uso común, no diseñadas de manera ex profeso para las publicaciones, que según la clasificación morfológica de Norberto Chaves corresponden a logotipos *tipográficos estándar* (Chaves y Belluccia 2008, 33) (Imagen 5).



Imagen 5. Acentuación visual del nombre del color con tinta del mismo color en *Tiza Negra* (1986), *Zona Rosa* (2001-), y uso de *outline* para el caso de *Blanco odontológico* (2006-). Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Con esta forma de usar del color, se han visto también logotipos *tipográficos iconizados*, que son aquellos que reemplazan alguna letra por un icono formalmente compatible con ella o con la actividad de la empresa (Chaves y Belluccia 2008, 33), como el caso de *Caribe Rojo* (1991), donde se ha utilizado una palmera que identifica una zona costera. Este recurso puede también ser explicado desde la retórica tipográfica comprendiendo que se trata de una fusión entre la letra i y el icono vegetal, con lo cual tiene lugar una *interpenetración icónico-tipográfica*, en la que cada signo

mantiene fragmentos propios y “enfatisa las coincidencias en cuanto a forma, estructura y función” (Carrere 2019, 89 y 98). Otro caso semejante se vio en *Ámbar* (2009), una publicación samaria que abordaba temas de interés general, escritos por personal especializado y calificado y dirigido a hombres y a mujeres (2009), que circulaba con los periódicos *El Informador* y *La Guajira*; en sus inicios modificó la tilde para representar la piedra preciosa y utilizó un degradado en las letras, quizá con la intención de sugerir los brillos de la resina fosilizada (Imagen 6).



Imagen 6. Cabezales con intervenciones icónicas que circularon en 1991, 2009 y 2011.

Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Gente Rosa (2014), por su parte, a pesar de emplear el mismo recurso, al adaptar el ojo¹⁴ de la letra O con una estrella, le confirió un sentido más metafórico, al referir con el cuerpo celeste a personajes de la farándula, con lo que se refuerza el eslogan de la publicación: “Te acerca a las estrellas”. El último tipo de logotipo, el *tipográfico “retocado”*, es aquel que recurre a arreglos particulares para aumentar su singularidad (Chaves y Belluccia 2008, 33); a éste corresponde el de la ya mencionada *Bandera Roja* (1980); en cuyo título se utilizó una redundancia entre la palabra y el color impreso, y un símil que equiparó el movimiento de las letras con el de una bandera.

La otra forma de usar el color ha demandado el uso de franjas del tono mencionado en el título, de tal manera que

usa contratipos.¹⁵ Este recurso, utilizado en pocas ocasiones, se vio desde 1936 en *Cruz Roja*; la otra alternativa, más frecuente, fue imprimir las letras en negro, lo cual se observó desde 1972 en *Tribuna Roja*.

En cuanto a las páginas interiores, algunos periódicos han usado dos tonos en la doble página interior y, en la primera y última planas, como en *Caribe Rojo* (1991-); mientras que han sido pocas las publicaciones que, como *Tribuna Roja* (2010), teniendo acceso a impresiones en policromía, siguen dando prelación al color del título a lo largo de sus páginas interiores, en subtítulos, recuadros y gráficas (Imagen 7); ya que lo que ocurre de manera habitual es que se pierde el criterio de uso del color en las múltiples posibilidades cromáticas.



Imagen 7. Doble página de *Caribe Rojo* impresa a dos tintas y de *Tribuna Roja Negra* en policromía. Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Tan sólo en dos ocasiones se utilizó el color de forma bastante creativa en los nombres de las secciones. En la primera, utilizó el nombre del suplemento *El Salmón* para iniciar los títulos de las secciones usando el color en el nombre y para el texto restante un tono azul, siempre utilizando esa combinación de color y el mismo tamaño de la tipografía (Imagen 10).

En el otro caso, del presente siglo, se recurrió también al uso de dos colores, el tono fucsia en la palabra que lo menciona, pero subordinado en tamaño y posición a las secciones que, nombradas con una sola palabra, se imprimieron en negro; estas cornisas se colocaron de forma horizontal en la parte superior izquierda de las páginas (Imagen 8).



Imagen 8. Uso del color en las secciones de *Fucsia* (2000-) y *Fucsia Novia* (2003-).

Papel: uso del color para la identificación temática

A pesar de que el tipo de papel de los periódicos ha sido prácticamente estandarizado desde sus orígenes, a lo largo del siglo XIX fue común ver publicaciones periódicas impresas en papeles de colores. Algunas de ellas lo variaban con cada tirada, no siendo evidente que se tratara de un uso conceptual del color, como sí de un criterio estético, el cual, probablemente, estaba supeditado a temas comerciales relacionados con el costo o la disponibilidad del papel.

En las más de cien publicaciones colombianas compiladas, tan sólo tres hicieron uso de papeles de colores, o

imprimieron en papel normal un color de fondo. La primera de ellas, la revista literaria *Azul y Oro*, imprimió su carátula sobre un papel de color azul en tinta negra; misma que utilizó en las cuatro páginas interiores, pero sobre papel tradicional (Imagen 9). En el primer y único número, que se conserva en la BNC, que circuló el 28 de julio de 1907, se anunció que en sus páginas se reviviría al poeta Paul Verlaine, y que su objetivo era brindar “una flor romántica y pequeña, que tenga perfume para todos los dolores y dolor en todos sus perfumes; que se abra piadosamente para las almas escépticas y tristes” (*Azul y Oro* 1907, 1).



Imagen 9. Carátula y primera página de *Azul y Oro* (1907). Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Esta publicación circuló en un periodo en el que se revaloró la dimensión simbólica del azul en el ámbito literario, y en el que los escritores franceses lo consideraron como un elemento poético propio del simbolismo, y como una forma de reacción al clasicismo, al positivismo y a la racionalidad (Bernal 2002, 185); hizo parte de la oleada de publicaciones que en sus títulos incluyeron este color, siendo las más comunes las tituladas *Revista Azul*.

Aunque en el mencionado número no se precisó el motivo del título, para Charles Baudelaire, uno de los llamados poetas malditos, la imagen del cielo y del mar estuvo asociada a “la incomparable castidad del azul”, símbolo del lugar donde reinan la pureza y el ideal (184); y quizá para los responsables de la revista ese lugar pudo ser Cartagena, donde se publicó. Este poeta además mencionó la dupla coloreada del título, cuando invitó a su musa al lugar de la inspiración y a recoger “el oro de la bóveda azul”, que es el lugar de la vida interior, y

aseguró que ha sido “Allí [donde] he vivido yo en venturosas calmas, en medio del azul, de oleajes, de esplendores”.

Dos suplementos hicieron uso de un color “rojizo o rosado semejante al de la carne del salmón” (RAE). El primero de ellos titulado *Papel Salmón* (1992-), fue un suplemento cultural, de periodicidad quincenal de *La Patria* de Manizales, que en sus inicios tuvo formato sábana,¹⁶ pero luego lo cambió por tabloide,¹⁷ y utilizó el papel homónimo porque era llamativo y diferente. Sin embargo, a raíz de los sobrecostos que con el paso del tiempo se fueron generando, la publicación —que carecía del apoyo económico proveniente de la publicidad— decidió dejar de lado este elemento y continuar la impresión en papel periódico tradicional.¹⁸

Fue en su número 26 de enero de 1993 en el que se apropió más de este color al emplearlo para las letras mayúsculas iniciales del título, en filetes para inscribir titulares, para

contrastar las imágenes, en el recuadro destinado a la bandera y en elementos gráficos que acompañaban el nombre de los periodistas (Imagen 10); en la actualidad, es una

publicación semanal impresa en papel blanco, que hace uso del color salmón en algunos elementos gráficos.



Imagen 10. Detalle de las primeras planas del suplemento cultural *Papel Salmón* publicadas en junio de 1992 y enero de 1993. Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

El segundo suplemento, de temática financiera, fue propiedad de *El Espectador*; circuló en 2013 y fue titulado *El Salmón*, el cual empleó el que fue el tradicional color de las noticias económicas desde 1893. Éste tuvo su origen cuando Sydney Murray, director del *Financial Times*, para competir contra el prestigioso *Financial News*, y con la finalidad de llamar la atención de una mayor cantidad de lectores, comenzó a imprimir en papel de color salmón, que para entonces resultaba más económico; hasta que, en 1945, se fusionaron las dos publicaciones conservando el nombre de *The Financial Times* y su característico papel (López 2022).

Pero a diferencia de estas publicaciones estadounidenses y de *Papel Salmón*, *El Salmón* no usó este tipo de papel, no por el factor económico, ya que imprimía todo el suplemento con un fondo en una tonalidad baja del color salmón, con lo que obtenía un resultado muy especial en la impresión de sus imágenes en policromía, para las que reservaba el blanco; y acentuaba con un porcentaje más alto de este mismo color, los títulos, filetes, gráficas estadísticas y otros detalles gráficos (Imagen 11).



Imagen 11. Detalle de las planas interiores del suplemento financiero *El Salmón*. Fondo de procedencia: Biblioteca Nacional de Colombia.

Consideraciones finales

La estructura lingüística de los periódicos ha permitido comprender que encontrar el nombre de un color en un título

no necesariamente indica que sea este el término sobre el cual los responsables de la publicación quisieron hacer recaer el sentido, pues algunos títulos engloban el concepto en el título completo, como en el caso de aquellas que incluyen símbolos convencionales como la Cruz Roja, o en publicaciones

tituladas *El Glóbulo Rojo* (1898 y 1907), *El Águila Negra* (1909) y *Ave Negra* (1916-1920); las dos últimas han referido a la capital bogotana, por un vínculo indicial con el escudo capitalino, y a la presencia de un ave de mal agüero.

Dentro de la paleta de color que usan las publicaciones, literalmente no hay claros ni oscuros; estas variaciones se percibieron en tantos tonos “mentales” como personas leían los títulos; además, se generó el efecto Stroop, que se refiere a la sensación que produce la escritura del nombre de un color, en un color diferente al que se menciona, haciendo más lenta la comprensión del color. En el caso colombiano, esta amplitud cromática “mental” quedó interrumpida cuando las publicaciones que incluyeron sustantivos que aludían al color, recurrieron al uso de papeles de colores (1907) y a las tintas para impresión en color (1923), que recalcan el sustantivo cromático del título, y que coloreaban, si no a todas las páginas, al menos a algunas, logrando que el color fuera aprehendido no solo de manera conceptual y visual mediante los signos verbales, sino además por la percepción física y sensorial que en ellos se evidenciaba, eliminando de manera irrefutable esas otras existencias mentales.

La importancia de estudiar el uso del color en los títulos de las publicaciones periódicas radica, como se ha visto, en que permite observar cómo se van retomando, invirtiendo o construyendo los significados, mientras se va transformando la cultura local. Estos procesos reflejan ideologías y mentalidades suscitadas de la necesidad de expresar opiniones o ideas en ciertos ámbitos. En el caso colombiano, ha sido mayoritariamente el político, en especial con el rojo y el azul. Pero, además, el hecho de que tan sólo en unos pocos casos hayan usado el color de forma exclusiva en los títulos, sin la participación de otros términos, evidencia las limitaciones semánticas que tienen los colores a la hora transmitir significados explícitos; esto sugiere que los responsables de las publicaciones prefirieron colorear objetos tangibles, y no utilizar vocablos puramente simbólicos, ya que el color en sí mismo ostenta un alto grado de abstracción, quizá debido a su naturaleza física inmaterial.

Los colores han tenido tiempos de vida y resonancias diferentes; algunos han mantenido estables sus significados, otros se trasladaron del ámbito local a la convención universal, yendo y viniendo conforme la sociedad necesitaba de ellos. La semiosis entonces puede darse porque:

1. Algunos colores provenientes de símbolos, insignias o elementos distintivos son reapropiaciones de tipo pragmático, en los que encontraron una identificación histórica, conductual o estética, y generaron una continuidad del uso; pero con rupturas conceptuales, pasando de ser convencionales a accidentales, y llegando a establecer nuevos convenios semánticos, como sucedió con la Cruz Roja y el azul de Millonarios (2009).
2. En las ocasiones en las que el título requirió dos colores, se tomaron los significados individuales y se fueron conjuntando, conformando uno nuevo global, como en *Rojo y Negro* (1905) que nació de la fusión de dos grupos anarquistas, uno que enarbolaba la bandera roja, y el otro, la negra; y *Rojo y Verde* (1990-1991), que tomó el verde de la clorofila y lo conjuntó con los colores institucionales que editaban la publicación.
3. Los cambios de paradigma generados por el avance del conocimiento permiten crear nuevos símbolos que de alguna manera atestiguan esos eventos como en *Blanco Odontológico* (2006-) y *Tribuna Roja Negra* (2010).
4. En colores como el verde, vinculado a las ideologías ecológicas; y el rojo, en su mayoría a la política liberal, la inclusión de otros términos diferentes al color en los títulos, le agrega un nuevo vínculo cultural a través de los objetos, los cuales van expandiendo y matizando los significados.

Michel Pastoureau asegura que “el hecho mismo de mencionar o no mencionar el color de un objeto es una elección muy significativa, que refleja lo que está en juego a nivel económico, político, social o simbólico en un contexto preciso” (2006, 130). En las publicaciones esa elección ha estado en manos de los responsables de titular el periódico. En la centena de títulos compilados, se han detectado dos grupos significativos de objetos; el primero ayudó a la difusión por medios de información y opinión (*Boletín, Revista*), o que parecían en espera de recibirlos al estar de manera conceptual en blanco (*Álbum, Cuadernos, Papel, Páginas*), contar con instrumentos (*Pluma, Tinta*), y estar listos para el discurso (*Verbo*); lo que en definitiva sugiere una acentuada necesidad de opinar. El segundo ha tomado objetos distintivos (*Bandera, Cinta, Divisa, Franja, Pendón, Pabellón, Tribuna*) que expresan una necesidad social por identificarse, en especial, con una tendencia política.

Los demás objetos, de muy variable índole, permiten pensar que cada publicación buscó uno particular, que fuera capaz de complementar el mensaje que querían difundir, de manera puntual y sin equívocos; y, sin embargo, en algunas ocasiones, como en *Álbum Rojo* y *Lirio Rojo*, tuvieron la necesidad de obviar los tonos propios de los objetos mismos para acomodarlos a su color político.

Los colores, además de promover las doctrinas de cada partido, fueron en su mayoría indicio de oposición política; pero los liberales más radicales se manifestaron a favor de un liberalismo puro durante el gobierno de Carlos E. Restrepo, cuando la Unión Republicana acogió a casi todos los conservadores y sólo a algunos grupos liberales, a raíz del surgimiento del Partido Nacional. En el caso de los conservadores, al estar mayoritariamente de acuerdo con las premisas de la

coalición, su manifestación fue menor, pero no menos notoria. Durante esta época, tanto las facciones liberales como las conservadoras pudieron apelar a recursos diferentes al color para sus títulos, y de todas maneras, manifestar su discrepancia política.

En las publicaciones se prefirió el diseño puramente tipográfico de los logotipos, esto es, la *retórica de uso*, que se refiere a todas las formas que se han ido estableciendo por convención, como el uso de mayúsculas y minúsculas, de un solo tipo de fuente o un mismo tamaño, etcétera (Carrere 2009, 21-22). Tan solo el periódico *Caribe Rojo* (1991), y las revistas *Bandera Roja* (1980), *Ámbar* (2009) y *Gente Rosa*

(2011) recurrieron al uso de símiles e interpenetración icónico-tipográfica como recursos retóricos tipográficos.

En cuanto al uso del color impreso, en estas publicaciones se observó que algunas lo usaron de forma conceptual al establecer criterios para su uso, como fondear carátulas y acentuar jerarquías tipográficas, cornisas, letras capitales, y prácticamente destinar el negro para el texto corrido¹⁹. Sin embargo, con el paso del tiempo, suele perderse de vista el uso del color señalado en el título, y en cambio, el diseño gráfico se ve deslumbrado por la posibilidad de potenciar el color mediante la policromía, o coartado por cuestiones económicas.

Hemerografía

- “Albores Rojos”, *El Verbo Rojo: órgano liberal independiente*, núm. 17 (diciembre 4 de 1915): 1.
- “Al calor de la fragua”, *Nervio Rojo*, núm. 1 (julio 13 de 1933): 1.
- Ámbar. Salud y Belleza*, núm. 1 (noviembre-diciembre de 2009): 2.
- “Apareciendo”, *Álbum Rojo: semanario de variedades*, núm. 1 (septiembre 25 de 1909): 1.
- El Arco Iris, del ICOUC, para el cooperativismo*, núm. 1 (febrero de 1979): 2.
- Azul y Oro*, núm. 1 (julio 28 de 1907): 1.
- “Bandera Azul”, *Bandera Azul: semanario político, religioso y de variedades*, núm. 1 (abril 29 de 1911): 1.
- Bandera Roja: órgano de la sociedad política «Demetrio Dávila»*, núm. 2, (febrero 19 de 1919): 1.
- La Bandera Tricolor*, núm. 1 (julio de 1826): 1.
- Blanco odontológico: el periódico del gremio odontológico*, núm. 1 (marzo 6 de 2006): 2.
- La Cinta Roja: política y literatura*, núm. 1 (septiembre 22 de 1897): 1.
- “Declaramos”, *Azul*, núm. 1 (agosto 13 de 1911): 2.
- “Derrotero”, *El Verbo Rojo: periódico político, literario, noticioso y de variedades*, núm. 1 (enero 29 de 1910): 2.
- “De una vez”, *Divisa Roja: semanario liberal, ciencias, variedades, artes*, núm. 1 (octubre 23 de 1912): 1.
- El Dorado*, núm. 33 (1990): 6.
- La Estrella Roja: Órgano del Centro Demócrata*, núm. 19 (noviembre 17 de 1931): 1.
- Flecha Azul: por dios y por la patria*, núm. 2 (noviembre de 1937): 6.
- La Franja Roja*, núm. 1 (octubre de 1991): 1.
- El Glóbulo Rojo: informaciones*, núm. 1 (octubre 19 de 1907): 1.

- El Glóbulo Rojo: órgano de la Hemoglobina Larroche*. Tipografía Central, 1898.
- “In principio”, *Blanco y Rojo: semanario de intereses generales*, núm. 1 (julio 15 de 1911): 2.
- Luz Verde: boletín informativo*, núm. 12 (julio de 2006): 2.
- Nuestra “Bandera”, *Bandera Azul*, núm. 2 (julio de 1916): 2.
- “Nuestra enseña”, *Fulgores Rojos: periódico liberal*, núm. 1 (junio 11 de 1911): 2.
- “Nuestra labor”, *Verbo Azul: religión política, literatura y variedades*, núm. 1 (noviembre 3 de 1910): 1.
- La Ola Roja: semanario de propaganda socialista*, núm. 1 (marzo 5 de 1920): 1.
- El Pendón Rojo: órgano de la Junta Liberal, político y de intereses generales*, núm. 1 (noviembre de 1912): 1-2.
- Rojo y Negro: órgano de la juventud luchadora*, núm. 1 (agosto 31 de 1905): 1.
- Los Sellos Rojos. Órgano del gran almacén de “los sellos rojos”*, núm. 7 (octubre 29 de 1910): 3.
- “Ultimo reducto”, *La Pluma Roja: órgano del comité liberal de la provincia*, núm. 18 (abril 2 de 1913): 1.
- El Verbo Rojo: laborador de la palabra libre*, núm. 8 (octubre 18 de 1913): 1.

Obras citadas

- Academia Española. 1979. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos.
- Bernhard, Jim. 2007. *Porcupine, Picayune & Post. How Newspapers Get Their Names*. Columbia: University of Missouri Press.
- Bernal Muñoz, José Luis. 2002. “El color en la literatura del modernismo”, *Anales de Literatura Española* (15): 171-191.
- Caivano, José Luis. 1995. “Color y semiótica: un camino en dos direcciones”, *Cruzeiro semiótico* (22-25): 251-266.
- Caliandro, Stefania. 2012. “Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color”, *Tópicos del seminario* (28): 21-38.
- Carrere González, Alberto. 2009. *Retórica tipográfica*. Valencia: UPV.
- _____. 2019. “Recursos de interpenetración tipográfica. Fundamentos y tipología”, en *El arte de la edición y la tipografía*. México: UACJ.
- Chaves, Norberto y Raúl Belluccia. 2008. *La marca corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Buenos Aires: Paidós.
- Chaves, Norberto. 2008. *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*. 1981. Barcelona: Don Bosco.
- Ferrer, Eulalio. 2007. *Los lenguajes del color*, México: FCE.
- García, Claudia M. y Emilio Quevedo. 1998. “Uncinariasis y café: los antecedentes de la intervención de la Fundación Rockefeller en Colombia: 1900-1920”, *Biomédica* (18): 5-21.

- García-Page Sánchez, Mario. 1990. “Los nombres de los colores y el sustantivo ‘color’. Morfología y sintaxis”, *Thesaurus* (2): 305-331.
- Garrido, Antonio. 2016. “El color rojo: una semiótica política”, en César Colino, Jaime Ferri, José A. Olmeda, Paloma Román y Josefa Rubio Lara (edits.), *Ciencia y política. Libro homenaje a Ramón Cotarelo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 741-765.
- Gómez Guacaneme, Martha Isabel. 2005. “De fauno a fauna periodística colombiana”, *Ensayos resultantes de Trabajos de Grado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 25-39.
- _____. 2017. *La Fauna como símbolo de la prensa mexicana en los siglos XIX y XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- _____. 2019. “El color como signo en los títulos de las publicaciones periódicas: México y Colombia”, *Sociosemiótica y cultura. Principios de semiótica y modelos de análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 347-366.
- _____. 2022. “Don Quijote de la Mancha en la prensa mexicana”, *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL), Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) (en prensa).
- González Díez, Laura y Pedro Pérez Cuadrado. 2006. *Cabeceras, cabezotes, cabezales, rótulos, logotipos y manchetras*. Madrid: Jacaryan.
- Instituto colombiano de cultura. 1995. *Catálogo de las publicaciones periódicas del siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Hemeroteca Nacional de Colombia,
- Pastoureau, Michel. 2006. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz.
- Ricœur, Paul. 2003. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Tristán Fernández, José Miguel, Fernando Ruiz Santiago, Carmen Villaverde Gutiérrez et al. 2007. “Contenido simbólico de la bata blanca de los médicos”, *Antropo* (14), 37-45.
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Observaciones sobre los colores*. España: Paidós Estética.

Blogs y páginas web

- Alcaldía de Municipio de Remedios–Antioquia, http://www.remedios-antioquia.gov.co/informacion_general.shtml#simbolos.
- Blog de historia, <http://historiadisenos5sed.blogspot.com/2010/11/argos-la-compania-de-cemento-argos-se.html>.
- “Breve historia del taxi” en https://www.fotosdebarcelona.com/docs/Breve_historia_del_taxi.pdf.
- Chicagology, <https://chicagology.com/notorious-chicago/1920taxiwars/>
- Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (RAE), <https://dle.rae.es/>
- Glosario gráfico. Un diccionario de artes gráficas, diseño y materias afines*, <http://www.glosariografico.com>. Consultado mayo 5 de 2022.
- International Co-operative Alliance (ICA), “Introduction to ICA” en <http://web.archive.org/web/20120728201419/http://www.ica.coop/ica/index.html#logo>.
- López, Alfred. Blog 20 minutos, ¿Por qué los periódicos de información económica suelen ser de color salmón?, <http://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/tag/periodico-en-papel-salmon/>.

Mineros S.A., “Quienes somos” y “Notas Oro”, tomado de <http://www.mineros.com.co>.

Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, <http://moircosmos.org/semblanza-francisco-mosquera.html>.

“El pleito por eslogan de Argos”, *El Espectador*, octubre 8 de 2013, en <http://www.elespectador.com/noticias/economia/el-pleito-eslogan-de-argos-articulo-451312>.

“Símbolos del cooperativismo” en <https://www.coopeduc.com/biblioteca-virtual/historia-del-cooperativismo/simbolos/>

Wikipedia, Cantón de Schwyz, https://es.wikipedia.org/wiki/Cantón_de_Schwyz#Toponimia

Wikipedia, Cúcuta deportivo, https://es.wikipedia.org/wiki/Cúcuta_Deportivo#Escudo.

Wikipedia, Estrella Roja, https://es.wikipedia.org/wiki/Estrella_roja

Notas

1. Sobre este tema, se pueden consultar los siguientes textos de la autora: “De fauno a fauna periodística colombiana”, *La Fauna como símbolo de la prensa mexicana en los siglos XIX y XX* y “El color como signo en los títulos de las publicaciones periódicas: México y Colombia”. Disponibles en <https://faunayotrosbichos.blogspot.com>.
2. “Don Quijote de la Mancha en la prensa mexicana”, *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos XIX y XX* (en prensa).
3. La fuente principal de información para constituir este documento fue el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico OPAC de la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). La búsqueda a priori genera un aparente mayor número de publicaciones de las que aquí se reportan; sin embargo, esos listados corresponden a versiones en papel, microfilm y a recursos electrónicos de una misma publicación. Puede tratarse de publicaciones extranjeras o inclusive de artículos cuyos títulos incluyen nombres de color y que no se relacionan con el tema de este artículo. Las valoraciones están supeditadas a los ejemplares que han sido resguardados en la BNC, siendo lo más usual contar solamente con algunos números de cada título. Unas pocas publicaciones fueron encontradas en páginas de internet.
4. Policromía: en las artes gráficas, este término se refiere a la impresión de varias tintas, en especial a las cuatricromías, que es el sentido en el que se usa el término en este texto. Cuatricromía: es “la impresión a todo color mediante el uso combinado de cuatro tintas básicas: Cian, Magenta, Amarilla y Negra” (*Glosario gráfico*).
5. Para profundizar sobre el concepto color desde el campo lingüístico véase el texto “El color como signo en los títulos de las publicaciones periódicas: México y Colombia”, 337-340.
6. Paul Ricœur la define así: “la oración no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad. Una oración es una totalidad irreductible a la suma de sus partes. Está hecha de palabras, pero no es una función derivativa de sus palabras. Una oración está hecha de signos, pero no es un signo en sí” (2003, 24).
7. El tema de los derechos de autor entre la firma publicitaria TBWA Colombia y el publicista Luis Alfonso Tejada, quien alega ser el creador del eslogan, se puede leer en “El pleito por eslogan de Argos” (*El Espectador*, 2013).
8. En España, “en 1924, el Ayuntamiento aprobó un Código de Circulación que, entre otras medidas, hizo obligatorio el uso del taxímetro e impuso una raya pintada bajo la ventana de los pasajeros y la parte posterior de cada taxi para identificarlos mejor. El color variaba según la tarifa: blanca, 40 céntimos por kilómetro; roja, 50 céntimos; amarilla, 60 céntimos y azul, 80 céntimos por kilómetro” (“Breve historia del taxi”). El lingüista Antonio Alatorre mencionó que “en la capital mexicana se distinguía cinco clases de taxis: camarones, canarios, cocodrilos, salmones y cotorras, visibles a larga distancia por sus contrastes y obvios colores”. También se menciona que era el color de los buses que llevaban a San Rafael, donde el color era un distintivo de las rutas o colonias urbanas que recorrían (Ferrer 2007).

9. Durante la Revolución Española (1931), cuando se quiso eliminar la controversia entre dos grupos anarquistas, “Bandera Roja y Bandera Negra a la hora de elegir la bandera con la que habrían de manifestarse el 1º de mayo de ese año la CNT y la FAI. Los primeros incidían principalmente en la cuestión obrera y los segundos mantenían posturas más radicales. La cuestión fue resuelta fundiendo las dos banderas por la diagonal a propuesta de García Oliver que militaba en Bandera Negra”. (<http://bandera-rojinegra.blogspot.com>). Así se logró también diferenciarlas de las banderas nacionales.
10. Paloseco: “tipo de letras sin remates” (Pohlen 2011, 614).
11. Los colores significan: “rojo, valor y coraje; naranja, visión de posibilidades del futuro; amarillo, yo desafío en casa, familia y comunidad; verde, el crecimiento de ambos e individual; celeste, horizonte distante y la necesidad de ayudar; azul, pesimismo que recuerda la necesidad de ayuda a sí mismo propio y al otro a través de la cooperación; violeta, belleza, calor humano y compañerismo” (“Símbolos del cooperativismo”).
12. El color rojo, “ha sido adoptado por muchas formaciones de izquierdas, principalmente partidos socialistas y comunistas, como el Partido Laborista del Reino Unido, el PSOE y el PCE en España y sus equivalentes chilenos o argentinos, o fuerzas progresistas y reformistas históricamente como el PRI mexicano, el Movimiento Quinta República de los chavistas venezolanos o los partidos colorados de Uruguay y Paraguay” (Garrido 2016, 751).
13. Fondear: “en artes gráficas, una forma ya un poco anticuada de referirse a un fondo de color continuo y liso” (*Glosario gráfico*).
14. Ojo: “Una letra está formada por una forma y una contraforma. La contraforma es el espacio blanco incluido dentro de los caracteres (por ejemplo en la letra *o*). La forma de la letra es el ojo. En el tipo de plomo, el ojo es la letra de plomo” (Pohlen 2011, 613).
15. Contratipo: se refiere a “la impresión en negativo de una tipografía” (González y Pérez 2006, 22).
16. Sábana: “formato de periódico de papel prensa de página grande y alargada típico del mundo anglosajón. Su tamaño varía bastante pero el promedio ronda los 40 cm. de ancho por 60 de alto. En Australia y nueva Zelanda, llegan incluso al tamaño A1 (594 mm x 841 mm.)” (*Glosario gráfico*).
17. Tabloide: “es un tipo de periódico con dimensiones menores que las ordinarias, que contiene fotograbados informativos. Usualmente su formato es de 432 x 279 mm.” (Wikipedia).
18. Agradezco a Gloria Luz Ángel Echeverri, editora de *Papel Salmón*, que generosamente me ha facilitado imágenes del primer ejemplar de este periódico, me ha compartido información referente al nombre y a la publicación y me ha permitido publicar las imágenes de las primeras planas que acompañan este artículo. Vía correo electrónico, mayo 25 de 2015.
19. Texto corrido: “texto compuesto de un mismo cuerpo y medida, que se presenta continuo y uniforme por carecer de títulos y subtítulos” (*Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*, 155).

Heterotopías y desalientos en *Pisingaña* (1985): una mirada cinematográfica al conflicto armado rural colombiano¹

Carlos-Germán van der Linde / Universidad de La Salle

Cine, conflicto armado y el concepto de heterotopía

Pisingaña, de Leopoldo Pinzón (1985), es una película colombiana basada en *El terremoto*, de Germán Pinzón (1966), hermano del director y quien realizó el guion (Restrepo 1984; Rey y Bernal 1986). La historia relatada en la novela se concentra en los dramas cotidianos, la abulia y la opresión que padece la clase pequeño burguesa capitalina, mientras que la historia de la campesina víctima del conflicto armado tiene mayor relevancia narrativa en la pieza cinematográfica. *Pisingaña*, según Rueda y García (2015), es el primer argumental colombiano en tratar la expulsión del campo y su migración a los centros urbanos. De acuerdo con las autoras, hubo que esperar casi dos décadas para que la cinematografía del país volviera sobre ese tópico con *La primera noche* (2003), de Restrepo.

La película ofrece un cuadro del conflicto armado en tiempos de negociación de desarme: la filmación inicia en 1982 y logra exhibirse en 1985 (Bernal 1986, 9), por lo que es contemporánea a los procesos de negociación de La Uribe, Meta con las FARC, de Hobo, Huila con el M-19 y de Corinto, Cauca con el EPL (Fundación Paz y Reconciliación 2019). Según la oficina de la Unidad de Víctimas, para 1984 había un acumulado de 60.285 personas desplazadas y en 1985 hubo 14.334 desplazados.² A pesar de este marco, Pinzón no logra todavía impulsar —ni el cine nacional está preparado para hacerlo— un giro en la aproximación cinematográfica a la guerra en las regiones. No consigue esa suerte de vuelta a lo rural, al campo como escena, drama y argumento del conflicto armado en las representaciones audiovisuales (Ospina 2017), que se constata en el siglo XXI, en particular a partir de la Ley del Cine —ley 814 de 2003— (Ospina 2019, 149. Cfr. Laurens 2009; Wood 2010; Luna Rassa 2012; Malagón 2020). La historia se conforma con indicar que el conflicto armado es la causa del desplazamiento forzoso del campesinado. No hay tratamiento sociológico, psicológico ni antropológico del territorio rural. Pese esta deficiencia, *Pisingaña* sí es un predecesor que, en los últimos años, se ha ganado la atención de la crítica académica interesada en representaciones sobre la violencia (Wood 2009; Suárez 2012; Silva 2017; Monje 2020).

Pisingaña, a inicios de los años ochenta, inaugura una narrativa temprana del conflicto y propone la clave de la

persistencia histórica de la violencia política en la constitución de la identidad nacional a través de las siguientes palabras: “la primera violencia, el Bogotazo, la segunda violencia. Siempre la violencia”. Esta frase es dicha igual por dos personajes que pertenecen a dos generaciones distintas. Una generación que nació a comienzos del siglo XX —la madre de Jorge, el coprotagonista— y otra generación que nació a mediados de siglo —un compañero de trabajo de Jorge, coetáneo suyo—. El siglo XX colombiano ha sido la historia de violencias constantes. El fenómeno del desarraigo forzado, vivido por la campesina, reactiva la violencia como una experiencia concreta.

Graciela, por su parte, es el personaje principal de la película y se la escenifica como representación del sujeto rural que llega a Bogotá. En la trama, es la imagen de los campesinos desplazados por la guerra del conflicto armado. Ella no relata su propia historia como víctima ni como subalterna, es narrada desde la focalización de Jorge (Monje 2020), que representa al hombre blanco burgués (Wood 2009, 50). Esto hace que en primera instancia la película se perciba como estereotipada (Suárez 2012; Silva 2017). En la ciudad se emplea como doméstica del matrimonio compuesto por Jorge y Helena, y las dos historias de vida, la urbana y la rural, se cruzan. El encuentro de estos dos sustratos humanos se enmarca en el gran debate del país sobre la paz, sin dar un tratamiento político al mismo. Se conforma con la esfera familiar, y desde ahí el trabajo de Pinzón cierra el hiato inicial de una violencia distante y ajena, e introduce una fuerza no violenta que suspende la normalidad de la familia abúlica de clase media (Wood 2009, 48). El campo y la ciudad son los dos escenarios puestos en contraste por la película para revelar sus tensiones distópicas y sus posibilidades de reconciliación en el intento de una heterotopía (Foucault 1986).

El concepto de heterotopía aparece por primera vez en la obra foucaultiana en *Les Mots et les choses* (1966), en un sentido muy distinto al que tiene lugar en la conferencia, dictada en 1967, publicada en francés solo hasta 1984 y traducida al inglés en 1986. En *Las palabras y las cosas*, la heterotopía se afina en el lenguaje verbal, en el discurso (Harvey 2000, 183), mientras que en la conferencia el concepto se vincula con lo espacial y lo temporal y, sobre todo, es el ámbito donde los dispositivos toman forma (Sacco et al. 2019, 201). No obstante la diferencia, conserva en su semántica los rasgos de heterogeneidad, multiplicidad, oposición a la utopía,

concreción material y transgresión tanto de las reglas del lenguaje (Foucault 1968, 3), como del conjunto de relaciones designadas (Foucault 1986, 24).

En cuanto a la recepción de la noción, se destacan Lefebvre (1991; 2003), Hetherington (1997) y Harvey (2000), entre otros. Según el primero, la heterotopía ayuda a explicar la variedad de espacialidades o topías (1991, 163, 366; 2003, 37, 131), incorporando de la propuesta de Foucault el que en los márgenes de los terrenos homogenizados emergen resistencias heterológicas y heterotópicas (1991, 373; 2003, 129). En efecto, la apertura heterotópica del lugar hace parte de las condiciones de posibilidad de la producción de espacio (Lefebvre 1991). Hetherington diferencia entre transición (*transition*) y aplazamiento (*deferral*) porque con ello la heterotopía resalta el orden espacial que constituye los territorios no como cosas sino como procesos (ix, 8, 54, 69). En particular, el proceso mismo es un terreno de neutralización, que constituye sitios de diferencia y de donde emergen los nuevos órdenes sociales heterotópicos, con la característica de ser ámbitos del “no todavía” en busca de un “allá” que nunca se concreta como una cosa. Con esto, Hetherington intenta demostrar que las heterotopías, por un lado, son relacionales más que ontológicas y, por otro, son modos alternativos de ordenamiento social (141).

Harvey entiende que a través de la heterotopía foucaultiana las conexiones con el orden social dominante se podría romper, invertir o, al menos, atenuar. Lograr esto supone un poder o conocimiento que a su vez es susceptible de ser redistribuido en sitios de diferencia como ámbitos donde los modos alternativos de relacionamiento sean posibles (2000, 185). Así, el concepto tiene la facultad de mejorar la comprensión de la heterogeneidad de los espacios. Sin embargo, critica Harvey, tanto en el sentido foucaultiano como lefebvriano, la heterotopía no puede escapar con facilidad de la noción de cierre, pues la apertura de la heterogeneidad del espacio-otro no puede permanecer indeterminadamente abierta, es decir, como latencia. Debe cristalizarse en algún momento o, lo que aquí resulta ser inseparable, en algún lugar. Convertirse en realidad obliga algún tipo de permanencia, de institucionalización (186).

A partir de la apretada síntesis sobre el concepto de heterotopía, en este artículo se considera que este tiene la virtud de animar modos alternativos de ordenamiento social que, por su propia condición de concreción en la realidad, tenderán a una fijación, a una suerte de inercia (la clausura). Sin embargo, por su otra condición heteróclita y tendencia a la renovación, siempre estará dispuesto a la reforma de las mismas estructuras que ha producido. El cine como lenguaje, por sus propias dinámicas de clausura y apertura, es susceptible de ser leído de manera productiva a través del concepto de heterotopía, en su doble dimensión de signifiante y significado. En esta dirección, Luna Rassa (2012) avanzó una importante reflexión para el cine colombiano sobre la violencia

y, en particular, sobre el conflicto armado acontecido en la ruralidad.

Considero, como Rassa (1581-1582), que el concepto de heterotopía es versátil para auscultar la cinematografía sobre el conflicto armado rural y, en particular, *Pisingaña*, porque permite examinarla como un encuentro problemático de subjetividades más que una oposición entre lugares: el campo y la ciudad. La formulación heterotópica que propongo radica en atender el encuentro de los personajes, con todo lo problemático que ello conlleva, y explorar si tal encuentro logra fundar un espacio-otro definitivo o no consigue librarse de las asimetrías de una zona de contacto ni de los ordenamientos sociales imperantes.

El conflicto armado y la inviabilidad del campo

En herencia de la visión romántica de la naturaleza, se crean imágenes idealizadas de lo rural y del pasado (Elias 1989). El sentimiento romántico ubica la idealización en un punto apartado en el tiempo (*then*) y en el espacio (*there*). Desde la distancia de la ciudad, se recrea una paisajista que parece evocar un paraíso perdido. En esta dirección, *Pisingaña* aporta dos contenidos. El hijo adolescente del matrimonio de Jorge y Helena dice: “A mí sí me parece una animalada venirse a esta ciudad inmunda, donde no cabe otro tugurio. Y además, dejar la vida sana y la tranquilidad del campo” (Pinzón 1985, 33:13–33:23). El otro contenido es la escena inicial que abre la película. El inicio corre sin presencia de humanos, el mundo rural está compuesto por sonidos e imágenes de la naturaleza. Ambas visiones bucólicas de inmediato son canceladas. Y el campo idealizado se convierte en un escenario distópico.

En relación con el segundo contenido, deja en claro desde el inicio que el territorio rural ya no es más la casa común para el campesinado. El horror en el campo es la estética con la que se funda el universo narrativo del argumental: entra la bota militar, suenan disparos, una gallina es abaleada en la pantalla; con cámara al hombro —en un plano subjetivo— se huye de la escena y solo se detiene por un par de instantes para enfocar unos anteojos rotos y luego una prótesis dental, hasta que entra al plano, de manera abrupta y con brevedad, una joven mujer. Un fundido en negro separa estas imágenes que acompañan los créditos y da paso a la historia en la ciudad.

En relación con el primer contenido, tan pronto el hijo adolescente termina de decir “la vida sana y la tranquilidad del campo”, la película muestra la agresión sufrida por Graciela Alvarado. Poco a poco la escena de la violación va aumentando en intensidad, dramatismo y exposición. La paisajística romántica tiene una existencia fugaz, no se materializa como un sitio posible. Tanto en el contenido de

las imágenes (la violencia) como en el sintagma filmico (la interrupción), la paisajística se deshace de inmediato. De esta manera, se desmonta la imagen romántica del adolescente — para quien es notorio que no vive en la ruralidad de forma permanente— y del público de la película que coincidiera con este personaje.

La película se funda así con la imposibilidad de un campo como signo de libertad y realización (*locus amoenus*). El pacto narrativo de la película es una invitación de cancelación: niega la vida rural como experiencia del romanticismo por vía de la violencia. Con ello se vincula el relato ficcional con las tesis de los científicos sociales sobre los motivos estructurales del conflicto armado rural. Según Ortiz (1985) y Berquist (1992), entre otros, el conflicto armado se origina en una disputa por la tierra que reclaman los trabajadores del campo. Pronto los partidos políticos dominantes coaptan esas tensiones y se ideologizan en una confrontación entre el pensamiento conservador y el liberal. El resultado es una larga y compleja historia de violencias políticas en Colombia y un desplazamiento masivo del campesinado a las ciudades. El éxodo interno causado por la guerra puede postularse como uno de los rasgos de la identidad nacional de finales e inicios de siglo (Rueda 2004, 402).

En la guerra, han participado diversos agentes: al inicio, las organizaciones campesinas armadas, los grupos de auto-defensas, las guerrillas y, luego, los paramilitares. En la novela *El terremoto* (Pinzón 1966), es claro que el comando violador se hace pasar por el Ejército y no cabe duda de que son bandoleros (26). El señalamiento a los bandidos o bandoleros, hecho en la novela que para 1966 contiene su propia ambivalencia: ¿o son los bandoleros del bipartidismo o son las recién constituidas guerrillas?, pervive en la película: ¿se alude ahora al Ejército o al paramilitarismo?

El público ya sabía que Graciela estaba siendo vigilada, ahora se confirma que la mirada acechante es la de un grupo armado de ambigua identificación. No tiene insignias oficiales en sus uniformes que ofrezca una acusación indiscutida, pero el porte de botas de cordones sirve de indicativo de que se trata de una acusación contra el Ejército Nacional.³ Las botas pantaneras son distintivas de los grupos guerrilleros y estos, por oposición, se refieren a los militares del Ejército como “patiamarrados”. En una nota de prensa del 1995 se escucha la expresión, en una de las arengas de la guerrilla, en la toma a Silvania, Cundinamarca: “Métanles candela a esos patiamarrados, métanles una bomba, gritaban los subversivos armados” (*El Tiempo* 1995). En *Alias María* (Rugeles 2015), los guerrilleros también usan esta expresión para referirse a los soldados.

Es claro que el señalamiento no corresponde a la guerrilla porque los agresores acusan a Graciela de colaboración con los “bandoleros” y los “subversivos”. Estas son etiquetas empleadas para referirse con desprecio a las guerrillas. Dicha

manera de nombrar, al tiempo, revela el carácter antirrevolucionario de los agresores. Desmarcarse de una acusación fácil a la guerrilla, en tanto enemigo público e indiscutido del gobierno y, por acción discursiva, de la nación (Blair 1995), y dejar abierta una posible alusión al Ejército o el paramilitarismo, no es suficiente para demostrar la existencia de un tratamiento político o ideológico frontal por parte del director.

Pinzón se conforma con la exposición de la causa del desarraigo; por lo tanto, el tratamiento de la razón política es residual (Suárez 2012, 64). Sin embargo, es importante considerar tal alusión al menos por dos razones. Primera, por fuera de la ficción, se tiene que para mediados de la década de 1980 ya es reconocido que el abuso de poder del Ejército, cuya fundación en 1953 tuvo el objetivo expreso de reprimir las guerrillas campesinas provenientes del conflicto bipartidista (Ortiz 1984). Segunda, se ironiza la legitimidad del Estado en relación con el monopolio exclusivo de la violencia en aras de conservar la unidad nacional, pues, contemporáneo al filme ya se sabe del siniestro matrimonio del paramilitarismo con las Fuerzas Armadas colombianas (Reyes Posada 1991). Esto pone en duda la objetividad y la imparcialidad de la lucha desde el lado oficial.

Pisingaña, recurriendo a una suerte de estética macabra como expresión del exceso de la violencia, muestra las caras sonrientes de los guerreros, mientras allanan la finca de Graciela. Acto seguido, destruyen el rancho. En clave simbólica, destruir el hogar es equivalente a la destrucción de la humanidad, al dejar a la persona sin lugar para habitar su mundo, porque la víctima no tiene más alternativa que dejar su territorio. Claro está, la película se encarga de mostrar que ese atentado no se queda solo en el plano de lo simbólico. Graciela, en tanto cuerpo femenino, es apropiado como botín de guerra, entonces, su cuerpo se convierte en objeto de una violación masiva.⁴ Así, el campo nunca más será un ámbito de libertad. Por la violencia del conflicto armado se ha convertido en un *locus terribilis*⁵ o una *dystopia*.⁶

La distopía aniquiladora de la vida en el campo deja de ser un mero dato, un suceso que acaece allá, en una zona alejada. Pinzón busca que la experiencia violenta sea compartida por su espectador (Rey y Bernal 1986, 18) y de esta manera se rompe la distancia de una violencia ajena (Wood 2009). A través de un plano subjetivo desde el punto de vista de Graciela, se ubica al espectador en el lugar de la víctima. El comandante del escuadrón militar se acuesta sobre Graciela, y al hacerlo también los espectadores quedan bajo la sujeción del victimario. Un beso grotesco del comandante, en un primerísimo primer plano, se transforma en una enorme boca que devora la pantalla y con ella engulle a los espectadores. La pantalla se funde en negro (48:06). El espectador no ve nada, solo oye los gritos de la mujer siendo violada. El efecto estético transporta al espectador a la realidad de la ficción: la tortura de Graciela es sufrida por el espectador.

Pisingaña “engulle” al espectador en la imagen devastada del campo y de la violación por el garante de su bienestar. El Estado, a través de su aparato de captura, en nombre de la defensa de la paz, se atribuye el derecho a penetrar los cuerpos de la sociedad civil, en especial los de las mujeres (Rueda y García 2015; Gómez Sánchez 2019). He aquí la distopía que articula la película sobre el proyecto de país: la violación es el eje narrativo de la película hasta convertirse en una obsesión (Suárez 2012, 61). La violación aglutina en el argumental la experiencia del conflicto armado. Así lo expresa su director en una ponencia para el Foro sobre dramaturgia y cine latinoamericano: “Hay, sobre todo, un relato terco que atraviesa la historia, que rompe la narración y hace flexible la estructura, que es obsesiva y enfática” (Pinzón 1986, 21).

El conflicto armado rasga el cuerpo femenino (el de Graciela) y decapita el cuerpo masculino (el padre de la campesina). En su conjunto, los cuerpos femenino y masculino, esto es, el sujeto rural, son desterrados y arrojados a la ciudad, un sector desconocido para ellos. Su extranjería es presentada con tintes cómicos —algo impertinentes— cuando Graciela se pierde en el barrio al salir a la tienda o queda aturdida con el ruido de la brilladora. Más allá de la posible exotización por el tono distendido, esta inadecuación del sujeto rural en la ciudad explica la posterior necesidad de crear vínculos de pertenencia para que el nihilismo de la violación y su actualización onírica no la ahogue. Para poder vivir y no solo subsistir, los desplazados crean nuevos vínculos de permanencia que pertenecen al orden de lo subjetivo, personal y afectivo, sin recurrir a una identidad política envolvente como la patria o la nación. En esto último coinciden Pinzón (1985) y Rueda (2004, 405).

Quienes no son guerreros deben abandonar su lugar originario si quieren sobrevivir. *Pisingaña* y una narrativa literaria y cinematográfica⁷ denuncian que la violencia —en el modo bélico del conflicto interno— crea vorágines, que no solo cancelan cualquier paisajística romántica de las áreas rurales, sino que, sobre todo, imposibilitan el devenir del campo en tanto espacio-otro. En consecuencia, resulta inviable como *locus amoenus* (ámbito de realización) para el campesinado, y la imagen del rancho en llamas mientras Graciela es acusada y violentada se vuelve metonimia de esa vorágine (distopía). Esto lo informa *Pisingaña* y lo confirma, por ejemplo, *Los colores de la montaña* (de Carlos César Álvarez, 2010), 25 años después. En esta última, la madre debe huir con su hijo, Manuel —el protagonista—, si quiere evitar el destino de su esposo y salvar al niño. He ahí el orden causal por el cual Graciela llega a la ciudad, quizás con la esperanza de encontrar una zona segura donde ponerse a salvo. Sin embargo, la película bloquea la idea de la ciudad como el espacio de civilización y progreso.

La ciudad como otra expresión distópica

La caracterización de Jorge Castro, el empleador de Graciela, como representante de la clase media y burocrática de un país en vía de modernización, que además se encuentra en una crisis matrimonial letárgica, proviene de *El terremoto* (Pinzón 1966). La novela urbana, casi veinte años después, alimenta al personaje cinematográfico y le presta el drama matrimonial abúlico de la clase media-alta capitalina.

Jorge es un empleado de oficina en un cargo de mando medio que comparte con su clase los sueños pequeño-burgueses de tener una casa amplia y bonita, comprar un televisor de última tecnología y costearse viajes. Para su esposa es muy importante tener tiempo libre dedicado al ocio. Una vía para acceder a él es tener una empleada del servicio, lo que se convierte además en un signo de estatus y cierta holgura económica. Dicho ideal de *confort* del matrimonio sirve de bisagra en la trama, pues será la ocasión para que Graciela llegue a emplearse en esa casa como doméstica.⁸ Así las cosas, Colombia es un país donde se comprueba la idea de David Harvey de que, a pesar de todos los males de la ciudad, las áreas urbanas sirven como refugio para las opresiones rurales (Harvey 2000, 158).

En pos de lograr ese sueño de comodidad y estatus, Jorge debe someterse a los maltratos de su jefe, un alto ejecutivo del sector empresarial urbano. El subalterno es removido de su cargo y puesto en una posición inferior por no haber reproducido las prácticas de dominación sobre sus propios subordinados. El balance de su vida profesional es de profunda insatisfacción y de un vacío vital, que solo encuentra disipación en un bar. Este es la única zona de sociabilidad espontánea, libre de las presiones de clase. No obstante, también es un lugar que se presta, de modo confuso, a la liberación de las presiones cotidianas, en parte charlando con los amigos o jugando billar y, sobre todo, a través del acoso a las mujeres: las meseras en el espacio cerrado del bar. Suárez señala la coincidencia de los personajes y los lugares donde tienen ocasión las conversaciones sobre la violencia política del país y las expresiones de violencia de género (2012, 63-64). Allí se anudan las prácticas de la violencia pública y privada, simbólica y material. En este momento, la película crea una analogía en la que las mujeres de la ciudad se encuentran en posiciones de vulnerabilidad como las mujeres del campo, y los hombres civiles son tan acosadores como los hombres militares. Esta analogía parece pasar desapercibida ante la fuerza de la estética grotesca de la violación sexual.

En el plano familiar, las cosas no marchan mejor. La vida sentimental de Jorge es tan monótona y burocrática como la del trabajo. Helena, su esposa, es anémica; posible

somatización de la infelicidad que le produce su matrimonio. Sin olvidar que ella es hipocondriaca. Si se acepta la interpretación anterior, entonces, es viable proponer que la hipocondría es el grado superlativo de la somatización de su insatisfacción sexual y existencial. La vida familiar y afectiva de Helena parece espejo de la historia de vida de su suegra. He aquí una rápida enunciación femenina de las relaciones sociales y familiares: las mujeres persisten en conservar el matrimonio por asegurar que los hijos crezcan al lado de sus padres. Los varones, por su parte, recurren a las amantes, a las prostitutas o al acaso como sustitutos de las relaciones con sus esposas. Por supuesto, en esta escena, las grandes insatisfechas son las esposas de la clase media (de las otras clases no se dice nada en la película), porque sus maridos no las aman con cuidado y ellas no acuden a prostitutas o a amantes. Tampoco la maternidad se presenta como plan de realización, aunque sí se abraza como sustituto. Por lo que vivir una fantasía de clase burguesa exitosa es todo el sustento anímico para Helena.

La falsa idea de la realización personal por medio de la consagración al trabajo le roba tiempo, energía y disposición al amor. Así se ve en la escena en la que, después de ocho meses de no tener encuentros sexuales, por un breve instante, la conversación de los esposos se carga de tensión sexual; sin embargo, esta no se desarrolla porque no hay tiempo para el amor: la cámara realiza un *zoom in* y un *zoom out* para encuadrar la tensión sexual que se detona por el erotismo de un seno a medio exponer (Pinzón 1985, 1:26:48). Las únicas bellas palabras del matrimonio dichas en toda la película, tienen lugar en ese momento. Intercambian un par de cumplidos, pero con rapidez se produce el momento anticlimático en que, para Jorge, es más memorable la fecha del campeonato de su equipo de fútbol que la fecha de cumpleaños de su esposa. Sin duda, esa última vez que hicieron el amor se debió a la euforia de él por el triunfo de su equipo de fútbol y no como una verdadera manifestación de amor. Así, la energía libidinal nunca se carga y, menos, se desenvuelve en la pareja en el presente de la narración fílmica, porque del pasado de pareja no se sabe nada, solo que tienen dos hijos.

A esta altura, la película ha optado por una postura de deconstrucción de cualquier utopismo. Foucault no cree en el modelo de la utopía como una imagen esperanzadora y reparadora. Antes bien, considera que el dinamismo continuo se encuentra por fuera de ella. Según Foucault, la utopía sería un modelo correctivo de la realidad social, es su imagen invertida como en un espejo. De esta torsión resulta una sociedad perfeccionada, pero solo posible en un espacio virtual:

Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces. [...] The mirror is, after all,

a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. (Foucault 1986, 24)

Harvey es más radical y considera que la utopía es un artificio que teme al caos y se asegura en el orden y la inmovilidad (Harvey 2000, 159-63). Si la utopía es el grado máximo y feliz de realización de una sociedad, por inferencia, cualquier cambio por fuerza debería conducir al deterioro. La fibra política de la utopía desemboca en una dinámica policiva que reprimiría la dialéctica del progreso social. Esto lo comprende Harvey como el componente panóptico de la utopía que antes vislumbraba Foucault. En consecuencia, el utopismo por asegurarse esa suerte de perfección tiende al exceso de control: “The rejection, in recent times, of utopianism rests in part on an acute awareness of its inner connection to authoritarianism and totalitarianism” (Harvey 2000, 163).

El anterior cuadro utópico tiene mucho de autoritarismo y control. Estos rasgos tienen, en la película, un correlato en la estructura empresarial: la oficina del jefe de Jorge, como espacio representado que activa metáforas sociales sobre lo que debe ser el poder y el éxito (Luna Rassa 2012, 1581), es signo de alto estatus al ser tan amplia y ostentar objetos de modernidad tecnológica y de lujo. A su vez, la empresa está ubicada en los pisos altos de un edificio de arquitectura moderna, con una imponente vista a la ciudad. El jefe siempre marca una posición jerárquica ante sus empleados, quienes viven algún grado de explotación y acoso laboral. El mensaje es que para ser un alto ejecutivo hay que ser una suerte de déspota con los empleados. De esta manera, la película revela que si el modelo de progreso está marcado por la clase ejecutiva empresarial (y no por la agraria o la industrial), se caracteriza por ser abusivo y, hasta cierto grado, autoritario. Harvey sostiene que las figuras de la ciudad y de la utopía se entremezclan desde hace mucho: “In their early incarnations, utopias were usually given a distinctively urban form and most of what passes for urban and city planning in the broadest sense has been infected (some would prefer ‘inspired’) by utopian modes of thought” (2000, 156). El costo de ese modelo es la insatisfacción y la falta de felicidad de sus subalternos. La película bloquea la idea de la ciudad como el ámbito de civilización y progreso. En este punto, Pinzón contradice los postulados de la modernidad intelectual promovidos por Sarmiento en *Facundo*. Bogotá, antes de ser una ciudad letrada, es la ocasión de la opresión de una clase empresarial-ejecutiva sobre la fuerza laboral pequeño-burguesa. En *Pisingaña* no se habla de la clase obrera. Esta omisión no es un defecto, es una mirada a otro lugar de la sociedad ya observado por *Chircales* (Rodríguez y Silva 1972).

Pisingaña, una vez más, denuncia que tanto en la ciudad como en el campo existen fuerzas aplastantes generadoras de sujetos insatisfechos o derruidos, pues sus espacios vitales no son lugares de realización: don Jorge siente vértigo y tiene una constante impresión de que ha perdido algo, su pálida esposa es dependiente e hipocondriaca y Graciela tiene pesadillas que reviven su violación. Hasta aquí se comprueba una visión desalentadora por parte de la película, desde la cual no son posibles las analogías románticas del tipo “el campo es a la libertad lo que la ciudad es a la constricción” ni analogías modernistas como “la ciudad es a la civilización lo que la selva es a la barbarie”. En consecuencia, las imágenes utópicas del campo y la ciudad resultan insostenibles. Los sentidos económicos, políticos o anímicos que —se pensaba— ordenan aquellos sitios se quedan vacíos, tal cual como la experiencia frustrante del yo (sujeto masculino que habita la ciudad) y la alteridad (sujeto femenino que habita el campo). Así, tanto la paisajística bucólica del campo como la modernidad burguesa de la ciudad están atravesadas por una representación distópica. Hasta este punto, sin embargo, son dos fenómenos paralelos. Distantes el uno del otro, puestos en contigüidad. Es claro que la violencia del conflicto armado sigue siendo un asunto con una locación predeterminada: la ruralidad. La ciudad es escenario de insatisfacciones y de cierta sintomatología nihilista. Aunque muchas veces las distopías adoptan formas urbanas (Harvey 2000, 157), la ciudad no es la geografía de la violencia política. Pinzón pone sobre la mesa una violencia económica y laboral, desconectada del conflicto armado hasta que Jorge y Graciela se encuentran.

Breve ensayo de una heterotopía de la reconciliación

En una entrevista publicada en *Arcadia*, en 1986, el director opina, sobre la escena del intercambio sexual entre Jorge y Graciela, que “[e]l encuentro los supera a ambos y los dos vislumbran una nueva posibilidad. Por un instante son otros: los que podrían haber sido” (Rey y Bernal 1986, 18). En función de ese instante, la película abandona su tono distópico y ensaya un sector distinto, uno heterotópico. Las heterotopías son, por su etimología, espacios-otros, sin la virtualidad que, en el filme, aplica para el campo visto desde la ciudad o el modelo de éxito empresarial ejecutivo anhelado por el matrimonio burgués.

La posibilidad de un ensayo reconciliador se fundamenta en que las heterotopías toman una amplia variedad de formas o realizaciones particulares sin una suerte de esencia universal que las defina a todas ellas *per se* (Foucault 1986, 24). Es oportuno recordar que el concepto remite menos al área física y más a una red de relaciones. Luego, no es un concepto extensivo sino relacional. Por eso, se lo concibe como un emplazamiento (Foucault 1986) y un proceso (Hetherington

1997), que tienen a la apertura como condición necesaria para producir espacios (Lefebvre 1991) y agrupaciones de relaciones (Foucault 1986). La pregunta anticipada es si esta producción de un ámbito heterotópico reconciliador en *Pisingaña* puede ser permanente: de fondo se interroga si los relacionamientos interpersonales horizontales fueron sólidos y si no es así auscultar la fuente de su fracaso.

La heteropía en la película configura una pausa momentánea de la tradición machista (jerárquica) y da lugar a otro orden social, uno de tipo solidario (horizontal). Ha hecho carrera que los hombres asedien a las mujeres, y eso lo muestra la película cuando Jorge y sus amigos van a la calle (de las pocas tomas en zonas abiertas) a acosar mujeres con miradas y piropos (Wood 2009, 49; Suárez 2012, 62). Ya en la casa (área cerrada) se revela la tradición de que los patrones y sus hijos se creen con el derecho a acorralar a las empleadas domésticas, asumiendo a la mujer subalterna como un capital de estatus (según Helena) y sexual (por ejemplo, para el hijo mayor del matrimonio). Respondiendo a esa naturalización del acoso, Jorge besa a Graciela. Ella, por supuesto, reacciona rechazándolo, aun cuando ya se había manifestado cierta inclinación favorable por su patrón. Graciela se desmaya ante el beso y al recuperarse intenta suicidarse. Es claro que prefiere la muerte a otro abuso sexual (Pinzón 1985, 53:19-55:24).

En ese preciso instante, Jorge entiende que él ha sufrido por más tiempo, pero ella ha sufrido más con mucha mayor intensidad (Pinzón 1985, 55:35-55:52). Esa comprensión produce un giro afectivo (Clough 2007): Jorge le asegura a la niña que se cortarían las manos antes que hacerle daño. El hombre deja de ser un depredador y ellos dos se articulan a través del juego infantil de la pisingaña. El juego es un flujo de afectos que les permite a estos dos sujetos insatisfechos buscar un mediano balance entre la supervivencia y el bienestar (Clough 2007, 71). La promesa confiable de no agresión es aceptada y creída por la niña y así Graciela se convierte en Pisingaña. Este nombre cariñoso es el símbolo de la reparación.

El nuevo punto axial —la reconciliación desplaza a la violación— permite que Jorge y Pisingaña vivan por un breve tiempo un emplazamiento esperanzador, para un hombre mayor, profesionalmente frustrado y emocionalmente vacío, y para una niña campesina pobre, violada y afectivamente destrozada. La habitación de Pisingaña es la sede de esa heterotopía. El emplazamiento esperanzador se abre sitio en la distopía de ese hogar infeliz.⁹ Esto hace que la identificación del concepto no sea coincidente con el postulado de Luna Rassa sobre “la zona rural como un espacio-otro del conflicto” (2012, 1580), porque no es suficiente ser otro lugar para constituirse en lugar-otro. Es condición de esta heterotopía particular abrirse campo dentro del mismo orden social hegemónico como una externalidad *dentro* del ámbito homogeneizado de la casa (Lefebvre 1991, 373).

En oposición a la estética grotesca de la violencia con un campesino decapitado y una adolescente violada en masa (Silva 2017) y en oposición a la diferencia de edad, este instante de cuidado y entrega goza de pausa: Pisingaña con alegría recoge flores de un jardín ajeno¹⁰ y Jorge espera nervioso fuera de la habitación, mientras toma la fortaleza y determinación para tan importante experiencia (su aguardar se escenifica en una secuencia de casi cuatro minutos). Es importante señalar que el encuentro no sucede de inmediato tras el juego de la pisingaña. En el interregno se muestra a Graciela contemplando el portarretrato con la foto de Jorge (Pinzón 1985, 1:00:05) y a este confrontando a un amigo por referirse a la violación de Graciela con burla y menosprecio (1:02:30).

Una vez reunidos en la habitación, una imagen poética —a mi juicio la más bella del filme— simboliza el deseo y temor de Pisingaña: se cubre de pies a cabeza con la cobija (1:09:49). Ella ha estado escribiendo en un cuaderno el nombre de Jorge como si fuera un ejercicio de caligrafía o una plegaria. Ese cuaderno y las guirnaldas, destacados con primeros planos, son expresión de los vínculos de pertenencia creados por Graciela (Rueda 2004, 405). Graciela desde hace un tiempo ha estado anhelando no a su patrón, sino a un hombre a quien amar y por quien ser amada. Ella le confiesa, aún arropada, que ha puesto y quitado los adornos cada noche. Mientras dice esto, la cámara hace un acercamiento al rostro cubierto. Jorge le desvela la cara, la llama —por segunda vez en la cinta— Pisingaña y ella sonríe con amor (1:10:38).

La pausa y delicadeza en el tratamiento de este encuentro contrarrestan lo repelente que puede ser, para muchos espectadores, la sexualidad de un hombre mayor con una adolescente, la sexualidad de un patrón con su empleada. El intercambio de miradas, en la heterotopía esperanzadora, interpela a la desplazada y doméstica de una nueva manera. Ella deja de ser un sujeto estereotípico y ahistórico que debe ser clasificado y narrado, ahora es un intersujeto con Jorge (Wood 2009, 51). En atención a la escena del juego de la pisingaña, la horizontalización heterotópica es de doble vía: Graciela le pregunta si él no siente asco de ella (por haber sido violada) y Jorge le cuestiona si no sería al revés (en alusión a la diferencia de edad, más que su posición de poder). Graciela responde que no es asco, siente miedo de no poder querer a un hombre (por su daño emocional y corporal) (Pinzón 1985, 59:42 – 59:56). Entonces la heterotopía significa, al inicio, retar los prejuicios y arribar a la mutua aceptación, y, después, intentar un terreno neutral para un nuevo ordenamiento (Hetherington 1997, 141).

El rebautizo, en cuanto refundación del ser, repara los afectos de la mujer antes dañada. Pisingaña, ahora, acepta al hombre con el delicado gesto de cerrar los ojos mientras es besada, lo cual es signo de reconciliación con su pasado y con el otro masculino. Aquella noche, en esa pequeña habitación, una nueva sociedad aconteció. Esa habitación debe

entenderse como un microcosmos. La representación de un microcosmos no es una versión en miniatura de la realidad, es la posibilidad de otro mundo deseable; pero con una fuerte característica de diferencia: ser un mundo-otro.

Si en la escena del juego de la pisingaña Jorge supo abrigar a Graciela, ahora es ella quien lo acoge y es por quien la heterotopía esperanzadora tiene ocasión. Jorge la llama Pisingaña por segunda vez en reconocimiento de la ritualidad de poner los adornos en la noche y quitarlos a la mañana, de esperarlo, de aceptarlo: “Yo sabía que era para usted, como saber que me voy a morir” (1:12:03). Tras estas palabras, vuelven los primeros planos a las decoraciones como significante, extendido al cuaderno y a las flores, del amor y del emplazamiento horizontal. Después de hacer el amor, los dos personajes aparecen adornados con guirnaldas y flores. Se entiende que la pueril pilatuna de robar flores tiene por propósito embellecer la habitación —como un siglo antes lo hiciera María para Efraín, en *María* de Jorge Isaacs— y coronarse con ellas.

En este punto climático, la película interroga a su público si esa heterotopía puede escapar de manera definitiva de las fuerzas petrificantes del pasado, de las convenciones artificiosas y de la dominación de clase. Si tiene la potencia suficiente para ser ella misma un nuevo ordenamiento que se haga a un lugar en la sociedad. *Pisingaña* deja muy en claro que no es posible, pues la heterotopía se frustra en el mismo momento de su realización. Esto debido, primero, a la intervención de Helena, la esposa, y, segundo, a la reacción de Jorge. La esposa sorprende a la pareja. Se concreta así el riesgo del descubrimiento que se anunciaba en la yuxtaposición de las imágenes de los amantes y de Helena en la cama matrimonial. Ese acto de reordenación —de vuelta al orden hegemónico— no es resultado de un reclamo de fidelidad, en tanto expresión, equivocada o no, del amor. Por el contrario, la esposa y su reacción son la vigía de las buenas costumbres, que no es nada distinto a guardar las apariencias. Jorge lo sabe, por eso las únicas palabras que le dirige a Graciela son: “el bien siempre gana” (1:14:42). Con ello, vuelve a su rol de patrón y se pone del lado de las tradiciones.

No es el deseo o el derecho de realización de Helena que resulta irreconciliable con la vivencia reparadora de Graciela. Es la posición de la patrona, del viejo orden social, que en silencio encara a Jorge y le demanda tomar partido. Graciela sabe la respuesta de antemano, por eso le dice a Jorge como despedida y sentencia: “Al fin y al cabo yo me voy. Pero pobre usted que se queda” (1:14:53). Con mucha lucidez la adolescente interpreta bien la reacción cobarde de Jorge, quien al verse sorprendido juega el papel ridículo de estar borracho y confundido. Esta respuesta no se corresponde con la dedicación mostrada por Graciela. Ella sabe que Jorge acaba de renunciar a la heterotopía recién fundada. Con los vectores de permanencia y salida del texto “Al fin y al cabo yo me voy. Pero pobre usted que se queda”, Graciela es consciente de la imposibilidad del nuevo ordenamiento social por

el que se esforzó. Al menos en lo inmediato, ella saldrá de esa topía que consiste en una convivencia vacía y monótona, pero siempre en busca de signos de estatus. Esto es lo que Harvey denomina la “utopía burguesa”: un ordenamiento de las prácticas sociales familiares, del hogar y la vivienda, de la economía doméstica (tanto del dinero como de los sentimientos), y del barrio.

En la entrevista de 1986 (Rey y Bernal), Pinzón concibe el encuentro sexual como la cristalización de una nueva heterotopía. Sin embargo, al revisar con atención las secuencias en el interregno del juego de la pisingaña y el intercambio sexual, se comprueba que la respuesta frágil y regresiva de Jorge puede anticiparse. Resulta problemático que la determinación expresa de Jorge de acostarse con Graciela sea una reacción machista: en el salón de billar sus colegas siguen acosando a las camareras; excepto Jorge, pero este tampoco les recrimina. Ellos emplean palabras descalificadoras, como “sirvienta” para referirse a Graciela y Jorge no protesta. Solo se sobresalta ante la mención de la violación en masa con el agravante de denominar “clientes” a sus violadores (1:02:31). La resolución de la escena, que debilita el giro afectivo referido antes, es que Jorge se toma las burlas como un desafío a su ego masculino y se propone acostarse con Graciela esa misma noche. El objetivo no se alcanza porque su hijo mayor lo anticipó en el acecho. El padre lo reprende con absoluto cinismo y se refiere a la muchacha como “sirvienta”. Evoca el respeto que debe haber en esa casa y le prohíbe volver a acercársele. Allende el cinismo, la puesta en escena del reclamo parece más motivada por celos, como expresión del macho dominante que reclama su reinado, que por un sincero sentimiento de empatía hacia la mujer vulnerable y vulnerable.

Después de la noche de la imposibilidad de la heterotopía, sus gestores son derruidos tanto en lo simbólico como en lo material: Jorge es removido de su cargo, que le significa quedar en una posición de desmejoramiento financiero, esto es, un fracaso como sujeto burgués. El final de la película muestra a Jorge en la misma monotonía de salir a trabajar y darle dinero a su esposa. Abulia de la que tanto reniega, pero por la que opta en el momento decisivo. Esta salida contrasta con la bella película colombiana *Confesión a Laura* (Osorio 1990): Santiago, otro hombre burgués insatisfecho, quien, por muy diferentes razones tampoco se queda con su amante, Laura, decide dejar la casa en medio del caos de El Bogotazo. Eso le significa una ruptura con la cotidianidad y la obtención de su libertad: librarse de la dominación de su esposa Josefina y caminar a su realización individual. Mientras que Jorge se postra ante la abulia: sale de casa como un día cualquiera, como ayer, como hace un año. El cobarde Jorge prefiere abdicar su felicidad y la de Graciela en una heterotopía que resistir a las fuerzas centrípetas de la pequeña burguesía.

Las consecuencias para Graciela son el destierro, por segunda vez, de su lugar de realización (*locus amoenus*),

a saber, el microcosmos heterotópico. La regresión de su nombre-otro, Pisingaña, y, por tanto, volver a ser la doméstica anónima y ahistórica. Esto es, volver a la postal exotizada de la alteridad rural. En este punto, se comprueba que la perspectiva de Wood —“no longer standing as dominant and subaltern” (2009, 51)— no es extrapolable más allá del breve ensayo heterotópico. Por otra parte, se descubre también que, casi dos años después, Graciela se ha suicidado. Incluso cuando no hay evidencia filmica contundente, se puede sostener que lo ha hecho como reacción a un nuevo acoso sexual (el intento de suicidio tras el beso no consentido es indicativo de esta posibilidad). Si se acepta mi hipótesis de la causa del suicidio final, se debe entender que las fuerzas devastadoras de la ciudad, en cuanto espacio distópico, finiquitaron la tarea destructiva iniciada en el campo por el conflicto armado. Ante ese estado de cosas, el desaliento invade Or la película: el fracaso de una heterotopía esperanzadora solo da cabida al interregno machista y la adherencia definitiva de Jorge al orden hegemónico de la utopía burguesa.

El desaliento como salida

La obra temprana de Pinzón, *Pisingaña*, de alguna manera abreva en la representación audiovisual de la identidad nacional en el cine predecesor, a saber, la contraposición entre la élite (la ciudad, clase ejecutiva y la burguesía) y lo popular ahistórico que espera ser narrado (lo rural, el campesinado y la mujer) (Puerta 2015, 78-81). La guerra librada en los campos colombianos es la materialización de la tensión de fuerzas poderosas, entre otras, las fuerzas centrípetas (de la matriz conservadora) y centrífugas (de la liberal). Estas matrices interpretan de manera opuesta todo plan de progreso y modernidad del Estado nación. Por lo mismo, el conflicto armado, representado por la cinematografía de Colombia — en tanto una voz, entre otras, articuladora de la gran narrativa de lo regional y nacional—, es un examen a las fracturas y recomposiciones del proyecto de país.

Pisingaña no elabora ningún tipo de versión nostálgica del pasado que una utopía quisiera recuperar y proyectar al futuro. El sentido profundo de la película es que una sociedad heterotópica *no* es posible para Colombia. La bota militar cancela la posibilidad del campo como una heterotopía y la obra de Pinzón no consigue hacer una recuperación de una representación de lo rural (en el sentido de Luna Rassa 2012), pues, aunque ironizada, la paisajística aportada por los personajes es distante y exotizante. La migración a las ciudades tampoco es una alternativa, y la muerte de Graciela, como resolución de la película, es la comprobación.

La posibilidad de la heterotopía estribó en el enclave de horizontes humanos y no de lugares. Radicó en el emplazamiento definido como una intersección (no tan solo la contigüidad) de dos sujetos culturales distintos, cuya consolidación

no se logra por completo. Esto es, la horizontalización se fractura pronto y el diferencial de poder —patrones y

empleada— se reactiva. Así, el desaliento final se devora todo, como la boca del comandante que viola a Graciela.

Obras citadas

- Acosta, Luisa Fernanda. 1998. “El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958”. *Signo y Pensamiento* 17, no. 32: 29-40.
- Arbeláez, Carlos César, dir. 2010. *Los colores de la montaña*. El Bus Producciones, Jaguar Films.
- Berquist, Charles, ed. 1992. *Violence in Colombia. The contemporary Crisis in Historical Perspective*. Delaware: SR Books.
- Blair, Elsa. 1995. “La imagen del enemigo. ¿un nuevo imaginario social?”. *Estudios Políticos* no. 6: 47-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263628>.
- Caballero Calderón, Eduardo. 1954. *Siervo Sin Tierra*. Madrid: Alcázar.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Estadísticas del conflicto armado en Colombia*. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>.
- Clough, Patricia Ticineto, ed. 2007. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Drouilleau, Félicie. 2010. “Etre bonne à Bogotá dans la deuxième moitié du XXe siècle: Lectures del *El día del odio* de J. A. Osorio Lizarazo”. *Les Cahiers d’Artes. Art, littérature et témoignage en Colombie: la part des femmes* no. 5: 59-78.
- El Tiempo*. 1995. “Méthanles candela a esos patiamarrados”. *El Tiempo*, mayo 29. Acceso 11 de noviembre de 2021. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-334363>.
- Elias, Norbert. 1989. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 1986. “Of Other Spaces”. *Diacritics* 16, no. 1: 22-27.
- Fundación Paz y Reconciliación. 2019. “Procesos de paz en Colombia”. Acceso 15 de noviembre de 2021. <https://www.pares.com.co/post/procesos-de-paz-en-colombia>.
- Gómez Sánchez, Luz Tatiana. 2019. *Mujeres Bizarrras: Cuerpos y resistencias en las narrativas del conflicto armado colombiano*. Tesis de maestría. Universidad de La Salle. https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia/35
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1987. “Locus terribilis”. En *La vorágine: Textos críticos*, compilado por Monserrat Ordoñez, 233-36. Bogotá: Alianza.
- Harvey, David. 2000. *Spaces of Hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hetherington, Kevin. 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. New York: Routledge.
- Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Laurens, Mauricio. 2009. “Campo, ciudad y procesos sociales en el cine colombiano”. *Comunicación y Ciudadanía* no. 2: 86-95. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/comciu/article/view/1843>.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson Smith. Massachusetts: Basil Blackwell.

- Lefebvre, Henri. 2003. *The Urban Revolution*. Traducido por Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Luna Rassa, María Fernanda. 2012. “En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano”. En *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural*, editado por Virginia Guarinos y María Jesús Ruiz Muñoz, 1578-92. Sevilla: Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6091121>.
- Malagón, Camilo. 2020. “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: 30-41. <https://orcid.org/0000-0002-6743-4749>.
- Monje, Daniel. 2020. “Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985”. *Fuera de Campo* 4, no. 1: 56-71. <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2020/06/FDC12-FueradeCampo.pdf>.
- Ortiz, Carlos Miguel. 1984. “Las guerrillas liberales de los años 50 y 60 en el Quindío”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* no. 12: 103-53. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36180/37642>.
- . 1985. *Estado y subversión en Colombia. La violencia en el Quindío años 50*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Osorio Gómez, Jaime, dir. 1990. *Confesión a Laura*. Focine, ICAIC.
- Ospina Pizano, María. 2017. “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema”. En *Territories of Conflict*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 248-66. Rochester: University of Rochester Press.
- . 2019. *El rompecabezas de la memoria: Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Pinzón, Germán. 1966. *El terremoto*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pinzón, Leopoldo, dir. 1985. *Pisingaña*. Focine.
- . 1986. “Ponencia de Leopoldo Pinzón para el Foro sobre dramaturgia y cine latinoamericano”. *Arcadia* no. 13: 20-21.
- Puerta Domínguez, Simón. 2015. *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, Luis Alberto, dir. 2003. *La primera noche*. Congo Films.
- Restrepo, Martha Elena. 1984. “Entrevista a Leopoldo Pinzón”. *Cuadernos de Cine Colombiano* no. 14: 9-27.
- Rey, Alejandro y Augusto Bernal. 1986. “El melodrama invertido”. *Arcadia* no. 13: 10-18.
- Reyes Posada, Alejandro. 1991. “Paramilitares en Colombia: contexto, aliado y consecuencias” *Análisis Político* no. 12: 35-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74535/67291>.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva, dirs. 1972. *Chircales*. Fundación Cine Documental.
- Rueda, Amanda y Paola García. 2015. “Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires* no. 13. Acceso 6 de julio de 2019. <https://doi.org/10.4000/amerika.6980>.
- Rueda, María Helena. 2004. “Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente”. *Revista Iberoamericana* 70, n.º 207: 391-408. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5574>.
- Rugeles, José Luis, dir. 2015. *Alias María*. Rhayuela Cine, Axxon Films, Sudestada Cine.

- Sacco, Pier et al. 2019. "Two versions of heterotopia: The role of art practices in participative urban renewal processes". *Cities* no. 89: 199-208.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 1985. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, Manuel. 2017. "Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano". *Cinémas d'Amérique Latine* no. 25: 78-99. Acceso 6 julio de 2019. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.3928>.
- Suárez, Juana. 2012. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia* [2009], traducido por Laura Chesak. New York: Palgrave Macmillan.
- Wood, David. 2009. "Popular Culture, Violence and Capital in 1980s Colombia Cinema". *Revista de Estudios Colombianos* no. 33-34: 47-62. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%2033-34_DavidWood.pdf.
- . 2010. "Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* no. 18: 80-96. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/enxsayo/article/view/45881>.

Notas

- 1 El presente artículo inédito hace parte de los resultados de la investigación "Narrativas diversas sobre el conflicto armado colombiano. Testimonios y representaciones estéticas de la violencia". El proyecto fue registrado en el Sistema de Investigación Universitario Lasallista (SIUL) con el código UAC101005.
- 2 Cifras tomadas de la Unidad de Víctimas (<https://cifras.unidadvictimas.gov.co/Home/Desplazamiento>). En el periodo 1985-2012 (año de la película y de la instalación de la mesa de negociación de la paz entre la guerrilla de las FARC y el gobierno colombiano, que deliberó hasta 2016 en La Habana), 5.712.506 personas habían sido desplazadas por el conflicto (Cifra del Centro de Memoria Histórica. [co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html](https://micrositios/informeGeneral/estadisticas.html)).
- 3 En la recepción académica de la película, no son pocos los autores que identifican al Ejército Nacional como el agente agresor de Graciela, la campesina violada (Acosta 1998; Laurens 2009; Silva 2017, entre otros). El señalamiento al Ejército es muy probable porque el surgimiento del paramilitarismo en la modalidad contemporánea, cuya expresión paradigmática son las Autodefensas Unidas de Colombia, es unos años posterior al proyecto de *Pisingaña*.
- 4 El 24 de junio de 2020 aparece en los medio de comunicación la lamentable noticia de una niña embera chamí de 12 o 13 años (mujer rural adolescente como Graciela) objeto de violación el día 22 de junio por siete militares adscritos al Batallón San Mateo (Cfr. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/siete-militares-habrian-violado-a-nina-embera-510446>). Al día siguiente los soldados aceptaron su culpa (Cfr. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/medida-de-aseguramiento-contra-soldados-que-aceptaron-abuso-sexual-contra-menor-indigena-511168>).
- 5 Rafael Gutiérrez Girardot, en "Locus terribilis", se refiere a la selva de *La vorágine* (1924) de Rivera como un lugar opuesto al *locus amoenus*. En este último, tanto las personas reales como los personajes de ficción experimentan una afirmación del ser que les permite edificar su personalidad comunitaria e individual. En oposición, el *locus terribilis* es un sector simbólico que devora al yo psíquico y orgánico. Es una naturaleza o destino suprahumano insuperable que resulta aniquilador y devastador.
- 6 *Dys-topia* (distopía) comparte con *u-topia* la raíz *topos* (lugar). Tomás Moro enseñó en su obra *Utopía* (1516) que una sociedad "perfecta" debe tener un lugar-otro (*other-spaces*) de realización, uno temporal (el futuro) y espacial (allá). Esa distancia espacio-temporal es lo que le imprime su tono de irrealidad, que en rigor es improbabilidad por su idealismo (Cfr. *Encyclopedia Britannica*). John Stuart Mill, en 1868, acuñó el término *dystopia*, y su significado, en oposición a utopía, es "an imaginary place where everything is as bad as it can be" (Cfr. *Collins English Dictionary*).
- 7 El siguiente no es un listado exhaustivo, pero le servirá al lector del artículo como referencia de historias de trashumancia forzada. Cinematografía: *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo; *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra; *La Sirga* (2012), de William Vega; *La sargento Matacho* (2015), de William González; *Alias María* (2015), de José Luis Rugeles; y *Ciro y yo* (2018), de Miguel Salazar, entre otras. Corpus literario: *Las muertes de Tirofijo* (1972), de Arturo Alape;

Años de tropel (1985), de Alfredo Molano; *La multitud errante* (2001), de Laura Restrepo; *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero; y *Abraham entre bandidos* (2010), de Tomás González, entre otras.

- 8 Para un estudio sobre representaciones del servicio doméstico en la narrativa colombiana recomiendo el trabajo de Drouilleau (2010), en el que se hace referencia a *Pisingaña*. Drouilleau considera que la narrativa permite acceder a imaginarios y representaciones sociales de la domesticidad.
- 9 Esta yuxtaposición de espacios se corresponde con el tercer principio expuesto por Foucault (1986, 25).
- 10 Esta otra toma en exteriores contrasta con la escena de los hombres acosando mujeres en la calle. Las zonas abiertas, ahora, son lugares lúdicos: Graciela de manera divertida e infantil roba flores y sale a correr con el hijo menor de Jorge. Gracias a la ilusión amorosa, la ciudad deja de ser un laberinto indescifrable y aparece como un patio de juegos. La cinta, con intención o no, muestra que los exteriores, tanto urbanos como rurales, son habitados de modos distintos por hombres y mujeres.

Gilmer Mesa's *La cuadra* as Narco *Decameron*

Aldona Bialowas Pobutsky / Oakland University

...tengo fe que al otro lado te veré
reserva mi lugar y nos tomamos un café
brindamos con los que estemos y nos acordamos
de los buenos momentos cuando nos embriagamos
mientras tanto desahogo este llanto
elevando una oración
que ahora se convierte en canto
un brindis por los que ya no están
los que no volverán allá nos veremos más tarde...

“Brindo por ellos” Kiño and Thiago
(soundtrack of the series *La vendedora de rosas*)

The 14th-century *Decameron* by Giovanni Boccaccio frames its hundred tales within one overreaching narrative wherein to escape the Black Plague, ten folks gather in a secluded villa outside of Florence and for a fortnight entertain themselves with storytelling. The framing story casts a dark shadow on the entirety of its parts with the horror of devastating pandemics: Boccaccio's introduction depicts a city ravished by uncontrollable disease, from the initial symptoms of death-carrying boils to the stench of decaying cadavers piling up with no proper burial, parents abandoning their children in fear of contagion, husbands forsaking wives, no one left to tend to the ill and to mourn the dead. As Boccaccio put it, laws, both human and divine, dissolved; some chose seclusion while others gave into unbridled debauchery; social order has collapsed and the world has run amok.

Gilmer Mesa's 2016 novel *La cuadra* contains the Medellín besieged by the Medellín Cartel within a couple of narrative frames not so distant from Boccaccio's rhetorical device, wherein society as a whole crumbles under a soaring contagion.¹ This essay argues that, similarly to Boccaccio's *Decameron*, the microscopic lens applied in *La cuadra* unveils human tragedy of macroscopic proportions. Zeroing in on the deeply personal and intimate lives of local characters who might have never even heard of Pablo Escobar, *La cuadra* reflects on a society caught off guard vis-à-vis the explosion of drug trafficking. Loosely rooted in Jungian-style analysis, and in particular in elemental family archetypes, this essay examines the breakdown of fundamental relationships and the abandonment of values and morals.

First, the very title *La cuadra* [The Block] locks the story within a small section of Aranjuez, a northeastern *comuna* of Medellín, a neighborhood where Mesa grew up (and lives

to this day), and from which the Medellín Cartel recruited legions of *sicarios*, including the infamous Prisco brothers (marginally veiled here under the name Risco).² Drawing from the life stories of people who inhabited this densely populated space, Mesa's novel suggests that a block like his infected by the narco was replicated infinitely throughout the *comunas*, devouring relationships and lives, in the process undoing the social fabric of Colombian society.³ In an autobiographical, barely fictionalized fashion—albeit hued with affection and nostalgia—the narrator weaves a tale of a barrio which could be homey and hostile, a juxtaposition of an idyllic public space for children and the arena of a rude awakening for pre-adolescents whose horseplay turned into rape and murder, largely due to the underhanded grooming provided by Escobar's most ferocious hitmen, their local protectors.

The second framing device are the contours of an old photograph taken by the narrator twenty-five years earlier, never shown to us but described in detail at the onset of the book and brought up at its end, where cheerful youngsters pose on Halloween, some in costumes, others not, all eagerly awaiting candy and fun—entertainment provided and financed by shady neighborhood benefactors Amado and Reinaldo Risco, “una especie de caudillos que presidían cualquier evento, desde un matrimonio hasta una entrega de trofeos en un torneo de fútbol callejero” (Mesa 113). They presided over a community that was de facto ignored by the state until Escobar escalated the violence to the point where crime-infested barrios could no longer be swept under the rug.⁴ This invisible photograph captures an innocence frozen in time, a nostalgic return to fleeting happiness, so much more unattainable because everyone in it, including the narrator's older brother Alquívar, perished as victims and victimizers of their own neighborhood, killers and the dead whose memory flickers

back to life through the narrator's affective recollections. In *La cuadra*, crudeness and lyricism are interwoven and navigated with dexterity, moving from poetic to the banal, from nostalgic to gut-wrenching, and in the process leaving the reader nonplussed but also struck to the core by the tragedy of the innocence lost. The haunting photograph whose subjects are today's ghosts provides a fodder for stories on what it was like to grow up at the peak of Escobar's terrorism, where his ire swept away youth from both sides of the law, dividing to pulverize everyone in his way.

Even though Escobar is never once mentioned in the novel,⁵ it is precisely the capo and the ominous Medellín Cartel that constitute the final and the weightiest frame reminiscent of *Decameron*, in the same fashion that the Black Plague polluted Boccaccio's urban society. Boccaccio's imagery was at times criticized for its explicitness, but how else to illustrate horrors of the disease and human response to it—even most sordid or hedonistic—if not by telling it how it was? That the plague spread like wildfire was conveyed well in a vignette where rags from a cadaver almost became food for stray pigs, had it not been that the animals themselves dropped dead after the initial contact with contaminated clothes. The terror of unstoppable contagion and blurry boundaries between men and beasts announce catastrophe of epic proportions. Likewise, Mesa's prose gives an insight into social pandemonium on a massive scale. The life circumstances of Mesa's characters were not perfect, yet the protagonists' physical proximity to the narco forces magnified the violence they grew to live and reproduce. The final nail to the coffin was the demise of the narrator's beloved older brother and the toll it took on his family.

I chose as an epigraph a song that toasts to the dead brotherhood because it is the fallen brothers—be it by blood, or friendship—whom Mesa eulogizes the most. The entirety of the novel consists of a collective *Bildungsroman*, where everyone's final destination is their ruin. Like Boccaccio's tales centered on human folly and the wheel of fortune, on misadventures, misguided passions, loss, and gain, here, too, Mesa evokes instances of a fundamental desire for love and the protagonists' rude awakening to harsh reality, followed by anguish and violence. *La cuadra* may be delivered with nostalgic affection, yet it is unmistakably about evil, of how good intentions go wrong, how the code of bros before hos kills intimacy; how delinquency, like the plague, spreads uncontrollably and the boys become thieves, rapists, and fortuitous assassins. The evil is imperceptible at first, gratifying and almost innocent when the youth receive assignments as simple as spraying graffiti with messages of “extraditables = comida. Sapos = muerte” (142) in exchange for truckloads of food for their struggling families. Yet it is also the beginning of the end, because someone must follow up on the threats they have just painted on the walls, and the ghastly task turns out to be their responsibility:

En medio de la alegría que da el estómago lleno y la despreocupación del despilfarro, a la gente se le olvidó que a la sentencia le faltaba la mitad más negra, ya los extraditables habían allegado la comida, ahora faltaba que los sapos se murieran y como solos no se iban a morir, había que matarlos... Fui testigo de la cara de espanto con que salieron casi todos los citados al saber que tenían que matar a sus familiares, a sus vecinos y a los amigos de sus padres de toda la vida...en la vida de esquina de barrio nada es gratis, siempre se paga, en esa junta infernal quedó exterminado para siempre el último vestigio de inocencia que albergaran la cuadra y sus habitantes. (143)

If Boccaccio's hell on earth unveiled itself through the imagery of ravenous hogs dying from instant contagion, here it is the realization that this is no longer fun and games, and that the boys' mentors just condemned them to violence and premature death.

Various narrative frames notwithstanding, Mesa's novel suggests an approach grounded in simplicity rather than complexity, in elemental archetypes much like Jungian universal patterns derived from the collective unconscious. Jung's psychoanalytical focus lies in the role of a parent in the psychological maturation of a child. Behind real individuals there exists an inner psychological structure, Jung argued, which influences how we experience our parent, and which provides a blueprint for how we experience life in a patterned way. For example, both mother and father can appear in diametrically opposite roles, as prohibitive and castrating or else all-permissive and weak. Similarly, here, underneath the intricacy of the novel's socio-cultural context, there emerges an underlying pattern enabling us to understand how its protagonists navigate human relationships and how they operate in the external world. It appears that their decision-making is motivated by foundational conflicts and deficiencies, wherein the microcosm of each protagonist reflects society as a whole, and where Mesa's community can be read via individual dramas confined to each character's home. Thus, if Mesa's take on the Medellín of the 1980s comes comprised within the parameters of a proverbial city block, his stories can likewise be contained within a framework of a curious patchwork family, with all accounts revolving around archetypal-like figures of a mother, a father, a brother, and a girlfriend, where the last one suffers frightening consequences of her weaker status. If aside from the parental figures, Jung spoke of the child who longs for innocence and rebirth, or a hero-defender who brings about salvation, Mesa's embodiment of a brother exhibits these nascent qualities, albeit truncated early on and buried under the rubble of narco pandemonium. This essay is not a Jungian reading per se, but its interdisciplinary cultural reading can benefit from the employment of archetypes to give shape to chaotic life

circumstances of the novel's protagonists. The Decameron plague translates in *La cuadra* to violence as the principal contagion which seeps into every crease of the social fabric, deforming all families into tragic and twisted caricatures.

Mother

Like many well-known stories about Colombian *comunas*, *La cuadra* gives an insight into a society of largely dysfunctional families whose sole caretaker (and not always a good one) is the mother. In his examination of literary figures of *sicarios*, Óscar Osorio makes a note of the preponderance of degenerate or absent mothers (with the concomitant nonexistence of father figures) whose neglect contributed to children's delinquency in Colombian novels such as Dussán Bahamón's 1988 *El sicario*, Alberto Vázquez-Figueroa's 1991 *Sicario*, Fernando Vallejo's 1994 *Our Lady of Assassins* (*La virgen de los sicarios*), and Jorge Franco Ramos's 1999 *Rosario Tijeras* (16). Libardo, aka El Animal, the anti-hero of Víctor Gaviria's 2016 film *La mujer del animal* set in the 1970s, is a vicious hoodlum from the *comunas* who rapes and enslaves local girls as if in a misdirected retaliation against his brutish and unloving mother. Libardo's arbitrary discharges of rage stemming from violent childhood and maternal abandonment convert all women into targets of abhorrent abuse teetering on femicide.⁶

Adam Baird's sociological study of Medellín gangs confirms that "fatherless households are the norm" (114). It has been amply documented how *sicarios'* mothers—often the only factual family the youth could claim—are venerated by their sons. As Alonso Salazar and Ana María Jaramillo commented on the real-life socio-economic circumstances of Medellín's juveniles back in 1980s, "la madre mantiene el papel central en las relaciones familiares...sobre todo en los estratos populares, donde el madrosterismo y las madres cabeza de hogar han crecido significativamente. En el discurso del *traqueto* y del *sicario* esta imagen de la madre (...) aparece como (...) la justificación, real o simbólica, de las acciones delincuenciales" (116-117). Curiously, the idealization of the maternal figure comes with the simultaneous reinforcement of sexist attitudes in men and, building upon the rural customs from the Antioquia region, it has ingrained itself in narco culture (Jaramillo and Salazar 122). The worship of the mother accompanied by objectification of all other women—a haphazard logic at first sight—corresponds to what Jaramillo and Salazar describe as matriarchy at home and patriarchy practiced in the streets (116-117).

Attention has been drawn to how in some cases the juveniles' mothers take on a position of a near-divinity—"La fusión Madre-Virgen es sagrada para el *sicario*" (Rincón)—. Hence *sicarios'* particular devotion to María Auxiliadora of Sabaneta, the celestial mother figure, who as Lucía Garavito

asserts, substituted in the Antioquian churches, homes, and street chapels El Sagrado Corazón, the heretofore reigning figure preferred by the conservative privileged. This transition in tastes signals the new, long-lasting hold that the margins and the underworld would exercise on popular culture for years to come (43).⁷ María Auxiliadora of Sabaneta, everyone's spiritual mother, is the same divinity whose statue of natural size the Risco brothers ordered constructed in their barrio, and by which they would officiate, while giving out food and wads of cash on Halloween (Mesa 139).⁸ That Fernando Vallejo, the literary provocateur par excellence, depicted an unremorseful slaying of a pregnant mother in *Our Lady of Assassins* constitutes an inverted testimony to the sanctity in which the mother is held.⁹

Likewise, in Gilmer Mesa's novel mothers often determine the course of protagonists' lives, albeit usually for the worse. Kokorico, the only innately evil character from the narrator's group of friends, grows into an embittered criminal because his cold, despotic parent denied him love, favoring his siblings instead. Even Kokorico's flight from home, the silent protest of a powerless child, makes no impression on his mother who never once invites him to return (Mesa 23). Worse yet, his family makes every effort to avoid their own neighborhood so as not to cross paths with the unwanted offspring who now inhabits its streets. Embittered by maternal rebuff, Kokorico joins the gang and channels his anger into a life of crime, henceforth becoming Reinaldo Risco's bodyguard and his preferred *sicario* tasked with killing high-level officials at the mere age of fifteen.

But his hurt over maternal rejection cannot be quenched with random killings, and Kokorico sets out to burn up his entire family, having previously locked his house from the outside. As the flames devour the building, people's screams reach the neighbors who manage to evacuate them. For this act, Kokorico brings upon himself a death sentence because even the most hardened criminals equate attacks on one's mother with unforgivable depravity, regardless of her virtues or faults: "entre los bandidos se toleran cosas imposibles como latrocinios, asesinatos, violaciones y hasta traiciones, pero cualquier ofensa por exigua que sea contra la madre es el mayor agravio imaginable" (Mesa 36). Thus, the same people who took Kokorico under their wing in the first place, gave the order to put him down. He knew it was coming, but like every other death in his life, he took this one stoically. One could say that Kokorico was abandoned twice, first by his family by birth, and then by his family by fate: *la cuadra*.

The mother-son conflict emerges yet in another tale. Mambo's entire universe revolved around his hard-working single mother. From the start, he took up the role of the surrogate husband, cleaning the house and cooking dinners for her, even though kids made fun of him. This idyll ended when the mother fell for a certain Conrado, brought the man home, and began to cater to his needs, though he turned out

to be a good-for-nothing moocher. This relationship put an end to Mambo's happiness, and the most domesticated of the childhood gang joined the streets to object to the unworthy intruder. Like Kokorico, Mambo began to work for the local bosses, but his life took an even worse hit the day he found out that Conrado had murdered his mother in a fight, cut up her body, and attempted to bury it in Mambo's backyard. This is when adolescent Mambo begged the Risco brothers to keep Conrado alive in jail so that *he* could be the perpetrator of the ultimate revenge. Fast-forward to his arrival in prison at eighteen, and Mambo corners Conrado in a bathroom only to methodically cut him into pieces, starting with each finger, then the toes, and then longer limbs. Only a torso was found in the bathroom, together with the head placed on the side; Mambo flushed down the toilet all the other remains of his enemy, the way Conrado had destroyed his childhood bliss.

In both instances, mothers symbolize nurture and affection which when denied (willfully or by life circumstances), sends the youths straight onto the path of crime, much like Luis Buñuel's paradigmatic 1950 film *Los olvidados* (*The Young and the Damned*), a tale of juvenile delinquency in urban squalor exacerbated by maternal neglect. As in Buñuel's film, the adolescent protagonists start with good intentions, desperately wanting to belong. Mambo wanted to keep his mother for himself, with no outsider sharing their household, while the wicked Kokorico battled the ghosts of rejection: "nunca dejó de pensar en su miserable niñez, eso lo sé con certeza porque él mismo me lo contó, odiaba su niñez y a toda su familia y esa sería a la postre su ruina" (Mesa 30-1). Kokorico kept tabs on his family, sending them money each time they were in need (Mesa 31). Even his final act of violence hints at unmet needs exacerbated by a constant drug intake when, prior to setting his home on fire, Kokorico caressed the front door longingly, pining for something that never was: "caminó hasta su casa, se acercó a la puerta de entrada y la acarició con la cara poniendo la mejilla contra la madera, sobándola de arriba abajo cansinamente, sin dejar de sonreír un solo instante" (Mesa 34). The narrator's accounts suggest the boys' innate kindness that could have grown if appreciated more by their mothers, and crimes that could have possibly been prevented had they been more loved. They also attest to the pivotal role mothers play in the youths' *Bildungsroman*, the love-hate relationship that contorts their male-female relationships later on.

Father

Though not every family in *La cuadra* lacks a father figure, no real father stands out as a role model for the boys. Conrado, Mambo's deadbeat stepdad, turns out to be a thief, a cheater, and a murderer while Kokorico's alcoholic dad plays no role in his life. Even the narrators' two loving parents seem unable to prevent the older son from morphing into a thug.

Yet there is a father figure looming over the entire neighborhood, the Risco brothers whose presence and involvement with all social events made them role models not only for the impressionable young but for the adolescents' trusting families as well. Reinaldo would pay for the funerals of his foot soldiers, gestures for which the parents were eternally grateful, although, ironically, these premature deaths were the brothers' doing in the first place (Mesa 133). In an interview with Santiago Serna Duque, Mesa recounts the impromptu judicial functions that the Prisco brothers performed in the neighborhood, reuniting families and punishing domestic violence: "iban a las casas a poner la cara por los maridos apóstatas o ponían en orden a los manes que le pegaban a la mujer" ("Aranjuez").

In the absence of the state, of civic structures and close parental care, the gangs which controlled the streets served as mentors and providers, watching the children grow and employing them for petty jobs, to eventually ensnare them into crime—each time more serious—as they themselves received directives from the Medellín Cartel: "paulatinamente el barrio se convirtió en un cuartel de un ejército de jóvenes al servicio del cartel en constante reclutamiento" (Mesa 133). The destabilization of values is in many ways the central theme in Boccaccio's *Decameron* as it is in Mesa's *La cuadra*, where nothing can stop civilizational disintegration. The old moral paradigm fades away, and in the face of a spiritual void, many abandon themselves to wanton desires and mayhem. In an interview with Nahuel Gallotta, Mesa bemoans the criminal structures that hold entire neighborhoods captive through intimidation, drug addiction, and systematic exploitation of local businesses. He contrasts them with populist crime bosses of yesteryear (pre-Escobar), the men who held more cloud and respect than the state owing to their paternalistic conduct:

Antes, ser bandido era un oficio: el barrio era sagrado y no se permitían los robos, y se colaboraba con el vecino. Con billetes, con camiones repletos de comida, con ropa. El bandido era un señor amable; ni siquiera se lo veía borracho. Todos seguían ese código. Para el vecino, ellos eran más confiables que la Policía, a la hora de resolver un conflicto barrial. Ellos no dejaban que los jovencitos fueran muy adictos.

These traditional networks of reliance and loyalty to the criminal bosses backfired once the illicit structures initiated war on the state and utilized impressionable youth. The mechanism of transformation was simple: local benefactors were the natural go-to anytime kids were in need. The street was the boys' second, often first home, and the Risco brothers were the owners of the world spreading outside of their overcrowded households. Concerning the historical figures of men who initiated youth into crime, Salazar and Jaramillo mention a certain Caliche from Aranjuez whose sudden enrichment enabled him to fix up his home, buy a

better motorcycle and the best clothes, and even do the same for his buddies (63). Needless to say, he was soon recruiting local kids and organizing hits without having to do the jobs himself.¹⁰ In a similar fashion, the social role of a prohibitive progenitor, an embodiment of domestic authority disappears in Mesa's *La cuadra*. Traditional mentors are replaced by fathers of instant gratification rather than discipline, men who tease with fun and transgression only to sink the children before these can comprehend their own puberty. Kids are led on, because flashy neighborhood parties sponsored by the criminal bosses and dreams of one day making it big are but one face of the new social order. In a hierarchy based on prize or punishment, the punitive response to perceived infractions is death, thereby setting the stage for pervasive paranoia among the boys, where mistrust, false affective relationships, and the higher echelon of power are the only valid denominator. These "cutthroat affiliative exigencies" cause "romance, friendships, and loyalties [to] take a back seat to an absolute submission to Escobar's governance and his code of vengeance, where 'acting like a man' includes stoicism in the face of loss, even of one's life" (Pobutsky, *Pablo Escobar* 77). *La cuadra*, like *Decameron*, chronicles a moral crisis of vast proportions, the abandonment of previously cherished values, and the ensuing nihilistic attitudes that give birth to more disasters.

The radical changes that have taken place in the era of post-modernity, where culture has shifted from a society oriented around law and prohibition to one that commands *jouissance*, is articulated in Todd McGowan's *The End of Dissatisfaction*. Building predominantly on Jacques Lacan (for whom desire cannot be achieved, and thus the commended enjoyment is forever illusive), McGowan identifies various social ills reflective of this societal shift, including an increase in violence, widespread cynicism, and a pervasive disconnect, apathy, and loss of meaning. McGowan's society of enjoyment has a father figure less visible yet more omnipotent. Whereas previous paternal authority founded on prohibition had to maintain at least the pretense of infallibility and integrity to hold onto power, the father who commands pleasure is openly on the side of enjoyment, thus not striving for flawlessness (McGowan 46). In other words, he can be corrupting and criminal, converting school and traditional family into ineffective institutional relics.

The narrator in *La cuadra* traces the history of the Risco family, how they immigrated from the countryside, how the brothers' early predilection for crime made them seasoned criminals by the time they reached adulthood, how Reinaldo was the more measured of the two whereas Amado was a psychopath who randomly killed for fun, and how the substantial size of their extended family enabled them to form a fiercely loyal gang with no need to recruit from outside (Mesa 114). Finally, Mesa recounts how the boss of the bosses (read: Escobar) came personally to Aranjuez to make a deal that would honor the brothers' already high

standing within the echelons of banditry. This is how, in the long run, the capo sealed the deal on recruitment for his war on the state: "a este aciago encuentro le debemos que todas las familias de esta ciudad o por lo menos de este barrio hayan sido tocadas, así sea tangencialmente, por la muerte" (Mesa 131). In the end, it was Escobar himself who turned into the invisible father figure for the youth, with the Risco brothers as the facilitators of his maniacal will.

Kids joined the gang for reasons as simple as food or merely not to let down their clique. Consistent with the centrality of law-breaking to the gang's hegemonic masculinity, the youngsters were taught that asserting manliness through muscle and illegal enterprise was their only way out of the cycle of poverty in which their families have been locked for generations. Yet this violence was not just about money, nor was financial enrichment an end in itself; it was an upsurge of warrior ethos that grew to surpass the desire for material wealth. After all, few became richer, and the majority died or continued to live with their mothers. Even such titles of the 1990s as Gaviria's *Rodrigo D: no futuro*, his *El pelaito que no duró nada*, or Salazar's *No nacimos pa' semilla* attest to the youth's readiness to go out with a bang, emblematic, of course, of the fleetingness of their existence. Gaviria to this day ponders on the absurdity of their code of thug masculinity which

condenaba a los pelaitos a morir muy jóvenes. Cómo sería el aislamiento de estos muchachos, que en 1987 y 88 las voces de los malandros del Cartel de Medellín se impusieron sobre ellos como un peso paternal que les indicaba el camino. Cómo sería de honda y abrumadora la exclusión de esta juventud que entendió lo de "probar finura" como una forma de estar en el mundo, algo en sí mismo muy infantil e ingenuo en este circuito social. No sé por qué ellos, en un momento, escogían ese rumbo de ser guerreros si sabían que los llevaba a una muerte prematura. (Serna Duque, "Publiqué")

Similarly, Salazar and Jaramillo contend that conflicts among gangs did not stem as much from business exigencies as from questions of honor, and that youth from the *comunidades* emulated a model from the underworld, "tradición del guapo que no se 'arruga,' que no le teme a la muerte" (Salazar and Jaramillo 123). Migrants and sons of migrants from the rural zones of bloodshed and displacement, they witnessed abuse, dysfunction, intolerance, alcoholism, and gratuitous violence early on. Thus, while brutality was part of their legacy and family history, drug trafficking only redirected and reinforced this discontent and violence. As Vallejo put it in *Our Lady of the Assassins*, not without his characteristic sarcasm, "humble folk who brought their customs with them from the countryside, customs like...stealing from the guy next door and fighting to the death with him with machetes over peanuts...after the machete came the knife and after the

knife the bullet” (27). Escobar facilitated youths’ self-realization by turning them into terrorists who, for the first time, confronted the elites as a force to reckon with, acquiring a recognition that was previously denied to them (Aristizábal 46, 54). Of course, there had been various criminal groups before in Colombia, but none this young and so lethal.

Brother

Though the totality of Mesa’s novel can be seen as an ode to his fallen brother, Alquívar, the idea of brotherhood reverberates on several levels. It portrays Reinaldo Risco protecting his psychotic brother from self-destruction, it esteems Alquívar for purposefully shielding the narrator from delinquency,¹¹ it reveals how the narrator clandestinely gave room and board to Kokorico when the latter lost his home, and it recounts the story of Chicle and Calvo, two social outcasts who grew close through their shared passion for music: “la amistad salsera de estos dos fue el encuentro de dos soledades que se comunicaron cantando con las canciones de otros lo que nunca aprendieron a decir con las propias palabras” (Mesa 154). Growing up in the streets largely unattended, they replayed all types of emotional constellations: from violence and bullying to affection, friendship, and short-lived fraternal love.

Calvo, the much younger boy approached the older Chicle, a homeless loner, to talk about the music he was listening to on his boombox. Soon they were making cassettes and playing them for hours on end, talking about music and enjoying each other’s company to the beat of salsa. They disengaged emotionally from the ever-growing chaos in the barrio, finding happiness in each other’s company. Soon they began to work together because Calvo, indebted to the Risco family for taking him in when his own family had abandoned him, was repaying the favor by working as a hitman, whereas Chicle had to dispose of cadavers so that police would not descend upon their neighborhood. The duo’s bliss did not last long however, because Chicle grew addicted to crack cocaine (*basuco*) and, to feed his habit, he sold his boombox, started to steal in his own neighborhood,¹² and failed to appear where fresh cadavers were dropped, thus enraging his bosses.

The death sentence was to be executed by his best friend Calvo, who found Chicle turned into a miserable junkie, and out of respect for his only friend, he ruefully confessed to his assignment. Moved to tears over his killer’s predicament, Chicle professed his deep love for the boy and to keep Calvo’s conscience clean, he snatched his friend’s gun and shot himself in the mouth. Prior to his suicide, rather than accusing Calvo of duplicity, Chicle lamented his killer’s impending loneliness: “Niño, a mí me vale mierda morirme, hasta mejor, yo aquí no estoy haciendo nada, mi vida es pura mierda, pero lo que sí me da tristeza putamente es dejarte solo, vos has sido lo mejor de esta puta vida conmigo” (Mesa

164). To this, Calvo tearfully embraced his buddy professing love for the man he was about to kill: “hermano, yo a vos te he querido más que a nadie en mi vida, más que a mi hermano de verdad, mi llave” (Mesa 164). Their friendship notwithstanding, the two acted out the orders to kill one and destroy the other.

At the very core of this moving vignette resides the criminal code of honor which held the directives of local crime bosses above all intimate allegiances. Though male camaraderie was essential to the narco milieu, it remained unquestionably subordinate to the higher echelons of criminal hierarchies. We may ask why Calvo would kill the only man he loved rather than run away with him? After all, there was nothing holding the two in their neighborhood, since they had no family or place to call their own. It is as if the narco plague was a life sentence, like a fatalistic destiny they could not evade. Perhaps Calvo knew that his own days were numbered, and that Chicle was beyond rescue, or perhaps every small neighborhood in the city was steeped in the same bedlam, making it impossible to break away. This is how Alquívar revealed his despair to the narrator following his first killings on Riscos’ orders: “¿cómo vive uno con esta maricada?, yo lo que tenía que hacer era nunca haber empezado, no creérmelas, ¿pero ya qué?, ya uno está es llevado del hijueputa y vos sabés que de esta mierda no se sale sino con los pies por delante” (Mesa 176).

Since Alquívar’s childhood and youth coincided with Riscos’s growing muscle in the neighborhood, his entry into their gang proved inevitable and automatic despite his parents’ best efforts to the contrary (Mesa 173). Initiated into murder following a youthful stint painting graffiti for the gang, he joined the ranks of the *sicarios* together with Mambo and Kokoriko, and soon betrayed his friend Culey by setting him up for murder. A vicious gang rapist himself, Alquívar initiated his younger brother into this practice when the latter was barely twelve. In other words, the reader sees a far more menacing image of Alquívar than what his younger brother spells out in his moving recollections. The narrator’s love for his brother prevents him from being entirely objective, and only sporadic comments on the older brother’s notoriety among the gangsters reveal the true scope of his criminality (Mesa 177). In the end, Alquívar’s death discouraged the narrator from continuing on the same path; looking at the pair of glitzy jeans laid out to dress the cadaver, the same pair his brother had stolen from a chain store shortly before his death, the narrator comes to terms with the absurdity of delinquency and the terrifyingly finite quality of death: “Aquí se termina toda la ambición, la ostentación de las ropas y las cosas materiales, el boato de las marcas, del dinero, de los objetos, para esto es que se juega uno la vida, robando, matando, delinquiendo, para que lo obtenido se pudra a la par con uno dentro de un cajón, vida puta” (Mesa 181). If Boccaccio’s storytellers, albeit briefly, fled the city to hide from the contagion, Mesa’s narrator resolves to keep his distance from

the neighborhood through self-isolation. The trauma of his brother's demise forces him to clearly see the magnitude of advancing catastrophe and the dissolution of morals that results only in despair and death. The youth's aspirations are castrated from the get-go by surrounding circumstances, by a criminal code of honor that surpasses affection, and by the death wish they embrace. Becoming the plague of their own neighborhoods, they eliminate the only lives that might have mattered to them. Women in particular suffer the brunt of the abuse, as boys play out with them their nascent sexuality through the already mastered brutality and (self) destruction.

Girlfriend

With the exception of the nuanced ties of brotherhood, the family relations described thus far are not synonymous with affection, but rather with potency of the emotional bonds that motivate one's actions for the worse. Things only get crueler for girlfriends, because the gang ethos presupposes gender subordination, where women are placed at the center of male fantasies, all the while echoing Claude Lévi-Strauss's notion of kinship wherein females are objects of exchange. Mothers may be venerated by the killers, but potential sexual partners are subjected to pitiless exploitation.

Kokorico's awkwardness with girls made him devise a devious practice that spread throughout the *comunas*. The so-called *revolión*, a staged seduction of an unsuspecting girl acted out by one attractive teen with the sole purpose of carrying out a brutal gang rape after a month or so of courting, converted local girls into the targets of an unprecedented sexual aggression. Since the fifteen-year-old Kokorico, a natural sadist, was too ugly to attract someone on his own, he convinced Johan, a weak-willed handsome teen who was courting Sandra to share her with others in an impromptu gang rape: "Vea, monín, le tengo el parche armado, una chimba, para que pongamos a perder a Sandrita" (Mesa 46). Caught off guard, at first Johan meekly attempted to shield his girlfriend, yet his submission to the cutthroat pressures of the brotherhood eventually made him succumb to their diabolic scheme: "¿Cómo así marica? ¿Pongamos a perder? ¿Quiénes? ¿Y por qué? ... No te entiendo ... ¿Vos sos güevón? ¿Y a vos quién te dijo que yo le quería hacer esa mierda a Sandrita, home?" (Mesa 46-47). Despite his sincere affection for Sandra, Johan repudiated weakness and a perceived masculine failure by setting up his unsuspecting girlfriend for a brutal attack.

It is particularly difficult to read the graphic scenes of sexual assault delivered in a harrowingly direct and confessional manner. First comes the heartbreak of Sandra's realization that her budding romance was a farce, and that Johan, her knight in shining armor, has just led her to the proverbial slaughter. The twelve-year-old narrator, himself a virgin, witnesses the destruction of Sandra's pristine body

and her spirit by a dozen voracious boys, who like a pack of wolves tear her apart to play out their brutal pornographic fantasies. Goaded by Alquívar, the narrator rapes her too, feigning orgasm to put an end to what brings him discomfort rather than pleasure. At stake is his honor, and the pre-teen knows better than to refrain from partaking in the destruction of the weak. We, the readers, are forced to watch despite our instinctive aversion to suffering. Witnessing Sandra's destruction in such an uncompromising, almost participatory way lays bare the boys' culpability as it also underscores the matter-of-fact banality of evil.¹³ Once the gang grows tired of brutalizing her flesh, Sandra is thrown into the street and her family leaves the neighborhood days later. This was but the first instance of a *revolión*, popularized and promptly exported to other neighborhoods:

El revolión se hizo norma en la cuadra y trascendió el barrio en poco tiempo, otros combos lo implementaron y hasta los bandidos en serio, los mayores, lo usaron con muchachas que tenían entre cejas y como forma de escarmiento para las más disipadas y taimadas... Fueron muchos años y muchas mujeres abusadas, destruidas por nosotros por el solo hecho de existir. (Mesa 58-59)¹⁴

Sandra and other young women stood no chance against this brutal cult of brotherhood; they were victims of their own beauty, the boys' budding sexuality, and a callous gang ethos. What appeared particularly merciless was that the gang members took time courting their targets, thereby making the attack significantly more painful as an emotional, as well as physical, betrayal. The complexity of this time-consuming hunt implies the predetermination and pleasure derived from the chase and from societal scorn waiting in the wings, because the girls' acceptance of a presumed tryst would draw automatic victim-blaming from the community. Rather than rebuke male teens for sexual assault, the neighborhood condemned the victims for allowing themselves to be vulnerable with a boy in the first place.

éramos intocables en la cuadra, ellas tenían que continuar su vida cargando con este recuerdo y con el estigma de ser consideradas las puticas del barrio, porque... aun entre las mujeres mayores y las madres de los bandidos, que siempre supieron lo que sus hijos hacían, se decía que bien merecido se lo tenían por busconas y casquilleras, así funciona la lógica barrial y machista auspiciada y dimensionada en gran medida por la misma insensatez de las mujeres y sobre todo de las madres (Mesa 41).

Such was the case of Claudia, a beautiful teenager whose boyfriend, Denis, handed her over to his entire gang in an onslaught that left her pregnant, emotionally broken, and condemned by the community. Fast-forward more than a decade, and it is Claudia's son Denis, the product of that rape

whom she poignantly named after her boyfriend, rapist, and traitor, who murders his own father at the age of thirteen. Before Denis's body is removed, the never-healed Claudia rushes to whisper in the cadaver's ear, "nos vemos en el infierno, mi querido malparido" (Mesa 85), spilling out the years of hatred and resentment she had carried with her since the fateful attack.

Salazar and Jaramillo's assertion that gang violence in Colombia is essentially limited to men killing men ("Son hombres matando hombres" 118) fails to address the predicament of the opposite sex. True, women are largely absent from criminal organizations, especially in comparison with Mexican narco structures, yet they suffer the brunt of raging violence as the trophies of the so-called warriors. Criminal male identity presupposes a primitive virility, prowess, and homosocial camaraderie solidified via the scapegoating of women. Hunting, males' primordial occupation, takes on a disturbing new meaning in this jungle of cement, where predatory teens engage in stalking and preying on girls. Impressionable men like Johan, as well as the narrator, his brother and apparently many others, yield to aggressive behaviors in their own pursuit of top-dog masculinity. As Mesa comments, in his barrio "siempre se está en un examen y la hombría es una de las asignaturas más importantes, no basta con ser ducho en el crimen, también hay que comportarse firme con las mujeres y si no la hombría no está demostrada completamente" (44). Baird confirms the pervasiveness of sexual assaults in the *comunas*, though he treats the phenomenon rather cursorily, focusing on other types of interactions between men and women, especially extramarital mistresses, the so-called *mozas*. Yet one of his female interviewees presented under an alias Diabilis confesses to having been gang-raped. Her friend reveals that Diabilis was further humiliated by having her clothes taken away, so that she would perform the infamous walk of shame by crossing the neighborhood streets desecrated and stark-naked. Another one of Baird's female subjects relates how she left the gang life after she was gang-raped following a grooming period with one man, whom she considered her boyfriend and trusted fully (127-8).

Gender is central to the construction of social reality and the gang ethos, where young males hunt and their female counterparts—trophies and signifiers of masculine capital—are the hunted. Victims of sexual assault are the keystone around which gang members perform violence for one another and where male bonding takes place. Defiled and depersonalized, victims of rape are no more than the glue that brings boys together and gives rise to the sexual memories they replay collectively. The objectification of the victims provides a sense of togetherness against the proverbial intruder who, much like Borges's "La intrusa," when obliterated, generates a sense of a restored brotherhood. It is a sinister take on the maxim "the family that plays together, stays together," and theirs is a family that rids itself of morals, taboos, and empathy. In the end, although the "girlfriend" category

plays a pivotal role in the novel, it never fully materializes because young females are inevitably marked as intruders, and as such they are assailed in the process of the boys' ascent to hegemonic masculinity.

Though men destroy women mercilessly in the novel, there are no winners, and eventually all pay the highest price; their world disappears, and other families come to inhabit the vacuum. Unlike the acclaimed Colombian narco novels that capture the narco phenomenon from the perspective of the well-to-do voyeur—*Our Lady of the Assassins* and *Rosario Tijeras*—*La cuadra* illuminates the profound social chaos from within, delivering heart-wrenching stories of youth who were dealt a bad hand, and whose working-class neighborhoods morphed into breeding grounds for hitmen literally from one day to the next. If the *Decameron* depicted a society decimated by the Black Plague and in transition from feudal structures to an emergent mercantile society, in *La cuadra* it is the transition into an unprecedented urban violence and a harrowing record of how the narco epidemic affected an entire generation on a social, moral, and personal level. Mesa's novel has been called historical and testimonial fiction ("La palabra"), because it unearths how narco structures took over, and how young people from the *comunas* were given the rope with which to hang themselves. It is not much of a stretch to compare violence to infectious disease, since both seep insidiously into bodies and minds, only to explode like contagion and in the process devour entire communities, leaving destruction in their wake. Violence, like the Black Plague in the *Decameron*, holds ghastly consequences, creating a spiral of victims and victimizers, mercilessly obliterating both marginalized communities and the privileged. Mesa's novel constitutes a visceral critique of social pathology and cultural malaise lived from within, from its nascent moments to the very end, when no one was left unscathed.

Reading Mesa's prose against sociological scholarship not only confirms the testimonial nature of his account, but also provides a real depth to what ethnographic studies and statistics can only hint at: instances of love, pain, and profound disappointments with reality. The brutality of his tales is tempered with lyricism, and the humanity of each character reveals itself in all its intricacies and contradictions. Mesa's characters, both victims and perpetrators of violence, were simple people marginalized by global, neoliberal economic forces and a classist, sexist society. The street level violence in which they partook or suffered from was, in fact, the physical enactment of these exploitative processes, though the reign of drug-trafficking took violence to a new level, obliterating affection and basic regard for one another. It is this violence that decimated the nation much like the Black Plague took over medieval Europe. At the heart of *Decameron* and *La cuadra* there arises an epistemological crisis: how to describe and understand what happened? Aside from the experience of deep trauma and helplessness in the face of the unknown and the unpredictable, these stories seek

to reconstruct social relationships, and to find an enduring pattern of ethical response to a crisis. In the end, though Mesa's protagonists were primarily motivated by revenge, a desire for non-violence constitutes the underlying message in the novel, while its author pines for a bygone era and for his fallen friends. This call for peace, compassion, and empathy, with a concomitant desire to examine the past

candidly reverberates through other recent cultural initiatives in Colombia, undertakings that strive to address history upfront, to pay homage to the victims, and to partake in the discourse so that popular television, narco tourism, and other forms of mercantilism hawking Medellín's lurid past do not monopolize history.¹⁵

Works Cited

- Aristizábal Uribe, Ana Cristina. 2018. *Medellín a oscuras: ética antioqueña y narcotráfico*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Baird, Adam. 2015. "Duros and Gangland Girlfriends: Male Identity, Gang Socialization and Rape in Medellín," *Violence at the Urban Margins in the Americas*. Ed. Auyero, J., Bourgois, P., Scheper-Hughes, N., 112-134. Oxford: Oxford University Press.
- Boccaccio, Giovanni. 1741. *The Decameron, or Ten Days Entertainment of Boccace*. Transl. Charles Balguy. London: R. Dodsley at Tully's Head in Pall-Mall.
- Franco Ramos, Jorge. 2004. *Rosario Tijeras*. Trans. Gregory Rabassa. New York: Seven Stories Press.
- Gallotta, Nahuel. 2017. "La moda de tener y mostrarse cada día con más, crea bandidos en lo cotidiano." *clarín.com* Jan 22. Web.
- Garavito, Lucía. 2006. "Figuras femeninas en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos." *Inti* 63.64: 39-62.
- Gaviria, Víctor. 1991. *El pelaito que no duró nada*. Bogotá: Planeta.
- Hernández Palencia, Juan Carlos. 2017. "Marianismo y machismo en *La Virgen de los sicarios*" de Fernando Vallejo." *En-Clave Social* 5.2: 60-65.
- Jaramillo Zuluaga, César Augusto. 2017. "'La cuadra': una novela de barrio que es también una historia del país." *www.diaridepaz.com* 8 Feb 2019. Web.
- . 2019. "'Las grandes historias que me contaron, me las contaron en la esquina': Gilmer Mesa." *diaridepazcolombia.com* August 2. Web.
- Jastrzebska, Adriana. 2014. "Dimensión mítica y ritual en las representaciones literarias del narco." *Romanica Silesiana* 9: 78-87.
- Jung, Carl. 1980. *The Collective Works of C.G. Jung. Part I: Archetypes and the Collective*.
- . 2014. *Unconscious. Volume 9*. Ed. Gerhard Adler and R.F.C. Hull. Princeton UP.
- La mujer del animal*. 2016. Dir. Víctor Gaviria. Prod. Polo a Tierra, Viga Producciones. DVD.
- "La palabra: conflicto armado y paz." 2018. *Centro Nacional de Memoria Histórica*. Mar 7. <http://centrodememoriahistorica.gov.co/de/noticias/noticias-cmh/la-palabra-conflicto-armado-y-paz>. Web.
- L'Hoeste Héctor D. Fernández. 2000. "*La Virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo." *Hispanófila* 83.4: 757-767.

- Los olvidados*. 1950. Dir. Luis Buñuel. Prod. Óscar Dancigers. DVD.
- Matar a Jesús*. 2018. Dir. Laura Mora. Prod. Juan Pablo García, Diego F. Ramírez. DVD.
- Mesa, Gilmer. 2016. *La cuadra*. Bogotá: Literatura Random House.
- McGowan, Todd. 2004. *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*. Albany: State U of New York P.
- Osorio, Óscar. 2015. *El sicario en la novela colombiana*. Cali, Universidad del Valle: Colección Libros de Investigación.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. 2020. *Pablo Escobar and Narco Culture*, University Press of Florida.
- . 2021. “Victor Gaviria’s *Mujer del animal* and the Banality of Violence against Women.” *Studies in Popular Latin American Culture* 39: 104-119.
- Rincón, Ómar. 2009. “Narco. estética y narco. cultura en Narco. lombia.” *Nueva sociedad* 222. Online.
- Rodrigo D: No futuro*. 1990. Dir. Víctor Gaviria. Prod. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine. DVD.
- Salazar, J. Alonso and Ana María Jaramillo. 1992. *Las subculturas del narcotráfico*. Medellín: CINEP.
- Salazar, J. Alonso. 1990. *No nacimos pa semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: CINEP.
- Serna Duque, Santiago. 2019. “Aranjuez: La comuna de Medellín vista a través del escritor Gilmer Mesa.” *Anadolu Agency aa.com.tr* 1 Mar. Web.
- . 2020. “Publiqué ‘El pelaíto que no duró nada’ como documento, no como literatura: Víctor Gaviria.” *semana.com* 12 Nov. Web.
- Kiño. 2015. “Brindo por ellos.” Featuring Thiago. Soundtrack for the RCN series *La vendedora de rosas*.
- Tibble, Christopher. 2016. “Una violenta ternura los llevó al extremo en todo.” *revistaarcadia.com* 21 Sep. Web.
- Úsuga Henao, Róbinson. 2017. *A un hermano bueno hay que vengarle la muerte*. Bogotá: Planeta.
- Vallejo, Fernando. 2001. *Our Lady of the Assassins*. Transl. Paul Hammond. London: Serpent’s Tail.

Notes

1. Mine is by no means a first comparison of narco literary production to Early Modern literature. For example, Héctor Fernández L’Hoeste’s compelling analysis of Vallejo’s *Our Lady of the Assassins* reads the Medellín of the 1990s as Dante’s *Inferno*.
2. Escobar’s *sicarios* responsible for the assassinations of top public figures such as the Minister of Justice Rodrigo Lara Bonilla (1984) and *El Espectador* publisher Guillermo Cano Isaza (1986), among many others.
3. As the narrator points out bitterly in the epilogue, “este barrio y esta cuadra apenas son una gota de agua en el mar de podredumbre que herrumbra a toda la humanidad” (191).
4. Gustavo Duncan (who wrote for *El Espectador* and *El Tiempo*) stresses Escobar’s role in drawing attention to the poor who had been ignored by the state prior to the eruption of narco violence: “el gran cambio, sobre todo político, es que en los años 70 el Estado no llegaba a muchos lugares, porque no le interesaba y el narco obligó, por el desafío que representaba y de manera espontánea, sin proponérselo, obligó al Estado a llegar a muchos lugares y a resolver situaciones que no había resuelto” (Aristizábal 53). Similarly, Omar Flórez Vélez (mayor of Medellín between 1990–1992, who himself was from Aranjuez)

recounted how Medellín's *comunas* were systematically ignored and vilified by the city: "el Estado y la sociedad se tienen que ganar a esta juventud que está abandonada! Una juventud abandonada y estigmatizada" (Aristizábal 153).

5. In an interview with Christopher Tibble, Mesa admits to purposefully omitting Escobar's name in his book for a number of reasons, from avoiding the commercialization of evil, to steering clear of sensationalism and selling out through the Escobar brand ("Tampoco quería aprovecharme de un nombre que a mí personalmente no me suena bien, no como a mucha gente que ahora participa en esa nueva idolatría de su figura... Ponerlo ahí era contaminar la novela de amarillismo"). The insistence on leaving out Escobar's name, even when the text patently refers to him, seems to exemplify the reaction among the intellectual elites to Escobar's media popularity. In the same vein, Aristizábal prefaces her *Medellín a oscuras* by stating that "Este no es un libro sobre Pablo Escobar" (9), when de facto the capo casts the shadow over her entire project.
6. For more information on violence on women from Colombian *comunas*, see Pobutsky's "Victor Gaviria's *Mujer del animal*."
7. See also Adriana Jastrzebska (81) and Juan Carlos Hernández Palencia. As for the mother/saint fusion in popular culture, Salazar and Jaramillo draw attention to the popularity of virgin-themed tattoos in jail, with an accompanying phrase "God and Mother" ("Dios y madre"), and a preponderance of virgin imagery in car ornaments (124).
8. "'La cuadra': una novela de barrio que es también una historia del país," an interview with Mesa by César Augusto Jaramillo Zuluaga, includes a photograph of this very chapel constructed by the Prisco brothers.
9. In his peregrination with Alex, the narrator describes how his boyfriend/sicario eliminates passers-by indiscriminately. He talks of the bullet "taking out in its careening towards the other side of the street, a pregnant woman with two little kids, who'd be having no more, thus cutting short what was promising to be a long maternal career" (Vallejo 49).
10. Baird's study (conducted between 2007 and 2012) reveals that not much has changed in the attitudes of gang youth and their scant opportunities for social ascent. Sayayo, one of his interviewees who became a gang-banger at fourteen, responded citing Escobar when asked about whom he admired as a child: "When I was a kid I admired Pablo Escobar... Round these neighborhoods the chances of you becoming a professional, a lawyer, and doctor are real slim...round here people paint the houses of the rich. The difference between the two is huge" (117).
11. Yet Alquívar did not protect the narrator from committing rape, encouraging him instead to abuse Sandra sexually. This further puts in question the narrator's objectivity when it comes to his older brother.
12. Aristizábal quotes anthropologist Gustavo Muños, who speaks about the double morality among the poor, where you do not steal from your own neighborhood, but it is socially accepted to rob elsewhere. Chicle signed his death sentence by violated this rule.
13. In another interview with Jaramillo Zuluaga, Mesa addresses the reasons behind constructing the rape accounts in the first person: "Ahora, cuando llegué al capítulo cuarto –*El revolución*– no tenía definido si hacer la novela en primera o en tercera persona. Me pareció que era necesario en primera como una manera de responsabilizar a los personajes de la historia, y al autor mismo, por las formas oscuras con que se atacan a las mujeres en esta ciudad" ("Las grandes").
14. To be sure, in his conversations with Víctor Gaviria, Gilmer Mesa finds out that the *revolución* was not idiosyncratic of his neighborhood but had been practiced around the *comunas* under the very same euphemism at least as early as the 1970s (Serna Duque). In fact, Libardo (Tito Alexander Gómez), the protagonist of Gaviria's *La mujer del animal*, muses to himself that three schoolgirls who are crossing his path are in need of a *revolución*. His comments are to be taken seriously since he viciously rapes every girl he fancies with no one to stop him.
15. I am referring here to the construction of the Museo Casa de la Memoria in Medellín after 2010, the destruction of the Monaco building (Escobar's former residence) in February 2019, and the opening of a commemorative park with interactive walls in its place in December 2019 (though for Mesa this act constitutes a cheap populist show that wastes taxpayer money [Serna Duque]). Another example is Claudia Mora's 2018 film *Matar a Jesús* shot in Medellín, whose protagonist plans to kill the *sicario* who murdered her father in front of her eyes, only to give up on retaliation once the hitman lies helpless before her, asking to be killed. Hauntingly, similar to Mesa's subject is Robinson Úsuga Henao's 2017 testimonial novel *A un hermano bueno hay que vengarle la muerte*, which also mourns the death of a brother who in contrast to Alquívar was abusive and brutal towards the family.

La “Niña-niña”: expresividad y legibilidad de la violencia machista en *Los divinos* de Laura Restrepo

Nadia V. Celis Salgado/ Bowdoin College

El 4 de diciembre del 2016 las calles de Bogotá y las pantallas de millones de colombianos fueron conmocionadas por el escabroso crimen que tomó la vida de Yuliana Samboní. Yuliana tenía siete años y era hija de una familia indígena que había llegado meses antes a la ciudad desplazada por la violencia. Rafael Uribe Noguera, un arquitecto de 38 años y miembro de una familia prominente, había sido grabado por cámaras de seguridad cuando forcejeaba con la menor para llevársela en su lujosa camioneta. La familia y vecinos de la niña bajaron desde los cerros a pedir ayuda desde una plaza del norte captando la atención de noticieros, la policía y docenas de individuos que se unieron para protestar por lo que se perfiló desde el principio como una injusticia inaudita. El cuerpo de Yuliana fue hallado horas más tarde con marcas de asfixia, abuso sexual y tortura. Había sido también manipulado para borrar las huellas del asesino, arrestado poco después ante una multitud que amenazaba con tomar justicia por mano propia. Cuatro meses después Uribe Noguera fue condenado a 51 años de prisión por “feminicidio agravado, acceso carnal violento agravado y secuestro simple agravado”. La sentencia ha sido la más alta de las pocas condenas por el delito de feminicidio en Colombia, tipificado en el 2015 tras el debate generado por otro caso escandaloso, el de Rosa Elvira Cely, violada y empalada en el Parque Nacional de Bogotá en el 2012. Los avances legislativos no han sido suficientes para detener el ascenso de este flagelo,¹ ni para superar los escollos que continúan obstaculizando la atención y el acceso a la justicia para las víctimas.² Sin embargo, la sentencia contra Uribe Noguera sentó un precedente importante, ya que reconoció el “contexto de violencia basada en diferencias de género” y las “abominables relaciones de poder” que facilitaron el evento (Caracol Radio 2017). En noviembre de 2017, la condena fue aumentada a 58 años, tras alegarse que “el juez que falló en primera instancia no tuvo en cuenta los agravantes de acceso carnal violento y secuestro simple”, y que “no solo se arruinó una vida [y] se devastó una familia desamparada, sino que la sociedad entera se vio afectada y estremecida en su ser” (Noticias Caracol 2017).

Publicada en 2018, la novela *Los divinos* de Laura Restrepo examina los factores que hicieron posible este conmovedor episodio. Desde el momento de su secuestro, el cuerpo de Yuliana Samboní ha funcionado como un palimpsesto, un texto escrito y reescrito no solo a manos de su agresor directo, sino de los distintos grupos de la sociedad colombiana que reaccionaron ante esta manifestación extrema de violencia. Entre ellos se destacan los medios que potenciaron el impacto

de la agresión, el Estado que intervino para castigarla y la escritora que, por medio de la ficción, devela las violencias invisibles que facilitaron su concreción espectacular. Este artículo documenta los sentidos asignados a la vida, la muerte y el cuerpo de Yuliana Samboní para iluminar el contrapunto entre violencias admisibles e inadmisibles que enmarca la respuesta a la violencia de género en Colombia. Parte de una discusión teórica sobre la violencia y su carácter expresivo que sitúa a los cuerpos femeninos como superficie sobre la cual los agresores inscriben y reafirman los privilegios patriarcales, con énfasis en el rol que cumplen en ese proceso los cuerpos y la sexualidad de las niñas. Al observar los diferentes significados que los sectores citados proyectaron sobre el cuerpo de Yuliana, emerge una trama que presenta al victimario y a la víctima como dos “personajes” arquetípicos. El primero es el tipo “monstruo” cuya trasgresión debe castigarse para contener su capacidad de destruir los preceptos que vinculan a la comunidad en pleno, y la segunda la “víctima absoluta”, un ser irrevocablemente inocente que urge vindicar para restituir el orden amenazado. *Los divinos* contesta esta trama al localizar al victimario ya no como un depravado movido por una patología individual, sino como síntoma de una enfermedad social. Devuelve así un reflejo “monstruoso” de los rasgos comunes de la élite representada por el perpetrador y de la tolerancia hacia su poder por parte de la colectividad que se levantó contra sus excesos. La novelista reproduce igualmente el proceso que hizo de la niña muerta un símbolo de la inocencia, cualidad que emerge como paradigma de la condición “sagrada” de la niñez. El análisis propuesto dialoga con la crítica de Restrepo a la masculinidad del “monstruo”³, mientras se concentra en la sacralización de la “Niña niña”, la cual problematizo para evaluar los retos que el caso de Yuliana Samboní ofrece a la comprensión y la lucha contra el feminicidio, entre otras formas de violencia machista.

Como reclamaron desde el principio voces feministas, la violencia contra Yuliana Samboní no puede considerarse excepcional. Su caso es extraordinario precisamente por la atención pública y el unánime rechazo que generó en la sociedad colombiana, al igual que por la eficiencia con la que operó el sistema judicial. En su resolución jugó un papel decisivo la indignación y vigilancia de la “opinión pública”, despertadas por el espectáculo hecho de la búsqueda, la detención y la condena de Uribe Noguera, que aún hoy siguen los medios. Las fotografías de las manifestaciones en Bogotá revelan tanto la transversalidad como las diversas agendas de los indignados, hombres y mujeres de diferentes edades

y clases, que se lanzaron a las calles o se unieron desde sus automóviles (*Semana* 2016). En las pancartas se leían consignas como “Ni una más”, “1 de cada 10 niñas ha sido violada”, “El 98% de los feminicidios quedan impunes” y “Yo soy Yuliana”. Columnas de opinión y reportajes subrayaron igualmente la relación del evento con los miles de casos de desapariciones, violaciones y asesinatos de niñas y mujeres estancados en el sistema judicial colombiano. La condena por feminicidio ratificó la interpretación del crimen como resultado del continuum entre marginalización, subordinación, prejuicio e impunidad que habilita la victimización, en especial de mujeres pobres y racializadas, en función del dominio masculino. No obstante, la unanimidad del desprecio hacia Uribe Noguera, poco común en una sociedad cuya tendencia sigue siendo culpabilizar a las víctimas, sugiere que no todos los que condenaron al victimario protestaban contra el problema de fondo.

Antes de evaluar sus sentidos, cabe remarcar la singularidad de la reacción ante el caso de Yuliana Samboní. El territorio colombiano ha registrado en las últimas décadas todas las modalidades de violencia orquestadas por los seres humanos, en crímenes masivos a manos de actores que incluyen desde los distintos grupos armados hasta miembros de los sectores económica y políticamente más poderosos.⁴ Pese a los clamores de las víctimas y la contundencia de los reportes sobre la brutalidad de los victimarios, la “opinión pública” ha sido sorda a la mayoría de esas agresiones, con ayuda de unos medios politizados que han contribuido a la aceptación tácita de la violencia como forma válida y legible de dirimir disputas, imponer poder y reducir resistencias. Dos meses antes de la muerte de Yuliana, la respuesta de los colombianos a un controvertido plebiscito demostró la enraizada resistencia a que el acuerdo de paz firmado entre la FARC-EP y el gobierno nacional reemplazara ese reino de violencia. De modo que es lícito preguntarse por qué el caso Samboní, entre tantos otros, conmovió unánimemente a la ciudadanía.

“¿Qué se le puede achacar a una niña de siete años para relativizar el horror de lo que pasó?” –comenta Restrepo en una entrevista, donde acreditó la reacción colectiva a la notoria “desproporción entre el carácter todopoderoso del agresor y el carácter de víctima absoluta de la niña” (citada en Galindo 2018). *Los divinos* propone a su vez que la respuesta obedeció a la posición social del perpetrador y al abuso de su poder demostrado por la elección de la víctima y su crueldad hacia ella. La novela destaca el origen del “monstruo” y su vínculo con un código colonial anclado en la misoginia, el desprecio étnico-racial y de clase que valida la explotación y la violencia contra “el otro” como expresión extrema del privilegio de dominar de los hombres blancos, ricos y poderosos. La novela de Restrepo acusa igualmente la idealización de la masculinidad representada por esos hombres por parte de la sociedad que admite esa violencia. Leyendo *Los divinos* a la luz de la teoría de la violencia de René Girard (2005), es posible formular una primera hipótesis sobre el estallido

público.⁵ El comportamiento de Uribe Noguera fue un fogonazo que permitió al pueblo aletargado atisbar la crueldad de sus soterrados agresores y rebelarse contra la depravación de su régimen. El cuerpo de la niña actuó como sustituto de las masas agredidas por la indolencia que la élite dominante ha demostrado hacia el ciudadano común, quien vio en la indefensión de la víctima un símbolo de su propia precariedad.⁶ La protesta pública funcionó como un ritual catártico destinado a apaciguar y ocultar otras violencias, en medio del cual fueron víctimas vicarias tanto la niña como el victimario. La celeridad y contundencia de la condena sugieren la necesidad de neutralizar la erupción espontánea de violencia con el sacrificio de un chivo expiatorio, apto para ese ritual por encarnar los excesos del poder agazapado tras las expresiones más visibles de la violencia. Su sacrificio vendría además a reiterar, con el dominio de la Ley, el monopolio de la violencia que tantos actores han disputado al Estado colombiano. Permitiría asimismo purgar las pasiones de los indignados, desdibujando su complicidad con las violencias exteriorizadas por el “desviado”. La novela de Restrepo acentúa la ceguera de la sociedad ante su propia participación en la formación del “monstruo” y ante los pecados colectivos que vendría a lavar su sacrificio.

El decisivo trabajo de la antropóloga argentina Rita Laura Segato sobre la violencia sexista, ofrece un segundo marco para interpretar el feminicidio de Yuliana Samboní y las reacciones públicas al mismo. Segato atribuye una cualidad “expresiva” a la violencia sobre los cuerpos femeninos, cuya finalidad primaria es difundir el mensaje del “control absoluto de una voluntad sobre otras... dominio, soberanía y control son su universo de significación... En un régimen de soberanía, algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca” (Segato 2013, 21-22). La legibilidad de esta violencia depende de un código compartido por la audiencia del mensaje, en cuyo desciframiento es clave la visión jerárquica del género que celebra el dominio sexual y social de los hombres, y la subordinación de las mujeres, su restricción al ámbito doméstico y el “castigo” de quienes desafían esos límites. Un código, además, que asume la sexualidad activa como privilegio masculino y como fuente de devaluación para niñas y mujeres.

La comunicación activada por la violencia machista opera, según Segato, en dos ejes. En el primero, el de la relación “vertical” entre perpetrador y víctima, la violación, la tortura y el feminicidio se dirigen a la agredida, afirmando tanto la superioridad del primero como el imaginario compartido según el cual “el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana” (23). En el eje horizontal, el agresor habla a sus pares, ya sea para solicitar ingreso o reiterar su membresía en su sociedad, o para competir con ellos “mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición destacada en una fratría

que sólo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal” (23).

Segato atribuye a la violación, en particular, el carácter de acto absoluto de soberanía sobre su víctima, su “derrota psicológica y moral, y su transformación en audiencia receptora de la exhibición del poder de muerte discrecional del dominador” (21). En mi estudio extenso de la representación del cuerpo infantil, *La rebelión de las niñas*, señalo que la violación de menores es un medio aún más contundente de transmisión del mensaje de la dominación patriarcal, puesto que constituye un “trauma fundacional de la subjetividad... una fractura en el desarrollo que marca indeleblemente” no solo a quienes la sufren sino a sus testigos indirectos (Celis 2015, 145). Junto a la violación, el incesto y el feminicidio son extremos de un espectro de violencias “necesarias” en un orden sexual que depende de la apropiación simbólica y material de los cuerpos infantiles para limitar el acceso de las mujeres a agencia sobre su sexualidad y a la formación de personalidades autónomas:

La violación o el temprano descubrimiento de su susceptibilidad a la misma confirman en la psique femenina el par activo/pasivo, según el cual la actividad sexual se celebra como signo de masculinidad y la pasividad se inscribe como condición ‘natural’ e ideal de la feminidad, detonando la visión peyorativa y masoquista de la niña sobre su género y sobre sí misma (145).

El agresor en el caso en cuestión intentaba ratificar la extensión de su propio poder sobre el cuerpo deshumanizado de su víctima en un acto íntimo, pero se sentía tan infalible que omitió las cámaras que registraron sus movimientos. De allí la crisis de legibilidad que se detonó en el eje horizontal de su discurso cuando la policía empezó a rastrearlo y la televisión a transmitir la búsqueda del secuestrador y la niña. La recreación mediática de su acto convirtió el cuerpo de su víctima en una superficie en la que múltiples audiencias han leído, y reescrito, un entramado de sentidos. Sus pares inmediatos, a juzgar por el juicio pendiente por intento de encubrimiento contra sus hermanos, habrían estado dispuestos a ratificar los privilegios invocados por Uribe Noguera. En cambio, para el público que acudió al llamado de los padres de la niña, la arrogancia de clase demostrada por el feminicida tuvo más peso que las lealtades de género que permean las respuestas más comunes a la violencia machista. Hombres y mujeres, feministas o no, se negaron a aceptar el absoluto despotismo que leyeron en la actitud del hombre que se paseaba ante las cámaras recién bañado tras esconder el cadáver en un jacuzzi. La fuerza pública intervino para asegurar que la ira colectiva no desembocara en un linchamiento. La velocidad de la investigación de la fiscalía vendría a apaciguar esa ira, demostrando además la eficiencia de un Estado que sin esa presión difícilmente habría priorizado la acción inmediata. El caso se prestaba para un acto político, pues, a diferencia de

las condiciones que enmarcan la mayoría de los feminicidios, el seguimiento en vivo constataba la indolencia del perpetrador y la absoluta indefensión de la niña. Las palabras de una tía de Yuliana, Luz Velasco, contribuirían también a la lectura del comportamiento del agresor como expresión de su privilegio de clase: “¿Por qué ese hombre escogió a la niña de nosotros?”—se preguntaba. “De pronto la escogió al mirarnos la pobreza, al ver que no tenemos estudio ni plata ni nada. Y pensó que nos íbamos a dejar, pero se equivocó porque somos caucanos. Y para los caucanos del campo los hijos y la familia son sagrados” (*Semana* 2016). De este modo se perfilan la trama y los personajes a los que dio nueva vida la obra de Restrepo, el del “monstruo” y el de la niña “sagrada”.

Los divinos privilegia el punto de vista de un miembro del grupo de amigos cercanos al perpetrador, enfocándose en la psique del asesino y en sus orígenes de clase para situar el incidente como síntoma de una sociedad corrompida por formas de violencia convergentes cuyo eje trasversal es la indulgencia hacia la masculinidad narcisista, dominante y abusiva. El código básico de la “tribu”, autodenominada “los tutti frutti”, es resumido por Hobbit, el narrador, en estos términos: “culto al trago, prepotencia con las hembras, alevosía con la mamá, desprecio por los débiles y relaciones mierdosas con la vida en general” (Restrepo 2018, 23). Hobbit rememora la gloria y degradación del que fuera el ídolo del grupo, “Muñeco”, y atestigua la crisis generada por su acto extremo de dominio. La tribu termina desmembrándose debido a los conflictos morales, las lealtades y traiciones suscitadas por el imperativo de ratificar o no el discurso escrito en el cuerpo de esa niña, a riesgo de perder los privilegios garantizados por su hermandad.

Una lectura comparada de *Los divinos* con un intertexto claro, *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa (1967), ilumina las prioridades de la crítica esbozada por Restrepo. La novelista comparte con el escritor peruano un interés por la tensión entre los impulsos individuales y la presión del grupo generada por los ritos de aprendizaje de las jerarquías que definen a los hombres de la clase dominante latinoamericana. Ambos textos rastrean esa tensión desde la emergencia del grupo durante la infancia de sus miembros en un colegio privado de varones donde asimilan los parámetros y la disciplina que les permitirá distinguirse en los deportes, conseguir novias y consumir drogas, entre otras expresiones de una masculinidad que se retroalimenta del poder económico de esos “dioses”. Tanto la historia de Vargas Llosa como la de Restrepo se valen asimismo de la desviación de un miembro del grupo para denunciar la perversión implícita en la masculinidad “normal”. Pero mientras el escritor se concentra en el potencial autodestructivo de esa virilidad, la cual le cuesta la vida al miembro “castrado” que llena las expectativas de su casta, la novela de Restrepo se enfoca en la destrucción de los otros, y de la sociedad en pleno, de la cual esa casta es responsable. La escritora asigna identidad y responsabilidad a cada uno de los personajes sobre las acciones que los

comprometen con el comportamiento del amigo, poniendo en evidencia sus distintos grados de complicidad en el sostenimiento de las hegemonías que anclan el desproporcionado poder del “Muñeco”. La crisis generada en el narrador por la degeneración de su ídolo revela asimismo la coexistencia de otras masculinidades, subordinadas a la de ese protomacho debido a la idealización de su condición de hombre blanco, rico, guapo y carismático.

La composición de la cofradía misma revela la distribución jerárquica de esas masculinidades.⁷ En su cumbre están los más ricos, el Muñeco (alias Kent, Chucky, Dolly boy), un ególatra cuya busca de emociones intensas lo lleva a extremos cada vez más perversos; el Duque (Nobleza, Dux), un “príncipe burgués” heredero de terratenientes, en cuya descomunal finca acaba por esconderse el cadáver de la niña; y Tarabeo (Dino-Rex o Tárax), un “nuevo rico” en apariencia “integrado, triunfador... bien parecido, bien casado... profesional destacado” pero “retorcido”, cuya falta de escrúpulos “es la clave de su éxito” (Restrepo 2018, 80). Es Tarabeo quien orquesta el plan de fuga de Muñeco y acaba escondiéndolo en un apartamento reservado para sus propias aventuras sexuales. A su servicio está el Píldora (Piluli, Dora), “el hombre de confianza, el de los mandados, el de los favores”, incorporado por su actitud servicial y su capacidad para proveer el arsenal químico con el que se drogan los otros. Hobbit, el narrador, es desde el principio un miembro incongruente, tolerado por el abolengo de un apellido venido a menos. Su apodo viene de su gusto por la lectura y de ser, como el personaje de *El señor de los anillos*, “un hombrecillo plácidamente instalado en su comfortable agujero, del que detesta salir” (43), pero del cual emerge atraído por la invitación a “encajar” que le proveen los amigos. A su alrededor orbita Alicia o “Malicia”, novia de Duque, amor platónico de Hobbit y, según se descubre al final, amante de Tarabeo; un personaje ambivalente, incapaz de desprender su valoración de sí misma de los vaivenes de “los divinos”, pese a reconocer su narcisismo: “que estamos enamorados de nosotros mismos, señores en un país de pobres, mentes ilustradas en tierras de analfabetas, amos en feudos de despojados” (36). Hobbit es encargado por Tarabeo de eliminar material sexual del portátil de Muñeco, sin revelar la verdadera causa de su solicitud. Para entonces, Duque y Píldora trabajan en su fuga y la desaparición del cadáver. No cuentan con las cámaras, con la indignación social, ni con la traición de Alicia, quien revelará la ubicación del apartamento en el que la policía encuentra al agresor.

La evolución de la perspectiva del narrador en las horas posteriores al secuestro permite a los lectores reconstruir y juzgar las acciones de sus amigos. Hobbit da cuenta de la progresiva depravación que habían temido y presenciado en Muñeco, ratificada en el contenido de su portátil. Su primera reacción es la de un *voyeur* deslumbrado, envidioso de la imagen pública del amigo, pero su fascinación se torna en repugnancia a medida que ingresa a “su guardete secreto. El arsenal selecto y personalizado de sus sites pornográficos”

(121). Allí encuentra desde las escenas clásicas “de catre” hasta las sadomasoquistas, pasando por “las listas de prostitutas y prepagos” de uso personal de Muñeco. Entre esas imágenes empieza a perfilarse su obsesión con jovencitas, mujeres posando como niñas y, finalmente, niñas verdaderas. Una llamada de su hermana alerta a Hobbit sobre la búsqueda en curso: “La niña que declaran desaparecida ¿niñita de barrio pobre infamemente raptada por nuestro Muñeco?” —se pregunta entonces. “¿Fue eso lo que quiso ocultarme Tarabeo, tras la cortina de humo de la putica muerta en una fiesta por sobredosis?” (129). La excusa con la que Hobbit ha justificado su participación en el encubrimiento revela el rasgo común de los miembros del grupo, una profunda misoginia, cuya insignia es el desprecio por las prostitutas. Pero el descubrimiento de esa niña ajena al ojo tras la cámara, “alguien por fin con cara humana —dos ojos, una nariz, una boca—, alguien sereno y discreto, dignamente ensimismado y al margen del serpeante arrume de cuerpos sin rostro” (132), sumerge al narrador en una crisis moral, promoviendo el despertar de su conciencia.

La transformación del narrador puede sintetizarse en tres saltos, el primero mediado por la representación literaria de “la niña”, el segundo por la empatía que le despierta la identificación de esta niña con su propia sobrina, y el tercero, el que lo lleva a tomar acción, por una comprensión del continuum de violencias que facilitaron su victimización. Revela así las posibilidades que este caso abrió para sensibilizar a sus audiencias sobre la violencia de género. No obstante, la dificultad de Hobbit para desprenderse del fetichismo implícito en el ideal de la inocencia infantil demuestra también los obstáculos que impiden humanizar no solo a esta víctima sino a las muchas otras convocadas por “La Niña niña”.

Hobbit recurre a su formación lectora para interpretar la realidad inexorable que se desenvuelve ante él. La niña se le manifiesta, en principio, como una ninfa que “me atrapa como un imán, como si pese al peligro, cierta paz emanara de ella. Una ninfa es material mental (dice Agamben), y fluye como el agua o como la conciencia. Será por eso que su imagen me recuerda días de mi propia adolescencia” (131-2). La identificación de la inocencia de la niña con la que atribuye a su propia juventud, detona su interés en protegerla. Viene entonces a su memoria otra niña literaria, la pequeña recogida en las calles a quien el ícono del simbolismo francés, Marcel Schwob, dedicó *El libro de Monelle*. La empatía con la víctima movida por ese paralelo se materializa cuando el narrador reconoce en la edad, actitud y vulnerabilidad de esa niña a otra niña cercana, su sobrina Lorena. Es entonces cuando la víctima se convierte, para él, en “la Niña-niña”:

Ni Lorena ni la Niña son lindas y seductoras porque sensualmente asoma ya en ellas la mujer que serán. Babosa frase, vana esperanza de viejos verdes que quisieran creer correspondida su lubricidad desagradable, a quienes más les valiera no hacerse la

paja mental y entender de una vez que a las niñas les repugnan los viejos que las miran con ojos pegachentos de deseo. La Niña-niña y Lorena son muy lindas, sí, precisamente porque son niñas, y como toda niña encierran un doble eco de melancolía y encantamiento. Ambas tienen pecho plano, pelo oscuro y hueso largos. No se las ve tristes, a ninguna de las dos; al igual que la Monelle de Schwob, *se alegran sin hablar y dicen cosas sencillas, se ríen con el sol y les gusta el calor; se ríen con la lluvia y les gusta mojarse.* (134)

La crítica de Restrepo a las fantasías pedófilas que justifican la violación de niñas es evidente en este pasaje. No obstante, el narrador no capta la ambivalencia del gesto con el cual “humaniza” a la víctima, al establecer como parámetro para definir a las verdaderas niñas, la ausencia de complejidad en sus emociones, pensamientos y palabras. A pesar de los cambios que seguirán orquestándose en su conciencia, el narrador insistirá en definir a la “Niña niña” desde el ideal de la “inocencia”.

En mi trabajo anterior (2015) he señalado el peso sobre los cuerpos y la subjetividad de niñas y mujeres del fetiche alimentado por los dos grandes mitos aludidos por Restrepo: el de la “niña mujer”, de sensualidad “provocadora”, y el de la “niña niña”, cuya “inocencia” es paradigmática de la ausencia no solo de agencia sexual sino de conocimiento esperada tanto de las niñas reales como de las mujeres ideales. La recurrencia a esos mitos en *Los divinos* señala “la esquizofrenia en la representación textual y visual de las niñas, quienes aparecen en los libros de textos como ángeles inmaculados mientras proliferan en la cultura popular como ‘Lolitas’, maquilladas y sonrientes, posando sensualmente ante las cámaras”, al igual que “la negación colectiva de este fenómeno” (Celis 2015, 191-192). Tanto la Lolita como la Monelle son sintomáticas de las fantasías de hombres “normales”, cuyo ocultamiento permite seguir imaginando la violencia sexual contra las niñas como problema de unos cuantos pervertidos pese a la ubicuidad de sus síntomas: el incesto, la pedofilia, la trata y la pornografía infantil. La novela de Restrepo denuncia inequívocamente la “lolitización” de la niña en la representación literaria, la proliferación del fetiche de la “mujer niña” en el mundo de la pornografía, y su relación con la degradación del “monstruo”. No obstante, la objetivación de la “Niña niña” implícita en la idealización de su inocencia, no aparece explícitamente problematizada. Por el contrario, es el pilar de una de sus estrategias para vindicarla: la sacralización de la víctima.

Tras el hallazgo del cadáver, Hobbit se reúne con Píldora para reconstruir los hechos tras su desaparición. Incapaz de cumplir la orden de enterrar el cuerpo, Píldora, según Hobbit el más humano de los miembros del grupo, pero también el más servil, ha optado por dejarlo en la piscina de la finca de Duque. Una vez más, la representación literaria media la

relación de los personajes con la humanidad de esta niña, que Píldora intenta redimir por medio de un ambiguo ritual, aceitándola y sumergiéndola en el agua para emular a la Ofelia de *Hamlet*. Concluida su confesión, el Píldora acabará lanzándose de una torre del colegio en la que solía jugar el grupo, cumpliendo con el desenlace anticipado por su identificación con el poeta José Asunción Silva, cuyo suicidio se asocia también a la muerte de su adorada hermana menor. Mientras escucha la “confesión” del amigo, Hobbit se pregunta por la motivación ulterior del Píldora:

¿Enjuagarle los pies a la niña con ungüentos suntuosos y perfume de nardos, como la Magdalena a Jesús? ... O simplemente lavar. Limpiar. Restregar. Hacer desaparecer el semen, la sangre, la saliva, el sudor: las marcas del crimen... Tras la pasión y la muerte de la niña mártir, ¿vino un delicado bautismo por agua, sacro ceremonial de redención y resurrección? ¿O más bien un intento de ocultar vestigios...? (Restrepo 204)⁸

El pasaje ilustra el primero de los rituales colectivos con víctimas vicarias aludidos al principio de este ensayo. Elvira Sánchez Blake subraya los elementos cristianos de esta purificación, con la cual “la novela exalta y redime a la Niña para colocarla al lado de los dioses y de las creaturas míticas como una especie de víctima propiciatoria que absorbe los pecados de la humanidad, y con ello la redime” (8).⁹ Aunque la redención fracasa, como demuestran el suicidio del Píldora y la culpa persistente de Hobbit, negando la posibilidad de expiar el crimen “mientras el monstruo siga latente en la sociedad” (10), la segunda víctima vicaria ofrece otra oportunidad de redención a la sociedad implicada. De allí la necesidad de Restrepo de cuestionar el éxito atribuido a la sentencia contra el agresor y ofrecer su propia interpretación “de la brutalidad a la que puede llegar el ser humano deshumanizado [para] ... exponer el papel que cumple la sociedad [en las acciones] de seres como el divino monstruo, el demonio que todos llevamos dentro” (Sánchez Blake, 11).

Retomando el intertexto de Vargas Llosa, la inmolación del Píldora coincide con el final autodestructivo del descariado de la tribu, que en *Los cachorros* muere en un choque temerario, anticipado por otros excesos de su performance compensatorio de la masculinidad negada. En la trayectoria de Hobbit, Restrepo plantea una solución alternativa al conflicto entre el individuo, la tribu y la sociedad: desacralizar al macho desde adentro, librar la batalla interior contra la seducción del “monstruo” y derrocarlo a riesgo de perder la aprobación del grupo. Ese salto final es precipitado en Hobbit por su encuentro con otra foto, en la que aparece la niña con el ceño fruncido mientras carga una olla de agua:

Niña trabajadora que se toma sus deberes en serio, una de esas chinas superavispadas que nadie sabe cómo ni cuándo logran crecer, terminar bachillerato,

entrar a la universidad y en un abrir y cerrar de ojos ya son veterinarias o ingenieras... que sacan a la familia de la miseria... sube por la loma con una señora que quizás sea su madre. Está visto que esas no son zonas donde se camine con las manos ociosas ni se las utilice para acariciar la cabeza de una niña. La vida suele ser ruda en las goteras de la ciudad de la pena. (136)

La contextualización del cuerpo de la niña dentro de las condiciones materiales que la hicieron vulnerable a la voracidad del amigo inaugura una nueva etapa de comprensión del crimen. Pese a su propensión a la inercia, Hobbit sale de su guarida para entregar a la familia de la niña, aglomerada en una plaza pública, el portátil de Muñeco. La celebración de su arresto, que ve en la televisión, constata la realineación de Hobbit con la víctima:

En mis entrañas va creciendo el magma... El tono tenso y contenido de las reporteras produce vibración en la atmósfera. Respetan el momento, el clímax ceremonial, la solemnidad del rito. Más allá, detrás del cordón policial, se amontonan los iracundos, los que no perdonan. Yo estoy con ellos. (209)

Esta escena confirma además el carácter ritual que Restrepo atribuye al brote social contra el victimario, quien en su carácter de chivo expiatorio se convierte en una segunda víctima propiciatoria.¹⁰ Superada la ira inicial, Hobbit continúa reflexionando sobre la complicidad del grupo, la reacción social y la dignidad de la familia de la niña, entre otros aspectos que revelan la emergencia de un criterio ético anclado en un respeto de lo humano por encima de la jerarquía social. Da voz con este gesto a uno de los efectos palpables que la defensa del carácter sagrado de sus niños por parte de los Samboní tuvo sobre las audiencias del crimen. En palabras de ese narrador despierto, Restrepo ofrece también una interpretación afín a las teorías de Segato y otras feministas latinoamericanas sobre la violencia machista. Respondiendo a la pregunta citada de los parientes de “¿por qué a ella? ¿por qué nuestra niña?”, Hobbit comenta:

precisamente... por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable...

Él es hombre, ella, mujer. Él adulto, ella, una niña. Él, blanco, ella, de piel oscura. Él es rico, ella, paupérrima. Él es el más fuerte, ella, la más débil. Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio. En contraposición a ella, el venido a menos Muñeco, últimamente desmejorado y tirando a perdedor, vuelve a ser un gigante... Otra vez espléndido y todopoderoso... En contraposición a ella, él vuelve a ser Dios. (151)

El retrato anterior rinde la relación entre el dios caído y su víctima como síntoma de las violencias intrínsecas a

una sociedad jerárquica en la que niñas pobres y racializadas residen en el escalón más bajo. Así lo confirma Hobbit al sentenciar que “este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero” (246). Contra el dios fálico, corrupto y violento del poder hegemónico fungido por “el país entero”, Restrepo posiciona a la niña sagrada. “[Pero] se equivocó el muñeco” —explica también Hobbit. “La niña era intocable y era sagrada. No podía profanarla y salir impune. Lo sagrado calcina a lo que toca” (247).

Desafortunadamente, la realidad de la violencia machista atestigua que las “niñas niñas” no son intocables ni sagradas. La afirmación del narrador nos devuelve a la singularidad de la reacción a esta víctima, y al objetivo pendiente de este ensayo: evaluar hasta qué punto las narrativas sobre la violación y el feminicidio de Yuliana Samboní, sondeadas por Restrepo, refutan los discursos que la violencia machista escribe en los cuerpos de las niñas. El principal propósito comunicativo del feminicidio es nada menos que constatar la *condición de ser mujer* en un orden patriarcal. La visibilidad de ciertas víctimas invita a cuestionar los sentidos sobre esa condición que emergen en su representación, no para “desconocer[er] situaciones extremas” sino, como propone Verónica Gago, para examinar “por qué ellas, siendo algunas, se convierten en la verdad del fenómeno y son propuestas mediáticamente como la totalización indiscutible de una realidad mucho más variada y compleja que nos obliga a poner en juego otros elementos de análisis y comprensión” (2019, 84).¹¹ A manera de conclusión cabe entonces preguntarse por qué se convirtió Yuliana Samboní en la “Niña niña”, la ejemplar, “sagrada” y digna de ser vindicada.

Entre las fotografías de las manifestaciones que siguieron a su secuestro, aparecen otras niñas, recostadas sobre las piernas de sus madres. El espectáculo hecho del cuerpo de Yuliana confirmó ante esas niñas y madres el mensaje de vulnerabilidad a cuyos efectos sobre la conciencia femenina me he referido previamente. Por ello era esencial que el discurso del agresor fuera contrarrestado con una sentencia vindicatoria para la víctima. No obstante, las condiciones de esa sentencia atestiguan los límites de esa vindicación. La evolución de la perspectiva del narrador de *Los divinos* constata que la repulsión ante el comportamiento del victimario fue habilitada por el contraste con la inocencia de esta niña. Fue su relación con ella, no su condición de pornógrafo y sadomasoquista ni el abuso de otras mujeres lo que hizo sus acciones “monstruosas”. La novela ilustra el escenario hipotético de que la víctima hubiese sido una de las “puticas” con las que Muñeco se deleitaba, insinuando que su vida y derechos no habrían sido defendibles. Extiende así la explicación propuesta por Restrepo en la entrevista citada: que la indignación colectiva resultó de que la niña fuera irrefutablemente inocente, de manera que no resulta tan fácilmente comprobable en casos mucho más comunes de violación y feminicidio, cuando se trata de enemigos y víctimas íntimamente ligados. Las historias de los

perpetradores, las reacciones de familiares de las víctimas, el cubrimiento mediático, los comentarios en las redes sociales, y las actitudes de los funcionarios encargados de responder a la mayoría de las víctimas de la violencia machista, delatan la persistencia de la indolencia social hacia niñas y mujeres, y la tendencia a exculpar a los agresores con narrativas que acreditan los crímenes a reacciones y relaciones “pasionales” o al mito de la “provocación” de la niña. Las fotos más circuladas de Yuliana, vestida de princesa en uno de sus cumpleaños, subrayan la inocencia que se le atribuyó no solo en el crimen sino como condición de su existencia. ¿Habría sido el caso igualmente condenable si la niña hubiera llevado labial y uñas pintadas como tantas niñas que posan antes sus padres y amigos jugando a ser mujeres?

En las lecturas del cuerpo de Yuliana emerge un código común que define a las “niñas niñas” —las reales, las buenas, no las “precoces”— como carentes no solo de sexualidad sino de agencia, conocimiento y subjetividad propias. Al condicionar su defensa a la inapelable inocencia de Yuliana, las narrativas sobre su caso incurrir en una mitificación de la infancia que compite con el interés de humanizar a la víctima y hacer visible el continuum de violencias que amenazan a otras niñas. Porque las niñas reales tienen pensamientos, emociones, deseos y un mundo de experiencias sensoriales, y es precisamente para reprimir esos impulsos que los adultos esgrimen el control sobre sus cuerpos. Aunque el narrador de Restrepo llama a comprender la estructura jerárquica que facilitó la agresión del victimario, no libera a la “Niña-niña” de su posición como objeto o “víctima absoluta”. *Los divinos* expone igualmente otra problemática tendencia identificada en el tratamiento mediático de los feminicidios en Latinoamérica, en la “opinión pública” y entre los ejecutores de la Ley: la recurrencia a un discurso que supedita la defensa de los derechos de las mujeres al juicio moral de las víctimas.¹² La deificación de la “Niña niña” parece sugerir que Yuliana merecía ser vindicada no porque la violación y muerte de cualquier niña sea un delito punible o un hecho siempre injusto sino porque el comportamiento de la niña así lo acreditaba.

No obstante, la representación de Restrepo evidencia que, cuando se trata de la sexualidad de las niñas, la perversidad está en el ojo de quienes las miran. Al situar a la víctima en medio de la masa de imágenes pornográficas que no logran

saciar los apetitos de su agresor, *Los divinos* denuncia las fantasías sobre los cuerpos infantiles que enmarcan los casos más comunes de violencia contra niñas. Restrepo pone de relieve asimismo el rol de la literatura en la reproducción de esas fantasías. Dos caras de una misma moneda, tanto la caracterización de las niñas como inherentemente “inocentes” como la atribución de “precocidad”, son proyecciones del lenguaje sexual de los adultos que, al negar conocimiento y agencia sobre sus propios cuerpos a las niñas, o relegar cualquier expresión de su sexualidad al terreno del pecado, benefician solo a los agresores (Celis 2015, 25). Detrás de estas imágenes se agazapa la necesidad más preeminente de la masculinidad patriarcal, el afán de imponer control. Mientras niñas y mujeres sigan siendo consideradas objetos sin subjetividad propia, y mientras la urgencia de imponer su deseo sexual y de dominio continúen considerándose expresiones “naturales” de la masculinidad, será imposible acabar con la cultura de la violación.

Laura Restrepo esgrime el poder de la literatura como conjuro contra el olvido de las implicaciones de este sonado caso de feminicidio. Al hacerlo revela, sin embargo, que tanto la conversión del agente de la violencia en “monstruo” como la deificación de la niña inocente hacen problemática su utilización como emblema y precedente contra la violencia machista. Tras la visibilidad de la inadmisibles muerte de Yuliana y de la contundente condena de Uribe Noguera, se camuflan las fuerzas que continúan haciendo admisible la agresión contra niñas y mujeres, a la mayoría de sus víctimas invisibles y a sus victimarios impunes. Otra razón por la que fue “fácil” condenar a Uribe es porque permitió expiar el pecado de la negación colectiva de las agresiones cotidianas que aquejan a las niñas, a menudo toleradas en nombre de la privacidad familiar y el “amor”. Este caso ofrece un espejo no solo de la perversidad de las hegemonías de clase y de la masculinidad “normal”, sino de la negación de subjetividad a niñas y mujeres que subsiste bajo las fantasías que erotizan sus cuerpos inermes o complacientes. Para sanar la enfermedad del patriarcado urge promover representaciones que reivindicquen a las niñas como sujetos pensantes, sensoriales, activos y con saberes. Se necesita también repensar el lugar de las niñas dentro de la agenda feminista para idear formas de defenderlas contra la violencia machista que no estén condicionadas a las trampas implícitas en la mitificación de su “inocencia”.¹³

Obras citadas

Caracol Radio. 2017. “Vea aquí la sentencia completa a Rafael Uribe Noguera por el asesinato de Yuliana Samboní,” marzo 31. https://caracol.com.co/radio/2017/03/31/judicial/1490962266_832759.html

Celis, Nadia. 2015. *La rebelión de las niñas: El Caribe y la conciencia corporal*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2013. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria de Histórica.
- Djrost, Nadia. 2013. “N.N.(Ningún nombre).” *Radio Ambulante*, abril 17. <https://radioambulante.org/audio/nn>
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Galindo, Juan C. 2018. “El infanticidio que amotinó a una sociedad.” *El País*, mayo 11. https://elpais.com/cultura/2018/05/10/actualidad/1525958495_754506.html
- García Moreno, María. 2019. “Desmontando al monstruo. Una interpretación de la novela *Los divinos*, de Laura Restrepo.” Trabajo Final de Máster, Universidad de Sevilla.
- Girard, René. 2005. *Violence and the Sacred*. London: Continuum.
- León Moreno, Felipe. 2019. “¿Feminicida, monstruo u hombre enamorado? Representaciones del criminal en la formación discursiva jurídica del Femicidio.” Monografía de grado, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- Noticias Caracol. 2017a. “Elevan a 58 años de prisión la condena contra Rafael Uribe Noguera, asesino de Yuliana Samboní,” noviembre 2. <https://noticias.caracoltv.com/bogota/elevan-a-58-anos-de-prision-la-condena-contra-rafael-uribe-noguera-asesino-de-yuliana-samboni>
- . 2017b. “¿Y las otras Yulianas? Hay seis mil casos contra niños sin resolver,” marzo 30. <https://noticias.caracoltv.com/colombia/y-las-otras-yulianas-hay-seis-mil-casos-contra-ninos-sin-resolver>
- ONU Colombia. s.f. “Femicidio.” Consultado febrero 14, 2022. <https://colombia.unwomen.org/es/como-trabajamos/fin-a-la-violencia-contra-las-mujeres/femicidio>
- Pérez Salazar, Juan Carlos. 2019. “Laura Restrepo: ‘En *Los Divinos* quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve’.” BBC News Mundo, febrero 3. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>
- Planas, Enrique. 2018. “Laura Restrepo: ‘La palabra ‘monstruo’ disculpa al asesino’.” *El comercio*, julio 22. <https://elcomercio.pe/luces/libros/laura-restrepo-palabra-monstruo-disculpa-asesino-noticia-538632-noticia/>
- Popescu, Irina. 2021. “Memorialization and Escraches: Ni una Menos and the Documentation of Femicidio in Argentina.” *The Latin Americanist* 65, no. 3 (septiembre): 367-392.
- Restrepo, Laura. 2018. *Los divinos*. Bogotá: Alfaguara/Penguin Random House.
- Reyna, Carlos. 2018. “Laura Restrepo, en los zapatos de un monstruo.” *Gatopardo*, septiembre 17. <https://gatopardo.com/artey-cultura/libro-los-divinos/>
- Sáenz Laverde, Gabriela. 2021. “Laura Restrepo: ‘Si quieres ver a un monstruo, mírate al espejo’.” *Revista Diners*, enero 21. https://revistadiners.com.co/cultura/55991_laura-restrepo-si-quieres-ver-a-un-monstruo-mirate-al-espejo/
- Sánchez-Blake, Elvira. 2021. “El feminicidio en la literatura: Lo abyecto en *Los divinos*, de Laura Restrepo.” En *Contiendas de género: Discursos teológicos, cotidianos y literarios*, editado por Gabriela Castellanos y María Mercedes Ortiz. Cali: Universidad del Valle.
- Segato, Laura. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Semana. 2016. “La dura vida de los Samboní,” diciembre 22. <https://www.semana.com/nacion/articulo/vida-de-la-familia-de-yuliana-samboni/510402/>

———. s.f. “En imágenes: Bogotá llora la muerte de Yuliana Samboní.” Consultado febrero 14, 2022. <https://www.semana.com/nacion/galeria/muerte-de-yuliana-samboni-victima-de-la-violencia-contra-la-mujer/508436/>

———. 2022. “En las primeras horas de 2022 ocurrió el primer feminicidio en Colombia,” enero 1. <https://www.semana.com/nacion/articulo/en-las-primeras-horas-de-2022-ocurrio-el-primer-feminicidio-en-colombia/202232/#:~:text=Feminicidios%20en%202021,el%20hecho%20de%20ser%20mujer.&text=De%20acuerdo%20con%20el%20%C3%BAltimo,a%20noviembre%2C%20en%20el%202021>

Vargas Llosa, Mario. 1967. *Los cachorros*. Barcelona: Lumen.

Notas

1. Ver estadísticas recientes en *Semana* (2022) y en el sitio web de ONU Colombia.
2. La condena del caso contra Rafael Uribe Noguera evidencia los patrones que, según la investigación de Felipe León Moreno (2019), ha seguido la implementación de la norma contra el feminicidio en Colombia. Las escasas condenas al mismo demuestran, por un lado, la mayor atención a los casos de “feminicidio sexual” y con visibilidad mediática, en contraste con la escasa respuesta a los más comunes y extendidos, los “feminicidios íntimos” (cometidos por miembros de la familia, parejas o exparejas). Entre las circunstancias que han dificultado la implementación efectiva de la ley, León Moreno documenta, además de los obstáculos en el acceso a la justicia, la carencia de formación de abogados, jueces y funcionarios que no solo desconocen la Ley, sino que continúan en el discurso y la práctica desvirtuando el género como elemento constitutivo del delito y refiriéndose a estos asuntos como crímenes “pasionales” o “violencia doméstica”. La vaguedad de la norma misma, que no establece con claridad qué significa *la condición de ser mujer*, es un escollo significativo, en tanto que deja su interpretación abierta a las preconcepciones en cuanto al género de quienes deben aplicarla. Refiriéndose a las consecuencias jurídicas de los casos de Rosa Elvira Cely y Yuliana Samboní, los más decisivos en la formulación y diseminación del feminicidio en Colombia, León Moreno advierte además de la trampa de la visibilidad de estos casos, en términos afines a la denuncia de la obra de Restrepo. Si bien el caso Cely motivó la tipificación del delito y el de Samboní promovió un mayor número de denuncias y fallos, la persistencia de los escollos citados demuestra que “esos actos —los más abyectos—, son reprochados por la sociedad mientras se opacan los otros, a decir verdad, se oculta a las otras, las mujeres muertas que no pasaron el criterio editorial sensacionalista, las que no fueron noticia... las olvidan hasta los propios funcionarios judiciales, en quienes reposa la tarea de reconstruir, al menos, la verdad procesal” (35).
3. La alusión al “monstruo” es recurrente en la novela y en las reacciones a la misma. Desde su epígrafe, Restrepo introduce una cita de Michel Tournier, de la que se vale para trazar un paralelo entre la palabra “monstruo” y el acto de mostrar, reiterado en las reflexiones finales de su protagonista, que sitúan al agresor como espejo de la sociedad colombiana. La escritora discute además la caracterización de Uribe Noguera y la de su personaje como “monstruo” en varias entrevistas. Ver: Pérez Salazar (2019), Planas (2018), Reyna (2018) y Sáenz Laverde (2021). El análisis del carácter monstruoso del cuadro de Restrepo es también el foco del análisis de varios estudios sobre la novela, incluidos el de García Moreno (2019) y el de Sánchez-Blake (2021), citados en este artículo.
4. Ver el informe del conflicto armado del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013).
5. Uribe Noguera ejemplifica el carácter de chivo expiatorio que René Girard (2005) atribuye a las víctimas de brotes de violencia espontánea y unánime que emulan la violencia ritual, por medio de la cual se desahogan en un testafiero las pasiones de la comunidad en pleno. La violencia ritual, ejercida sobre objetos cuidadosamente designados y dentro de un marco riguroso, en este caso el provisto por la Ley, funciona como una catarsis que garantiza el apaciguamiento no solo del impulso violento inmediato, sino del potencial de violencia del que los miembros de la comunidad son capaces los unos contra los otros. El sacrificio permite igualmente el ocultamiento de la fuente real de las fuerzas destructivas al interior de la sociedad, un ocultamiento necesario “precisamente porque la fuente del mal es la comunidad misma” (*mi traducción*) (104-107).
6. El cadáver de Yuliana se convertiría en otro tipo de objeto vicario discutido por Girard, quien se refiere también al temor tribal a la ira de los muertos, en particular los que mueren con violencia, que es importante apaciguar por medio de ofrendas y sacrificios para contener la emergencia de la maldad inefable que, de no hacerlo, puede contaminar el mundo de los vivos (2005,

269-271). Esta práctica ritual ha sido documentada en Colombia en poblaciones atacadas por el conflicto armado, donde los habitantes adoptan y honran los cadáveres anónimos arrastrados por el río (Djrost 2013).

7. María García Moreno (2019) hace un estudio exhaustivo de la representación de la jerarquía social, tanto la de los hombres como la de “sus” mujeres, en *Los divinos*, que concluye afirmando, entre otras cosas, que la condena del “monstruo” obedeció a una lucha de clases.
8. En otro estudio podrían contemplarse las implicaciones específicas de cada una de las abundantes referencias literarias que median la caracterización de los personajes a lo largo de esta novela. La recurrencia de la mediación intertextual invita a preguntarse hasta qué punto la representación literaria condiciona no solo la relación del narrador sino la de la escritora misma tanto con el “monstruo” como con la “Niña niña”.
9. La paginación citada corresponde a la versión del artículo de Sánchez-Blake (2021) disponible en la página de la autora en [Academia.edu](https://www.academia.edu/44606496/El_femicidio_en_la_literatura_Lo_abyecto_en_Los_Divinos_de_Laura_Restrepo). Ver: https://www.academia.edu/44606496/El_femicidio_en_la_literatura_Lo_abyecto_en_Los_Divinos_de_Laura_Restrepo
10. Ver notas 4 y 5.
11. El cuadro de Restrepo responde al llamado de Gago (2019) por acercamientos a la violencia de género que aborden la especificidad de cada caso de formas que permitan “una comprensión de las violencias como totalidad en movimiento y, cada una de ellas, como síntesis parcial” (87) de un espectro de violencias “económicas, institucionales, laborales, coloniales” (68). Gago advierte, al mismo tiempo, sobre los riesgos de las perspectivas totalizantes que pueden identificarse en el tratamiento mediático de los casos más visibles de violencia de género en Latinoamérica. Varios de esos riesgos son relevantes a las múltiples fases de la “interpretación” del caso de Yuliana: la explotación mediática de los cuerpos femeninos que contribuye a la reproducción del mensaje de la dominación patriarcal, la reiteración de la percepción de las mujeres como objetos sin agencia y “víctimas absolutas”, y el paternalismo de quienes utilizan la vulnerabilidad a la violencia como excusa para reiterar el control sobre la autonomía, la sexualidad y el acceso al espacio público por parte de niñas y mujeres.
12. Ver Gago (2019) y Popescu (2021).
13. En *La rebelión de las niñas* (2015) vinculo ambos proyectos al reconocimiento de la “conciencia corporal” que media la percepción y acción de las niñas, y a una visión de la subjetividad que cuestione el imperio de la racionalidad como definición de lo “humano”.

Escucha furtiva e investigación: reflexiones sobre la escucha del trauma¹

Juan Ángel Agudelo Hernández / Universidad del Bosque

Introducción: Una epidemia de traumas

Durante los últimos 30 años la psicología ha adelantado un amplio desarrollo teórico e investigativo sobre los efectos que experimentan profesionales que trabajan con personas que han sufrido un trauma (Beck 2011; Figley 1995; Figley 2002; McCann y Pearlman 1990, Pearlman y Saakvitne 1995). Se considera que ciertas profesiones, como la atención psiquiátrica, el trabajo social, la terapia psicológica, la enfermería (Beck 2011) e incluso la investigación (Cornejo et al. 2009; Goldenberg 2002), dada su constante exposición a las experiencias traumáticas de otras personas, conllevan un ‘costo del cuidado’ que supone el riesgo especial de sufrir diversas afectaciones anímicas. Así, en la actualidad, aunque existen diferentes formas de entender cómo y por qué ocurren estas afectaciones, parece existir un consenso generalizado en que la escucha del trauma de un otro puede provocar efectos relevantes en la vida emocional, las relaciones y las formas de habitar la cotidianidad de quienes asumen la posición de oyentes.

Desde una perspectiva clínica, este ‘costo del cuidado’ se ha entendido bajo el marco de constructos diagnósticos que caracterizan el malestar asociado a la escucha del trauma. Uno de los más popularizados es el *Estrés por Trauma Secundario* (ETS) —inicialmente formulado para la atención terapéutica (Figley 1995; Figley 2002) —. Este se define principalmente por su estrecha relación con el Trastorno de Estrés Posttraumático (TEPT), en tanto los síntomas que evidencian las y los profesionales son considerados casi idénticos a los que manifiestan sus consultantes, salvo por su modo de exposición al evento traumático. Mientras los síntomas asociados al diagnóstico de TEPT se derivan de la experiencia directa del evento, la sintomatología del ETS se deriva del conocimiento indirecto del mismo. Se trata entonces de un efecto natural del quehacer, donde, “pese a sus mejores esfuerzos, los terapeutas empiezan a exhibir las mismas características que sus pacientes” (Figley 1995, 1-2), a través de un *efecto de reflejo o contagio* caracterizado por: pensamientos o imágenes intrusivas sobre la experiencia traumática del otro, hipersensibilidad, dificultad para separar el trabajo de la vida personal, depresión, comportamientos autodestructivos, pérdida de la esperanza, entre otros síntomas (Beck 2011).²

Otra aproximación clínica a los efectos de la escucha del trauma proviene del constructo conocido como *trauma*

vicario (McCann y Pearlman 1990; Pearlman y Saakvitne 1995). Este, distanciándose de la caracterización sintomática, se define por la alteración de los esquemas cognitivos³ del oyente, lo que resulta en la transformación de sus opiniones o perspectivas sobre la realidad. Sin embargo, de manera similar al ETS, al momento de caracterizar los efectos de la escucha, McCann y Pearlman (1990) trazan nuevamente un paralelismo entre la experiencia de los profesionales y la de quienes han vivido directamente un trauma.

En detalle, las alteraciones cognitivas del trauma vicario se harían evidentes en cinco dimensiones que, según la literatura, estarían también relacionadas con los procesos de adaptación a un trauma vivido directamente; estas son: (i) seguridad, (ii) dependencia/confianza, (iii) poder, (iv) estima e (v) intimidad (McCann y Pearlman 1990). De esta manera, en el desarrollo conceptual del constructo, las autoras establecen una correspondencia entre las transformaciones sufridas por personas que han vivido hechos traumáticos y las alteraciones anímicas de sus oyentes, quienes replican la experiencia traumática con cierta fidelidad, reafirmando así una hipótesis de la propagación del malestar. Un ejemplo de lo anterior puede apreciarse cuando McCann y Pearlman señalan que las y los profesionales “puede[n] experimentar imágenes o emociones dolorosas asociadas con las memorias traumáticas de sus clientes y, con el tiempo, las incorporan dentro de sus propios sistemas de memoria” (1990, 145).

Ahora bien, existen diversos reparos respecto a estas aproximaciones a la escucha del trauma. Un primer grupo se relaciona con problemas en la claridad de los constructos. Tanto el ETS como el trauma vicario se definen por la manifestación de alteraciones que resultan difíciles de diferenciar de otros diagnósticos como el síndrome de agotamiento o *burnout* (Cieslak et al. 2014). Asimismo, se argumenta que no existe una línea base clara sobre cómo un profesional “típicamente” se comporta en el marco de estos constructos, de manera que surgen dificultades para medir su grado de afectación, así como para aislar grupos de especial riesgo (Kadambi y Enis 2004).

Un segundo grupo de cuestionamientos —en el que quisiera enfatizar— se dirige a la hipótesis de propagación del trauma a través de la escucha. En detalle, se critica tanto para el ETS como para el trauma vicario que estos se entienden bajo una *lógica del contagio*, que sostiene la posibilidad de

transferencia del sufrimiento desde una aproximación epidemiológica (Aranguren 2017). En este sentido, el ETS y el trauma vicario asumen la escucha del trauma como un proceso despersonalizado, sin sujetos, como si se tratara de una reacción físico-química de infección donde los síntomas en un punto A apareciesen luego en un punto B gracias a una especie de conducto establecido en el encuentro.⁴ En consecuencia, estos abordajes no permiten entender la escucha más allá de un proceso lineal que, a su vez, desdibuja la agencia de las personas implicadas (Aranguren 2017). Se trata entonces de una escucha sin oyentes.

Ahora bien, como respuesta a estos cuestionamientos, es posible identificar abordajes alternativos a la lógica del contagio en la escucha del trauma. Particularmente, desde aproximaciones narrativas se ha apostado por entender las formas diversas en que el acto de encuentro transforma el propio mundo y, en consecuencia, el relato biográfico de las y los profesionales (Castillo 2021; Cornejo, Rojas y Mendoza 2009; Cornejo et al. 2013; Goldenberg 2002). Estas investigaciones dan cuenta de cómo quien se posiciona como oyente ejerce un rol activo en la construcción de sentido en torno a su relación con las personas a quienes escucha y sus experiencias, asumiendo una posición subjetiva propia ante el dolor de los demás. De esta manera, se da un lugar a la historia de vida de quien escucha más allá de la caracterización sintomatológica y la transferencia desubjetivizada del dolor.

De modo llamativo, estos abordajes también se han preguntado por la investigación académica y sobre su escucha dirigida a personas que han vivido experiencias traumáticas. Al señalar el énfasis que se ha dado a terapeutas y trabajadores de la salud, estas aproximaciones sugieren que el ejercicio investigativo también supone complicaciones particulares para la relación entre las y los investigadores y sus entrevistado(as), particularmente cuando se profundiza en testimonios asociados a experiencias límite (Cornejo, Rojas y Mendoza 2009; Cornejo et al. 2013). En detalle, se argumenta que la tarea de ‘construcción de conocimiento’ instala una serie de constreñimientos a la relación investigativa provenientes de la necesidad de cuidar una ‘justa distancia’ en torno al dolor y de brindar una caracterización clara y objetiva de lo traumático, aun cuando el testimonio de una situación se define por la fragmentación de la experiencia y la dificultad para narrar (Aranguren 2008; Aranguren 2017; Cornejo et al. 2013; Lefranc, 2002). Puesto así, la investigación promueve un modo de relacionamiento entre profesional y testimoniante que limita significativamente la gestión emocional y la implicación del profesional en el encuentro con el otro, de modo que encarna un ejercicio que requiere mayor atención para discutir las implicaciones subjetivas de la escucha del trauma.

Sin embargo, pese a que estas aproximaciones aportan significativamente a la resubjetivización de la escucha, aún no hay un desarrollo teórico detallado sobre lo que implica la

exposición al trauma de un otro. Más allá de las formas para gestionar la relación con los y las testimoniantes que demuestran los abordajes narrativos, aún existe un vacío —una especie de caja negra— sobre aquello que ocurre durante el acto de escucha de manera que se impulse esta gestión, así como las transformaciones subjetivas que resultan de la misma. La pregunta que permanece es: *¿qué está en juego en la escucha del trauma de un otro y qué implica para el oyente?*

Esta pregunta cobra especial relevancia en el contexto colombiano. Tras la firma del Acuerdo Final de Paz en el 2016 —que se suma a las acciones ya dispuestas en la Ley de Víctimas en 2011— el país se dirige hacia un proceso transicional con el fin de desmontar las dinámicas estructurales causantes de la violencia política, así como de dignificar y reparar integralmente a las víctimas. Se trata entonces de un proyecto nacional que, si bien dispone de una institucionalidad creada para su implementación, trasciende la misma hacia una implicación amplia de diversos actores en torno a *la escucha* dirigida a quienes sufrieron la guerra; escucha en la que también la investigación académica juega un rol importante. Y es que durante los últimos 5 años la producción investigativa en torno al conflicto armado y la construcción de paz ha aumentado de manera significativa; mientras en el periodo entre 2010 y 2015 se registran tan solo 26 publicaciones relacionadas, para el periodo entre el 2016 y 2021 se registran 522 (Salgado 2021). De esta manera, sea a través de la investigación aplicada por el aparato transicional, o a través de la academia, las ONGs, la cooperación internacional y las organizaciones de sociedad civil, en Colombia la escucha dirigida a las experiencias traumáticas de la violencia se ha consolidado como una apuesta de creciente proliferación.

Con este ensayo deseo hacer una propuesta sobre lo que sucede en ese espacio intermedio, en la exposición y la resonancia ante quien testimonia, especialmente en el contexto investigativo, aportando así a la discusión de los abordajes resubjetivizados que ya he expuesto. Propongo que la escucha del trauma de un otro implica un cuestionamiento subjetivo que nada tiene que ver con la asimilación o la replicación de su experiencia, sino con la exposición a una falta estructural que surge tanto *en* el testimonio como *ante* el testimoniante, de manera que el encuentro remarca una diferencia radical con el otro que debe ser atendida por el oyente, descubriendo así su propio lugar ante el dolor de los demás.

En primer lugar, en este ensayo esbozaré teóricamente lo que supone la experiencia traumática para así reflexionar sobre la concepción de escucha más adecuada a esta. Luego, explicaré lo que, a la luz de varios autores, considero como aquello que se transmite en la escucha del trauma. Finalmente, señalaré las implicaciones de los anteriores apartados en relación con el ejercicio investigativo, cuestionando las posibilidades y limitaciones del mismo para la gestión de aquello que se transmite.

Trauma y escucha

El trauma, en su conceptualización freudiana clásica, puede entenderse como el resultado de una disrupción violenta en el aparato psíquico. Una experiencia asalta o sorprende al sujeto, quien no se hallaba preparado para atender una alta carga de excitación y en consecuencia sufre una ruptura en su protección anímica (Freud [1920] 2017). Esto generaría un mal funcionamiento de los sistemas de las capas superiores del aparato anímico en su función de *ligar* la experiencia vivida, de modo que esta no logra integrarse y termina manifestándose sintomáticamente a través de repeticiones intrusivas en la cotidianidad de las personas.

Elijo elaborar sobre esta concepción freudiana debido a dos ideas que encuentro importantes. La primera: bajo esta comprensión, el trauma se define por un daño infligido en la interacción entre el sujeto y el mundo. No se agota en la descripción de los hechos vividos, sino que implica la relación que se teje con la realidad y con el sí mismo. *Se trata así de una implicación subjetiva y no solo de un suceso*. La segunda idea tiene que ver con aquello que queda perdido y, a su vez, rondando en la experiencia del trauma. En la ruptura anímica que produce el hecho violento, el sujeto no logra aprehender un trozo de su experiencia del que desprende *un resto libre*. De esta manera se configura una especie de desfase donde el sujeto, por un momento, no estuvo presente.

Sobre estas ideas, la filósofa Cathy Caruth (1996) desarrolla una lectura del trauma freudiano, enfatizando en aquella relación misteriosa del sujeto con su experiencia toda vez que esta ha sido marcada por una respuesta tardía. Hace esto a través de la ilustración que hace Freud sobre la tendencia trágica del sujeto de repetir sus sufrimientos en el poema *Jerusalén Libertada* (de Torquato Tasso) cuando en este se narra la historia de Tancredo y Clorinda; lo describe así:

El héroe Tancredo ha dado muerte, sin saberlo, a su amada Clorinda, que combatió con él revestida con la armadura de un caballero enemigo. Después de su entierro penetra Tancredo en un inquietante bosque encantado que infunde temor al ejército de los cruzados, y abate en él con su espada un alto árbol, de cuya herida mana sangre, y surge la voz de Clorinda, acusándole de haber dañado de nuevo a la amada. (Freud [1920] 2017, 113)

Lo que llama la atención de Caruth (1996) sobre la inclusión de este relato en la explicación freudiana del trauma tiene que ver con aquello que manifiesta la repetición. Y es que lo que retorna en la segunda violencia de Tancredo no es únicamente la reiteración del hecho violento, sino una voz que comunica algo desde una herida: un retorno que por sí mismo quiere decir algo. La voz de Clorinda, que mana de

la herida en el árbol, testifica así sobre el desconocimiento de Tancredo y lo pone de manifiesto nuevamente. De esta manera, para Caruth (1996), lo que habita en el corazón del trauma y se evoca en el mismo no es precisamente la relación con una experiencia vivida, sino la relación del sujeto con el hecho de haberse perdido la experiencia como tal, de *haber llegado demasiado tarde*.

La insistencia intrusiva y dolorosa de lo traumático no es solo un flujo sensorial derivado del enquistamiento de un evento en lo psíquico. Se trata de una ruptura del sentido y en consecuencia de una rotura en la experiencia que reclama para sí una voz propia y, a su vez, separada del sujeto. De este modo, el sufrimiento denota una crisis de lo simbólico en tanto que el sujeto se encuentra extraño de sí mismo a través de un dolor que colma su intimidad, pero que no puede integrar puesto que “el dolor expresado nunca es el dolor vivido” (LeBreton 1999, 48). Así, el sufrimiento de lo traumático reside en la retirada del sujeto de sí a través de un desconocimiento radical en su relación con el mundo; desconocimiento que se muestra insistente e intrusivo, encarcelándolo en una incompreensión propia y ajena.

Esta pérdida de sí en el centro de la experiencia traumática encarna un imposible inscrito en el sujeto. En términos lacanianos, la pérdida de un trozo de sí tiene como consecuencia un encuentro con *lo real*, con la dimensión de lo indecible que cae por fuera del sujeto en su propia constitución (Allouch 2011; Lacan 2016). Dicho de otra manera, aquel resto libre de significación que no se logró ligar —como diría Freud— o conocer por completo —como argumenta Caruth— retiene una ausencia que no puede subsanarse en tanto no existen palabras suficientes para colmar el desconocimiento radical que emana de la rotura del sentido provocada por el trauma. Lo que se revela es entonces un vacío inasible atravesado en la experiencia del sujeto. Bajo este entendimiento, ¿cómo abordar la escucha desde una comprensión que logre integrar su núcleo indecible? ¿De qué manera podemos hablar de una escucha del trauma cuando esta debe dirigirse a una falta y a una dificultad estructural con el sentido?

Por un lado, existe una noción clásica de escucha que Foucault (2002) identificó en la ascesis griega. En general, la práctica ascética puede entenderse como la adquisición de discursos y prácticas que permitan a los individuos constituirse en relación con *la verdad*. Dentro de las habilidades que debe adquirir el individuo se destaca un cuidado especial del uso de sus sentidos, donde la audición juega un rol especial. En la audición el sujeto se encuentra pasivo con respecto a un mundo externo que lo invade sin que este pueda hacer mucho para sustraer su atención, puesto que “se pueden cerrar los ojos, pero no los oídos” (Toop 2016, 15). Sin embargo, simultáneamente, la audición es considerada como el medio que mejor garantiza el aprendizaje de la virtud (Foucault 2002). En esta medida, la escucha se debate entre ser el más *pathetikos* y el más *logikos* de los sentidos.

La ascesis griega encuentra entonces necesario que el sujeto escuche como corresponde, es decir, que dirija su atención correctamente para enlazarse a sí mismo a la verdad. Lo anterior le requiere la búsqueda de lo que se denomina *to pragma*, definido como la referencia o el referente en lo que se escucha. Quien presta su oído debe prescindir del estilo, la forma, el vocabulario y demás aspectos ‘superfluos’, dado que lo importante reside en la comprensión de lo que se quiere decir: “Hallar la proposición verdadera en cuanto puede transformarse en precepto de acción” (Foucault 2002, 334). Así, bajo esta aproximación, la escucha debe entenderse y orientarse como una conexión al *logos* —el lenguaje de la razón presente y articulada— aprovechando de ella para elaborar conocimientos claros, comprensibles y aplicables.

No obstante, existe también otra aproximación que considero relevante para abordar la escucha; una dirigida a aquello más allá del referente de lo dicho. Se trata de la escucha como *resonancia*. Nancy (2007) sostiene que la audición no se agota en la codificación de algún sentido, sino que es ante todo *el acto de tenderse* al encuentro con una presencia particular. Esta presencia —que Nancy define como una presencia *a sí*, una presencia como un *presentarse*— se trata fundamentalmente de una remisión al encuentro como apertura. En este sentido, la remisión redirige no solo a un sentido, sino al entre-espacio que emerge en el acto de escucha, donde los sujetos encontrados se abren a “una comprensión del ser [que] no es sino la de los otros, la de los otros por mí y la de mí para los otros (Nancy 2006, 43). Así, la escucha es ante todo la remisión a la exposición de los sujetos entre sí y a los sujetos estando expuestos a ellos mismos; una presencia dinámica que da cuenta de “un presente que no es un ser, sino más bien un venir y un pasar, un extenderse y un penetrar” (Nancy 2007, 31-32). Bajo este abordaje la escucha se presenta como un testigo de la relación que los sujetos tejen a través *una invasión del uno en el otro*, en un movimiento que les compromete más allá de la búsqueda de un sentido claro y asible.

Es esta última comprensión la que posiblemente resulta más adecuada para aproximarse a la escucha del trauma: la resonancia de sujetos expuestos a sí y entre sí. Una escucha que se tiende más allá del sentido y que, por consiguiente, puede brindar mejores elementos para abordar aquello que atraviesa el núcleo de lo traumático: una rotura simbólica que proyecta una experiencia que no se puede conocer, narrar ni aprehender enteramente. Sobre esto deseo desarrollar el siguiente apartado; si la escucha es exposición, ¿qué se manifiesta en esa presencia a sí y cuál es el carácter de su remisión?; más precisamente, ¿qué es lo que se transmite en la exposición que configura la escucha del trauma?

Lo que está en juego

*Yo no sabía y todavía no sé
quiénes fueron esos hombres desventurados,
cómo se llamaban,
qué veían cuando se miraban al espejo*
Juan Gabriel Vásquez (2017, 84).

Antonio Yammara fue herido con un arma de fuego en las calles del centro de Bogotá. Sucedió luego de acompañar a Ricardo Laverde a escuchar un misterioso casete que parecía inquietarle bastante, pero del que se reservó cualquier explicación. En la Casa de Poesía, mientras Yammara escuchaba un poema de Asunción Silva, Laverde lloró profusamente, se levantó y salió sin avisar. Aunque Yammara logró alcanzarlo tras seguirlo unas cuantas calles, así también lo hicieron otros dos hombres que tripulaban una moto. Estos les propinaron dos disparos.

Dos años después, Antonio Yammara encontró la residencia donde Laverde pasó sus últimos días. La casera, ‘Consu’, aún conservaba el misterioso casete y se lo entregó al sobreviviente para que lo escuchase en la cocina. Era la grabación correspondiente a la caja negra del Boeing 757 que se había estrellado en camino a la ciudad de Cali (Colombia) días antes del asesinato de Laverde. En dicho avión se encontraba Elena, la mujer a la que Ricardo había amado y con quien esperaba reconciliarse después de haberla lastimado años atrás. De este modo, el protagonista se encuentra a sí mismo escuchando los sonidos correspondientes a la muerte de Elena, catástrofe que había destruido a Laverde antes de morir él también y ante la cual Yammara no pudo sino decir: “*no es, nunca será, uno de mis muertos*” (Vásquez 2017, 84).

Esta escena de la novela *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez (2017), sugiere una manera interesante de entender la escucha del trauma de un otro. Su protagonista no puede evitar una profunda incomodidad al verse expuesto a sí mismo a una serie de hechos terribles que no tienen una clara relación con su propia vida... ¿O sí lo hacen? Y es que su historia personal fue herida por la presencia y ausencia de Ricardo Laverde, de manera que, al menos en extensión, la muerte de Elena también lo implica. Sin embargo, Elena no puede ser una de sus muertos.

En este apartado sugiero, tomando como referencia a Antonio Yammara, que en el acto de escucha ocurre un movimiento de invasión y distanciamiento que implica a quien se expone al trauma de un otro, pero que también le cuestiona sobre su propio lugar ante un sufrimiento no vivido o que no le atraviesa del mismo modo que al testimoniante. Esto

partiría de la relación que el oyente establece con lo que se transmite en la escucha resonante del trauma.

El historiador Dominick LaCapra (2005) sostiene que en la investigación sobre sucesos límite resulta necesario diferenciar entre los conceptos de *pérdida* y *ausencia*. Por una parte, la pérdida es un hecho histórico; corresponde a acontecimientos concretos que sucedieron a las personas que vivieron una experiencia traumática en contextos sociales y políticos particulares: la muerte violenta o la desaparición de un ser querido, sufrir la detención arbitraria y la tortura, vivir actos de maltrato y abuso, etc. Por otra parte, la ausencia se ubica en un nivel transhistórico, en tanto que se relaciona fundamentalmente con la imposibilidad de un discurso total o absoluto, es decir, refiere a una falta estructural en la experiencia simbólica del sujeto; falta que a lo largo de la historia se ha evocado de distintos modos:

A veces en términos de la separación de la madre/ del otro, de pasaje de la naturaleza a la cultura, de una eclosión de lo preedípico o presimbólico en lo simbólico, de ingreso al lenguaje, de encuentro con lo «real», de la alienación del ser de la especie, de la vivencia atormentada de ser arrojados que implica el Dasein, de la pérdida melancólica originaria en relación con la subjetividad y así sucesivamente. (LaCapra 2005, 96)

La ausencia comprendería así aquello que escapa a cualquier discurso, puesto que remarca al mismo tiempo que rebosa los límites del lenguaje y del conocimiento. Para LaCapra (2005), la ausencia en el plano de la investigación resultaría de especial relevancia, dado que atraviesa inexorablemente la relación entre oyente y testificante, el conocimiento de uno sobre otro y sus respectivas posiciones en torno a las pérdidas asociadas a lo traumático en cuestión. En detalle, el autor considera que el reconocimiento de la ausencia como un elemento importante en la investigación sobre el trauma previene confusiones nocivas: la confusión entre elaborar pérdidas concretas y restablecer un pasado fundacional idealizado; la trivialización de hechos violentos bajo una ausencia de sentido transversal a la historia; incluso, la apropiación de las pérdidas de otro y la identificación total con su experiencia. No obstante, aquello que encuentro importante resaltar de la insistencia de LaCapra (1995) en relación con la ausencia son dos consideraciones puntuales: (i) la escucha que configura la investigación académica no se puede agotar en la descripción de las pérdidas como un acto suficiente para abordar el trauma; y (ii) si la ausencia atraviesa la relación entre investigador y testificante, de modo que resulta de especial importancia para el acto investigativo, debe entonces, de alguna manera, hacerse presente y transmitirse a través de la escucha.

El abordaje de Jacques Lacan sobre *la voz* resulta de especial utilidad para entender esta transmisión de pérdidas y

ausencias. En su décimo seminario, Lacan (2020) describe el papel del ‘shofar’ —el cuerno utilizado durante las fiestas judías del Rosh Hashanah posteriores al año nuevo— para ejemplificar el modo en que la voz interviene en la constitución del sujeto. Señala Lacan (2020) que el sonido del shofar cumple la función ritual de rememorar el pacto de alianza entre Yahvé y Abraham. No obstante, el momento de remembranza asociado al sonido del shofar no busca precisamente despertar el recuerdo en los fieles —quienes antes del resonar del cuerno tienen un espacio de recogimiento para este propósito— sino que es al mismo Yahvé a quien se dirige el shofar y en quien se busca como tal generar el recuerdo de la Alianza. Puesto así, para Lacan el shofar como ejemplificación de la voz debe entenderse fundamentalmente como un acto de invocación, un llamado del sujeto para recibir una respuesta sobre sí mismo fuera de sí. El sujeto apuesta a recibirse a través del Otro de manera vocal.

Sin embargo, lo que llega de parte del Otro no siempre es una respuesta, frecuentemente se trata de lo contrario. Desde el abordaje lacaniano, la voz del sujeto se manifiesta cuando este no recibe nada o, mejor dicho, cuando recibe nada por parte del Otro debido a que enfrenta una respuesta inasumible que se desprende de la cadena significante, señalando así un exceso o un resto libre —lo que sería para Lacan el *objeto a*, aquello que cae del sujeto cuando este se constituye en lo simbólico. De este modo, al testimoniar de su *pérdida*, el sujeto también se encuentra con su voz y allí enfrenta una respuesta en negativo que retiene *la ausencia* estructural en el corazón de su trauma, que es, a saber, la imposibilidad de conocer completamente su experiencia: “La voz viene en el lugar de lo que es propiamente indecible acerca del sujeto” (Miller 2007, 144). En consecuencia, la escucha de la voz remitiría a una presencia resonante al borde de un sentido que no tiene respuesta. Se trata de una invocación que reclama sobre una pérdida, pero que no recibe más que un dedo en la herida de un vacío irremplazable. La voz en su relación con el trauma habla entonces de la pérdida y de la falta estructural que la atraviesa como ausencia radical del sentido, “es la alteridad de lo que se dice” (Lacan 2020, 298).

Así, lo que implica la escucha del trauma sería fundamentalmente una exposición a —y un verse invadido por— la búsqueda de respuestas que un otro emprende respecto a una herida que lo constituye en su intimidad. Quien escucha viene a ser implicado en una invocación en la que el testificante trata de encontrar una posición subjetiva respecto a una violencia que fractura su capacidad de aprehender una experiencia perdida para sí. En este sentido, supone en cierta medida la exposición a un acto privado e intransferible aun cuando sea públicamente dispuesto a través del testimonio.

Es así que la escucha del trauma se asemeja a lo que Toop (2016) describe como *escucha furtiva*, acto que define y ejemplifica a través del famoso cuadro de Nicolaes Maes, ‘The

Eavesdropper' (Figura 1). Allí, la situación que ilustra Maes es la de quien ingresa en una escena que no le corresponde, pero donde la resonancia que la ha llevado hasta allí también le implica y no le permite desprenderse porque ya sabe o, al menos, sospecha 'algo'. No obstante, para la oyente furtiva ese 'algo' que le afecta permanece siempre velado: "Las revelaciones se manifiestan con una conmoción física, a pesar de que aquello que se revela está rodeado de ausencia" (Toop 2016, 125). En esta medida, mientras aquellos que

son espíados atraviesan un momento de conmoción íntima, la oyente furtiva podría considerarse conmovida por extensión, mas con la diferencia radical de que está en una posición donde no puede ver con claridad lo que oye en tanto una pared le separa de aquello que pretende conocer. En este sentido, regresando a nuestra pregunta por la escucha del trauma, el oyente y el testimoniante estarían ambos involucrados en una situación comprometedor, pero siempre desde posiciones subjetivas distintas.



Figura 1. Nicolaes Maes: The Eavesdropper, 1657

Nancy (2007) sostiene que la escucha no es solo una exposición al otro, sino también un movimiento de ida y vuelta donde el oyente se enfrenta a su propia exposición. La escucha implica una reflexión sobre la implicación del sí mismo en la relación resonante, de manera que no solo existe el evento de una invasión, sino también un acto necesario de autorreconocimiento. Caruth (1996) permite pensar sobre este movimiento, tanto en el testimoniante como en el investigador, a través de su noción del *despertar* extraída de la relectura de un sueño interpretado por Freud.

En detalle, Freud atiende a un hombre que se ha encontrado en un sueño con su hijo muerto. Este sueño ocurre luego del fallecimiento del niño, cuando el padre, agotado, se dispone a dormir en una habitación conjunta al lecho de muerte. Durante su siesta, el padre sueña con su hijo, que se le acerca cubierto en llamas y le reclama: "Padre ¿qué no ves que me estoy quemando?". El padre, confundido por un momento, despierta para encontrarse con que una de las

velas cercanas al lecho había caído sobre el cadáver de su niño y este efectivamente estaba en llamas. Freud se pregunta inicialmente por qué el padre, si de algún modo registraba que el niño se quemaba fuera de su sueño, se despertó tan tarde para evitar que las llamas se propagaran por su cuerpo. La hipótesis de Freud es que el encuentro onírico respondía al deseo del padre de ver a su niño vivo, de modo que, sobre la base de este deseo, su sueño se prolongó unos instantes.

Caruth (1996), partiendo de la reinterpretación lacaniana del sueño, sugiere una conclusión distinta a la de Freud: el padre no se despierta por el conocimiento de una percepción, sino en un intento por responder a *la voz* que resuena en la manifestación/repetición de lo traumático. Pero esta respuesta, como en el caso de Tancredo y Clorinda, no es sino la replicación de aquello que se escapa: la replicación del haberse perdido la muerte del niño. Nuevamente, el sujeto llega demasiado tarde a su pérdida. Caruth (1996) argumenta que, sin embargo, este 'missing' es aquello que permite al sujeto

asumir una posición respecto a su experiencia traumática, en este caso, la confrontación con el hecho de ser el padre de un niño en llamas, el padre de un niño que ya no vive. En la repetición del llegar-muy-tarde el sujeto confronta la necesidad de agenciarse para sí un lugar frente a la rotura en su experiencia y sobre este misterio tenderse hacia un futuro bajo una nueva constitución subjetiva: ser, sobre la base de la ausencia, quien puede contar la historia de una pérdida. Ahora bien, en la exposición a la invocación y el despertar del otro respecto a su trauma, ¿a qué posición se enfrenta el oyente? ¿Despierta a ser quien puede contar una pérdida que no es suya? Es sobre este punto que se concentra el dilema de la escucha del trauma, en tanto al reconocimiento de la ausencia *en* el testimonio se le suma el enfrentamiento a una ausencia *ante* el testificante. Y es que el despertar del oyente no lo dirige precisamente al lugar de quien pierde, sino más bien a la posición de estar ante quien ha perdido y no puede asir su pérdida.

Como hemos visto, debido a la falta de respuestas a su invocación, el testificante no puede dar más que nada a quien escucha. Así, *el oyente se halla radicalmente separado del testificante dado que le es posible identificar las pérdidas sufridas, pero no puede saber qué es perder y*, “en términos de ausencia, no se puede perder lo que nunca se tuvo” (LaCapra 2005, 97). Por consiguiente, lo que se transmite en la escucha del trauma no comprende una batería de síntomas que se propagan como un virus. Lo que se transmite es fundamentalmente el despertar a una ausencia que debe agenciarse íntima y personalmente desde la posición del que no ha perdido y está ante el dolor de quien sí lo ha hecho, pero solo puede entregarle la nada. Pueda ser que incluso la intrusión de las memorias de un otro que tanto quisieron poner en evidencia Figley (2002) y McCann y Pearlman (1990) no represente sino la insistencia de un mandato, como el reclamo del niño en llamas, por agenciar la posición a la que se despierta el oyente: la de haber llegado demasiado tarde al trauma de un otro como para que este también le arrancase un trozo de sí.

Y es que, finalmente, el despertar al agenciamiento de la propia posición ante la ausencia —en y ante el testimonio— se trata fundamentalmente de una pregunta sobre cómo sobrevivir (Caruth 1996). Esto, en el caso de quien ha sufrido un trauma, se define por la confusa experiencia de sobrevivir a una rotura en la propia experiencia, mientras que para el oyente el misterio fundamental es el de cómo sobrevivir a la escucha. Los efectos de la exposición en esta medida no son los de un contagio, sino los de la conmoción producida en un entre-espacio donde el oyente se enfrenta a una ausencia que le exige una elaboración, debido a que fue comprometido ante ‘algo’ que no puede conocer, en tanto que la ausencia atraviesa la relación mas no pertenece a nadie: no es la voz del hecho traumático puesto que de este nada recibe el testificante; no es la voz del testificante dado que solo a este le pertenece el confuso e íntimo (des)conocimiento de lo traumático; tampoco es la voz del oyente que en todo caso ha sido

conmocionado por una invasión externa. Así, la escucha del trauma supone algo extraño a todos los implicados, quienes resuenan ante una ausencia, pero solo pueden abordarla desde lugares distintos.

Quien escucha confronta así una pregunta sobre qué merece de él o ella estar frente al dolor del otro sin poder aprehenderlo —situación contraria al objetivo de la escucha ascética (Foucault 2002). Su “despertar es cargar el imperativo de sobrevivir [...] pero como quien debe contar lo que significa no poder ver” (Caruth 1996, 105). Ante este entendimiento nos haría falta una última pregunta: ¿cuáles son las verdaderas posibilidades del ejercicio investigativo para acoger la escucha de la ausencia en y ante el testimonio?

Algo por hacer

*De cualquier lado que me vuelva
hay siempre un rostro que me hostiga.
Y una risa histérica
resonará para siempre en mis oídos.
Edgar Allan Poe (2018, 654)*

En el cuento “La caja oblonga”, Poe (2018) cuenta la historia del joven artista Cornelius Wyatt, quien se propone viajar desde Charleston, Carolina del Sur, hasta la ciudad de Nueva York a bordo de un paquebote. En la embarcación, Wyatt se encuentra con un viejo amigo de su universidad —el narrador—, quien encuentra extraña la actitud melancólica del artista, así como el carácter aparentemente incompatible de este con su esposa. Sin embargo, lo que más llama su atención es el misterioso contenido de una gran caja con la que Wyatt duerme todas las noches en su camarote.

En las madrugadas, el amigo de Wyatt intenta descifrar el misterio escuchando a través de la pared que separa sus camarotes, oyendo al joven artista sollozar luego de abrir y apreciar silenciosamente el contenido de su caja. Es así como el narrador concluye que su amigo le oculta algo importante: Wyatt había dado con una gran obra de arte. No obstante, cuando decide confrontarlo, la reacción del joven artista le resulta bastante desproporcionada. Tuvieron que socorrer a Wyatt tras un ataque de risa histérica que finalizó con un desmayo.

Días después, el paquebote se topa con un huracán. La embarcación se ve comprometida y los tripulantes deben abandonarla para sobrevivir. Wyatt se muestra reticente a abandonar su caja y, aunque intenta salvarla valerosamente, no consigue sino hundirse con ella. Su amigo se entera tiempo después por boca del capitán de que el contenido de la caja no era ninguna obra de arte, sino el cadáver de la señora Wyatt, la verdadera esposa, quien falleció días antes de zarpar y que el artista pretendía llevar a su familia para enterrarla dignamente. Desde entonces, el narrador cuenta que el recuerdo

de su imprudente pretensión de conocimiento no le permite dormir y que ahora siempre escucha la risa histérica de Wyatt.

Al igual que el narrador en el cuento de Poe, considero que el acto investigativo, bajo su pretensión de construir conocimiento científico claro y asible, recurrentemente asume una mirada capaz de traspasar el misterio de quien ha sufrido un trauma, concluyendo por el otro lo que este no sabe decir, desconociendo así la ausencia fundamental que atraviesa la escucha. Bajo este acto, al igual que en la lógica del contagio, el investigador también se borra a sí mismo y termina por ignorar el agenciamiento que le requiere estar ante el dolor de los demás.

Aranguren (2008) señala un problema recurrente en la investigación académica donde participan personas que han atravesado situaciones límite. Esta se preocupa significativamente por construir conocimiento en torno a lo traumático, pero rara vez se pregunta por las condiciones de posibilidad del testimonio. Así, cuando el testificante calla o enfrenta dificultades para narrarse, se asume que su experiencia se agota en un silencio que no expresa nada en absoluto. No obstante, sería precisamente en este silencio donde se puede cuestionar y profundizar sobre la gestión del testimonio: el testificante calla porque no tiene una escucha adecuada, porque no existen condiciones seguras para expresarse, porque no desea que su experiencia sea trivializada o, fundamentalmente, porque en el núcleo de lo traumático permanece algo inenarrable. El problema radica en que la investigación sufre gran incomodidad ante la ausencia, en tanto su lenguaje es el de la descripción exhaustiva, la claridad, *el conocimiento de la verdad*. Por consiguiente, *la voz* del otro no puede sino ser incorporada por la voz del conocimiento científico, en tanto la primera no tiene nada para decir o, en palabras más precisas, en tanto la investigación no logra escuchar más allá del sentido. En consecuencia, el investigador corre el riesgo de totalizar el testimonio cuando no reconoce los límites de su mirada —recordemos a Maes⁵— y cuando es reticente a entender la escucha como un estar al borde, y en esa medida estar al límite, de un sentido donde saber todo del otro es imposible en tanto una intimidad siempre se reclama (Aranguren 2008). En consecuencia, la investigación termina por agotarse en una descripción de las pérdidas y en un encuentro sordo a la ausencia que las atraviesa.

Lo anterior estaría relacionado también con una sordera a la propia implicación. Cuando Cornejo et al. (2009) ahondaron en la experiencia de las y los investigadores de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (CNPPT) en Chile, encontraron un dilema recurrente: las y los profesionales manifestaban una profunda frustración por sentirse desdibujados en ‘los productos’ de su investigación. Y es que los relatos oficiales deben narrarse como conocimiento desubjetivado; el investigador no aparece en el texto, solo la exposición de hechos y testimonios que nada dicen sobre sus condiciones de escucha. Así, el investigador se

difumina en una *práctica mística*, como “un sujeto que se profesa entregado [...] y al mismo tiempo que borrado por *el saber y la verdad* en nombre de los cuales habla” (Aranguren 2017, 67). Esto ocurre en tanto se comparte la idea de que el investigador o la investigadora ‘no interviene’ —y aquí aparece una diferencia importante con el quehacer terapéutico— puesto que su objeto es formular un conocimiento recibido por el otro y no el encuentro como tal, de manera que la relación pareciera irrelevante. No obstante, como señalan insistentemente Cornejo et al. (2009), dicha imposibilidad de intervenir supone para los investigadores una carga particular: la carga de solo ser un aparato de registro. Aparece así un cuestionamiento de qué merece estar ante el sufrimiento, así como un dolor provocado por las barreras que la función profesional impone a través del mandato de conocer y nada más que conocer.

Adicionalmente, en contextos transicionales, como lo fue en su momento Chile —el contexto del que habla Cornejo— y como lo es actualmente Colombia tras la firma de los acuerdos de paz, aparecen exigencias especiales para las y los investigadores en virtud de guardar una ‘justa distancia’ ante el dolor de los demás (Lefranc 2002; Saunders 2008). Y es que, sumada a la neutralidad axiológica del quehacer científico —aquella que exige del oyente conservar la posición de quien registra y nada más— aparece la necesidad de normalizar el objeto violencia dentro de un relato unificador de reconciliación, cierre y buen olvido. De esta manera, se aplica un constreñimiento que opera en dos vías de administración: por una parte, las personas víctimas de hechos traumáticos —provocados en estos casos por la violencia política— deben ajustarse a un modelo de ‘víctima razonable’ tendida hacia al perdón, la reconciliación, el cierre del duelo, la reincorporación al sistema productivo, etc; por otra, el quehacer académico debe elaborar un relato generalizable, evitando dar demasiado énfasis a la singularidad de los testimonios y armonizando las diferentes voces en torno a una salida de la violencia (Lefranc 2002; Ramírez 2016). Como resultado, se instala en la relación intersubjetiva una demanda por sanar y seguir adelante tanto en quien testimonia como en el oyente, de manera que ambos deben mantenerse a raya de la afectividad negativa provocada por la fracturación traumática y las condiciones estructurales que retienen el sufrimiento (Saunders 2008). Se termina entonces por reprimir la implicación subjetiva a través del discurso transicional de la estabilización emocional, puesto que es precisamente a partir del encuentro con la ausencia, aquella negatividad que se resiste a lo simbólico y, por lo tanto, al cierre, de donde se desprende la capacidad de agencia de quien cuenta de sí y de quien escucha.

Sin embargo, como he expuesto, de la borradura de la experiencia no puede sino caer un resto libre. Este resto es lo que Cornejo et al. (2013), en el contexto de su investigación, denominan *el secreto*. En detalle, pese a que el reporte investigativo prescinde del investigador, este se lleva consigo

precisamente aquello que no quedó registrado en su producto académico. Por una parte, esto corresponde a su implicación en la relación de escucha; todos los aspectos silenciados del encuentro, puesto que no pueden transcribirse, resultan irrelevantes al ejercicio de encontrar el conocimiento de la verdad (todo lo que no sería *to pragma*) o aparecen disonantes para la armonización transicional.

Por otra parte, el secreto tiene que ver con el encuentro con la ausencia *en* y *ante* el testimonio, ese misterio infranqueable del no-poder-saber-completamente y que asedia la relación de escucha: “Así, los profesionales se enfrentan a la futilidad de transmitir algo que son incapaces de decir [...], [que] se define por su ausencia y por los límites que impiden cualquier intento de describirlo totalmente” (Cornejo et al. 2009, 125). El investigador lleva así la carga de asumir una ausencia enquistada en su intimidad y que no sabe dónde ubicar. Se trata de un agenciamiento que impera, pero que no puede partir del conocimiento. Más bien expulsa al oyente a elaborar sobre la ausencia como punto de partida hacia ‘algún lugar’.

En este sentido, el secreto de Cornejo también puede entenderse como lo que Avery Gordon (2008) denomina *el asedio* de algo por hacer: el resultado inquietante del encuentro con una ausencia presente ligada al trauma de otro y que insta a la acción incesante, tendida siempre al futuro sobre la base de su misterio. Así, se revela que estar ante el dolor de los demás

supone una implicación también ética sobre qué hacer desde la posición del que oye. Es por esto que Derrida (2012) apela a la justicia en la relación con los espectros como ausencias presentes, en tanto la exposición a estos no puede saciarse con respuestas concretas, solo deriva en una infinita tensión por hacer algo en función de lo[s] que no está[n]. En consecuencia, esta incertidumbre ante el no-saber qué se es ante el dolor de un otro empuja a nuevas formas de habitabilidad y ética ante las injusticias sociales (Castillo 2020). ¿Es posible que estas incidan en cómo se desarrolla el ejercicio investigativo?

Cornejo et al. (2009) sostienen, tras poner en evidencia los dilemas de investigadores e investigadoras expuestas al trauma de otros, que su propia investigación es capaz de configurar ‘una cadena de escucha’. Según ellos, esta podría conectar al lector a la experiencia tanto de los testimoniantes de la comisión, como a la experiencia de sus oyentes luego de contribuir a la investigación. Ahora ¿qué precisamente podría diferenciar a esta investigación de aquella que desarrolló la CPPT donde, según denuncian, no aparece la experiencia subjetivada de la escucha? ¿No sería precisamente la puesta en evidencia del resto libre que cae del acto investigativo? Quizá no exista una investigación adecuada a la escucha del trauma mientras esta no pueda señalar con el dedo aquello que se le esfuma. Quien investiga, más allá de la búsqueda de sentido, debería también testimoniar y en ese acto “ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar” (Agamben 2005, 39).

Epílogo



Figura 2. Hornos Crematorios en Juan Frío⁶

A inicios del 2018, durante una visita al corregimiento de Juan Frío, ubicado en el departamento de Norte de Santander (Colombia), tuve la oportunidad de caminar unas ruinas infames. A escasos kilómetros del centro poblado visité una vieja ladrillera que, tras la toma paramilitar del corregimiento, fue adecuada como un horno crematorio para la desaparición forzada de personas entre los años 2000 y 2005. Allí se estima que más de 500 personas fueron desaparecidas por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

Tras una cerca de alambre nos reunimos un grupo mediano, conformado por miembros de la comunidad e investigadores. Mientras rodeábamos la edificación, hicimos grupos más pequeños donde los habitantes nos contaban su conocimiento de lo ocurrido. Cada paso hacía crujir naturaleza muerta; las hormigas y los caracoles habían reclamado como propios cada ladrillo y cada grieta; al caminar picaba el cuerpo, pequeñísimas punzadas por manos y piernas. En el centro de la ladrillera: un hueco, fondo de barro, ramas y piedras, marcas de hollín que subían hasta la abertura; era el *puto hueco* del que Javier Osuna (2018) escribió —y que nombró de ese modo— en el libro que consulté antes del viaje.⁷

Las ruinas eran sobrecogedoras, pero, si hablaban, no me era posible entender. Reconstruir en la imaginación lo ocurrido no podía sino lograr que me doliera la cabeza. El hueco

oscuro abierto contra el cielo y contra la cara de los curiosos no nos decía nada; reverberaban murmullos confundidos y una incomodidad impresionante. Pensar en quienes desaparecieron implicaba un forzamiento del que no podía surgir más que frustración.

Han pasado cuatro años y la sensación atravesada en el recuerdo conserva su fuerza. No puedo olvidar los hornos, ni que allí muchos hijos, hijas, hermanos, hermanas, padres, madres, amigos y amigas fueron introducidos en un intento perverso de expulsarlos de la historia. El problema es que *no les puedo olvidar, pero no conozco sus rostros...* Y ¿cómo se construye un rostro? Si me memorizara todas y cada una de sus fotos, ¿cómo se construye la risa que corresponde al rostro? Y si existieran grabaciones para todas y cada una de sus carcajadas, ¿cómo imaginar que se ríen conmigo?... Solo consigo creer que la luz en las caras que no conocí nunca debió apagarse, ni tampoco su risa. Creo que debería poderles conocer y llegué tarde.

Ahora, cuando pienso en el hueco, me imagino preguntándole ¿qué quiere?, o más bien ¿qué me quiere? [*che vuoi?*] ¿Qué me merece esta boca negra? Soy quien no conoció a las personas allí desaparecidas y quien nunca podrá hacerlo. Desde ese momento no admito la existencia de más putos huecos de donde otras y otros no puedan regresar.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2005. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- Agudelo, Juan A. y Juan P. Aranguren. 2020. “Habitar la desaparición: memorias sonoras de familiares de personas desaparecidas en Colombia”. *Psicoperspectivas*, 19, no. 3, 1-11. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol19-issue3-fulltext-2041>
- Allouch, Jean. 2011. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Aranguren, Juan Pablo. 2017. “Efectividad del daño y desdibujamiento del sujeto: aproximaciones a las narrativas sobre el sufrimiento en el conflicto armado colombiano”. *Revista de Estudios Sociales*, 60, 62-71. <https://doi.org/10.7440/res60.2017.05>.
- . 2008. “El investigador ante lo indecible y lo inenarrable”. *Nómadas*, 29, 20-33.
- Beck, Cheryl. 2011. “Secondary traumatic stress in nurses: A systematic review”. *Archives of psychiatric nursing*, 25, no. 1, 1-10. <https://doi.org/10.1016/j.apnu.2010.05.005>
- Caruth, Cathy. 1996. *The Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Castillo, Angélica. 2021. “Entre la frontera de la escucha y el campo de las incertidumbres: experiencias de profesionales que realizan acompañamiento psicosocial a familiares de personas desaparecidas en Colombia”. Tesis de Maestría. Universidad de los Andes.
- Cieslak, Roman, Kotaro Shoji, Allison Douglas, Erin Melville, Aleksandra Luszczynska y Charles Benight. 2014. “A Meta-Analysis of the Relationship Between Job Burnout and Secondary Traumatic Stress Among Workers with Indirect Exposure to Trauma”. *Psychological Services*, 11, no. 1, 75-85. <https://doi.org/10.1037/a0033798>

- Cornejo, Marcela, Rodrigo Rojas y Francisca Mendoza. 2009. "From Testimony to Life Story: The Experience of Professionals in the Chilean National Commission on Political Imprisonment and Torture". *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 15, no. 2, 111-133. <http://dx.doi.org/10.1080/10781910802603450>
- Cornejo Marcela, Germán Morales, Juana Kovalskys y Dariela Sharim. 2013. "La escucha de la tortura desde el Estado: la experiencia de los profesionales de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura en Chile". *Universitas Psychologica*, 12, no. 1, 271-284. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.upsy12-1.ete>
- Derrida, Jacques. 2012. *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- Figley, Charles. 1995. "Compassion Fatigue as Secondary Traumatic Stress Disorder: An Overview". En *Compassion Fatigue: Coping with Secondary Traumatic Stress Disorder in Those Who Treat the Traumatized*, editado por Charles Figely, 1-20. New York: Routledge.
- Figley, Charles. 2002. "Compassion Fatigue: Psychotherapists' Chronic Lack of Self Care". *Psychotherapy in Practice*, 58, no. 11, 1433-1441. <https://doi.org/10.1002/jclp.10090>
- Foucault, Michel. 2002. *La hermenéutica del sujeto*. México D.F.: FCE.
- Freud, Sigmund. [1920] 2017. "Mas allá del principio del placer". En *Psicología de las masas*, 95-160. Madrid: Alianza Editorial.
- Goldenberg, Jennie. 2002. "The Impact on the Interviewer of Holocaust Survivor Narratives: Vicarious Traumatization or Transformation?". *Traumatology*, 8, no. 4, 215-231. <https://doi.org/10.1177/153476560200800405>
- Gordon, Avery. 2008. *Ghostly Matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kadambi, Michaela y Liam Ennis. 2004. "Reconsidering Vicarious Trauma: A Review of the Literature and Its' Limitations". *Journal of Trauma Practice*, 3, no. 2, 1-21. https://doi.org/10.1300/J189v03n02_01
- Lacan, Jacques. 2014. *El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2020. *La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- LaCapra, Dominick. 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Lefranc, Sandrine. 2002. "La justa distancia frente a la violencia". *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, no. 174, 31-40.
- Miller, Jacques A. 2005. "Jacques Lacan and the voice". En *The Later Lacan: An Introduction*, editado por Veronique Voruz y Bodgan Wolf, 137-146. New York: State University of New York Press.
- McCann, Lisa y Laurie Pearlman. 1990. "Vicarious Traumatization: A Framework for Understanding the Psychological Effects of Working with Victims". *Journal of Traumatic Stress*, 3, no. 1, 131-149. <https://doi.org/10.1007/BF00975140>
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la Escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Osuna, Javier. 2018. *Me hablarás del fuego: los hornos de la infamia*. Bogotá: Ediciones B.
- Pearlman, Laurie y Karen Saakvitne. 1995. *Trauma and the Therapist: Countertransference and Vicarious Traumatization in Psychotherapy with Incest Survivors*. New York: W.W. Norton.
- Poe, Edgar, A. 2018. *Cuentos completos*. Barcelona: Edhasa.

- Ramírez, Camilo A. 2016. “Reconciliación como ideología y la verdad del resentimiento”. En *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto: debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, compilado por Andres Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana, 309-327. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Salgado, Delio L. 2021. “Producción científica posterior al acuerdo de paz en Colombia: un análisis bibliométrico”. *Ciudad Paz-ando*, 15, no. 1, 8-23.
- Saunders, Rebecca. 2008. “Lo que se pierde en la traducción: expresiones del sufrimiento humano, el lenguaje de los derechos humanos y la Comisión Sudafricana de Verdad y Reconciliación”. *Revista internacional de derechos humanos*, 5, no. 9, 52-74.
- Toop, David. 2016. *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2017. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara.

Notas

1. Las reflexiones reunidas en este ensayo provienen de la investigación “Resonancias de una presencia ambigua: La memoria sonora de familiares de personas desaparecidas en Colombia”, enmarcada en el proyecto “La habitabilidad del Fantasma”, financiado por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia. Los resultados de esta investigación pueden consultarse en Agudelo y Aranguren (2020) y en la página web www.proyectoresonancias.com
2. Incluso, dada la correspondencia sintomática entre terapeuta y paciente, se considera que el tratamiento del ETS resulta similar al tratamiento de TEPT. Un ejemplo de esto es la *desensibilización*, basada en la exposición controlada a estímulos negativos —en este caso, correspondientes al trauma de otro— donde se apunta a reducir la incomodidad y la reactividad emocional relacionada (Figley 2002).
3. Estos esquemas cognitivos pueden definirse como marcos de referencia para entender y actuar en el mundo. Dichos esquemas incluyen creencias, suposiciones y expectativas sobre el sí mismo y sobre el mundo que permiten la construcción de sentido sobre la propia experiencia (McCann y Pearlman 1990).
4. De hecho, el mismo Figley (2015) al referirse al ETS habla de los procesos de propagación en sistemas o grupos de personas y sugiere que el trauma tiene la capacidad de “*infectar* a todo un sistema luego de aparecer en un solo individuo” (5), como si la reacción a la escucha del trauma no fuese sino la extensión indefinida del mismo en un proceso desubjetivizado.
5. Propondría incluso que este problema parte de una confusión entre la escucha y la mirada, como si la audición del testimonio pudiese delimitar claramente los bordes de lo que se escucha del mismo modo que con un objeto que se observa a la distancia, sin verse implicado y confundido en el encuentro.
6. Fotografía tomada por el autor en abril, 2018.
7. En el último apartado de su libro *Me hablarás del fuego*, el periodista Javier Osuna escribe una carta a Luís, Moisés y Víctor, tres víctimas de desaparición forzada en los hornos de Juan Frío. En esta, el autor describe su visita a las ruinas de los hornos. En una implicación muy personal dentro del escrito, el autor da cuenta clara del dolor que supone el enfrentamiento a la ausencia de la que, en todo caso, debe separarse para agenciar su propia vida: “Y yo sé que la vida no cabe en ese puto hueco y lo veo y me quiero meter en él para que me explique el silencio, lo quiero jalar para sacudir ese balbuceo que no llega a grito [...] Y yo me quiero quedar a reclamar, como un ladrillo más gritándole al eco del hueco (que tiene fondo). Y al final no importa lo que haga...Luís, Moisés, Víctor. También me voy...” (Osuna 2018, 289).

Consuelo Hernández, *Wake of Chance/ Estela del azar*

Trad. Consuelo Hernández y María Roof.

Moonpark, Ca. Floricanto Press, 2021. 157 pp.
ISBN: 13-978-1-951088-27-9

Elvira Sánchez-Blake/ Fundación Memoria Cultural

“Sí. Puedo escribir los versos más tristes de esta época” [“Of course. I can write the saddest verses of this time”]. Así comienza Consuelo Hernández su poemario bilingüe *Wake of Chance/ Estela del azar*, que nos remite a los versos iniciales del nocturno más celebrado de Pablo Neruda: *Puedo escribir los versos más tristes esta noche...*

Con este preámbulo la poeta anuncia tres temas fundamentales: la reafirmación de su voz lírica; su posición hacia los asuntos que va a tratar, y el tono contemporáneo de su escritura. Al mismo tiempo, revierte el tono romántico del poema de Neruda al reafirmar el carácter de su poemario como un manifiesto. En efecto, *Estela del azar/Wake of Chance* es un clamor en dos lenguas hacia los retos de esta época desde una voz que asume el desafío del presente con convicción: “puedo escribir de la exclusión de mujeres/ de los niños abandonados/ de los muertos entre el polvo y el olvido/ de la violencia en su inútil correr contra la vida/ de las cercas de púas, de las murallas, podría escribir” (5).

La repetición del “puedo escribir” subraya el poder de la voz lírica que se irá consolidando a lo largo del poema y de los subsiguientes versos: “Puedo escribir... de la irónica paz de los misiles... de la ética como manifestación de lo arbitrario”. Asume la convergencia de los males que nos abruman al expresar el desdén por: “la ignorancia y otras enfermedades mortales/ la falta de verdad y tolerancia/ la obesidad del norte y la desnutrición del sur/ la extravagancia de una élite con su hartura y su codicia/la opresión que nos sofoca...” (5).

Este primer poema se sitúa en el presente histórico sin romanticismos ni bagatelas: “puedo escribir de los niños que presionan íconos... huérfanos de caricias, prisioneros de juegos electrónicos” (7). Devela los desafíos y cataclismos del siglo veintiuno con sus divisiones, desastres y ceguera colectiva.

El primer poema plantea los temas que desarrolla a continuación de una manera contundente. Y lo hace en inglés y en español. La traducción al inglés realizada en conjunto con María Roof es tan sólida y expresiva como la versión en español. Las páginas del poemario se miran como en espejo, lo que permite al lector imbuirse en los dos idiomas con igual placer.

De esta forma la poesía se convierte en puente y convergencia de los dos mundos en donde se mueve la escritora y donde se entretienen los males del planeta: la pandemia, la migración, la rapiña ambiental, la virtualidad, las guerras, violencia y hambrunas, la intolerancia y las tiranías. El vaivén de los males de nuestro tiempo se hace verso en “Sacrificios”:

Se agita el colmenar
las abejas recorren simetrías
los aplausos sazonan el dolor:
Desplazados
guerras
masacres
pandemias
catástrofes naturales...
muertes en tiempos y lugar equivocados
la desesperanza vuelve añicos los planes
y la tristeza no cabe en el pecho. (71)

Este verso potente tanto en inglés como en español resume el caos contemporáneo: “Bien y mal en estéril batalla de lanceros/ God and evil in swordsmen’s sterile battle” (70-71). Pero, la poeta también deja ver una luz de esperanza y un llamado a despertar de la indolencia:

Refrendemos el pacto que sellamos
Ofrendemos el no ser- de nuestro ser
Como el más grande tonel de sacrificio
Y que una constelación lúdica alumbre la sangre
Con el fértil milagro de la paz
Animando otra piel que sí la entienda. (71)

Otros poemas abordan la crisis política de Estados Unidos y se dirigen a personajes fáciles de reconocer: “Este anciano pálido y rollizo/ enemigo y adversario/ delinea cubículos y túneles incendiarios/ sin la menor compasión... Saturnal/ atesta golpes a la alegría/ hiere la inteligencia/ Este hombre que levanta muros/ detiene desplazamientos” (43). Del mismo modo, en el poema titulado “Distopia” se dirige al dolor de una Colombia derruida con amor de patria: “El tiempo ha

retorcido tu destino/ amado país con coraje de leones/ tu rebeldía y tu arrojo a dónde se ocultaron” (45). Ante estas turbulencias, se declara impotente al afirmar: “Hubiera querido ser alguien más útil en el mundo/ una heroína o una santa, por ejemplo/ pero solo cuento con la pantalla y un teclado... y un titilar de deseos de libertad y paz que me desborda (137).

La poeta dialoga con personajes del arte, la música y de la poesía, así como con las mujeres que la precedieron y las que vendrán. El poema “Guardianas de la vida” rinde tributo a “las poderosas mujeres anónimas e ignoradas... guardianas de la vida y huéspedes de mi alma” (21).

En otro poema dedicado a María Cassatt, rememora sobre “las mujeres de una triste época/con el pensar perdido en su interior.../solo vieron el mundo que abdicaron/ el que se hizo a costa de ellas/ y las trocó en estatuas/detenidas en su íntimo paisaje” (41).

Hernández también denuncia la rapiña de los recursos naturales: “Todos se lo llevaron los señores del poder/ los desarrollistas enrollaron el paisaje en su ambición... Tierra violada/ erosionados tus montes/ contaminada tu leche curativa/ herida tu piel de mujer (11). En contraste, el poema “llovía en el Amazonas canta a la belleza del Amazonas y sus pobladores encantados bajo la lluvia de la selva que cae para purificar y renacer hasta “los recuerdos que creíamos olvidados” (23).

Como indica Luis Orlando Rodríguez en una reseña próxima a publicar: “la poesía de Consuelo Hernández traza un recorrido por la realidad abrumadora del mundo presente: la pandemia, violencia, confusión, confinamiento, migración, desventura, realidad virtual, predominio de intereses económicos sobre los valores humanos y también, el amor y la esperanza”. Entre versos que claman un nuevo despertar, nostalgias y reflexiones sobre el porvenir, la poeta también devela una estela de luz y de esperanza como lo declara en el poema titulado “Soñar es gratis”:

El pueblo tomará las riendas del asunto.
¡Nueva Edad!

Perecerán los verdugos en sus propias guillotinas.
Al aire libre pasearemos
Gozando la brisa de los nuevos tiempos.
¡Soñar es gratis!

....

Fijemos otra cartografía
Otra ruta inédita
Para este tiempo nuevo que amanece
¡Soñar es gratis! (151-153)

En la poesía de Consuelo Hernández se percibe un grito de urgencia hacia las catástrofes generadas por el miedo y la ansiedad y un llamado al retorno de la dignidad humana. Su mensaje se inscribe en paralelo con otras poetisas colombianas como Clara Eugenia Ronderos y Antonieta Villamil. Las tres comparten esta preocupación por los desafíos de este tiempo vistos desde la otra orilla: el cruce de dos mundos, dos lenguajes, dos formas de acercarse a la palabra: desde la academia y desde su ser de mujeres, poetisas, voceras de una edad que atraviesa continentes y tiempos disímiles.

Consuelo Hernández es profesora emérita de American University en Washington, D.C. y se define como poeta colombo-estadounidense, crítica literaria y peregrina del mundo. *Wake of Chance/ Estela del azar* es su octavo poemario. Entre los títulos de otras colecciones que han obtenido numerosos galardones, se encuentran: *Mi reino sin orillas* (2016), *Poems from Debris and Ashes/ Poemas de escombros y cenizas* (2006), *Manual de peregrina* (2003), *Solo de violín. Poemario para músicos y pintores* (1997), *Voces de soledad* (1982), *El tren de la muerte* (Opúsculo, 2018) y *Polifonía sobre rieles* (2011).

Con una voz clara, precisa, potente y decantada de artificios, Consuelo Hernández reafirma su poder de palabra y su agencia como escritora a través de este recorrido poético en *Wake of Chance/ Estela del azar*, con la convicción de que Sí puede escribir los versos más contundentes de este tiempo.

El fracaso de la nación, Fronteras imaginadas y La independencia de Colombia de Alfonso Múnera

El fracaso de la nación
Colombia: Crítica, 2020. 246 pp.
ISBN: 9789584290717

Fronteras imaginadas
Colombia: Crítica, 2020. 282 pp.
ISBN: 9789584290694

La independencia de Colombia: olvidos y ficciones. Cartagena de Indias (1580 - 1821)
Colombia: Crítica, 2021. 280 pp.
ISBN: 9789584296979

Alberto Bejarano/ Instituto Caro y Cuervo

Podríamos hablar aquí de una gran trilogía de estudios históricos, escrita a través de los inviernos y la madurez de un gran pensador colombiano. Libro imprescindible para darle vueltas a la pregunta por nuestra cultura e identidad nacional, siguiendo la ruta que planteó en los años setenta Zapata Olivella en su revista *Letras Nacionales*. Este esfuerzo de larga duración del maestro Múnera pudimos escucharlo de primera mano en el coloquio Letras Nacionales organizado por el profesor Darío Henao en la Universidad del Valle en noviembre de 2021.

Me cuento entre los estudiantes y ahora profesores que hemos aprendido de Múnera, desde hace más de veinte años. Pero solo al conocerlo personalmente y compartir con él en dicho coloquio y sobre todo en las tertulias noctámbulas anacoheras de Cali, pude captar aún mejor la originalidad ya no solo de las ideas, sino del estilo literario del autor. Su nombre debería ser incluido en una nueva edición de antología del ensayo en Colombia, como el que hiciera de manera brillante Oscar Torres con el Ministerio de Cultura en los años noventa.

La literatura es la voz en off de Múnera, gran lector de Gabo, de Rojas Herazo, de Burgos Cantor, de Rómulo Bustos. Esta trilogía se enmarca en una nueva manera de contar la historia, y ese magisterio conlleva sus propias claves. Una de ellas apunta a releer la historia, sus archivos y sus ficciones también, descentrando la mirada de la región andina y sus mitologías de élite. Debate que involucra la geografía, lo racial y lo político. Con profunda erudición y un sano ejercicio pedagógico de guiar al lector entre fuentes clásicas, modernas y contemporáneas, la obra de Múnera es una brújula de navegación que nos deleita en el recorrido colonial y republicano, donde las cronologías y los nombres propios

dialogan con las sombras de los pueblos, los sin nombre y los infames de la historia.

Como un boga a cielo abierto, remando río arriba y río abajo, las preguntas que suscita una y otra vez el autor nos hacen detenernos en caras multiformes de nuestra nación. Sus lecturas no son juicios anacrónicos sino lumbre contemporánea. Por ejemplo, al referirse en múltiples ocasiones a José María Samper. De la mano de Samper, vienen las preguntas y las sugestivas hipótesis y la explícita apuesta, decidida y sustentada. Heterogénea es la lectura de Múnera con respecto a la diversidad cultural del país, incluyendo los matices y debates entre las élites mismas, como lo demuestra en su lectura cruzada entre Lino de Pombo y el sabio Caldas. La pregunta por las fronteras imaginadas acompaña la trilogía. En el capítulo sobre Panamá adquiere aún más dramatismo: “Panamá es la metáfora del fracaso de un modelo de nación”. (126).

Aquí surgen más interrogantes. Podemos entender por qué las élites necesitaban y necesitan considerarse blancas, pero, ¿dicha idealización qué efectos tiene no solo en el resto de la población sino en la imagen misma de la nación? Lo blanco se fusiona con el territorio central, andino y con Bogotá como cabeza de turco. Pero, una vez más nos recuerda Múnera, el centro no siempre fue Bogotá. Primero lo fue Cartagena, otro hilo conductor más o menos invisible de la trilogía. Y luego fue Panamá. Este tejido aparece en varios capítulos de la trilogía, a través de figuras como Bolívar, Montilla, Núñez o el presidente Nieto. Un suceso particular, completamente olvidado lo rescata Múnera en torno a la figura de Pedro Romero, un comerciante cubano y luchador mulato establecido en Cartagena en la época de la independencia. La construcción de una estatua en su honor en 1911, le sirve a Múnera para

adentrarnos en las tensiones y contradicciones de las identidades culturales.

Si la novela *Triptico de la infamia* de Pablo Montoya se agita como tejido sensible de la conquista y primeros años de la colonia, esta trilogía de Múnera oficia como memorial literario, no solo de agravios, sino de nuevos imaginarios. Lo evidenciamos en el trabajo de nuevo archivista, a la manera de Foucault.

En un viaje histórico y literario con Samper, nos embarca Múnera en el claroscuro del siglo XIX, vital para repensar nuestro camino como nación. Lo afirma abiertamente Samper

en el largo ensayo titulado, “La confederación neogranadina y su población” que es, en mi opinión, el más sistemático y denso de los ensayos conocidos del siglo XIX colombiano sobre la relación entre raza y formación de la nación. De estructura con mayor claridad lo que será un pensamiento dominante en la reflexión sobre la construcción de la nación hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX. Por una parte, el interés de mostrar los benéficos resultados del mestizaje en Colombia, y por la otra, la preocupación por su limitada extensión, para concluir en una predica: solo eliminando la raza indígena, desapareciendo de la faz de Colombia, se logrará el ansiado progreso” (*Fronteras imaginadas*, 174).

Las desesperantes horas de ocio. Tiempo y diversión en Bogotá (1849-1900) de Jorge Humberto Ruiz Patiño

Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2021. 250 pp.
ISBN: 978-958-781-610-5

Óscar Daniel Hernández Quiñones/ Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Las novedades bibliográficas sobre el siglo XIX colombiano suelen ser reconfortantes. Demuestran que, más allá del marcado acento político con que suelen ser leídas, aún existen rincones temáticos de aquel periodo en deuda de ser cartografiados, como si se tratase de un mapa inconcluso. Varias de esas zonas borrosas tienen que ver con los mundos cotidianos que dieron textura a la experiencia decimonónica; mundos fascinantes sin duda, pero escasamente documentados en los archivos si se les compara con otros ámbitos más resonantes de la época. Pese a esto, siempre es posible toparse con investigaciones refrescantes que han aceptado el desafío metodológico de sumergirse en las tramas rutinarias de la centuria antepasada, tal y como ocurre con el libro que aquí nos convoca, escrito por el sociólogo Jorge Humberto Ruiz y derivado de su tesis doctoral en la FLACSO, sede México.

El trabajo de Ruiz se ocupa de un objeto que parece recibir cada vez más atención historiográfica: las diversiones. Puntualmente, las que adoptaron las élites bogotanas en el lapso de 1849-1900, tales como las carreras de caballos, de velocípedos, la ópera o el teatro. Dicha adopción de actividades lúdicas extranjeras no es de sorprender en un contexto donde los intercambios entre Colombia y la Europa burguesa, aumentaban con rapidez por cuenta del comercio exterior y una consecuente valoración positiva de los servicios diplomáticos. Lo interesante —y sobre esta premisa Ruiz estructurará su obra—, es que esas diversiones vanguardistas incorporadas por las clases altas terminaron por desmarcarse paulatinamente del calendario religioso de herencia colonial que administraba los ritmos vitales de la ciudad, incluyendo, por supuesto, sus festividades. También lo hicieron de las celebraciones civiles, que transformaban las conmemoraciones patrias en ostentosos regocijos. Así, para finales del siglo XIX, en la antesala de la gran fractura que supuso la Guerra de los Mil Días, los *espectáculos públicos* habían cobrado vida propia. Su realización ya no se supeditaba a interrupciones extraordinarias de la cotidianidad como el Corpus Christi, el 20 de julio o las fiestas de San Juan y San Pedro. En su lugar, la capital de la república presenció la emergencia de un novedoso empresariado que hacía las veces de promotor para distintos entretenimientos, y que organizaba la frecuencia de estos en función de *temporadas*, muy a la usanza actual de los certámenes deportivos o los ciclos de teatro y conciertos.

Con lo anterior, Ruiz presenta como telón de fondo una coexistencia de divertimentos religiosos, civiles y de financiación privada, donde los últimos terminarían por capitalizar la oferta de actividades placenteras, diseñadas para una urbe que buscaba librarse de estigmas como el de ser aburrida o, peor aún, ociosa. Porque, debe anotarse que, con las décadas, las festividades tradicionales comenzaron a ser condenadas por sectores de élite adscritos a los dos partidos tradicionales que las asociaban con la inacción y el despilfarro de tiempo valioso. También con la “barbarie”, toda vez que su programación incluía prácticas duramente controladas desde el pasado borbónico como las riñas de gallos, los juegos de azar y unas poco reguladas corridas de toros en la Plaza Mayor (actual Plaza de Bolívar).

No sucedía lo mismo con las diversiones importadas por esos mismos sectores, acreedoras de una significación civilizatoria que las perfilaba como sanas, instructivas y encaminadas a un esparcimiento imprescindible para la perfectibilidad tanto humana como del individuo. ¿Qué procesos ocurridos en el desarrollo del siglo consolidaron aquella distinción entre segmentos válidos y segmentos deleznable para divertirse? Es más, ¿qué implicaba el que la regulación de la vida lúdica bogotana dejase de estar instalada en el calendario colonial, y sucumbiera ante nuevos intervalos de recreación que no coincidían con festividades religiosas?

En un nivel superficial, se trataba de una clara secularización de las diversiones, signada por una mayor disponibilidad de espectáculos. En otro más profundo, que denota el ángulo de visión sociológico con que el autor construyó su investigación, se hallaba un importante cambio en la experiencia social del tiempo; pues a las estructuras cotidianas de trabajo, liturgias y descanso, se sumó la necesidad moderna de reservar fracciones del diario vivir para practicar recreaciones aceptables que no incurrieran en ociosidad ni activaran el destructivo potencial de las pasiones. De acuerdo con Ruiz, la oposición construida por las élites entre divertimentos bárbaros y civilizados, facilitó vincular los segundos a esa nueva porción temporal que todo individuo debería cultivar en aras de desarrollar cualidades extrapolables al mundo de la producción y a la reparación del espíritu mismo.

Cuatro aspectos ocurridos en el periodo de estudio hicieron posible la configuración de esa nueva temporalidad. A cada uno Ruiz dedicará un capítulo de la obra, sumado a un primer capítulo de contexto general sobre diversiones en Bogotá para un total de cinco. El primero, como ya se sugería, fue una representación de los regocijos tradicionales como poco útiles al progreso según quedó consignado en diarios de viaje e impresos de procedencias geográficas diversas. El segundo fue la consolidación de los espectáculos públicos como un ámbito secular de diversiones que se vio enfrentado al reto de construir audiencias neófitas, pautas de difusión adecuadas y lógicas funcionales al criterio comercial sobre el cual se organizaban. El tercer elemento tuvo que ver con la transformación de las plazas coloniales en espacialidades dispuestas para el esparcimiento moderno, tales

como parques y jardines. Por último, estaba la introducción de una economía del tiempo que ganó eco entre las clases altas y que las llevó a revestir sus nuevas actividades placenteras con un significado de utilidad, esencial para llevar una vida bien administrada.

En Colombia necesitamos más ejercicios de reflexión alrededor de las imperceptibles transformaciones de nuestras temporalidades. El libro de Jorge Humberto Ruiz puede tomarse como una cuota importante a dicho vacío; quizás algo densa en su estilo cuando se desplaza de la teoría a la explicación de sus fuentes (acertadamente variadas), pero valiente al no quedarse con lo que ya se sabe de los años finiseculares, y retroceder hasta una mitad del siglo XIX que continúa a la espera de agendas investigativas más incisivas.

Juliana Borrero Echeverry, *Las Extraterrestres: literatura desobediente / literatura feminista*

Bogotá: Editorial Cajón de sastre, 2021. 159 pp.
ISBN: 978-958-49-4503-7

Carolina López Jiménez / Escritora/artista independiente

Porque las mujeres no cuentan, sino que estallan
Juliana Borrero Echeverry

Al terminar de leer *Las Extraterrestres* sentí que este libro no se parecía a ninguno de los que la literatura me había ofrecido hasta ahora: desparpajado, feroz, crudo, incendiario, esperanzador, mordaz y, sobre todo, feminista. En esta antiodisea, Uliza, el personaje central, no es una heroína de destacadas facultades como Ulises, más bien es de lo más humana: escucha música romántica, lleva puestas unas chanclas rosadas, se ha salido de la página del libro, se sabe la mala de la película, se caga del susto al declarar que se hará escritora, se come el esmalte de las uñas.

Seis cantos componen este libro y cada canto es una miscelánea de textos: fragmentos de canciones, arengas, noticias, conjuros, clasificados y unas tablas compuestas por dos columnas y tres filas en las que se generan diversas posibilidades de lectura. Ya desde el primer canto la musa de esta historia dice que contar la “emproblema” y que “la única manera de contar no es contar” (17). Así se anuncia el gesto de desobediencia de una autora que se niega a hacer lo que dicta la tradición literaria, y a repetir las formas que constituyen dicha tradición. Este libro es, de manera contundente, la búsqueda de una forma, la apuesta por “una nueva escritura femenina que nadie había querido escuchar.” (17)

Ni texto lírico, ni épico, ni dramático (en un sentido estricto), pero con un poco de todos a la vez. ¿Poema? ¿Novela? ¿Ensayo? ¿Manifiesto? Inclasificable y múltiple, algo que también se nos advierte desde muy temprano; y en medio de esta multiplicidad, Juliana Borrero invoca la voz de no pocas mujeres que escribieron-estallaron dislocando y desafiando las formas o las normas de su tiempo: Safo, Octavia Butler, GashGirl, Robin Morgan, Valerie Solanas, Sadie Plant, Clarice Lispector, Hilda Hist. Y es que al escarbar con precisión los nombres que cada tanto suelta la autora en *Las Extraterrestres* se evidencia la creatividad, la ferocidad y la ironía de las escrituras mujeriles que ayudaron a articular las voces que hablan en las páginas de este libro; aquí se entrelazan el cyberfeminismo de los noventa con la ciencia ficción feminista (el afrofuturismo de modo más concreto) y con los feminismos

radicales de los setenta. Es en la tradición de escrituras feministas (en especial la anglosajona) más que en la literaria en donde debe rastrearse el ADN de este libro; allí las pistas para entender no solo la forma sino el discurso que teje la autora, un discurso que, ante todo, es un llamado a la acción.

Tomar acción o repetir de modo radical un gesto

Una de las labores de una escritora consiste en matar al ángel del hogar, dijo Virginia Woolf en la conferencia *Profesiones para las mujeres* que dio en 1931. Han pasado casi cien años desde entonces y todavía hay mucho por matar para que una mujer pueda hacer ciertas cosas. Tal vez por eso Uliza es mucho más radical que la narradora que habla en la conferencia de Virginia Woolf; no basta con matar a un fantasma. Uliza quema la casa entera con todxs adentro, de este modo podrá tener, sobre todo, una vida propia y la escritura puede ser parte de esa nueva vida. Juliana Borrero echa fuego por el lápiz a través de Uliza actualizando y dándole cuerpo al arquetipo de la mujer que pone su vida, su felicidad y su placer por encima de cualquier otra cosa. Una reencarnación de Lilith. Una mujer que se rebela y toma el control olvidándose de todo lo que le habían enseñado y negándose a obedecer el mandato según el cual ella debe sacrificarse para que lxs otrxs sean felices. Esta protagonista es una revolucionaria. Una mujer que atraviesa el miedo para saltar a la vida y, en ese salto, se encuentra a sí misma. En el transcurso del libro va quedando claro que esta toma de acción no habría sido posible si Uliza no hubiera conocido a *Las Extraterrestres*, sus (nuestras) hermanas salvadoras, redentoras y amatorias. Porque en esta antiodisea contemporánea, en lugar de dioses que guíen o tuerzan el destino de la protagonista, están *Las Extraterrestres*.

Este es un libro, sobre todo, desobediente. Y en su apuesta radical esta escritora del fin del mundo (la historia transcurre en el fin del mundo, en tiempos de crisis extrema que

requieren medidas extremas; una ficción que parece calcada de la realidad) nos muestra que su compromiso no es solo con la forma sino, ante todo, con la vida. Hay aquí un modo de aproximarse a la palabra escrita que es vital, que viene desde las vísceras y que invita a todas las mujeres a parir su propia libertad. Esta invitación está hecha con palabras que son “materia inflamable” (102) pero también con imágenes redentoras: “Como una bandada de pájaros que deja el nido

pero al revés. Todas vuelven. Volvemos. (...) Somos el futuro. Somos la memoria. Y no tenemos nada que perder” (118). “Creamos formas. Cuevas para la esperanza. Otra historia es posible.” (121); hay un lugar para la esperanza y la dulzura después del fin del mundo. Este libro es un milagro que entra por los ojos, se esparce por el cuerpo e inhunda la consciencia hasta “permitir que las palabras hagan su trabajo. No el de la narración, el de la subversión” (121).