

REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

# **ESTUDIOS COLOMBIANOS**

No. 54, julio-diciembre de 2019

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



# REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6819 (Online)



## Imagen de la portada

De la serie wüin (agua) del fotógrafo Javier Vanegas

**Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas**  
**No. 54, julio-diciembre de 2019**

*Número de tema abierto*

## Director

Alejandro Herrero-Olaizola, University of Michigan, Ann Arbor

## Editor de reseñas

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

## Asistente editorial

Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor

## Comité Editorial

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

## 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

## Coordinación editorial y manejo de textos

Alejandro Herrero-Olaizola

Ana María Viñas Amarís

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 2017-2019

Presidenta: Andrea Fanta

[asociaciondecolombianistas@gmail.com](mailto:asociaciondecolombianistas@gmail.com)

Vicepresidente: Carlos Tous

[carlongotous@gmail.com](mailto:carlongotous@gmail.com)

Coordinadora de Medios y Comunicaciones: Sandra Úsuga

[susuga@saintmarys.edu](mailto:susuga@saintmarys.edu)

Tesorero: Camilo Malagón

[cmalagon@ithaca.edu](mailto:cmalagon@ithaca.edu)

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

Los costos de la membresía para el período 2019-2020 son los siguientes:

Estudiantes: \$30 dólares

Profesores residentes en Colombia: \$50 dólares

Profesores 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

Banquets, Politics, and Representation in Nineteenth-Century Colombia Lee Skinner .....	6
Fantasmagorías bogotanas: invención y producción de fantasmas en la Candelaria Gabriel Eljaiek Rodríguez.....	16
Espectro y verdad en Labio de liebre (venganza o perdón) de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables Juliana Espinal .....	27
Reinvenciones del archivo: imagen, historia y memoria en la obra de Beatriz González Martín Ruiz Mendoza .....	39
Regreso a “La tierra del olvido”: versiones y revisiones de la memoria en Colombia David García González .....	50
Un evento sin testigos: memoria y trauma en <i>Las reputaciones</i> de Juan Gabriel Vásquez Astrid Lorena Ochoa Campo .....	60
Las improntas de la infamia en <i>Los derrotados</i> de Pablo Montoya Andrés Arteaga.....	71
La violencia del orden de lo maravilloso: <i>Cien años de soledad</i> y la ley de la masacre de las bananeras Juanita Bernal Benavides .....	79

### Reseñas

John Lindsay-Poland. <i>Plan Colombia: U.S. Ally Atrocities and Community Activism</i> . Manuel Hernández Benavides.....	88
Kristine Vanden Berghe. <i>Narcos y sicarios en la ciudad letrada</i> Alejandra Rengifo .....	90
Karen David Daccarett. <i>Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla. El neonazarí en la arquitectura republicana (1918 – 1930)</i> Adriana Tobón Botero .....	92
Catalina Quesada y Kristine Vanden Berghe (eds.). <i>El libro y la vida: ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince</i> Jakub Hromada.....	94

## Presentación del director

**Alejandro Herrero-Olaizola/** University of Michigan, Ann Arbor

Con este número 54, *Revista de Estudios Colombianos (REC)* sigue con paso firme en su nueva etapa editorial y en la promoción de los estudios colombianos a través de nuestra plataforma digital. *REC* 54 es el cuarto número que publicamos en el OJS y el tercero que continúa nuestra idea de promocionar la fotografía colombiana en nuestras portadas; en este caso, con una intrigante imagen del proyecto *wüin* [agua] (2016-2017) del fotógrafo colombiano Javier Vanegas (Bogotá, 1984). Dicho proyecto trastoca la visión unificada del momento histórico del “posacuerdo” para invitarnos a pensar en la periferia colombiana: la cámara de Vanegas busca plasmar la carencia de recursos en comunidades y zonas marginales de la nación que, para el fotógrafo, han ido perdiendo la esperanza en el gobierno colombiano a pesar de las promesas e iniciativas de diferentes administraciones. Las líneas de agua entrecortadas sobre un terreno árido pero con cierta fluidez proponen una reflexión visual muy sugerente sobre la nación y sus márgenes físicos y culturales. Con esta imagen tan oportuna abrimos el telón para este número de tema abierto en el que se recogen importantes contribuciones académicas en torno a la historia política, la memoria, la música, la spectralidad, el trauma y la violencia en Colombia desde el siglo XIX hasta hoy en día.

Comenzamos este número con la contribución de Lee Skinner y su estudio de periódicos decimonónicos que informaron de eventos políticos en torno a banquetes y espacios compartidos donde se creaban foros para discusiones políticas de la clase elitista. Skinner nos invita a pensar que la práctica diaria del consumo de comida debe entenderse como fenómeno social instrumental para la clase dominante, cuya influencia cultural y política se refuerza gracias a la diseminación mediática de sus banquetes a través de la prensa escrita. Se propone, por tanto, una mirada a los espacios de comunidad y de comunalidad (del día a día) que ayudaron a conformar agendas políticas más afines a las corrientes de pensamiento hegemónico dominantes del siglo XIX en Colombia. Esta experiencia comunal decimonónica sirve también como punto de arranque para el ensayo de Gabriel Eljaiek-Rodríguez sobre las fantasmagorías bogotanas que emergieron en el siglo XIX y aún continúan durante el siglo XXI en narrativas orales, textuales y visuales. Para Eljaiek-Rodríguez, los espectros decimonónicos operan como formas de persistencia memorial y de resistencia contra la opresión propugnada por la burguesía bogotana. Mirando el caso específico de La Candelaria bogotana como locación por excelencia de la fantasmagoría colombiana, el autor desmiga la relevancia de

estos espectros como ejemplos para prevenir conductas de grupos marginales y como formas de combatir la exclusión al tiempo que se produce un proceso de monumentalización espectral, la cual redefine los espacios ciudadanos compartidos. Todo ello nos lleva a reconsiderar la memoria histórica de la ciudad, su patrimonio cultural, así como el silenciamiento y exclusión de memorias violentas.

Es, precisamente, en esta interconexión entre figuras espectrales y la reconstrucción de la memoria donde se sitúa el eje central del ensayo de Juliana Espinal sobre la obra teatral *Labio de liebre* de Fabiano Rubiano. Se trata de una dramatización del paramilitarismo anclada en visiones espectrales y memorias de víctimas que ponen en tela de juicio las verdades del victimario. Dentro del contexto de los procesos de paz iniciados en 2012 y en un intento por desmarcarse de posiciones didácticas o testimoniales, esta obra se configura como un teatro subversivo que prima las demandas de justicia y verdad por parte de las víctimas. Según el análisis de Espinal, esto se logra a través de la instrumentalización del espectro como un mecanismo que actualiza la ausencia al tiempo que pone de manifiesto “la necesidad de una comunidad del recuerdo,” la cual, sin duda, ayuda a nuestro entendimiento del conflicto colombiano.

En relación con dicho entendimiento, el ensayo de Martín Ruiz Mendoza busca establecer una mirada retrospectiva de las víctimas del conflicto siguiendo la memoria colectiva y el archivo periodístico para repensar la obra de la artista colombiana Beatriz González como crónica histórica y política con visos de recreación pictórica warholiana. Así, Ruiz Mendoza aboga por analizar la obra de González como ejemplificadora de la subversión de la historia nacional (hegemónica y dominante) por cuanto promueve el arte en su función testimonial y garante de la permanencia de la memoria. El archivo periodístico empleado por la artista para sus creaciones desarticula la función mesiánica del arte y logra, a través de décadas de producción artística, mantener una crítica a sectores políticos que buscan enterrar el conflicto o incluso desvalorar su memoria—como se vio recientemente con la polémica creada por el alcalde de Bogotá en torno a los columbarios *Auras anónimas* de González, que son objeto de estudio en este ensayo.

Al igual que el arte de González nos incita a pensar en una nueva articulación de la memoria colectiva en Colombia, David Fernando García propone en su ensayo, a través de

la música, una revisión de la memoria nacional examinando las dos versiones del tema musical “La tierra del olvido” (1995 y 2015) de Carlos Vives. Considerando este tema como “un segundo himno nacional,” García propone cómo el éxito comercial de Vives sirve de anclaje para la memoria colectiva por cuanto la popularidad y diseminación de su música crearon en los años noventa un sentido de comunidad regional y nacional, el cual—en la versión más tardía—derivó en una representación global que busca alinearse con agendas oficiales de reconstrucción nacional. De este modo, la versión del “olvido” más contemporánea, argumenta García, supone una mayor presencia de la diversidad paisajística del país en detrimento de la invisibilidad de sus comunidades periféricas, que son realmente “la tierra olvidada de Colombia.” (Esto se haría eco de cuanto se propone en nuestra imagen de portada, la cual conjuga paisajes olvidados y comunidades marginalizadas.)

El olvido y la memoria en Colombia son también claves para el estudio de novelas reconocidas en los tres ensayos finales de este número. En todos ellos se proponen modos de pensar la violencia, el trauma y la reconstrucción de la memoria desde la narrativa de ficción con anclaje histórico. En su estudio de *Las reputaciones* de Juan Gabriel Vásquez, Astrid Lorena Ochoa Campo propone indagar la relación entre memoria, abuso y trauma infantil así como su inscripción en la narrativa histórica sobre el caricaturista Javier Mallarino, coetáneo de Ricardo Rendón y José Asunción Silva. Dentro de este contexto histórico, Ochoa evalúa el significado del trauma sin testigos así como del silencio, apuntando la necesidad de re-externalizar el evento traumático del pasado para poder afrontar el trauma en el presente. Para Ochoa, la novela de Vásquez se antoja como un laboratorio ejemplificador de cómo funcionan los procesos de la memoria traumática a través de la reconstrucción histórica del pasado basada en recomponer fragmentos del recuerdo del caricaturista Mallarino.

La incorporación a la narrativa de acontecimientos y personajes históricos para ofrecer una reconstrucción de un pasado violento y su relación con los personajes novelados es igualmente clave en la novela *Los derrotados* de Pablo Montoya, la cual es objeto de estudio en el ensayo de Andrés Arteaga. En el mismo, rastreando la apropiación de la figura histórica de Francisco José de Caldas y el movimiento independentista de 1810 en la novela, se propone analizar el despliegue de archivos de la memoria (fotografías, dibujos

y diarios) propuesto por Montoya con el fin de ahondar en el duelo individual y colectivo en la historia moderna de Colombia. Para ello, Arteaga utiliza el concepto *rememory* (Nicola King) para explicar cómo Montoya resignifica el trauma histórico a través de una evocación del mismo en el tiempo presente, pero actualizado de forma colectiva. En la novela de Montoya, este proceso de “re-memorizar” se lleva a cabo por uno de los protagonistas, quien ya en el siglo XX, recibe el encargo de escribir una biografía de Caldas. Dicho encargo deviene un ejercicio de actualización de la historia nacional decimonónica con implicaciones para el presente de los jóvenes protagonistas de la novela y su relación con el conflicto colombiano. Para Arteaga, este proceso de “re-memorización” articula no sólo la obra de Montoya sino que también sirve para dar acceso y participación a los nuevos lectores (más contemporáneos) en la reconstrucción histórica del conflicto.

Igualmente, la reconstrucción de otro evento histórico (la huelga de los trabajadores del banano en 1928) es clave en el estudio de *Cien años de soledad* propuesto por Juanita Bernal Benavides. Con el fin de repensar la inscripción de este evento en la ficción de Gabriel García Márquez, Bernal propone leer la historia como una serie de órdenes que se sobreponen de forma violenta, siendo “el orden de lo maravilloso” (clave en el realismo mágico) el que, en cierto modo, borra la gravedad de la violencia al tiempo que da cohesión al proyecto de acumulación capitalista del estado-nación. Para Bernal, la masacre narrada en la novela impone un orden de lo maravilloso coincidente con la legislación colombiana a inicios del siglo XX, la cual promovía la inversión extranjera y la expropiación de la tierra en nombre de la modernización y la prosperidad económica.

Este número cierra con cuatro reseñas, entre las que se incluyen dos libros premiados por la Asociación de Colombianistas, *Plan Colombia: U.S. Ally Atrocities and Community Activism* de John Lindsay-Poland y *Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla* de Karen David Daccarett. Asimismo, se reseña una colección de ensayos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince y un libro sobre narcoliteratura. Esperamos que estas reseñas (así como los ensayos de este número) sean del agrado de nuestros lectores y aprovechamos esta oportunidad para invitarles a que nos envíen obras para reseñar con el fin de actualizar nuestro listado en la plataforma digital.

## Banquets, Politics, and Representation in Nineteenth-Century Colombia

Lee Skinner/ Tulane University

Representations of food and its consumption often function to mobilize particular ideas around identity, social class, and political ideologies. In nineteenth-century Colombia, as in Latin America generally, people debated, even battled, over political ideologies. Such debates often became deeply personal in many senses, touching on regional, ethnic, and national identities and lifestyles. It is not surprising, then, that meals became a vehicle for the transmission of ideas and perspectives on the future of Colombia, international relations, modernization, and more. The preparation and consumption of food in public spaces in nineteenth century Colombia constitutes a topic both common and unspoken. As a fundamental necessity, food was overwhelmingly important; as a daily practice, it was so natural as to frequently go unremarked. As Priscilla Ferguson comments, “Food surely can be construed as a ‘total social phenomenon,’ as Marcel Mauss defined it— that is, as a set of experiences and practices so pervasive that we could not imagine our worlds without them. From the kitchen to the dining table and beyond, the talk generated by food draws our attention because of its connection to our social selves” (Ferguson 2014, prologue). An analysis of the representations of scenes of eating sheds light on the ways in which writers deployed seemingly commonplace activities such as hosting a banquet or dining at a hotel in order to advance specific ideas and viewpoints about such topics. This essay teases out some of the cultural codes and modes of understanding embedded in representations by nineteenth century Colombians of their relationships with the consumption of food in public spaces such as restaurants and public banquets in order to destabilize those apparently seamless representations—to pick apart the seams, as it were, and to understand the ways in which normalized and supposedly natural behaviors may be depicted to connect to more obviously constructed ideological and social ideas.

While economic conditions in Colombia in the nineteenth century were not propitious for the rapid growth of a substantial middle class such as occurred in countries elsewhere on the continent such as Mexico or Argentina, nonetheless steady economic expansion meant that increasingly throughout the century, more Colombians had access to elements of a lifestyle typically associated with the landed aristocracy and the small elite that dominated political and cultural life. The upper class exercised a cultural influence disproportionate to its size. Members of the elite, especially in Bogotá, emulated the customs and consumption practices of the elites of

other countries, about which Colombians learned from their own travels to Europe and North America and from imported publications. Colombian magazines and newspapers, too, published news and information about political, economic, social and cultural events in Europe and the United States, enabling a larger group of readers to partake, albeit vicariously, in the cultural practices of those places. Nineteenth century Latin Americans frequently looked to Europe—especially to France and England—and to the United States as countries that incarnated the virtues and benefits of modernity and progress, conditions to which these Latin Americans aspired and which they strove to create in their own countries. Foreign merchants living in Colombia, especially in Bogotá and Cartagena, worked to create a market for imported goods by associating their literal consumption with an elevated cultural status and with the refinement and elegance thought to be the province of Europe and North America. As Arnold Bauer puts it, “these new clusters of people that later will be called [...] a middle class sought through consumptions and behavior to distinguish themselves from the unwashed rural mass while groping for marriage and membership in the still essentially white elite” (Bauer 2001, 133). The elites thus maintained their own status by participating in rituals of consumption involving imported goods and ideas, and the aspiring middle class worked to gain a foothold on the social ladder by likewise participating in such activities as purchasing imported goods, dining in hotels, and serving French and English foods in their homes. Just as these people bought British textiles, German pianos, and French hats to display their sophistication, so too they drank English tea, French wines and German beers, or ate sandwiches, enjoyed “onces” (from the English *elevenes*) and spread French preserves on their bread.

Although the members of the upper classes shared a privileged lifestyle, political divisions cleaved the nation, and the elites, as Liberals and Conservatives battled, often literally, for control. They struggled over how to define their nation, the role of religion and the Church in public life, the economy and trade, and racial and ethnic identities, among many other differences. Cristina Rojas explains one of the fundamental difficulties confronting newly-minted Colombians after the Wars of Independence: “On the one hand, the process of unification of the republic sought a sense of shared identity for its fellow citizens. But on the other hand, basing hegemony on the civilizing desire invited a distancing between the creole elite and the “ignorant masses” (Rojas 2001). How to

navigate the complex relationship between elites and masses preoccupied those on both sides of the political divide. They used open violence, political confrontations, and also social interactions and print media to enact their disputes, and contended with each other over the occupation and use of public and private spaces for political and other purposes. In this environment, food and its public consumption also had a political aspect and the realms of the social and the political intersected and influenced one another. Here Pilar González Bernardo de Quirós's understanding of sociability as addressing both "prácticas de interacción más o menos formalizadas" and a way to "pensar la sociedad como producto del vínculo social" (González Bernardo de Quirós 2015, 2) is helpful in drawing critical attention both to the formal and informal networks of organizations, fraternal associations, political societies, workers' groups and clubs and the concept that social connections such as shared meals produce society. As she explains:

Lo político como modalidades de existencia de la vida en común implica y está configurado por las representaciones del vínculo social y [...] para acceder a ello debemos considerar tanto los conceptos cada una de las formaciones sociales producen sobre el vínculo social como las prácticas de interacción social que se inspiran y son percibidas a través del prisma de esas representaciones sociales" (González Bernardo de Quirós 2015, 2).

Not only did people use food to signal their wealth, power and social class, but representations of meals in the popular press served to communicate the diners'—and sometimes the journals'—political affiliations, and to provide commentary on political events. Banquets were frequently celebrated and were a source of double signification. A banquet might honor a particular guest, organization, or even an entire nation in the form of a foreign delegation; rally supporters to a political cause; or mark the celebration of a historical event. Such banquets were reported on in local or national newspapers, creating a second level of meaning as a wider group than had attended the banquet itself actually read about the banquet and what it signified. These accounts of banquets in periodicals served an important purpose. Rojas points out that "wealth was not the source for the exercise of power in nineteenth-century Colombia, but rather the 'surplus of vision' of the literati, which resulted from their being the owners of civilization in the middle of an illiterate society. Grammar conferred on the literati the capacity not only to write the rules of grammar, political economy, and constitutional law, but also to impose their vision from the highest levels of political power" (Rojas 2002, 55). The ability to promote particular versions of events and political debates through the press reinforced the upper class's hold on power and also gave Liberals and Conservatives another venue in which to enact their differences and to try to define public and private spaces and political movements in their own ways. As banquets were

memorialized in print, journalists added commentaries about the meaning and importance of the events described, interpreting the ritualized meal for their readers.

Banquets themselves were highly regulated events, as were all social activities and interactions. Manuel Antonio Carreño's *Manual de urbanidad*, first published in 1853, became a bestseller throughout Spanish America following the 1854 Appleton edition and 1857 Caracas second edition, and remains in print to this day. Carreño dictated to the elites and, perhaps more importantly, to those who aspired to be or be seen as elite, every aspect of their private and public lives, often in ways that blurred the lines between the public and the private spheres. He asserted in his introduction that peace, order and happiness among human beings depended on their ability to practice moral laws and went on to define morality as intimately connected to urbanity and virtue. Natalie López indicates that the *Manual*

establece [...] las pautas ideales de un nuevo orden que partía por elreordenamiento del cuerpo, el orden mínimo, es decir, el orden gestual que, a su vez, permitiría el orden de las jerarquías. En países marcados por la inestabilidad política surge, pues, la urgencia del dictamen de códigos normativos que devolvieran a cada uno el sitio que las élites hegemónicas habían dispuesto para cada cual. (López 2017, 649)

These normative codes not only formalized social and political hierarchies among groups of people, but determined how individuals interacted with one another and imposed controls and laws on the spaces and events where those interactions took place.

In March of 1850, several newspapers reported on a banquet in Popayán held by Julio Arboleda, whose career and many activities are neatly summed up as "hacendado, esclavista, abogado, orador, poeta, militar, periodista, político, diplomático, parlamentario, académico, dramaturgo y estadista colombiano" (*Enciclopedia Banrepcultural*, n.d.). Arboleda led the Conservative opposition to the government of José Hilario López, president of Nueva Granada from 1849 to 1854. López's government proposed the absolute liberty of all slaves, not just those born after 1821, although slavery was not abolished until January 1, 1852 (Tovar Pinzón 1994). On the other hand, Arboleda was an active slave-trader, exporting and selling slaves between 1844 and 1847 along with other plantation owners (Tovar Pinzón 1994). This political conflict was the backdrop for the banquet hosted by Arboleda, on which the journal *La Civilización* reported in its March 14, 1850 issue in a piece titled "Indignación pública." *La Civilización* was a Conservative journal founded and edited by Mariano Ospina Rodríguez and José Eusebio Caro in August 1849 in Bogotá (Cubillos Vergara 2012, 6). This came only a month after Ospina Rodríguez and Caro purchased

another newspaper, *El Día*, and made it an opposition paper to López's government (Vasco Bustos 2011, 71). *El Día* also reported, much more extensively, on Arboleda's banquet, as we shall see. The account in *La Civilización* praises the banquet and, more importantly, the speeches given during it:

Tuvo lugar en la casa del Sr. Julio Arboleda un banquete republicano, que por el concurso y demás circunstancias de él, ha sido el más espléndido y lúcido que se ha visto en Popayán desde que hay memoria de banquetes. Se pronunciaron muy bellos y elocuentes discursos, alusivos a la angustiosa y difícil situación a que la República es ciegamente conducida por las violentas pasiones de los hombres, que adueñados del poder, han creído que pueden obrar en el país como en una ciudad enemiga tomada por asalto, y entregada a saco. Entre otros discursos se habla como de una obra magnífica el pronunciado por el Sr. Arboleda. Sentimos vivamente que estos arranques poderosos del patriotismo y del talento no se hayan circulado por la imprenta. Su publicación nos habría hecho participar de lo mejor y más estimable del gran banquete a todos los que participamos de las mismas ideas, que nos sentimos animados de los mismos sentimientos. [...] Durante el banquete fueron aprehendidos dos hombres rojos destinados a turbarlo; y uno de ellos fue desarmado al tiempo de hacer fuego al general Mosquera, con una de dos pistolas que llevaba cargadas cada una con una bola y 23 postas; y este mismo, llamado Rafael Caldas, dijo: que había recibido orden para enviar al otro mundo el alma del señor Julio Arboleda. ¡Testimonio precioso de la fraternal democracia roja! (*La Civilización* 1850)

This simultaneously detailed yet sparse description of the banquet serves multiple purposes. Rather than giving details about the menu of this banquet, the author of the report uses the occasion to focus on the political nature, although not the exact content, of the speeches given during the banquet. While assuring his readers that the guests constituted an illustrious group, no attendees other than Arboleda, the would-be assassin Caldas, and Caldas's victim Mosquera are named. Clearly the intention of the article is not to inform *La Civilización's* audience of the banquet *qua* meal, but to use the description of the banquet to further a political agenda. The banquet itself also, of course, constitutes an occasion for political discourse; it was clearly organized by Arboleda to provide a venue for anti-government Conservative speakers. *La Civilización* mobilizes these different levels in order to communicate forcefully its message that Conservatives are true patriots and adhere to the rule of law. Given that, as Carreño avers, law, virtue and urbanity are so intertwined as to be indistinguishable, the efforts of the "hombres rojos" to disrupt the banquet violate social, political and moral norms. Their assassination attempt is all the more egregious because it interrupts the

normal order of the banquet. Following the social laws about banquets inserts the host and his guests into urbanity and civilization; they also actively reproduce the codes of civilized behavior and foster those norms by following them publicly and by the publication of the account in *La Civilización* and, later, *El Día*. Beatriz González Stephan argues that the *Manual* "impose el discurso de la prohibición" (González Stephan 1995, 444). The civilized guests and their host are allowed; the uninvited intruders are prohibited, both from the banquet and from the figurative space of civilization.

The journalist did not attend the banquet and listen to the speeches first hand, which we know because he writes about Arboleda's speech in the third person ("se habla como de una obra magnífica el pronunciado por el Sr. Arboleda"). This strategy actually intensifies the impact of Arboleda's speech, as the implication is that many people—all those at the banquet—were favorably impressed by it, not only the journalist himself. The positive evaluation of the speech is more authoritative as it is shared by many rather than being the opinion of one man. At the same time that the writer laments the lack of circulation of the speeches, he creates a virtual community of like-minded citizens by projecting their potential (probable) reception by referencing "todos los que participamos de las mismas ideas, que nos sentimos animados de los mismos sentimientos." While the first iterations of verbs in nosotros could be explained as the authorial "we" standing in for a singular "yo/I", here it is clear that Arboleda's political sympathizers are multiple, and that they are bound together in an affective political community. In that community's view, their nation is under attack both figurative and literal. The current wielders of power treat the republic as if it were a conquered city, in the writer's vivid metaphor. Liberals and Conservatives are bitter enemies in this construction. This leads in to the news that, in fact, two armed men were detained; the banquet, a space where political views were openly voiced, is a battleground, and the primary target was Arboleda himself, whose speech was the only one singled out in the article as especially noteworthy. Only when the two attackers appear on the scene and on the page does the writer specify that the conflict is between Liberals (the *rojos*) and Conservatives, although given the overt political stance of *La Civilización* and Arboleda's well-known political affiliation readers would have quickly made the connection. The description of the banquet transmits on multiple levels the message that Conservatives are peaceful guardians of the integrity of democracy in Colombia; that democratic institutions in Colombia are under attack; and that Liberals are opposed to the open expression of political ideas. Cristina Rojas proposes that violence can be conceived of having three dimensions: representation, manifestation, and resolution. By representation, she means "the act of fixing identities" and further glosses that "to name an action rational, to designate an actor as legitimate, to describe a process as efficient is to condemn another as irrational, illegitimate, or backward. The moment of representation is crucial to understand the violence

inherent in processes of identity formation” (Rojas 2001, 21). By emphasizing the interruption of the orderly progress of the banquet by the Liberal attackers, the writer, in Rojas’s terms, himself inflicts the violence of representation on them, fixing their identity as “irrational” and “illegitimate.”

While *La Civilización*’s account covered the banquet in general terms, including the speeches, *El Día*’s report on the banquet, written by José María Torres Caicedo, includes far more detail about the preparation and consumption of the meal itself, as well as about some of the participants in the event, perhaps because the account was written several weeks after *La Civilización* published its report. *El Día* devoted substantial parts of several issues to the founding of the *Sociedad Popular de Republicanos de Popayán*, whose inaugural event was the banquet in Arboleda’s house. As Gilberto Loaiza Cano explains, “En Popayán, la *Sociedad Popular de Republicanos* fue obra de los terratenientes conservadores que no estaban interesados en la abolición de la esclavitud, encabezados por Julio Arboleda (1817-1862), que luego fue encarcelado y se exilió en Perú, responsable de organizar una coalición de militares y políticos conservadores contra el régimen liberal de José Hilario López” (Loaiza Cano 2011, 231). The liberals had systematically worked to establish functional political networks throughout the country connecting the elites and the artisan classes, often fostering and promoting those relationships through *Sociedades democráticas* (Loaiza Cano 2011, 78-79). The creation of *Sociedades populares* and other Catholic-connected social organizations was one of the responses of the Conservatives and the Church to those Liberal efforts (Uribe-Urán 2003, 104-105). Arboleda had long been involved in the creation and promotion of such societies, having been a key mover in the foundation of the Sociedad Patriótica de los Amigos del Orden in the 1830s. Of that society, William Alfredo Chapman Quevedo explains, “el objetivo fue canalizar el proceso de politicización de los nuevos ciudadanos y mediar entre éstos y el Estado, lo pretendido era que la asociación se convirtiera en parte de la vida del individuo [...]. Así, a través de sus estatutos la *Sociedad Patriótica* cruzaba las fronteras de lo privado y se ubicaba en el terreno de lo público” (Chapman Quevedo 2013). These Conservative-affiliated societies “lograron situarse en los principales núcleos urbanos, donde les disputaron la presencia pública a las *Sociedades democráticas* hasta el punto de provocar un clima cotidiano de hostilidad en las calles entre quienes se identificaban como *democráticos* y quienes se apodaban *conservadores*” (Loaiza Cano 2011, 229). The violence that took place in Popayán at Arboleda’s house, then, was not unexpected; nor was the elision of the public and the private. Moreover, as we shall see shortly, the struggle for domination of public spaces, be they literal or figurative, also figured importantly in this case.

*El Día*’s version foregrounds the preparations for the meal and its physical location including the positions of guests and tables and details how events unfolded during the banquets

and the speeches given at it. Thus Torres Caicedo specifies that the day of the banquet:

[L]as señoras de la ciudad estaban preparando el gran banquete en el patio y corredores bajos de la casa de la señora Sofía Mosquera, esposa del señor Julio Arboleda. Este banquete, al estilo inglés, constaba de una serie de mesas alrededor de los cuatro corredores y en el espacioso patio en forma de cruz griega. Más de quinientos cubiertos se ordenaban sobre blancos manteles, que expresaban la pureza de los sentimientos conservadores. Veíanse de todas las calles de la ciudad un número crecido de sirvientes de ambos sexos conduciendo al lugar del banquete los manjares más exquisitos, las carnes y pavos lujosamente preparados, y cuanto se necesita para cubrir entre las naciones cultas una mesa, a la cual se llama al pueblo ilustrado. [...] Los postres y las frutas ocupaban capaciosos salones de la casa [...]. Los corredores altos estaban cubiertos del bello sexo, hermozeando así el sagrado recinto en donde se estrecharían los corazones republicanos. (Torres Caicedo 1850)

This description brings to the reader’s attention the active involvement of elite women—and their servants—in the preparations for the banquet. When the hundreds of guests arrive, the women wait on the sides of the four hallways; only “las mujeres del pueblo” join the men to eat, but female presence is notable here while it was omitted in *La Civilización*’s rendering of the event. *El Día* stresses the orderly, peaceful nature of the banquet: “No se oía una sola palabra antisocial o descomedida. El contento, el humor general y el orden, eran generales en todos los ángulos del edificio.” In this, the guests obeyed Carreño’s stricture that “en la mesa [del banquete] debe sostenerse siempre una conversación ligera y agradable, que mantenga constantemente viva la animación y alegría de la concurrencia, y que esté exenta de toda palabra o alusión que en alguna manera sea impropia de las circunstancias” (Carreño 1853, 236). Moreover, social norms dictated that the presence of upper-class women required all others present to follow more stringent codes of deportment, such as refraining from vulgar or insulting language or violence. Women, in short, were seen to be civilizing influences, and elite men and those who aspired to the elites were supposed to behave accordingly or run the risk of being considered barbaric; indeed, as González Stephan notes, Carreño’s manual has at its core “la domesticación de la sensibilidad ‘bárbara’” (González Stephan 1994, 434-5). Torres Caicedo’s emphasis on the presence and participation of numerous women, coupled with his references to the tranquil, joyous atmosphere and polite behavior of the guests (“cada cual se esforzaba en servir al vecino,” for example), create a picture of an eminently orderly event. This makes the disruption of that event by the violent, loud, rowdy Liberals even more striking.

The representation of the banquet plays on the uneasy intersection and fault lines between the private and public spheres. The home is considered a private, even intimate space, reserved for family and those close to them. Throughout the nineteenth century the division between the two spaces became more and more sharply drawn, as the ideology of the angel in the house increasingly dominated middle- and upper-class discourse about the home and gender roles in the family and in society. According to that ideology, women were naturally suited to the home, which was meant to be a refuge for their male relatives returning from the hurlyburly of the public sphere. Politics and paid work took place in the public realm and were the province of men. In *El Día*, Arboleda's banquet crosses, re-crosses, and re-draws the boundaries between public and private. Torres Caicedo foregrounds the involvement of women, writing that the banquet takes place "en la casa de la señora Sofía Mosquera," Arboleda's wife. This phrasing makes it crystal clear that Sofía Mosquera controls the space of the house, and she and other elite women of Popayán are responsible for organizing the meal itself and for instructing their domestic servants to obtain and cook the food. The memoirist José María Cordovez Moure emphasized the in-house preparation of food for parties and banquets before 1860, praising "las exquisitas colaciones y dulces hechos en la casa, [...] pues se consideraba como una profanación del hogar hacer uso de alimentos preparados fuera de él" (*De la vida de antaño* 1936, 22-23). Finally, the women remain in the halls to watch and listen to the oratory. These details highlight the domestic nature of the event, at the same time that references to politics point toward the banquet's role in the public sphere. This is notable in, for example, the description of the "blancos manteles, que expresaban la pureza de los sentimientos conservadores." The fact that the women are permitted to stay in the courtyard and witness the political speeches signals the thoroughness with which the boundaries between public and private are erased in this case. Politics are, literally, brought home as participants toast to "el orden público," "los defensores del Gobierno en los años de 40 y 41," referring to the civil war that raged then, and "la Sociedad Popular de republicanos" before Arboleda's interrupted speech, which he begins during the dessert course.

As in *La Civilización's* rendition of the banquet and its aftermath, Torres Caicedo employs vocabulary and structures that impart the important message that the Conservatives are inherently peaceful and that the Liberals are aggressors in the conflict, repeating the violent inscription of them as barbaric that was initiated in *La Civilización*. The positioning of the banquet in Arboleda's home highlights the invasion of the two men who threaten Arboleda with violence. The potential assassin is called an "intruso" and, while he and his companion are armed and intent on harming Arboleda and mean to "perturbar el orden en el banquete popular," they are "espelidos a la calle sin lesión alguna," bespeaking the good intentions of the guests who neutralize them. While

the speeches continue within the house, the liberals outside "se dirigieron frenéticos hasta las puertas de la casa; pero no se atrevieron a penetrar, convencidos de que la lucha les era desventajosa. Por muy bien armados que hubiesen penetrado, a los conservadores les sobraban armas con los cuchillos de la mesa para despedazarlos." Even the eating implements become instruments of violence due to the aggression of the Liberals against what should be the refuge of the private home and the well-regulated, urbane activity of the banquet. Torres Caicedo emphasizes the explosion of violence and the loss of civil political discourse caused by the Liberals' attack. Rojas states, "The desire to eliminate the Liberal Party was accompanied by the logic of equivalence, where all positive determinations belonged to the Conservative Party and everything in the Liberal Party was equated with violence" (Rojas 2001, 40-41). Yet Torres Caicedo's account also, if inadvertently, calls attention to the role played by the Conservatives in exacerbating these political tensions and in destroying the supposed peace of the private home. The Conservatives are responsible for bringing politics into the home by staging the banquet and inviting (or requiring?) the cooperation of the women and servants of Popayán's elite families, and they are prepared to take up arms against potential invaders by snatching the knives off the tables. More, they are prepared not just for self-defense but for active assault, as they have ample weaponry with which to "despedazar" the attackers.

It was typical that banquets at mid-century, especially in regional cities, were held in private homes, as restaurants catering to the elite were not widespread at that point. Writing of Bogotans making the trek to smaller towns and cities, Cordovez Moure notes, "antaño era casi desconocido en nuestras pequeñas poblaciones el servicio de fondas, hoteles o cosa parecida" (*Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá* 1899, 140). Even a well-appointed restaurant in a larger city, had such facilities existed at that time, would not have been able to accommodate the hundreds of guests who attended Arboleda's festivities. Other examples of banquets at mid-century, less politically tense than the meeting of the Sociedad Popular de Republicanos, were also celebrated in private homes, and thanks to Jerónimo Argáez's 1878 tome *El Estuche, conocimientos útiles aplicados a la vida práctica o sean 8000 recetas y hechos diversos, compilados por John Truth*, we can reconstruct what such dinners entailed or, at least, what was expected of their hosts. Argáez gives specific instructions for banquets in private homes, starting with the number of waiters needed (six, for a dinner seating twelve guests), and laid out the order of the numerous courses, starting with raw oysters; soup; an entremes of pastelillos; fish; a cold entree followed by steak; vegetables; candies; salad and cheese (Argáez 1878, 19-20). After the above courses had been consumed, the waiters cleared the table completely and re-set it for the dessert courses, which began with an ice, followed by fruit compote and cake, then fresh pineapple with sugar, fresh strawberries with sugar, and other fruits. At last the guests were served coffee and liqueurs (Argáez 1878,

21). Each one of these courses was to be paired with wine, which Argáez also specified.

The September 8, 1852 issue of *El Pasatiempo* reproduced the report by Rafael Malo in *El Correo de Caracas* of one of these banquets held in Caracas. The Colombian diplomat José María Rojas Garrido threw the dinner in honor of the independence of Nueva Granada and invited 15 men to his home, including Malo (“nos reunimos en la casa de habitación del espresado Sr. Dr. Rojas, por invitación suya”). Like Arboleda’s much larger dinner, Rojas’s banquet blends the public sphere of politics with the private sphere of domestic life. Here, given the small number of guests, Rojas deploys the invitation to his home to signal exclusivity and an access to intimacy awarded to a privileged few, thus presenting the entry to his residence as a particular way to honor his invitees. Jacques Derrida theorizes the uneasy relationship between host and guest in *On Hospitality*, claiming that hospitality is always already conflicted. Hospitality may be defined as the welcome without limits of the guest; but it may also be regimented by law, since it also may have the purpose of someone to take a stranger as hostage in a stranger’s home, and hospitality retains the vestiges of these associations: “We will always be threatened by this dilemma between, on the one hand, unconditional hospitality that dispenses with law, duty, or even politics, and, on the other, hospitality circumscribed by law and duty” (Derrida 2000, 135). Now, says Derrida, the host actually becomes a hostage, because the guest enters “to lay down the law and liberate the people or the nation by coming from outside, by entering into the nation or the house, into the home that lets him enter after having appealed to him. It’s as if [...] the stranger could save the master and liberate the power of his host” (Derrida 123). In this way the master, the host, becomes the hostage, and the guest (the invited hostage) becomes the host of the host. “These substitutions make everyone into everyone else’s hostage” (Derrida 125). This dynamic is writ large in representations of banquets and the interactions of the host with his guests.

Malo’s rendition underscores the melding of personal favors with political purposes: “Llegada la hora, el Sr. Dr. Rojas, con la acostumbrada amabilidad y finos modales que le caracterizan y le captivan las simpatías de cuantos tienen el honor de tratarle familiarmente, nos condujo a la mesa [...]. El buen gusto del Sr. Dr. Rojas no dejó nada que desear en este espléndido banquete, servido con la mayor abundancia, variedad y elegancia que puede alcanzarse en nuestro país.” Malo emphasizes his close connection with Rojas, describing elements of his personal style such as his “finos modales” that are bestowed on those who “tienen el honor de tratarle familiarmente,” a group among whose number Malo clearly includes himself with his use of “nosotros.” As Malo writes, representatives of each country praised one another in toasts and vowed international cooperation and partnership; the banquet’s stated goal is to foster collaborations and ties between the two countries, returning us to Derrida’s

critique of hospitality as coetaneous with diplomacy but also hostage-taking. Toasts, Manuel Antonio Carreño instructs his readers, may only be given in certain situations:

Solo en las reuniones numerosas, y en todas aquellas que tienen algún carácter público, oficial o diplomático, están recibidos los discursos llamados brindis. Las personas que han de pronunciarlos, están naturalmente llamadas a ello por su posición particular respecto del objeto del convite, por su categoría o su representación social, y a veces expresamente designadas con su debido consentimiento (Carreño 1853, 239).

The act of toasting creates and reinforces social ties, sociability, as the participants recognize one another as partaking in the shared experience and as understanding the social codes that regulate the toasts.

By writing and publishing this account of the banquet, Malo also allows his readers to enter the intimate, private space and experience of the banquet as described in the pages of *El Correo de Caracas* and then *El Pasatiempo*. He deliberately employs the publication of this information to promote the banquet’s goal—the shared history and future of the two nations—beyond the limited guest list itself: “Deseoso de dar la mayor publicidad a los interesantes incidentes que dejo referidos, he querido valerme de la circulación del periódico que ustedes redactan,” he concludes his account. Both *El Correo de Caracas* and *El Pasatiempo* actively engage in the consolidation of national ties by acceding to Malo’s request, and to the flattery about their circulation implied when he states that publication in these two newspapers will result in “la mayor publicidad.” The banquet in and of itself is not sufficient to achieve its avowed objective; dissemination of the news of the banquet, and most importantly, of the interpretation Malo gives to the event as one of true international cooperation and friendship, is a vital component of this process.

Nonetheless, such banquets did not always achieve their goal. On February 15, 1854 *El Pasatiempo* reported on a banquet that had been recently hosted by President José María Obando: “El sábado último ha dado el Presidente de la República [Obando] un banquete oficial, que tiene para nosotros mucha significación.” The newspaper lists some of the guests, a mingling of Liberals and Conservatives, and even of different factions within those parties, including Mariano Ospina Rodríguez, Manuel Murillo Toro, Julio Arboleda and José de Obaldía, among others. The banquet thus brings together representatives of the uprising of pro-slavery landowners with the Liberals who had suppressed their rebellion, signifying the peaceful co-existence and co-governance that has been achieved: “Ya los gobernantes y los revolucionarios proscritos, los enemigos más enconados, los adversarios menos conciliables, se han encontrado reunidos en un

banquete.” *El Pasatiempo* inserts editorial comments and judgments in recounting the event and emphasizes the ways in which the physical gathering of these erstwhile opponents represents their political cooperation and hence, the success of the democratic process. The act of physically and metaphorically uniting the literally warring parties is more noteworthy than the food consumed and bespeaks “la grandeza de la República” as well as, crucially, serving as “una especie de prueba tácita y espléndida de la noble generosidad del partido liberal” (352). Ostensibly meant to foster political unification and the equality of the two parties, *El Pasatiempo*’s editorial comments instead establish a hierarchy that subordinates the Conservatives to the Liberals and undermines the newspaper’s own efforts to create an image of political harmony; this is another example of the violence of representation described by Cristina Rojas. Ironically, Obando would be overthrown by a liberal-conservative coalition only two months later, on April 17, 1854.

At mid-century, the market for luxury imported goods, including food and drink, remained small, as did the desire to emulate the modes of those countries exporting the luxury items to Colombia. Only a small group of educated elites, typically youthful, wanted to consume those items, as part of their drive to adapt European and North American lifestyles and values to Colombia. In the second half of the century, both access to and desire for imported goods increased, due in large part to the growing dominance of liberal ideologies that viewed countries such as Great Britain, France and the United States as ideal exemplars for the nascent Spanish American nations. Writing of Spanish American elites’ push to develop what they saw as their backward-thinking, tradition-bound societies, Christopher Conway avers, “the drive to civilize was, in essence, the drive to modernize—to prod Spanish American societies onto the same road to perfectibility that European societies and the United States were supposedly traveling” (Conway 2015, 10). Latin Americans sought to modernize all aspects of their societies, from education to, as we see, such quotidian activities as eating. In his *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, José María Cordovez Moure wrote of the young men who traveled to Europe, “los que aprovechaban su tiempo traían al país conocimientos útiles y hábitos de cultura y buen gusto que fueron implantando lentamente” (1899). Their newfound knowledge and “good taste” prompted them to want to recreate in Colombia the practices they had experienced abroad. González Stephan comments, “La burguesía [...] en su compulsivo afán por ascender y colocarse, debía adquirir *refinados modales* y un *saber decir* como las formas de su blanqueamiento y occidentalización. [...] Las buenas maneras [...] representaban ahora un *valor* (y no una virtud) mercadeable, porque tanto la apariiencia (limpieza, salud, vestuario) y saber decir eran un capital simbólico que podía colocar a cada individuo [...] en la jerarquía social más alta” (González Stephan 1999). This generation with its direct exposure to Europe and familiarity with European

norms created new markets in Colombia for European wines and spirits, cuisines, and dining styles.

Immigration from Europe to Colombia was never massive in the way that it was in Argentina, Brazil or Uruguay; in 1851, for example, 1,527 foreigners were living in Colombia (García Estrada 2006, 25). By 1912 there were 9,068 foreign-born men and women resident in the country (García Estrada 2006, 36). These immigrants lived all over the country, mostly concentrated in Bogotá and the provincial capitals, but their physical presence was not significant enough in and of itself to affect Colombians’ attitudes, especially regarding food and dining. Nonetheless, immigrants both sought out familiar foods from their home countries and made those foods available to Colombians by opening stores and restaurants offering French, German, Italian and Spanish cuisine. For example, in Bogotá Paulina García and her Spanish husband opened a dessert shop selling “exquisitos postres santafereños, además de los marzós, los poinonos, las repollas cuyo nombre francés era *choix*, los *éclair*s o repollas alargadas, y las milhojas o *millefeuilles* de origen extranjero” (Restrepo 2009, 61-62). At the same time, the 1860s and 1870s saw a marked increase in imported goods and in the development of a middle class to consume such goods. The act of consumption allowed consumers to see themselves as leading the highly desirable lifestyle with which such imports were usually associated, and to demonstrate their cultural sophistication to their peers. Immigrants from Europe opened stores selling imported goods including French, Italian, Spanish and English food items, and they worked to popularize their wares and the lifestyle experiences associated with them. Food imports rose significantly. In 1858-59 the total cost of imported consumables (food, drinks, salt) was \$190,416 and by 1870-71 that figure had climbed to \$4,392,015 (Martínez Carreño 1990, 70). Likewise, the expansion of the middle class meant that more people had disposable income to spend on items previously seen as luxurious extravagances. So Bogotans adopted French and British dining customs; lunch, not *almuerzo*, was popular, as was the habit of drinking tea; and menus were written and presented in French.

These changes in cultural norms and behaviors related to food included an increased number of restaurants catering to the middle and upper classes. Until mid-century, “la gente generalmente comía en la casa aunque existían algunos locales que vendían comida preparada, y las fondas donde ocasionalmente se iba a comer, a pesar de su desaseo y mal aspecto; la otra opción eran las chicherías que no superaban el ambiente de las anteriores” (Restrepo 2009, 132). With the rise of chefs, hotels and restaurants offering fine, not to mention refined, dining experiences that were marketed to the upper class and to the aspiring middle classes, Colombians’ appetites for elegant meals served outside the home were whetted. As the circulation of discourses holding up the models of Europe and North America increased, middle-class and elite Colombians increasingly sought ways

to demonstrate their modernity and worldliness. Dining in restaurants put their sophisticated lifestyles on public view: “Tomaban las clases altas del país un viso cosmopolita, aún sin haber viajado y más si ya lo habían hecho” (Martínez Carreño 1990, 76). Banquets moved from the supposedly private space of the home to the public space of the restaurant, which was also, significantly, a place where the presence of elite women was not visible. If in the home they might at least have been supposed to have a hand in designing the menu and overseeing the cook, now even that role vanished as men hosted banquets in restaurants rather than in their own dining rooms.

Elite restaurants featured European cuisine and advertised that fact as one of their chief selling points, as when the Gran Hotel y Restaurante de Bolívar in Cartagena ran the following advertisement on the front page of *El Conservador* on May 26, 1884: “Cocina francesa, española e italiana, y de lo mejor que ofrece este excelente mercado; Comedor y Restaurante con mesas separadas y dispuestas para una o varias personas; Cantina bien provista de toda clase de vinos y licores.” *El Conservador* also reported in its October 10, 1883 issue on a political banquet: “El señor Gobernador del Estado obsequió el sábado a los miembros de la Asamblea Legislativa con un suntuoso banquete en el ‘Restaurante Español.’ Representadas allí las distintas agrupaciones políticas, reinó la más perfecta y cordial armonía.” As the Liberals and Conservatives continued to struggle for power in the 1880s, political accord between the two parties was increasingly elusive and, indeed, the Radical branch of the Liberal party launched an ill-fated revolt against Rafael Núñez’s presidency in 1885. *El Conservador*’s representation of this 1883 state banquet, which brought together the executive and legislative branches, sought to offer an anxious readership some assurance that warring factions could find common ground, at least in the neutral territory of the Restaurante Español.

Celebrations in honor of the centenary of the birth of Simón Bolívar two months earlier also united politicians, career public servants, journalists, and merchants. On July 23, 1883, *Papel Periódico Ilustrado* reported:

se celebró en el mismo Palacio de Gobierno del Estado, un suntuoso banquete a que asistieron el señor Presidente de la República y sus siete Secretarios, el Cuerpo diplomático y consular, y más de cien notabilidades del Gobierno, la prensa, el comercio, etc. Allí en medio de las luces, las flores, la música y las espumas de champaña, con la grata efusión de los hermanos reunidos para celebrar la fiesta del padre, el Libertador recibió la más satisfactoria manifestación, al unirse la mano del Ministro de España a la de los colombianos para saludar su memoria. (*Papel Periódico* 1883)

Rather than taking place in a restaurant, President José Eusebio Otalora hosted the banquet in the then-Presidential Palace, the Palacio de San Carlos. Both the president’s official residence and the seat of the Colombian government, the palace was clearly marked as a public gathering space; the attendees at the July 23 banquet were not invited into the president’s domestic space, but rather welcomed to a governmental building. The *Manual* of Carreño even dictated the seating arrangements for this kind of diplomatic dinner:

Cuando en un banquete se hallen presentes varios Ministros de Estado, la preferencia en los puestos que han de ocupar en la mesa, será establecida por el rango que cada cual ocupe en el Gabinete: si se hallan presentes varios Ministros extranjeros, la preferencia será igualmente establecida por el rango diplomático de cada cual [...]. Siendo el Jefe del Estado el que dé el banquete, es de etiqueta que posponga en la mesa sus Ministros a los Ministros extranjeros. (Carreño 1853, 233)

The event highlighted, as *Papel Periódico Ilustrado* took pains to indicate, international reconciliation and offered an opportunity for national representatives of all sectors to unite with the common purpose of honoring Bolívar’s birthday. Relations between Spain and Colombia had taken a turn for the better with the 1881 signing of “Tratado de Paz y Amistad.” Colombia was one of the last Spanish American nations to sign such a treaty with Spain (Núñez 2010, 134), and commemorating the improved relationship was important to those Colombians who saw it as consolidating their nation’s status on the world stage. *Papel Periódico Ilustrado*’s description of the Minister of Spain’s participation in honoring Bolívar as being “la más satisfactoria manifestación” both highlights the importance of Spain’s presence at the event and subtly points to the triumph over Spain that liberation signifies. Hence the journal carefully presents the banquet as functioning on multiple levels of communicative importance to be read and understood by the many readers who thus participate figuratively in the dinner despite not being there in person. In the same issue, the journal reported on a banquet held at the Jockey Club the following evening, July 24, 1883, likewise to celebrate the Bolivarian centenary. Founded in 1874, the Jockey Club was immediately successful among the elites of Bogotá and was a prestigious location for this dinner, hosted by the editors of the *Correo Mercantil* in honor of the Associated Press of Colombia. Perhaps because the editors and journalists of the *Papel Periódico Ilustrado* were professional colleagues of their hosts, their report calls this banquet “uno de los más brillantes de la fiesta del día,” thanks in part to “el notable personal que concurría,” made up of the Prensa Asociada’s president, politicians including President Otalora, and “varios notables literatos” (1883). These events reverberated beyond those who attended due to the assiduous reporting in contemporary periodicals, which disseminated information about the importance and cultural meaning of

the banquets to readers throughout the country. Specifically, these accounts used their descriptions of the banquets, which according to the reporters peacefully brought together opposing political factions and representatives of the intellectual, financial and political sectors of Colombian society, in order to advance an image of Colombia as a smoothly functioning, strife-free nation.

Throughout the century, banquets served several purposes. The occasion itself was usually advertised as bringing people together around a common issue or event and creating harmony and unity among the attendees; the unstated goal was often to communicate one political party's ability to control public space and manipulate social norms so as to exclude or marginalize the opposition. Banquets were also held in order to impress the guests, be they Colombian or international dignitaries, with the host's financial, social, and political power. As this essay shows, the intended outcomes of the events did not always become reality, given the very real political cleavages

that wreaked havoc on Colombia's political processes. In all situations, nonetheless, newspaper accounts memorialized the banquet in specific and intentional ways, upholding the agenda of the event organizers or undermining it. Regardless of whether the banquet itself achieved the hosts' goals, the newspaper accounts created and disseminated versions of the events that allowed them, and their messages, to reach far more people than had attended the original meal in question. The often unspoken understanding of the social norms shaping the space and practices associated with banquets and those who attended them bound people together regardless of which side of the political divide they stood on. Journalists attached political and cultural meanings to the festivities they described and shaped their audience's views of political events and attitudes by activating their readers' implicit expectations of how meals functioned socially and what the attendees' roles were at such meals. Food and its consumption in public venues, then as now, was a vehicle to convey multiple messages that went far beyond the merely culinary.

### Works Cited

- Bauer, Arnold J. 2001. *Goods, Power, History: Latin America's Material Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos*. New York: D. Appleton and Company, 1857 [1853]. Accessed May 24, 2019. <https://books.google.com/books?id=IjhcAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=manuel+antonio+carreno&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj0uPq0rLiAhWMAXwKHXTxC54Q6AEINTAB#v=onepage&q&f=false>
- Chapman Quevedo, Willian Alfredo. 2013. "Formas de sociabilidad política en Popayán, 1832-1853". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 18: 2: 321-353. Accessed May 24, 2019. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/3872/5125>
- Conway, Christopher. 2015. *Nineteenth-Century Spanish America: A Cultural History*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cordovez Moure, José María. 1936. *De la vida de antaño*. Bogotá: Editorial Minerva. Accessed June 1, 2017. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3611>
- . 1899. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Accessed August 9, 2018. [http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6312\\_6081](http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6312_6081)
- Cubillos Vergara, María Carolina. 2012. "El difícil tránsito hacia la modernidad: La prensa en Colombia." *Folios* 27: 47-65.
- Derrida, Jacques. 2000. *Of Hospitality*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford, CA: Stanford University Press.
- El Conservador*, October 10, 1883 and May 26, 1884.
- El Pasatiempo*, September 8, 1852 and February 15, 1854.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 2014. *Word of Mouth: What We Talk About When We Talk About Food*. Berkeley: University of California Press. EBSCOhost.
- García Estrada, Rodrigo de J. 2006. *Los extranjeros en Colombia: su aporte a la construcción de la nación (1810-1920)*. Bogotá: Planeta.

- González Bernaldo de Quirós, Pilar. 2015. "Sociabilidad y regímenes de lo social en sociedades post-imperiales: Una aproximación histórica a partir del caso argentino durante el largo siglo XIX." *Sociabilidades en la historia*. Eds. Santiago Castillo and Montserrat Duch. Madrid: Asociación de Historia Social. 213-234. Accessed May 25, 2019. [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/sociabilidades\\_gonzalez%20bernaldo.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/sociabilidades_gonzalez%20bernaldo.pdf)
- González Stephan, Beatriz. 1999. "Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias." *Anales – Instituto Ibero Americano*. Nueva Época 2: 71-106.
- . 1994. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado." *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Eds. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo and María Julia Daroqui. Caracas: Monte Ávila. 431-455.
- "Indignación pública". 1850. *La Civilización*, March 14, 1850.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2011. *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación: Colombia, 1820-1886*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- López, Natalia. 2017. "Los orígenes de un *best seller*: publicación, circulación y recepción de la urbanidad de Carreño en América Latina". *Historia* 2:50 (July-December): 641-662. Accessed May 23, 2019. <https://www.redalyc.org/pdf/334/33454021008.pdf>
- Martínez Carreño, Aída. 1990. *Mesa y cocina en el siglo XIX: Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Núñez, Pilar Trinidad. 2010. "El proceso de las relaciones en el ordenamiento internacional entre Colombia y España como dos estados soberanos: una mirada desde España." *Revista Electrónica Iberoamericana* 4 (1): 116-143. Accessed August 14, 2018. <https://www.urjc.es/ceib/revista-electronica-iberoamericana>
- Papel Periódico Ilustrado*, July 24, 1883 and August 20, 1883.
- Red Cultural del Banco de la República de Colombia. n.d. "Julio Arboleda Pombo". Accessed July 16, 2018. [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Julio\\_Arboleda\\_Pombo](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Julio_Arboleda_Pombo).
- Restrepo, Cecilia M. 2009. *La alimentación en la vida cotidiana del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 1776-1900*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Rojas, Cristina. 2002. *Civilization and Violence: Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Torres Caicedo, José María. 1850. "Capítulos de carta". *El Día*, March 30, 1850.
- Tovar Pinzón, Hermes. 1994. "La manumisión de esclavos en Colombia, 1809-1851, aspectos sociales, económicos y políticos." *Credencial Histórica* 59 (November). <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-59/la-manumision-de-esclavos-en-colombia-1809-1851>. Accessed July 16, 2018.
- Uribe-Urán, Víctor M. 2003. "Sociabilidad política popular, abogados, guerra y bandidismo en Nueva Granada, 1830-1850: respuestas subalternas y reacciones elitistas." *Historia y Sociedad* 9: 89-116.
- Valencia Llano, Antonio. n.d. "El general José Hilario López, un liberal civilista." [www.banrepcultural.org](http://www.banrepcultural.org). Accessed July 16, 2018.
- Vasco Bustos, Bernardo. 2011. *Periodismo político: La prensa bogotana en el siglo XIX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

## Fantasmagorías bogotanas: invención y producción de fantasmas en la Candelaria

Gabriel Eljaiek Rodríguez/Savannah College of Art and Design

Lo propio y característico de los fantasmas es la aparición, la irrupción en un determinado tiempo y espacio del cual han sido desplazados, en un retorno siniestro en el que pueden ser reconocidos. En la medida en que se introducen de nuevo en espacios familiares son construidos (e inventados) como parte de tradiciones, aparecen y reaparecen en distintos momentos haciendo parte de compendios de memorias y prácticas, representando ideologías, eternizados como parte de espacios urbanos. Este es el caso del centro histórico de Bogotá, en donde circulan tanto fantasmas como historias de fantasmas, relatos de espantos que habitan el sector desde mediados del siglo XIX, que se siguen repitiendo en el siglo XXI. La Candelaria está plagada de seres espectrales que asedian casas y asustan a los transeúntes que los encuentran, y sus historias han sido narradas por cronistas urbanos, periodistas, cazafantasmas e investigadores durante siglo y medio. A medida que lo han hecho han inventado y refinado una tradición de fantasmas bogotanos que se enuncia como parte del patrimonio de la ciudad y que se vende como pieza importante de paquetes turísticos.

En este artículo analizaré la forma en que se ha construido esta tradición a partir de inclusiones y exclusiones, de apariciones y desapariciones, de desplazamientos de sujetos vivos y muertos. Pensar en fantasmas, y específicamente en los fantasmas que habitan, se mueven y construyen una memoria sobre la Candelaria, abrirá caminos para pensar en estos seres y sus historias tanto como formas de resistencia y persistencia de la memoria—la mayor parte de las veces de una memoria silenciada de manera violenta—, como representaciones capturadas e inmovilizadas en el acto de representar, que desplazan otros sucesos gracias a su presencia-ausencia y que han sido excluidas para ser incluidas de nuevo.

Parte de la existencia de los fantasmas en las narrativas (orales, textuales, visuales), de su presencia en relatos, cuentos e historias de fantasmas de la ciudad, y de los usos que se les da de acuerdo a esta presencia/ausencia. En este sentido, me interesan las prácticas generadas por quienes enuncian y quienes escuchan o leen estas historias, y la forma en que se replican los relatos (y los fantasmas). Narrativas orales, escritas y visuales tendrán el mismo valor como fuentes en el momento de analizar cómo se inventan los fantasmas, seres profundamente ligados a las historias que se cuentan de ellos y a quienes dispersan sus relatos, en este caso, en la ciudad de Bogotá.

### Decimonónicos espectros

Caminar de noche por las calles de La Candelaria implica encontrarse—posiblemente—con una amplia gama de fantasmas que han asediado este sector de la ciudad desde la Colonia hasta el presente. El fantasma de un virrey, una bruja que aparece bajo la forma de una mula endemoniada, un duende burlón, el espíritu de una mujer que viaja en un tranvía embrujado, espectros infantiles que corren por las calles y el fantasma de un famoso ladrón del siglo XIX, son algunos de los más reconocidos. Este último fantasma, que aparece en las cercanías de la carrera 2 entre calles 9 y 10, es el doctor José Raimundo Russi, presunto líder de una banda de ladrones y asesinos fusilado en julio de 1851 en la Plaza mayor de Bogotá. Según los relatos, el fantasma del doctor Russi es fácilmente reconocible por presentar un orificio de bala sangrante en la cabeza—efecto visible del fusilamiento—y por estar vestido a la usanza del siglo XIX (sombrero de copa, capa española). El ajusticiamiento de este personaje sirvió como una válvula de escape para las tensiones que se presentaron entre las burguesías liberal y conservadora y los artesanos de la ciudad, conjurando la violencia que se venía gestando en diferentes sectores de la capital. A lo largo de 150 años (desde su fusilamiento hasta el presente) se han construido y enunciado diversos discursos sobre el doctor Russi, entre ellos el discurso que lo enuncia como un fantasma que se aparece a los transeúntes de la Candelaria.<sup>1</sup>

Este doctor Russi fantasmagórico asusta a los bogotanos al tiempo que se enuncia como inocente de los cargos que se le imputaron, lamentando la injusticia que tuvo como consecuencia su fusilamiento. Gracias a estas apariciones el doctor Russi (que en su momento fue vocero de las luchas sociales del artesanado santafereño) se mantiene presente en la memoria de los bogotanos desde hace más de un siglo, haciendo de la muerte por ajusticiamiento un mecanismo poco eficaz para impedir que este personaje siga hablando de su inocencia. No obstante, esta facilidad de palabra le ha valido ser “empleado” indirectamente por oficinas de turismo de la ciudad. La forma como se ha construido la tradición de este fantasma, en narraciones orales y textos escritos, sirve para pensar que se incluyen y que se excluye en el recuerdo de un determinado hecho y en cómo se valida una tradición fantasmal.

Como otros objetos de memoria o personajes culturales, los fantasmas de Bogotá y sus historias no sólo han pervivido gracias a las maldiciones que los mantienen ligados a espacios o sucesos: para seguir apareciendo (como aparición o como recreación) han necesitado de médiums que los institucionalicen y mantengan su memoria ligada al imaginario urbano. En Bogotá estos médiums han sido cronistas, cuentistas, periodistas, investigadores, promotores culturales, actores e incluso médiums profesionales, que en un determinado momento han valorado una historia—o una fantasmagoría—por encima de otras. Esta valoración se manifiesta en la forma en que se transmiten, ya sea de manera oral entre quienes habitan el barrio, como crónicas que buscan recoger “la memoria” del centro histórico de la capital, o como performances que busca dotar a la ciudad de un espectáculo con que cuentan otras capitales del mundo.

La Bogotá del siglo XIX fue narrada por una amplia gama de cronistas, interesados todos ellos en contar las historias que se tejían en la pequeña capital de Colombia: entre los más destacados se contaron Bernardino Torres Torrente, Pedro María Ibáñez, con sus cuatro tomos de *Crónicas de Bogotá*, y José María Cordovez Moure, con sus *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (a este último se le ha enunciado y construido como el cronista más importante de la Bogotá decimonónica). Como afirma Carmen Elisa Acosta, Cordovez Moure supo de qué manera escribir tanto para el lector bogotano de finales del siglo XIX, fusionando en su escritura el costumbrismo con una incipiente forma de literatura urbana (Acosta 1993, 11), como para el lector futuro, describiendo la ciudad de su época. En este sentido, si se quiere conocer un suceso que haya ocurrido en la ciudad en el siglo XIX habrá que dirigirse a la monumental(izada) crónica.

Aunque Cordovez Moure no habla del fantasma del doctor Russi en ningún momento—a pesar de dedicarle una parte sustancial de sus *Reminiscencias* al personaje histórico—al final de su crónica menciona algunos rumores o “chismes malintencionados” con respecto a la inocencia y pervivencia del doctor Russi, que de una u otra forma siembran una duda en el lector. Según el cronista, en 1852—un año después del fusilamiento—una de las víctimas de los robos de la banda de ladrones que el doctor Russi supuestamente dirigía, afirmó haberlo visto en la ciudad de Granada, en España. Asimismo, el cronista afirma que en 1872 (y este relato aparece también en la crónica de Ibáñez) apareció en el municipio de Tocaima un sujeto que afirmaba ser la persona que había asesinado al artesano Manuel Ferro, crimen por el cual se fusiló al doctor Russi y del cual él negó responsabilidad.

Fuera de hacer visibles estos rumores sobre el posible escape o supervivencia del doctor Russi para luego desmentirlos, Cordovez y otros cronistas del XIX no recogen ni consignan narración alguna sobre el fantasma del doctor Russi. A pesar de esto, la anécdota de las *Reminiscencias* sirve como una base decimonónica para posteriores narrativas de

fantasmas en donde se utiliza, modifica y completa. Ejemplo de esto es la historia narrada (y escrita) por Stella Monsalve a finales del siglo XX:

Una noche el señor Caicedo se vino tarde para la casa, era una noche como todas, y cuando pasó por la Plaza de Bolívar sintió que alguien lo seguía [...] no vio nada, pero sí sintió pasos pasar por su lado, más fuertes y más rápidos. El señor Caicedo se asustó tanto que corrió tres cuadas para llegar a su casa. [...] Aterrorizado, entró a la casa y le comentó a la familia y decidieron irse para España para calmar su conciencia. [...] Cuando iban a entrar a la Alambra (sic), los Caicedo reconocieron al portero que era Russi, los invitó a seguir y le reconocieron la voz. El pánico los hace venir de nuevo para Bogotá y contaron a todos lo sucedido y empezaron las historias: unos lo veían por un lado y otros por el otro lado de la ciudad. (Monsalve 2008, 55)

La anécdota se modifica de tal forma que funciona como punto de partida de la historia del fantasma del doctor Russi, dándole centralidad a un espanto que es capaz de hacer que don Andrés Caicedo Bastida se mude de continente dos veces, y ampliando los poderes del doctor Russi y de su historia. En este acto de hilar una historia con otra, de mezclar historias orales con narraciones escritas, Monsalve le da un fundamento al mito del fantasma del doctor Russi. El apoyo implícito de Cordovez Moure, como “cronista oficial(izado)” de la ciudad, validó y fortaleció una historia que más de un siglo después se constituiría en la versión oficial de la alcaldía de la ciudad.

Con respecto a la imagen, los relatos en donde el fantasma del doctor Russi aparece con un balazo sangrante en la cabeza, enunciando su inocencia en las cercanías de su casa en el barrio antiguo de la ciudad, empiezan a aparecer luego del fusilamiento y se convierten rápidamente en parte de la tradición oral de la Candelaria. Así lo afirma Javier Ocampo López, quien sitúa el inicio de estas historias en las postrimerías del fusilamiento, fruto de la impresión generada por el cadáver expuesto del doctor Russi: “Su muerte fue presenciada por miles de personas que lo vieron caer acribillado por los proyectiles y completamente ensangrentado, con la columna vertebral despedazada. Desde ese día las gentes impresionadas veían el fantasma en la plaza y en las calles bogotanas, especialmente en horas avanzadas de la noche” (Ocampo López 1996, 77).

Uno de los primeros textos impresos en donde se testimonia el contacto con el fantasma del doctor Russi apareció en el periódico *El Gráfico* en 1932, titulado *Una máxima de Russi*. En este relato el periodista Julio Vives-Guerra relata lo ocurrido en una sesión espiritista llevada a cabo en Bogotá en ese año, en la cual se invocó al espíritu del doctor Russi.

Según Vives-Guerra, el fantasma se expresó en los siguientes términos al preguntarle por el motivo de su ajusticiamiento:

Se me fusiló por error. Yo conocía suficientemente las leyes del país, y podía, por ende, eludirlas al cometer un delito. Si yo hubiera asesinado a Manuel Ferro, lo habría hecho en cualquier sitio recóndito o despoblado de Bogotá, que en esos tiempos tenía verdaderas encrucijadas, escondites y vericuetos, y no lo habría asesinado en la puerta de mi casa. El mismo hecho de haberse cometido ese asesinato en la puerta de mi casa es una prueba tácita de que no fui yo el asesino. (Vives-Guerra 1932, 1914)

El espíritu que “dicta una comunicación” (posiblemente a través de un médium, aunque no es claro en el artículo) expone argumentos sobre su inocencia y la injusticia que se cometió con él, y aunque no incurre en acusaciones, si afirma que hubo un “error” que desembocó en el fusilamiento. En la nota periodística no se afirma quién estaba presente ni por qué razón decidieron invocar al doctor Russi, pero la elección hecha por un “caballero espiritista” y su grupo implica que se le consideraba un personaje importante y digno para traer del más allá para escuchar su versión de los hechos. Por su parte, Vives-Guerra sabía que este testimonio de ultratumba funcionaría como una noticia importante al tratarse de un personaje reconocido por los lectores del diario.

La historia de este fantasma vestido con capa española, sombrero de copa y con un balazo sangrante en la cabeza, se ha venido repitiendo a lo largo de dos siglos y medio: desde la anécdota contada por los vecinos de la Candelaria, hasta los relatos escritos en las recopilaciones de leyendas bogotanas, pasando por recreaciones en tours de fantasmas en donde los turistas pueden ser asustado por un actor disfrazado como el doctor Russi. Historiadores y “cazafantasmas,” como Bayona Posada, Ocampo López, Mújica y Monsalve, se han preocupado por recrear y mantener la historia, dirigiéndola a un público más amplio que quienes la escuchan o quienes se encuentra con el fantasma en el centro de la ciudad. Juntos han contribuido a la invención de una memoria y de una serie de prácticas relacionadas con este fantasma y con otros fantasmas que, según relatos e historias, aparecen en la ciudad.

### Bogotá hechizada

En las calles de la Candelaria habitan seres que en su deambular configuran un espacio de memoria urbano para los habitantes del barrio y para los bogotanos, en general, y que construyen una particular geografía fantasmal. Los fantasmas que hacen parte de esta geografía han sido “escogidos” por cronistas, guías turísticos y por un público que recibe y replica sus historias, y que los enuncia como representativos

de los espantos santafereños. La Candelaria se construye así, no sólo en el centro histórico de la ciudad sino en el centro fantasmal de la ciudad, en el *locus amoenus* de los fantasmas reconocidos por un aparato cultural.

Según Bernardo Vasco, en 1820 las crónicas periodísticas bogotanas empezaron a referir historias de fantasmas ocurridas en la pequeña y oscura capital; no obstante, no es hasta mediados del siglo cuando se empiezan a difundir completamente estos relatos, tanto en narraciones orales como en crónicas escritas (Vasco 2008, 18). El reconocimiento de estas historias y sus fantasmales protagonistas fue posible gracias a la repetición de las narraciones (orales y escritas) y al interés que algunos ilustres cronistas prestaron a algunos también ilustres fantasmas. Es el caso del Fantasma de la Casaca Verde (que asedia en la casa en la que hoy se encuentra la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en la calle 10 con carrera 3), con quien el escritor Ángel Cuervo tuvo un encuentro cercano, narrado por él y posteriormente recogido por la historiadora Elisa Mújica:

Hacia finales del siglo XIX, don Ángel se quedó solo en la casa; en el reloj de la catedral daban las tres de la madrugada, cuando lo sorprendió un ruido de pasos: alguien subía las escaleras sin haber llamado a la puerta. Sorprendido, don Ángel subió al segundo piso y vio a un hombre cuya indumentaria consistía en una casaca verde sobre pantalón corto ajustado, medias de seda, zapatos con hebilla y peluca empolvada.

El individuo, después de asomarse al vestíbulo, se dirigió a la sala y sin cruzar palabra con don Ángel, que estaba petrificado del susto, golpeó tres veces una de las paredes, luego se devolvió por el camino que había traído. (Mújica 1994, 54)

Este fantasma vestido a la usanza colonial ha sido descrito de la misma manera por otros habitantes de la casa, y se ha asociado con José Manuel de Ezpeleta y Galdeano (1739-1823), virrey de la Nueva Granada desde 1789 hasta 1796, quien vivió en la casa en la que aparece el fantasma. Este “reconocimiento”—reconocer en el espectro vestido de verde al virrey Ezpeleta—implica la invención de una tradición fantasmal que se remontara a la prehistoria de la ciudad, específicamente a la colonia. Aunque el fantasma sólo aparece y no trata de contactar a quienes lo ven, su sola presencia sirve para representar la historia colonial petrificada, presente por doquier en el barrio de la Candelaria, y para recordar que el pasado colonial sigue vivo en prácticas culturales de la sociedad colombiana.<sup>2</sup>

Otros fantasmas, no tan nobles, pero igualmente ilustres, se encargan de prevenir a los bogotanos sobre peligros relacionados con el género y la sexualidad, como la virginidad o los embarazos fuera del matrimonio, mostrando otra faceta de

los seres ultramundanos. Estos espectros son convertidos en ejemplos y voceros de una moralidad católica, en *exemplas* de lo que sucede al romper las normas sociales, e incluso, en algunos casos, en jueces que castigan a quienes desobedecen dichas normas. La mayoría de los personajes transgresores y por ende castigados son mujeres, revelando una particular agenda con relación al control de la sexualidad femenina en espacios considerados domésticos y en las posibles ramificaciones de esa sexualidad en espacios públicos. Como afirma Jack Halberstam en *Skin Shows*, la monstruosidad es normalmente codificada como femenina, y si no se enuncia así desde el principio, es transformada al final de la narrativa en una forma patológica de la femineidad (Halberstam 1995, 136).

En este contexto, la vanidad castigada se encarna en el Espeluco de las Aguas, espectro de una joven y bella santafereña, que el día de su cumpleaños y luego de escuchar alabanzas sobre su pelo, osó decir que éste era más bello que el de la Virgen de las Aguas; al decir esto, su cabellera se convirtió en serpientes y fue arrastrada a los infiernos. Su fantasma ronda las inmediaciones de la Iglesia de las Aguas (calle 18 con avenida Jiménez) asustando a los trasnochadores con su pelo de serpientes y sus alaridos desgarrados. Por su parte, el sexo extramarital se sanciona en la historia del Duende Baltasar, hijo no deseado de una mujer casada quien, luego del parto y para evitar la vergüenza pública, arroja el bebé a un pozo. Desde entonces, el fantasma de un niño encanta las inmediaciones y la casa en donde ocurrieron los hechos (calle 13 con carrera 5) asustando a las mujeres que encuentra y dejando huellas de pisadas en los corredores.

Una religión y una sociedad falocéntricas son las encargadas de castigar a los protagonistas femeninos de estas historias (y de marcarlas como vanidosa y adúltera, respectivamente), y de crear fantasmas penantes, condenados no sólo a vagar por calles y casas, sino a servir de ejemplo para quienes escuchan las historias y no quieren ser asustados por los espantos. Luego de ser excluidos de la sociedad y de sus instituciones mediante el castigo divino (en su forma directa o a través de la insidiosa culpa), se los coopta y reinventa como fantasmas penantes, seres que tienen un trabajo permanente más allá de la tumba. De forma perversa en ninguna de las dos historias se habla de una posible reivindicación para ninguno de los dos espíritus penantes—opción imposibilitada aún más al ser reconocidos como fantasmas “patrimoniales.” En estas dos narraciones la sexualidad femenina desbocada crea fantasmas que deben servir como moralejas para otras mujeres, e incluso para hombres que después de escucharlas deben monitorear el comportamiento de sus parejas.

El horror a la monstruosidad femenina aparece también en historias de brujas que recorren la ciudad, primero encarnadas y luego fantasmales. Es el caso de la Mula Herrada, bruja que metamorfoseada en mula recorre las calles de la Candelaria bufando y produciendo chispas con sus cascos, o la Bruja del Tranvía, fantasma que camina por las calles

recogiendo pasajeros para llevarlos en su tranvía blanco. Las dos hablan de una particular percepción/construcción enunciativa sobre las brujas bogotanas, que pueden ser aterradoras y/o bondadosas, y que a pesar de su muerte física continúan manifestándose en forma de apariciones. En los dos casos, y como afirma Halberstam, los componentes de clase y raza que hacen parte del monstruo quedan escondidos por su género y sexualidad (Halberstam 1995, 137), siendo el hecho de que las dos son mujeres malditas la característica más prevalente.

Un mecanismo de memoria que excluye para luego incluir opera en la mayoría de los fantasmas aquí descritos, desde el fantasma del doctor Russi hasta la Mula Herrada. Los personajes pasan por alguna forma de aniquilación—fusilamiento, maldición, asesinato—que los excluye del campo social y los convierte en fantasmas, en imágenes siniestras de lo que fueron. Así, son convertidos en habitantes de un espacio intermedio, hecho que les permite moverse, aparecer y desaparecer conjurando de alguna forma la ley que los condena. No obstante, y paradójicamente, esta movilidad se ve constreñida y controlada cuando los fantasmas son incluidos de nuevo, no como espantos capaces de violar normas sociales y asustar sin temor al castigo físico en busca de redención o venganza, sino como fantasmas institucionalizados, parte de un patrimonio y a una tradición cultural.

Instituciones culturales como alcaldías o ministerios seleccionan ciertos fantasmas que van a representar la fantasmagoría de un espacio en particular, en este caso el centro histórico de Bogotá y sus casas, y los instauran como referentes culturales y objetos de interés turístico— hasta el punto de aparecer como atracción en la *Ficha técnica turística de la localidad de La Candelaria*, publicada por la Alcaldía Mayor de Bogotá y en guías turísticas internacionales. Estos seres siniestros son incluidos de nuevo, y con ello se excluye otros fantasmas que no son tan pintorescos o que aún están cargados con memorias silenciadas: por ejemplo, no existen menciones de los fantasmas de los artesanos asesinados entre 1849 y 1852 por el gobierno conservador (ni siquiera de los fantasmas de los tres artesanos fusilados con el doctor Russi) y menos de los muchos fantasmas que ha producido la violencia que azota el país desde los años cincuenta del siglo XX.

La prensa también se ha encargado de darle una particular importancia a determinados fantasmas, definiéndolos en una variedad de narraciones a lo largo del siglo. Algunas, como el libro *Los fantasmas de Santafé* de Bayona Posada, republicado en 1946 en el periódico *Clarín* (tres años después de la aparición del libro), han sido ampliamente reconocidas por décadas; otras han tenido una gran difusión contemporánea en internet, en forma de artículos y noticias cortas sobre los fantasmas de la ciudad y los circuitos turísticos que los representan. La geografía fantasmal se construye entonces con fantasmas que encarnan una determinada idea de ciudad y determinadas formas del recuerdo, ligadas a formas particulares de memoria política. ¿Qué han dicho o hecho estos

fantasmas para que su recuerdo y su imagen prevalezcan sobre otros? Responder esta pregunta implica pensar en la función de estos fantasmas bogotanos y en la forma como se escogen sucesos a través de procesos de inclusión-exclusión.

### ¿Para qué sirven los fantasmas?

Los fantasmas de los que hablan los habitantes de la Candelaria, y sobre quienes escriben los cronistas de esta área de la ciudad, existen en esas narraciones (orales y escritas) y cumplen determinadas funciones de acuerdo con quien se ubique como narrador y al momento en el cual se enuncien. Como afirma Jacques Derrida, los fantasmas ocupan un lugar que no está ubicado ni en el pasado ni en el futuro, sino en un espacio-tiempo transicional, por lo que funcionan a la vez como memoria y como espera (Derrida 1995, 14). Con respecto a esta distinción paradójica que estructura la *fantología* (*hantologie*) derridiana, la crítica argentina Mónica Cragolini afirma que,

el fantasma resiste a la ontologización: a diferencia del muerto, que está situado y ubicado en un lugar preciso, el fantasma transita entre umbrales, entre la vida y la muerte. No habita, no reside, sino que asedia (*hanter*). El fantasma desafía la lógica de la presencia (en las figuras de los aún no nacidos y los ya muertos) y de la identificación. (Cragolini 2002)

En este contexto, el asedio del fantasma se constituye en la estrategia privilegiada que le permite escapar de temporalidades y espacialidades fijas: no está capturado ni en el pasado ni el presente, ni la vida ni en la muerte. Este carácter extrínseco del fantasma permite la inclusión de aquellos que no habitan el presente (quienes no han nacido aún y quienes ya murieron), y de esta manera la enunciación de modelos sociales justos e inclusivos, según lo planteado por Derrida:

Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo (Derrida 1995, 16).

De acuerdo con el filósofo, la ley, el derecho y la justicia sólo pueden ser posibles si se tiene en cuenta a los fantasmas, esto es, a los que no están y a sus historias, que deben ser incluidas como pasado y como porvenir. Si se tiene en cuenta la narrativa del fantasma del doctor Russi—sus alegatos fantasmales de inocencia—, el resultado debería ser la

exoneración del personaje por el asesinato de Manuel Ferro y el liderazgo de la Banda del Molino del Cubo y, por ende, la limpieza de su nombre. Por su carácter de fantasma penante, sólo esto posibilitaría el descanso eterno del espíritu del doctor Russi y la extinción de las apariciones en el barrio. Intentos de inclusión y exoneración han venido llevándose a cabo en los últimos años, en narraciones o escritos en donde se cuestiona su culpabilidad, y en grupos sin ánimo de lucro como la *Fundación José Raimundo Russi*, que directamente lo enuncian como inocente y buscan su reivindicación.<sup>3</sup> Retomando lo planteado por Derrida, el fantasma del doctor Russi desafía la lógica de la presencia—está en las calles de la ciudad sin estar—y gracias a esto es más peligroso que cuando estaba vivo, ya que puede declarar su inocencia en cualquier momento. El fantasma transforma espacios urbanos, y las calles y plazas por las que deambula y asedia se covierten en lugares practicados, esto es y siguiendo lo propuesto por Michel de Certeau, espacios de recuerdo, memoria e historia (de Certeau 1980). Esta estrategia de movilidad urbana crea un itinerario particular, no completamente en el mundo de los vivos, pero tampoco en el de los muertos, y, por esto, más difícil de coaccionar.

Este fantasma, como muchos otros, funciona como una forma de persistencia y resistencia de la memoria: de persistencia de aquello que quedó sin resolver—la reivindicación de los derechos de los artesanos—y de resistencia frente al hecho sangriento por el que pagaron inocentes, y que degeneró en mayor opresión por parte de la burguesía bogotana que apoyó el librecambio. Siguiendo el folclor fantasmal, el doctor Russi debería haber podido descansar ya porque su memoria se ha venido limpiando y ya no se le reconoce como un ladrón y un asesino. No obstante, se afirma que su fantasma sigue apareciendo en la Candelaria y, por esta razón, se sigue representando en los recorridos turísticos del centro de la ciudad. Su función entonces—y condena extendida—está en seguir representándose a sí mismo, ya no en una búsqueda de reivindicación de su nombre sino ahora como un mero personaje cultural ligado profundamente al centro histórico. La cualidad disyuntiva del fantasma (de disyunción del presente) descrita por Derrida, se problematiza al convertir al espectro del doctor Russi en un ser representado por un actor de carne y hueso, en horarios específicos y con una narrativa preestablecida. En un cambio de sentido despolitizante, el reconocimiento del fantasma por parte del transeúnte ya no implicaría necesariamente pensar en rencillas políticas, sino sólo en reconocer a uno más de los personajes culturales de Bogotá (en la misma categoría del *Loco del Tranvía* y la *Loca Margarita*).<sup>4</sup>

Como el fantasma del doctor Russi y sus narraciones, que permanecen y traspasan el tiempo, otros fantasmas del sector transgreden el espacio y el tiempo, reubicando memorias acalladas, o por lo menos apartadas de la memoria oficial (invisibilizadas por las narrativas dominantes como asevera Derrida). Ninguna biografía del virrey Ezpeleta afirma que

su fantasma recorra los pasillos de su casa en Bogotá—ahora Fundación Gilberto Alzate Avendaño—dado que no murió ni en la ciudad ni en el país. No obstante, en los relatos de fantasmas se afirma que es él quien aparece y asusta a cuidadores y trabajadores, y su casa se ha convertido en una parada obligada en el recorrido de fantasmas de la Candelaria. Vestido con casaca verde y peluca a la moda del siglo XVIII, “encarna” los espectros de la hispanidad que aún se mueven por el centro de Bogotá y recuerda el pasado colonial de la ciudad y del país.

El fantasma del doctor Russi, El Fantasma de la Casaca Verde, La Mula Herrada o la Bruja del Tranvía, llevan por un momento al espectador/lector de los relatos a una ciudad desaparecida, que se resiste a ser olvidada y que está presente tanto en marcas arquitectónicas como en marcas fantasmales, en la presencia de seres que por algún motivo están ligados a casas o calles. No obstante esta ligazón, algunos de estos fantasmas no están claramente conectados a una maldición o a un hecho que necesite ser esclarecido; es decir, parecería que sólo se manifiestan y habitan los espacios en los cuales se les ve, sin demandar restituciones o particular atención de parte de los vivos. El fantasma del virrey sólo se pasea por la antigua casa, y su presencia no impide que en este espacio funcione una institución cultural, y la Mula Herrada se contenta con recorrer determinadas calles haciendo ruido. Gran parte de su función entonces radica en permanecer y representarse en espacios culturales y arquitectónicos de la ciudad, manteniendo su interés macabro y colaborando en la construcción de una geografía/turismo fantasmal: así, no solamente se puede admirar una construcción o una calle, también es posible ir a ser asustado en estos espacios.

### Dime cómo y dónde asustas y te diré cómo eres

Fantasmas y espacios urbanos se ligan y se convierten en un dueto que vende y atrae curiosos, ansiosos de visitar lugares hechizados (*haunted places*). La categoría *fantasma de sitio* aparece para describir aquellos espectros que habitan casas encantadas, edificios abandonados o escenas de crímenes, y que en su mayoría están condenados a repetir una escena una y otra vez—un ritual, un crimen, una rutina. Según los relatos, dichos fantasmas no suelen ser violentos y en muchos casos no son conscientes de quienes entran en su territorio (fantasmas de sitio encantan espacios tan famosos como la Torre de Londres o el campo de batalla de Gettysburg, en Pennsylvania).<sup>5</sup> Otros fantasmas que también están ligados a espacios—aunque más móviles—son los fantasmas *vengativos*, espíritus de personas que murieron de manera violenta, con una gran dosis de dolor o ira, y que por esta razón buscan vengarse, ya sea con los directos responsables de su muerte o con aquellos a quienes encuentran en su camino. Este tipo de fantasmas vengativos sólo pueden liberarse cuando se

cumple su vendetta, como en el caso de los *yurei* japoneses o los *poltergeist* de la tradición europea.<sup>6</sup>

Tanto fantasmas de sitio como espectros vengativos son cooptables por y para fines institucionales y culturales, en un esquema neoliberal que equipara elementos culturales con elementos consumibles. Repetir sus historias, se constituye en una estrategia funcional si se quiere aumentar el estatus turístico o el interés comercial de/en un lugar. Los fantasmas venden, y paradójicamente, valorizan espacios que pueden estar cayendo en desgracia, como hospitales, hoteles, castillos o mansiones antiguas. Por ejemplo, parte del atractivo turístico del Hotel Stanley en Colorado es contar con la presencia de varios fantasmas, entre ellos los que “habitan” las habitaciones 217 y 418 (Stephen King estructuró su famosa novela *The Shining* mientras se hospedaba en la habitación 217). Los fantasmas se institucionalizan y se convierten en patrimoniales, y de esa manera se les condena a la permanencia. Además de la condena atávica que los estaciona en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, entre la corporalidad y el ectoplasma, están condenados a repetirse a sí mismos sin cesar, a re-presentarse.

En cierta forma, sólo fantasmas reconocidos por la Alcaldía de Bogotá y otras entidades públicas (quienes aprueban publicaciones, recorridos, charlas) tienen permitido aparecer en el centro histórico de la ciudad y por esto se monumentalizan como espacios de memoria oficial—e inocua en la mayoría de los casos. La manera de narrar y recordar está mediada y definida por lo que cronistas, cuentistas y escritores han venido perfilando por décadas, esto es, personajes culturalmente reconocibles y poco problemáticos para la memoria establecida. Incluso fantasmas que pueden ser considerados violentos están controlados dentro de la repetición de historias oficiales, que los hacen unívocos e inocuos; esto es lo que sucede con el Espeluco de las Aguas, fantasma aterrador domesticado por las narraciones oficiales. El espectro derridiano, potente en su capacidad de esquivar definiciones espaciales y temporales es capturado en una imagen fija y oficializada, que no obstante reconoce la inclusión de algunos a quienes el discurso oficial había invisibilizado (el doctor Russi o las brujas bogotanas): lo hace sin replantear los modos de (re)producción de sentido de estos personajes, siguiendo lo planteado por Juliana Martínez (2014, 100).

Una de las muestras más fuertes de este control discursivo y cultural a nivel macro, son los programas de cazadores de fantasmas, iniciados en el Reino Unido por el programa *Most Haunted* del canal *Living TV* en 2002, y en Estados Unidos por *Ghost Hunters* del canal *Sci-Fi* (ahora *SyFy*) en 2004, y continuado por *Ghost Adventures*, de *Travel Channel* en 2008 y *Ghost Lab*, de *Discovery Channel* en 2009.<sup>7</sup> En estos programas el formato es muy similar, así como la manera de investigar, presentar los lugares encantados y los resultados: un equipo de investigadores paranormales (nunca es claro si son científicos, parapsicólogos o aficionados) viajan a

diferentes lugares en donde se afirma la existencia de fantasmas para apoyar o desmentir la existencia de estas entidades, validando su trabajo con diferentes aparatos electrónicos que, según ellos, pueden capturar la presencia de fantasmas.

Estos investigadores autorizan o desautorizan la existencia de fantasmas en múltiples espacios (algunos de ellos considerados “clásicos” dentro de la geografía fantasmal estadounidense o europea, como Alcatraz o el mentado Hotel Stanley), habilitando o deshabilitando su utilización turística. A pesar de algunos resultados visibles o audibles y de la ambientación de los programas (música, repetición de escenas, cortes en momentos de clímax), los fantasmas que pasan por los filtros de estos investigadores están depurados del horror que los constituye como espantos. Incluso los fantasmas que se enuncian como violentos o aterradores, “aparecen” como murmullos o ruidos aleatorios, difíciles de diferenciar del ambiente circundante. Parecería que las cámaras intimidan a fantasmas que llevan siglos asustando, a la vez que controlan sus imágenes y discursos, haciendo que paradójicamente, crezca el rating y los turistas fantasmales que ahora, pueden visitar lugares encantados sin temor (pero con la esperanza) de ser asustados.

### Mediaciones, variaciones

A pesar del control que cronistas y entidades culturales ejercen sobre la memoria y representaciones de los fantasmas de Santafé, en la Candelaria y los barrios aledaños aparecen variaciones inusitadas de las historias de sus espectros principales, puntos de fuga rizomáticos como los entienden Giles Deleuze y Félix Guattari. En su ensayo *Rizoma*, el dúo de filósofos propone una escritura (y una narrativa) rizomática y múltiple como alternativa a la tradicional escritura arbórea, de lógica binaria y estructura enraizada. Para Deleuze y Guattari el rizoma está compuesto de líneas, algunas que segmentan y otras que escapan:

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo. (Deleuze 1977, 12)

En narraciones de fantasmas bogotanos que parecían cerradas por su enraizamiento en los discursos oficiales de la alcaldía de la ciudad es posible encontrar líneas de fuga que desafían dicha narrativa oficial. En algunas, el doctor Russi es

de nuevo un personaje terrible, cuyo origen debe situarse en Rusia y cuyas hazañas infames no se reducen a un asesinato y unos cuantos robos. Es el caso de la narración de un habitante del barrio Egipto, quien afirmó en una entrevista que el doctor embalsamaba mujeres y las exhibía a modo de trofeos en su cuarto—conjurando con esta imagen narraciones góticas decimonónicas:

No, todavía sale. Russi el loco que tuvo en terror hace un siglo a Colombia (...) la guarida era en el Chorro Padilla y el tenía su salida por debajo, un túnel, por ahí fue por donde se les fugó. ¿A él lo mataron, no? [...] Y él veía una muchacha y la conquistaba, y la llevaba ahí a la carrera segunda. Después que la conquistaba la [trozaba], (...) inyección ya estaba muerta, y la disecaba y la exponía ahí en (...) Él fue un abogado, fue una eminencia.<sup>8</sup> (Museos cotidianos 2005)

Los “poderes” del doctor Russi se multiplican post-mortem, creando una imagen terrible que, aunque no sea comprobable por medios históricos, enriquecen la historia y hacen que el fantasma atravesara las densas paredes del discurso oficial. Algo similar sucede con la imagen que se presenta del doctor Russi en el *Calendario 2006. Fantasmas de Santa Fe*: tanto en la representación visual del fantasma como en la breve historia que acompaña la imagen, se lo muestra de nuevo como un terrible ladrón y asesino que volvió de la tumba para vengarse de quienes lo fusilaron y asustar a quienes encuentra:

... Su sonrisa macabra aún brillaba cuando yacía en el suelo después de haber sido acribillado por una legión de soldados en respuesta a sus crímenes contra los habitantes de la ciudad. Se supone que todo debía haber terminado allí, pero no fue así, el eco de su maldad comenzó a rasgar el velo del tiempo y después de muerto se le veía aún pasearse por la Plaza de Bolívar (*Calendario 2006. Fantasmas de Santa Fe 2006*).

Esta descripción, mucho más fuerte que las que pueden leerse en el proceso jurídico y en los relatos de los cronistas del siglo XIX, lo hacen responsable del crimen y justifican su fusilamiento, pero al tiempo empoderan de nuevo al fantasma como un espanto aterrador y le dan un sentido a su presencia-ausencia en las calles de la Candelaria.

Este calendario, auspiciado por la Alcaldía Mayor de Bogotá y el programa *Jóvenes sin Indiferencia* fue realizado por Andrés Martínez y el *Proyecto Gato Azul*, y representó a un fantasma de la ciudad y su historia por mes.<sup>9</sup> Realizadas en su mayoría con medios digitales, las ilustraciones muestran imágenes de espectros que en ningún momento podrían considerarse amistosos: la mayor parte se muestran como seres torturados, obligados a permanecer entre los vivos y

dispuestos a asustarlos, e incluso violentarlos. En la selección se incluyen varios de los fantasmas más reconocidos de este sector (el Fantasma de la Casaca Verde, llamado “soldado” en calendario, el doctor Russi, el Espeluco de las Aguas, la Mula Herrada), pero también se introducen algunos poco conocidos como los Espectros del Palomar del Príncipe, el Espectro de los Cerros y el Niño del Cementerio, e incluso El Loco del Tranvía se representa como un fantasma aterrador.

A pesar de que contó con apoyo institucional, la forma de mostrar los fantasmas en este calendario es novedosa y se aleja un poco de la representación tradicional: el doctor Russi, por ejemplo, no tiene sombrero de copa ni balazo en la frente y su ropa no parece del siglo XIX, el Loco del Tranvía se ve como un asesino y el Fantasma de la Casaca Verde no es un virrey sino un simple soldado, lo que introduce variantes que movilizan de nuevo a los fantasmas y los construyen como seres a los cuales no hay que acercarse. A su vez, la introducción de fantasmas poco conocidos del centro histórico actualiza la geografía de los espectros bogotanos, contribuyendo a generar una nueva cartografía mucho acorde con la estética contemporánea que potencialmente sería capaz de asustar a un público joven.

Por otro lado, en la página web *Acaracuy: spiritus de la Candelaria*, Lina Lafont, Luisa Franco, y un equipo de artistas y periodistas han reactivado reconocidas historias de fantasmas de la Candelaria usando historietas que narran las historias tanto en el pasado como en el presente de los narradores. Nombres reconocidos como el Duende Baltazar y el doctor Russi se mezclan con historias poco conocidas como “La lavandera” y “La calle del fantasma.” Según sus creadores, la página web “es una alternativa para darle voz a los mitos, que han dejado de escucharse en las calles y casonas, de una manera más entretenida y completa”. Las historietas se complementan con podcasts que funcionan como “un recorrido histórico [por la Candelaria] escuchando las voces de expertos y habitantes” (*acaracuy.com*). Aunque el proyecto es parte de una agenda patrimonial, la forma de narrar las historias y de mostrar a los personajes permite que los fantasmas recuperen parte de su estatuto de espantos, de seres capaces de asustar tanto en la pequeña Bogotá decimonónica como en la monstruosa capital del siglo XXI (de manera rizomática y multimediática).

### Fantasmas espantados y espantos espantosos

Los fantasmas de la Candelaria aparecen en historias, textos, guías y documentos, de la misma manera que aparecen en

determinadas calles y casas del barrio; desde el siglo XIX sus historias han sido narradas y vueltas a contar, y, gracias a esto, se ha creado una particular fantasmagoría que puede describirse como “bogotana” y específicamente de la Candelaria. Sus espectros son narrados y conjurados por aquellas y aquellos que tienen la autoridad para hacerlo, por quienes han venido haciéndolo por años y han perfilado la representación de estos espantos que ya no espantan. Desde los que fueron creados como historias ejemplarizantes para prevenir conductas moralmente reprobables (principalmente en grupos minoritarios) hasta los que surgen como formas de resistir a la exclusión, estos fantasmas configuran un espacio institucional e institucionalizado que en muchos casos se presenta como parte de la prehistoria de la ciudad.

Los que se presentan y representan como válidos son aquellos autorizados a través del tiempo por médiums y narraciones, que parecen (y aparecen) como parte intrínseca de la memoria del centro de la ciudad y de sus calles, y de esa manera son comercializados por instituciones culturales y gubernamentales. Este proceso muestra los límites de la *fantología* derridiana en tanto que proceso de inclusión: lo que es incluido en la memoria y el discurso tiene el potencial de ser depurado de eficacia política si se convierte en patrimonio.<sup>10</sup> No obstante, existen movilizaciones que transgreden el espacio del damero de la ciudad: fantasmas e historias de fantasmas que se mueven a través de medios gráficos y medios electrónicos y que, como se ha mostrado mutan de comportamiento e incluso de atuendo.

Estos fantasmas representados recuperan de alguna forma su carácter de espantos, esto es, su capacidad aterradora y sorpresiva, y con ello su habilidad de afectar al habitante de la ciudad. Los narradores, lectores y escuchas de las historias de fantasmas se resitúan en foros virtuales, comunidades académicas y artísticas e incluso, en los habitantes de la Candelaria y los barrios aledaños. La autoridad de inventar/ conjurar se descentra, y pululan las historias y los espantos, así como las contradicciones y contraversiones: el fantasma del doctor Russi no es simplemente un espectro que aparece como empleado de la alcaldía, sino que es un fantasma que puede asustar por venganza (si se le acusa de nuevo) o reivindicación (si se le sigue defendiendo). Como en una reunión espiritista, se recuperan fantasmas y se reinventan historias y espantos, que, gracias a esta reinención, encuentran formas diferentes de moverse, cambiando de ropa para volver a asustar. El miedo y la reacción desencadenada en los lectores/espectadores reviven la utilidad de estos seres que a fuerza de recorridos se han extinguido (incluido a la fuerza) y monumentalizado.

**Obras citadas**

- Acosta Peñaloza, Carmen Elisa. 1993. *Invocación del lector bogotano de finales del siglo XIX*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Addis, Stephen. Ed. 1985. *Japanese Ghost & Demons. Art of the Supernatural*. New York: George Braziller and Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. 2004. *Bogotá. Panorama turístico de 12 localidades*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. <http://www.bogotaturismo.gov.co/turismo/productos/panorama/A0-Panorama%20tur%EDstico.pdf>.
- Bayona Posada, Jorge. 1943. *Los fantasmas de Santa fe*. Bogotá: Editorial ABC.
- 1946. "Los fantasmas de Santa fe." *Clarín. Semanario popular ilustrado*, Año 1, nov. 28-dic. 12.
- Certeau, Michel de. 1980 *L'Invention du quotidien*. Paris: Union générale d'Éditions.
- Cragolini, Mónica. 2002. "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida." *Escritos de filosofía*. No. 41-42. [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/ontologia\\_fantasmas.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/ontologia_fantasmas.htm)
- Cuentos de espantos y otros seres fantásticos del folclor colombiano*. 2004. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.
- Deleuze, Giles. Félix Guattari. 1977. *Rizoma*. Barcelona: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Eljaiek Rodríguez, Gabriel Andrés. 2006. "Sobre cómo sacarle pelos a una calavera." *La tras escena del museo. Nación y objetos en el Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Halberstam, Jack. 1995. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- Guiley, Rosemary Ellen. 2000. *The Encyclopedia of Ghosts and Spirits*. New York: Checkmark Books.
- Izquierdo Manrique, Germán. 2007. "Cuatro locos de los años cuarenta volvieron a Bogotá". *Ciudadviva*. Sep, 2007. <http://www.ciudadviva.gov.co/septiembre07/periodico/5/index.php>.
- Lafond, Lina y Luisa Franco. 2018. *Acaracuy. Espíritus de la Candelaria*. <http://www.acaracuy.com/>
- Martínez, Juliana. 2014. "'Monstruosa caricia', espectralidad, (auto)erotismo y resistencia en *Señor que no conoce la luna*." *Interdisciplina* V. 2, No. 3, 91-108.
- Martínez, Andrés y Proyecto Gato Azul. 2006. *Calendario 2006. Fantasmas de Santa fe*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- McRoy, Jay. 2008. *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam: Rodopi.
- Monsalve Gaitán, Stella. 2008. *Fantasmas de ciudad/ Fantasmas en la Candelaria*. Bogotá: Archivo de Bogotá.
- Mújica, Elisa. 1994. *Las casas de los fantasmas*. Bogotá.
- Ocampo López, Javier. 1996. *Leyendas populares colombianas*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Pardo Umaña, Camilo. 1946. "Los espantos de Yerbabuena rondan por un tesoro y un amor." *Clarín. Semanario popular ilustrado*. Año 1, Mayo 15.
- "Proyecto Museos Cotidianos". 2005. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

“Tour de los fantasmas en La Candelaria: el fascinante encuentro con la historia y la leyenda”. 2009. *Colombia. Portal oficial de turismo*. <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/atracciones-turisticas-recomendadas-informes-especiales/tour-de-los-fantasmas-en-la-candelaria>.

Vasco, Bernardo. 2008. “Fantasmas en la historia.” *Fantasmas de ciudad/ Fantasmas en la Candelaria*. Bogotá: Archivo de Bogotá.

Vives-Guerra, Julio. 1932. “Anecdotario Colombiano. Una máxima de Russi.” *El Gráfico*. 22, no. 1090, 1923. 1914.

---

### Notas

1. Para más información consultar el artículo “Sobre cómo sacarle pelos a una calavera.” *La tras escena del museo. Nación y objetos en el Museo Nacional de Colombia*.
2. Cabe aclarar que el virrey Ezpeleta no murió ni en Bogotá ni en la Nueva Granada, sino en España, décadas después de finalizada su labor como virrey. Este hecho añade a la idea según la cual muchos de estos fantasmas tienen una función que va más allá de su existencia material (incluso si se trata de espectros) o de la absoluta veracidad de las historias.
3. La mayoría de las personas que conforman el grupo tienen apellido Russi, y tanto de manera implícita como explícita enuncian al Dr. Russi como un ancestro. El grupo construye entonces una genealogía imaginaria (casi fantasmagórica) debido a que no es posible trazar un linaje directo—el Dr. Russi no tuvo ningún descendiente y no existe información sobre sus familiares cercanos. Este interés genealógico sobre el doctor Russi no es nuevo y de manera indirecta y novedosa continúa las novelizaciones de la historia del personaje, iniciadas por la novela corta *Dr. Temis* (publicada meses después del fusilamiento) y ejemplificadas de forma excelente en *Los ojos del Basilisco*, novela de Germán Espinosa en donde el doctor Baccellieri—Russi—vive con una sobrina y una vieja tía. Saltando niveles, podría afirmarse que los únicos descendientes posibles del abogado de pobres serían los hijos de esta novelada sobrina.
4. Personajes históricos muy importantes en Bogotá entre los años treinta y cuarenta. Según las historias, *La loca Margarita* perdió la razón luego de la muerte de su esposo y su hijo a manos de los conservadores. Vestida de rojo paseaba por las calles de la ciudad gritando “¡Viva el partido liberal!”; se le conocía también por ayudar y acoger en su casa a habitantes de la calle. El *Bobo del tranvía* se hizo famoso por correr detrás de los tranvías de Bogotá; Germán Izquierdo lo describe como “un pintoresco personaje con la gorra echada para atrás, medio descamisado, con unas cuantas medallas pegadas a un viejo saco, [que iba] corriendo detrás de los vagones echando ojo para que no haya colados ni gamines en el tranvía” (“Cuatro locos de los años cuarenta volvieron a Bogotá”).
5. La Torre de Londres sirvió como prisión y lugar de ejecución durante cuatro siglos, de ahí el gran número de historias de fantasmas ligadas a ella. La mayoría hablan de fantasmas sin cabeza que se pasean por los pasillos y aparecen por las ventanas, pero también es posible encontrar relatos sobre el fantasma de un oso que aparece en los alrededores de la torre; es también un espacio de aparición de fantasmas de famosos personajes como Thomas Becket, Ana Bolena e incluso, Enrique VIII. Gettysburg se convirtió en un lugar importante para la Guerra Civil estadounidense—y en un espacio fantasmal—gracias a la batalla librada en sus campos del 1 al 3 de julio de 1863, en donde murieron 50.000 soldados. Como afirma Rosemary Guiley “the battlefield draws more than 1 million tourists every year, many of whom are haunted by phantom sights, sounds and smells of the fighting” (148).
6. En las tradiciones japonesas, muchas de ellas relacionadas con el teatro Noh y las historias de fantasmas (*shura-mono*), el teatro Kabuki, los cuentos sobrenaturales (*kaidan*) y el cine, los *Yūrei* son fantasmas de mujeres que han muerto con una gran dosis de dolor y de forma prematura al momento en que debían morir; por esta razón, son espíritus llenos de rabia, condenados a atormentar a los humanos en búsqueda de salvación (Addis 1995, 15). Como afirma Jay McRoy, el cine japonés ha revisitado constantemente la idea del “avenging spirit”, historias de “primarily female entities who return to avenge themselves upon those who harmed them. The targets of these angry spirits’ rage, however, are often multiple” (76). Guiley define Poltergeist como “a mischievous and sometimes malevolent spirit or energy that is characterized by noises, moving objects and general physical disturbances. “Poltergeist” comes from the German words *poltern*, “to knock” and *geist* “spirit”” (293). Dependiendo del contexto los fenómenos poltergeist se han explicado como producto de posesiones demoniacas, espíritus burlones o fenómenos psicoquinéticos.

7. Estos programas, producidos y emitidos por canales relacionados de alguna manera con la ciencia o la ciencia ficción (*Discovery Channel, SyFy*) mezclan divulgación científica, tecnología y *Reality Show*: sus investigaciones y los resultados de las mismas están sustentadas en gran parte por aparatos de alta tecnología que, se supone, pueden captar la presencia de fantasmas. A su vez, el trabajo de campo está acompañado por un equipo de camarógrafos que se mueven con los cazafantasmas y captan, no solo los fenómenos paranormales, sino también las expresiones de los investigadores y sus sentimientos con respecto a sus encuentros.
8. Entrevista a un adulto mayor del barrio Egipto. Proyecto Museos Cotidianos, Museo Nacional de Colombia. 2005.
9. Se representaron 12 fantasmas, uno por mes: febrero: Gemelos de la Calle del Palomar; marzo: Mujer que Lloro en el Espejo; abril: El loco del Tranvía; mayo: El Espectro de los Cerros; junio: El Niño del Cementerio; julio: El Seminarista; agosto: El Soldado de la Casaca verde; septiembre: El Espeluco de las Aguas; octubre: La Mula Herrada; noviembre: El Doctor Russi; diciembre: Lucas el Enterrador; enero 2007: El Buscador de Espectros.
10. No obstante, en el capítulo 4 de *Espectros de Marx* Derrida reconoce que el fantasma recurre a la reaparición, lo que él denomina “la frecuencia de una ‘visitación.’” Según el filósofo esta reaparición “no marca siempre el momento de una aparición generosa o de una visión amigable, puede significar la inspección severa o el violento registro domiciliario” (128).

## Espectro y verdad en *Labio de liebre (venganza o perdón)* de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables

Juliana Espinal/ University of California, Los Angeles

*Venimos de la tierra y a ella volvemos desconocidos  
e irreconocibles y más que todo, olvidados.*  
Sara Maneiro, La mueca de Berenice

*El teatro alumbra allá donde nadie alumbra*  
Cesar Badillo, ¿Qué pasaría si el río hablara?

*Labio de liebre (venganza o perdón)* es una obra de teatro escrita, dirigida y protagonizada por Fabio Rubiano y su grupo Teatro Petra. Este artículo se basa en la grabación que el propio grupo hace de la puesta en escena la noche de su estreno el 5 de marzo del 2015.<sup>1</sup> La trama de la pieza gira en torno a Salvo Castelo, un paramilitar (aunque esto no se menciona explícitamente) que, en el marco de un proceso de justicia transicional, paga en tierras extranjeras una condena de tres años por los crímenes que cometió. Una noche, Salvo recibe una visita del pasado. Se trata de una familia de fantasmas, los Sosa, que viene para confrontarlo. Ellos buscan la justicia y la verdad que la ley no les ha garantizado: quieren que su victimario los reconozca, acepte lo que les hizo, confiese dónde ha dejado sus cuerpos y les devuelva los objetos materiales que les fueron arrebatados en el momento del asesinato: un reloj, una gallina, un perro y sus instrumentos musicales (Rubiano 2015a, 49).

Salvo niega conocerlos, haberlos visto antes o saber dónde están las cosas que reclaman. En última instancia, niega haber cometido un crimen. La obra se construye, de esta forma, en lo que en términos de Elizabeth Jelin llamaríamos una lucha entre memorias (2002, 6). Es decir, una batalla entre las diversas historias, interpretaciones y justificaciones que surgen alrededor de un mismo pasado; un conflicto incesante entre las verdades del victimario que buscan imponerse y las de las víctimas que obstinadamente resisten. Al final de la pieza, después de un diálogo arduo, prolongado y doloroso, donde todos los personajes aprenden un poco sobre su propia naturaleza y los alcances de sus acciones, los Sosa logran su cometido: Salvo reconoce lo que ha hecho, confiesa dónde ha dejado los cuerpos y pide perdón.

Mi interés por esta pieza nace como resultado de mi actual investigación sobre las representaciones de la violencia paramilitar en la producción cultural colombiana del siglo XXI. Considero que esta obra es imprescindible para los estudios sobre teatro y memoria en Colombia por las relaciones que en ella se establecen entre humor y memoria, violencia y género, memoria y género, medios de comunicación y conflicto,

animales y violencia o, incluso, selva y ciudad, por mencionar las más evidentes. Pero, sobre todo, por el momento coyuntural en el que se estrena, a saber, tres años después de que el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC firman en La Habana el *Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, y un año antes de que se lleve a cabo el plebiscito sobre los acuerdos de paz.

Recordemos que el 26 de agosto del 2012 gobierno y FARC se comprometen a iniciar conversaciones directas e ininterrumpidas sobre una agenda entre cuyos puntos centrales están la participación política de excombatientes y las víctimas.<sup>2</sup> Los diálogos traen esperanza a aquellos que ven en una negociación la única salida viable a más de medio siglo de guerras internas, pero a la vez suscitan preguntas y resistencias entre algunos grupos de víctimas, la población más conservadora y los partidos de derecha, en especial en lo referente a la amnistía y los pactos políticos que se van a alcanzar con la guerrilla.

Para calmar los ánimos, el gobierno promete refrendar los acuerdos finales a través de un plebiscito nacional. Esta promesa acrecienta la polarización del país y lo sume por años en una guerra mediática a favor y en contra de lo que se va a pactar en Cuba. Por un lado, en cabeza del Presidente Juan Manuel Santos y su Partido Social de Unidad Nacional se promueve la campaña por el sí. Con él están el Partido Liberal, Cambio Radical (una convención disidente del liberalismo), el Polo Democrático (el partido de izquierda más representativo del país) y una franja importante del Partido Conservador. Contra ellos, están los promotores del no, dirigidos por el expresidente Álvaro Uribe Vélez, su partido político: Centro Democrático y una disidencia del Partido Conservador, impulsada por el también expresidente Andrés Pastrana.<sup>3</sup>

Uno de los argumentos centrales de los opositores es que los acuerdos vulneran los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y son una afrenta a su dolor.<sup>4</sup>

El gobierno se defiende recordando que hay un punto en la agenda dedicado exclusivamente a este asunto y que un grupo representativo de sesenta víctimas—divididas en cinco delegaciones—va a La Habana para formar parte de las conversaciones.<sup>5</sup> Los críticos, frustrados por la evidente voluntad de reconciliación de la mayoría de los miembros de las delegaciones, optan por desvirtuar la condición de víctimas de los convocados.

La senadora por el Centro Democrático, María Fernanda Cabal, publica en Twitter una foto de Ángela María Giraldo—hermana de un diputado del Valle asesinado por las FARC tras cinco años en cautiverio—posando junto a un guerrillero. Al lado de la foto, la frase: “Esta ‘víctima’ saluda a las Farc muy contenta... ¿Síndrome de Estocolmo? [...] ¿Esa que saluda con una gran sonrisa a las Farc es representante de las víctimas?”<sup>6</sup> Como este hay otros casos donde las víctimas que acompañan el proceso de paz son vituperadas, cuestionadas, juzgadas y hasta amenazadas por su voluntad de perdonar (Becerra 2007, 3). Los efectos y alcances de esta guerra política y mediática se hacen evidentes el 2 de octubre del 2016 cuando gana la opción por el no y el 17 de junio del 2018 cuando Iván Duque Márquez, representante del Centro Democrático, gana la presidencia de la República. Resulta paradójico que quienes otrora contemplaron el diálogo como salida ideal al conflicto y camino seguro para garantizar la justicia de las víctimas se opongan tan vehementemente, alegando injusticia hacia las víctimas, al proceso de reconciliación con las FARC.<sup>7</sup>

*Labio de liebre*, entonces, no solo surge en dicha coyuntura, sino que lo hace de cara a ella. La pieza medita sobre una pregunta concreta en un momento histórico específico: ¿perdón o venganza? Utilizo el verbo meditar para subrayar que si bien esta obra explora y reflexiona sobre nuestras nociones de víctima, victimario, justicia, reparación, empatía, etc., no lo hace con la intención didáctica de comunicar una moraleja o de dar una respuesta absoluta al interrogante que propone (Rubiano 2018). A este respecto, Rubiano ha repetido hasta el cansancio que lo suyo no es el teatro documental, político, testimonial o aleccionar y generar conciencia: “¿Cuál? ¿La conciencia de quién? ¿La mía? No. Nos sentimos incapaces siquiera de dar un consejo” (2018). Aún así, es difícil creer que el estreno de esta obra en dichos tiempos inextricables es arbitrario. Mucho menos si consideramos que *Labio* es coproducida por el Teatro Colón de Bogotá y estrenada en dicho recinto. Esto significa que la pieza ve la luz en un espacio gubernamental, emblemático, de élite, en el que la población urbana de clase media y alta accede tradicionalmente a la producción cultural que se presenta en la capital. Éste es un detalle esencial si se tiene en cuenta que, como se afirma en el informe *¡Basta ya!* del Centro de Memoria Histórica:

La guerra se ha librado mayoritariamente en el campo colombiano, en los caseríos, veredas y municipios,

lejanos y apartados del país central o de las grandes ciudades. Es una guerra que muchos colombianos y colombianas no ven, no sienten, una guerra que no los amenaza. Una guerra de la que se tiene noticias a través del lente de los medios de comunicación, que sufren *otros* y que permite a miles de personas vivir en la ilusión de que el país goza de democracia plena y prosperidad, a la vez que les impide entender la suma importancia de cada decisión, afirmación o negociación política para quienes la sufren. (CNMH 2013, 22)

La particularidad de la pieza está, sin embargo, en que se ocupa de la dicotomía venganza o perdón no a través de la representación del proceso de paz con las FARC, sino del que se da entre el 2003 y el 2006 entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y las Autodefensas Unidas de Colombia. Este proceso se inaugura con la firma en Santa Fe de Ralito (Córdoba) de un acuerdo de diez puntos, entre los cuales se adscribe el compromiso de las AUC a desmovilizar 34 bloques paramilitares y el del gobierno a adelantar las acciones necesarias para garantizar la reincorporación de los combatientes a la vida civil (“Acuerdo de Santa Fe” 2007).

Entre dichas acciones está la creación de un marco jurídico que regule el desarme, la desmovilización y la reincorporación de las AUC (“La desmovilización” 2008). Se aprueban, entonces, dos leyes fundamentales: la Ley 782 de 2002 o “Ley de Orden Público” y la Ley 975 de 2005, también conocida como “Ley de Justicia y Paz”. La primera de estas leyes elimina el requisito estipulado en una ley anterior, la Ley 418 de 1997, según el cual es necesario reconocer estatus político a todo grupo armado con el que se establezcan diálogos (Grajales 2011, 166-172). Al eliminar este requisito, el gobierno evita en un primer momento el debate nacional en torno al reconocimiento político de las AUC, a la vez que garantiza la asignación de indultos a miembros de organizaciones armadas ilegales que no hayan incurrido en violaciones del derecho internacional humanitario (Grajales 2011, 166-167).

Como puede anticiparse, muchos paramilitares son acusados de cometer crímenes que caen, precisamente, bajo esta categoría. La Ley 975 surge, entonces, como respuesta a la necesidad de instituir un marco jurídico propicio para este tipo de infracciones (Gómez 2007, 80; Grajales 2011, 167). Más adelante volveré sobre esta ley, pues ocupa un lugar central en la trama de la pieza. Bástenos por ahora recordar que la desmovilización paramilitar concluyó en el 2006, no sin antes tomar una serie de giros inesperados cuando, primero, Carlos Castaño, fundador de las AUC, quizás el paramilitar más reconocido a nivel nacional e internacional y firmante del Acuerdo de Santa Fe, fue asesinado por orden de sus colegas Salvatore Mancuso, Jorge 40 y su hermano Vicente Castaño (“Confirmado: Carlos Castaño está muerto” 2006)—presuntamente por oponerse a la incorporación en los diálogos de jefes paramilitares de origen narcotraficante,

como era el caso de Don Berna (Grajales 2011, 152). Segundo, cuando se destapan las relaciones de connivencia entre jefes paramilitares y políticos a nivel regional y nacional, en el denominado escándalo de la paraparlítica (“¿Quiénes son los congresistas...” 2018). Y tercero, cuando en el 2005 el gobierno inicia, con Don Berna, una serie de extradiciones a Estados Unidos de los jefes paramilitares más importantes acusándolos de incumplir los acuerdos y continuar con sus actividades delictivas. Esto último, en detrimento de los procesos de verdad y reparación que benefician a las víctimas y a favor de los acusados, quienes terminan pagando condenas minúsculas en el país del norte (Sontang 2016).

Se pueden aventurar varias hipótesis sobre por qué *Labio de Liebre* trata el acuerdo con los paramilitares y no el de las FARC. Rubiano ha dicho que la idea de la obra surgió precisamente durante aquel proceso de paz, pero esto no explica la elección del momento del estreno seis años después (Oquendo 2015). Sospecho que la polémica inaugurada por el expresidente Uribe y sus aliados sobre lo injusto de los acuerdos y, en general, sobre quién es y cómo deben comportarse las víctimas, influyó en el lanzamiento de la obra. En todo caso, incluso si esta suposición es errada, lo cierto es que *Labio de liebre* analiza, revisita y cuestiona las garantías de justicia que tuvieron las víctimas del paramilitarismo durante la desmovilización de las AUC, en un momento en el que esas mismas garantías estaban siendo utilizadas como excusa por los detractores del proceso de paz con las FARC.

*Labio de liebre* se desarrolla al interior de una diminuta casa. Inicia en medio de una oscuridad que solo es interrumpida por los destellos de un televisor encendido y por una luz opaca que entra tímidamente por una única ventana. Es de noche y la nieve que cae afuera delata un invierno interminable. Sentado en un sofá, Salvo Castelo se pasea incesantemente por canales de televisión en inglés y danés. Está en tierras extranjeras. De repente, la habitación se ilumina y se revela un recinto modesto que contiene en una misma área la sala, el comedor, la cama, la cocina y el baño. El rojo y el café—los colores de la sangre y de la tierra—dominan el espacio y la vestimenta del hombre que lo habita. Salvo lleva puestos unos guantes de cuero rojos que nos recuerdan los guantes que usan los asesinos cuando no quieren dejar huella. El color de los guantes anuncia la mancha de la culpa.

Dos figuras disonantes hacen su aparición. Fuera de la casa, atraviesa frente a la ventana una liebre con características antropomórficas. Viste una ruana y usa botas de caucho. Parece estar buscando algo.<sup>8</sup> Dentro, una mujer de origen campesino barre, organiza y existe en silencio, como si nadie notara su presencia. La liebre desaparece (o esa es la impresión del espectador) y, en su lugar, aparece un joven con vestimenta de invierno y labio leporino.<sup>9</sup> Toca a la ventana, quiere entrar. El protagonista se reusa. El joven insiste. Se llama Granado. Necesita hablarle con urgencia.

En este primer acto, la comodidad de Salvo contrasta con el desamparo del visitante. Pese a estar en un espacio pequeño, Castelo tiene acceso a un resguardo: una casa caliente que suple sus necesidades básicas. Granado, por su parte, tira de frío al otro lado de las paredes. Para este momento de la obra, el espectador no sabe que la casa funge como cárcel y no tiene cómo adivinarlo: hay una ventana, una puerta, un televisor y un teléfono, todos estos puentes unen lo externo con lo interno y le permiten a Salvo cierta movilidad, al menos, mental. Hay una posición privilegiada que se evidencia en la posibilidad de estar recluido pero, a la vez, tener cierto acceso al mundo exterior. Granado, por el contrario, está a la intemperie en medio del invierno. De nada le sirve ser libre. La ventana y la puerta hacia el bienestar del interior de la casa están cerradas para él. La posibilidad de encontrar un abrigo depende, aparentemente, de la voluntad de Salvo.

La escena evidencia, además, el uso de la palabra como una prerrogativa. Granado no solo necesita un techo, viene en busca de un oído. Quiere hablar y ser escuchado, pero Castelo lo desprecia. La voz del privilegiado es la única que escuchamos. Al otro lado de la ventana las palabras de Granado son como pajaritos que se estrellan contra el vidrio. De la misma forma que es sentenciado a estar afuera, Granado es condenado al silencio. Salvo lo despide, le da la espalda y lo ignora. Este comienzo es determinante para entender el *statu quo* de la relación entre ambos individuos: tanto el bienestar del más débil como su posibilidad de hablar dependen de la voluntad del privilegiado. Identificar la estructura jerárquica con la que inicia la pieza y ser capaz de ver cómo dicha estructura reproduce la relación de la víctima del paramilitarismo con su victimario nos permite descubrir que en la obra se subvierte dicha jerarquía.

Asediado por el requerimiento obstinado de Granado, Salvo se da por vencido y deja entrar al visitante. El ingreso de Granado a la casa echa a correr la trama de la obra. Desde el principio, el joven interactúa de manera familiar con la mujer. La conoce. Le habla. Ella también le habla. Es en ese instante cuando descubrimos que esta mujer existía sin ser percibida, habitaba la casa de Salvo sin que este hubiera notado aún su presencia. Lo veía sin que él pudiera verla. Es un fantasma. También Granado lo es (pero para el espectador esto aún no resulta claro).

Mientras Granado explica a Salvo los efectos que su malformación produce en las personas que lo miran, aquel alterna la voz de adulto ciudadano con la de un niño campesino. De igual manera, sustituye paulatinamente su abrigo y botas de invierno por una ruana y unas botas de caucho. Salvo se da cuenta de los cambios, está sorprendido, pero pretende que nada sucede. Se marca así la relación ineludible entre fantasma y ruptura. La aparición de la figura espectral implica un quiebre, una fractura, en la realidad. Hay una linealidad temporal y discursiva que se interrumpe con la aparición del

espectro. La discusión deriva rápidamente hasta el siguiente diálogo:

LA LIEBRE. ¿Por qué no me he operado?

SALVO. No sé por qué no se ha operado. [...]

LA LIEBRE. No me operé porque no crecí. [...]

LA LIEBRE. No crecí en la vida. No alcancé por ejemplo al tratamiento psicológico. (*Ríe.*) Dicen que uno se repone después de que ha sido víctima de un hecho atroz.

SALVO. “Víctima”, “Hecho atroz...” Creo saber para donde va. Tal vez usted deba irse, señor.

LA LIEBRE. Discúlpeme, yo sé que el que está en proceso de recuperación es usted, pero es que esto es parte del proceso. Quiero ayudarlo. [...]

LA LIEBRE. Usted dijo que se acordaba...

SALVO. ¿De qué?

LA LIEBRE. De mi.

SALVO. Nunca lo había visto...

LA LIEBRE. Cuando era niño.

MADRE. Así, chiquito.

SALVO. Váyase

LA LIEBRE. Me mataron cuando era niño, y por eso no me operé. Aquí hay fundaciones que hacen la operación gratis. [...]

SALVO. vamos a dejar esto claro: yo estoy aquí pagando esta condena por **algo** que hice

LIEBRE Y MADRE. ¡Algo!

MADRE. Oigan a éste. Papito, acérquesele, cuénteles.

LA LIEBRE. “Algo”, no, señor (*Le aclara.*) Me mató señor, usted. Usted me mató. Es decir, no me mató. Cuando me enterré estaba medio muerto, no muerto por completo. (Rubiano 2015a, 10-12)

De esta forma descubrimos que Castelo ha asesinado a ese hombre, que es en realidad un niño de siete años. También ha asesinado a su familia, compuesta por Alegría de Sosa, la mujer que hemos visto desde el principio, y dos hermanos mayores que no tardan en aparecer en escena: Jerónimo de

nueve años y la adolescente Marinda (con quien el asesino tuvo un romance y a la que ultimó por haber abortado un hijo de ambos). Ahora que Castelo se encuentra en tierras lejanas pagando por sus crímenes, los Sosa vienen a su encuentro. No quieren venganza, aunque su presencia signifique un gran tormento para su victimario, quieren que él haga memoria, que los reconozca, y por ello vienen a ayudarlo a recordar.

Durante estos primeros minutos de la obra, la palabra “paramilitar” no es utilizada (jamás la escucharemos), pero hay al menos tres elementos que nos permiten reconocer poco a poco quién es nuestro victimario y de qué tipo de violencia se ocupa *Labio de liebre*. Primero, están el nombre de origen italiano del protagonista, que evoca al jefe paramilitar Salvatore Mancuso, así como una referencia textual posterior a algunos extractos de la alocución de este último ante el Congreso de la República el 28 de junio del 2004.<sup>10</sup> Segundo, la condición rural de las víctimas y el hecho de que fueron asesinadas en una masacre nos remiten a un *modus operandi*, compartido por todos los actores del conflicto, pero connatural a los paramilitares.<sup>11</sup> Tercero, la referencia a un proceso legal que intercambia beneficios jurídicos (como una condena mínima) por confesiones. En un diálogo posterior entre los Sosa y Castelo se explicita esta referencia:

MADRE. Sumercé no nos ha entendido. Nosotros vinimos acá fue a presentarnos.

LIEBRE. Para que de verdad nunca se le vayan a olvidar cómo llaman nuestros nombres.

MADRE. Veá, mi nombre llama Alegría de Sosa.

HERMANO. Jerónimo Sosa.

LIEBRE. Granado Sosa.

MALA. Marinda Sosa. [...]

MADRE. Es que Don Salvo se acuerda de lo que hizo pero no a quiénes personas.

SALVO. ¿Para qué quieren que me aprenda sus nombres?

HERMANO. Pues para que los diga allá.

SALVO. Allá, ya di suficientes nombres.

MADRE. No los nuestros. ¿Dónde está Marinda, Jerónimo, Granado, Alegría?

SALVO. ¡No voy a dar más nombres para que me abran un nuevo proceso, me tengan un año más en este cagadero, y pierda todos los beneficios!

MADRE. Si sumercé sigue tan insistido en eso, entonces aquí nos quedamos a vivir con usted.

(Rubiano 2015a, 46-47)

La alusión a la mencionada Ley 975 de 2005 o “Ley de Justicia y Paz”, creada durante el proceso de desmovilización de las AUC para “facilitar [...] la reincorporación a la vida civil de grupos armados al margen de la ley”, es innegable. Según esta ley, quienes contribuyan con el esclarecimiento de la verdad y la reparación económica de las víctimas, y favorezcan su resocialización a través del trabajo, estudio o enseñanza, pasarán privados de la libertad un máximo de ocho años.<sup>12</sup> La ley, sin embargo, no es polémica solo por la extensión irrisoria de las penas. Para sus detractores, la mayor falencia de “Justicia y Paz” está en que considera a las víctimas de un modo muy limitado. No da un lugar privilegiado a las narrativas que éstas han creado en torno al conflicto o sus propias vivencias, sino que restringe sus discursos a la enunciación de los detalles que contribuyen exclusivamente a las pesquisas forenses o a la formulación de preguntas y contra-preguntas “apropiadas” durante las versiones libres.<sup>13</sup>

Además de lo anterior, la Ley 975 da prioridad a la verdad procesal sobre la verdad histórica y, bajo este criterio, tiende a considerar el testimonio de las víctimas “marginal y de menor efecto de verdad” que el del victimario” (Aranguren 2012, 20). Como resultado, en muchos casos las versiones de los paramilitares terminaron desmitificando las versiones marginales sobre la violencia (Aranguren 2012, 20). Una muestra de esta conducta se vivió en la segunda sesión de versión libre de ‘El Loro,’ donde el Fiscal de Justicia y Paz interrumpió la lectura de una pregunta formulada desde la sala alterna por el familiar de una víctima por tratarse de sucesos acaecidos en una zona en la que el paramilitar dijo no haber estado (Becerra 2007, 2). Esta fue la forma en que la ley contribuyó a reforzar una dinámica mediática que, desde hacía mucho tiempo, difundía irrestrictamente la voz y la verdad del victimario, a la vez que restringía, desvirtuaba o minimizaba el testimonio de la víctima (García 2013, 19).

A la luz de esta información es posible entender por qué *Labio de liebre* se desarrolla en tierras extranjeras, a qué tipo de proceso legal está vinculado Salvo y, sobre todo, por qué son los Sosa los que van a su encuentro. El reclamo de la familia a Salvo por no haber dicho sus nombres “allá,” o que este confiese no haberlos dicho por temor a perder beneficios judiciales, son todos elementos que evidencian la insuficiencia del escenario judicial para garantizar la verdad, la justicia y la reparación demandada. No son posibles la verdad y la reparación allí donde el único que habla es el victimario, y cuando este dice solo lo que él (y no las víctimas) considera suficiente. Por ello, en la obra la víctima es la que tiene la palabra, la que confronta sin temor a su asesino, la que exige que se le escuche y persiste con éxito en su búsqueda de la verdad.

El recurso que hace posible esta subversión de las dinámicas de jerarquía y privilegio es la figura del fantasma. Valiéndose del espectro, Rubiano enfrenta una dupla improbable: el asesino y el testigo integral. Éste es—para usar los términos de Agamben—, la víctima que ha padecido hasta las últimas consecuencias una experiencia violenta y, por lo tanto, no ha sobrevivido para dar testimonio (2009, 18). Contra todo pronóstico, gracias al fantasma, el testigo integral tiene la posibilidad de testimoniar, de narrar su verdad sin que su voz pueda ser silenciada, ignorada o descartada. El asesino que amedrenta bajo la amenaza de quitar la vida, pierde todo poder de chantaje frente a este no-vivo que ahora reclama lo que es justo:

MADRE. No, Don Salvo. Nosotros vinimos aquí a que sumercé nos conociera y se aprenda los nuestros nombres. [...]

MADRE. Shht. Y para que nos reconozca. [...]

MADRE. Y otra cosa, don Salvo. Nos vamos a quedar acá a vivir con sumercé, hasta que usted se dé cuenta que somos una familia de bien, así como la suya de sumercé.

SALVO. ¿Mi familia? Si algo le llega a pasar a algún miembro de mi familia, les va a ir peor de lo que ya les ha ido.

MARINDA. Uy, ¡tan bravo y tan miedoso!

LIEBRE. ¿Qué, nos va a rematar?

HERMANO. ¿O a contramatar?

(Rubiano 2015a, 46)

Lo paradójico es que la relación entre fantasma y verdad es en sí problemática. Ya en *El sofista*, Platón había asociado el fantasma con el no-ser y, por lo tanto, con lo opuesto de la verdad, al determinar que el fantasma era un simulacro de la realidad del que no se podía decir siquiera que era una copia fiel (236b): ¿cómo saber, pues, si lo que asecha al victimario es verdadero?, ¿cómo establecer si es una ausencia que efectivamente se ha hecho presente o la alucinación de una mente que desvaría en medio de la soledad? y ¿qué es exactamente lo que ha aparecido frente al protagonista?: ¿fantasmas?, ¿su pasado?, ¿sus culpas?, ¿sus miedos?, o ¿la locura? Y si la obra presenta no un diálogo entre un victimario y sus víctimas, sino un monólogo, ¿cómo podríamos afirmar que la verdad que se impone es la de la víctima y no otra acomodada versión de la verdad del victimario? Quizás habría que hacerse aún otra pregunta ¿por qué aborda *Labio de liebre* el tema de la verdad valiéndose de un recurso que problematiza la noción misma de verdad?

En una conferencia de 1993 que después se volvió libro, *Espectros de Marx. El estado de la deuda el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Jaques Derrida analiza lo que ha significado para su generación el pensamiento de Marx. Su trabajo es una revisión de los alcances de la presencia de cierto “espíritu del marxismo” en los albores del siglo XX (Sprinker 2002; Rocha 2010). Y si bien su intención con aquella conferencia era responder a la pregunta para la cual había sido convocado: “¿A dónde va el marxismo?”, las reflexiones que allí desarrolló en torno al espectro fueron reveladoras para los estudios culturales sobre memoria y fantasma. Con Derrida, el fantasma devino espectro, se liberó de ser el cliché de las narrativas de suspenso y se volvió una metáfora conceptual y una herramienta analítica que sirve para pensar las irrupciones del pasado en el presente, la memoria y las ausencias (Blanco y Peeren 2013, 1).

En aquel texto, el filósofo francés afirma, refiriéndose al espectro: “no se sabe lo que *es*, [...] *Es* algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente *es*, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se *sabe*: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber” (2012, 20; énfasis en el original). Es por esta inaprehensibilidad que resulta infructuoso que el victimario de *Labio de liebre* se pregunte por la realidad de las entidades que lo asechan (porque, reales o no, le es imposible evadirlas). De la misma manera, es en vano que el espectador de la obra se pregunta si la imagen espectral que presenta Rubiano se da exclusivamente en la cabeza del victimario o si sucede en la realidad, si se trata de un monólogo o de un diálogo, porque el espectro demanda—tanto dentro como fuera de la obra—no ser ya interrogado desde la sospecha que despierta el escepticismo epistemológico, sino nuestra absoluta rendición ante él. “Sumisión esencialmente ciega a su secreto, al secreto de su origen: primera obediencia a la inyunción, que condicionará a todas las demás” (Derrida 2012, 21).

Esta rendición se da a propósito de lo que Derrida denomina “efecto visera” (Derrida 2012, 21): el espectro tiene el poder que otorga la capacidad de mirar sin ser mirado, mientras que el otro no-espectral está condenado a no ver a quien lo mira (Derrida 2012, 21). En una entrevista con Bernard Stiegler titulada *Spectrographies* (2002), Derrida explica este “efecto visera” de la siguiente manera: “The specter is not simply this visible invisible that I can see, it is someone who watches or concerns me without any possible reciprocity, and who therefore makes the law when I am blind, blind by situation. The specter enjoys the right of absolute inspection. He is the right of inspection itself” (121). La superioridad del espectro reside, pues, en esta doble incapacidad que tiene el otro no-espectral de, primero, verlo y, por lo tanto, anticiparlo y evadirlo, y, segundo, de conocerlo y, como resultado, de fijarlo, atraparlo o encuadrarlo (Rocha 2010, 76).

En *Labio de liebre* este “efecto visera” es claro desde el principio. Recordemos la escena inicial: Alegría de Sosa barre y organiza la casa sin que Salvo la note. Ella cohabita con él sin que él sepa o pueda tener control sobre su presencia en la morada. De hecho, es ella la que determina cuándo es el momento adecuando para hacerse visible. Pensemos, ahora, en la aparición de Granado. Él no está dentro de la casa, pero tan pronto entra a la vivienda el diálogo comienza inexcusablemente. Su urgencia de hablar es superior a la capacidad de Salvo para repelerlo. Una vez la condición espectral de Granado se hace patente, son fútiles los esfuerzos de Castelo por frenar el diálogo que ha iniciado el fantasma. El llamado del espectro es ineluctable. Al final, la única salida—como indica Derrida—es rendirse ante él.

Hay algo más. El espectro, como lo mencionamos anteriormente, implica la ruptura de cierta lógica de lo real, una alteración del orden convencional. En términos del problema de la verdad, lo que se fractura con la aparición del fantasma es la hegemonía del discurso que representa Castelo. En otras palabras, la irrupción de la voz espectral, de sus demandas, quiebra el discurso dominante del victimario. De ahí que Rubiano se valga de una imagen tan disonante con la idea de verdad para tratar, precisamente, el problema de la verdad. La figura espectral dinamita el orden del discurso establecido para que, de esta forma, otros discursos puedan ser enunciados.

Hay una serie de momentos en la obra en los que se evidencia esta fractura. Por ejemplo, cuando Granado confronta a Salvo y le recuerda que él es su asesino: “Me mató señor, usted. Usted me mató” (Rubiano 2015a, 10-12); cuando Granado desmiente las afirmaciones de Salvo según las cuales no sabe quién es; cuando Jerónimo le recuerda a su victimario que sus hombres le cortaron la cabeza y jugaron fútbol con ella (Rubiano 2015a, 28-30) o, finalmente, cuando Salvo, presionado, reconoce que acordarse de los Sosa implicaría perder los beneficios que le ha otorgado la ley (Rubiano 2015a, 46-47).<sup>14</sup> En todos estos momentos, cuando los dialogantes alcanzan la verdad, el escenario se oscurece y una luz blanca ilumina sus rostros.

El contraste entre oscuridad y luz en el marco de esta lucha de memorias da cuenta de la oscuridad que produce el olvido sistemático y de cómo esta oscuridad solo puede ser resistida por la luz que se produce en el diálogo.<sup>15</sup> En este punto es casi imposible—guardando las justas proporciones—no pensar en Platón; no ya a propósito de la naturaleza no-real del fantasma, sino del diálogo como condición de posibilidad para acceder a la verdad. En un texto de Humberto Giannini sobre la relación entre diálogo y verdad en Platón se afirma: “[s]in corresponder en absoluto a un valor relativo, la verdad es un *acontecimiento que implica participación*. En otras palabras: el camino hacia el ser real y hacia la verdad pasan *necesariamente* al través de una conciencia dialogante” (2004, 189-90;

énfasis en el original). Es decir, en el diálogo se hace evidente el carácter intersubjetivo de la verdad (González, n.d.).

En los estudios contemporáneos, la compleja relación entre memoria y verdad se hace cuerpo en la noción de testigo. Primo Levi inicia el primer capítulo de *Los hundidos y los salvados* afirmando “La memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz” (2015, 485). Con esta frase el autor busca evidenciar la profunda paradoja que enfrenta todo testigo: el recuerdo de un evento puede ser la única prueba que tenemos de su existencia real, pero todo recuerdo es susceptible de ser falseado. “Es una verdad sabida,” dice Levi, que “[l]os recuerdos que en nosotros yacen no están grabados sobre piedra; no sólo tienden a borrarse con los años sino que, con frecuencia, se modifican o incluso aumentan literalmente, incorporando facetas extrañas” (2015, 485). Los motivos de esta falsificación pueden ser todos, desde evitar un dolor profundo hasta evadir la responsabilidad de una acción (como en el caso de Salvo). Lo cierto, sin embargo, es que toda memoria es, de suyo, una reconstrucción más que un recuerdo (Jelin 2002, 21).

El relato de nuestro pasado exige una constante selección, consciente o inconsciente, de unas imágenes sobre otras, de unas experiencias sobre otras. Así, en la construcción de la memoria, necesariamente algunos eventos del pasado o rasgos de estos eventos serán conservados mientras que otros serán marginados y luego olvidados (Todorov 2008, 22). En su obra *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince lo expresa de la siguiente manera: “lo ya ocurrido y lo que está por venir, en mi cabeza, son apenas conjeturas. Los relatos autobiográficos [...] tienen esa consistencia [...] la paciente reconstrucción por indicios de un pasado que ya no se recuerda bien” (Abad Faciolince 2009, 11-12).

Reconocer que esta es la naturaleza de la memoria está lejos de significar que toda versión del pasado es verdadera o que la verdad es relativa, pero sí nos ayuda a entender que “una aproximación a la precaria verdad humana se construye solamente con la suma de los recuerdos imprecisos, unidos a la resta de los distintos olvidos” (Abad Faciolince 2009, 114). En otras palabras, que “[l]a verdad suele ser confusa; [y] es la mentira la que tiene siempre los contornos demasiado nítidos” (Abad Faciolince 2009, 148). En un artículo titulado “Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues,” Jo Labanyi, consciente de esta paradoja, afirma que el valor primordial del testimonio no está tanto en su capacidad para establecer con absoluta claridad y certeza qué fue lo que pasó (aunque esto debe suceder), como en presentarnos las actitudes emocionales de quien testimonia en el momento en que habla (2010, 193). Labanyi aboga, de esta manera, por un desplazamiento de lo epistemológico a lo emocional que se traduzca en una actitud más empática y menos inquisitiva hacia quien nos habla. “I am arguing for a view of *testimonio* not so much as a “politics of truth” (Beverley’s definition), but rather as a “politics of feeling” (2010, 204).

También en *Labio de liebre* la verdad se alcanza a través del diálogo. Pero esta verdad no nos remite ya a la mera conformidad entre narración y hecho, sino a la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Es aquí donde la mirada de Labanyi resulta iluminadora. Durante el acto tercero, en lo que puede ser descrito como un juego de cambio de roles, víctimas y victimario intercambian lugares y recrean la masacre:

SALVO. Hace unos meses tenía relevancia política, poder popular, apoyo de columnistas, de ganaderos, de industriales; decido aceptar la condena, acogerme, llego aquí, y empiezo a escuchar voces, a encontrar partes de cuerpos, muertos que se me aparecen.

MADRE. Nos podríamos ir.

SALVO. Váyanse.

MADRE. Dígales nuestros nombres.

SALVO. No puedo.

MADRE. Entonces nos vamos a quedar aquí. [...]

MALA. (*Calzada con los zapatos talla 49 de Salvo*) Mamá, ¡mire, mire!

MALA. (*A Salvo*) Veá, me puse en sus zapatos. ¿Cómo me los ve o qué? Ay oye, ponte en los míos, ¿sí?

MADRE. (*Quitándose los de ella*) Pruebe usted con los míos. (*Se los pasa a Salvo*)

LIEBRE. ¿Será que sí cabe en los míos?

HERMANO. Y los míos.

MADRE. Póngase en nuestros zapatos [...]

SALVO. ¿Qué quieren que haga?

MADRE. Lo que hizo.

HERMANO. Haga memoria.

LIEBRE. Nos puso en fila. ¿Se acuerda de que yo llegué primero?

MADRE ¡Y el miedo!

SALVO. No quiero hacer eso.

MADRE. Pero lo hizo.

SALVO. No lo voy a hacer otra vez.

LIEBRE. Es jugando.

MALA. Hágalo.

MADRE. ¿O prefiere estar a este lado?

SALVO. No.

MADRE. Comencemos.

SALVO. ¿Por dónde?

HERMANO. Pues por la fila. [...]

SALVO. (*Comienza la representación. Sin convicción*) Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor. ¿Así?

HERMANO. Noooo, su voz hablaba más fuerte.

MADRE. Sumercé estaba gritando. ¡Grite! ¿O es que ahora no puede?

SALVO. (*Obedece*) ¡Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor!

MADRE. Ahí comenzamos a gritar.

(Rubiano 2015a, 59-62)

El juego—esta suerte de teatro dentro del teatro—termina con un Salvo que empieza a reconocer lo que hizo. Un Salvo conmovido, no porque haya sido confrontado con una verdad, sino porque este diálogo didáctico le ha permitido experimentar las emociones de los otros, y vivir como suyas por un momento esas emociones:

SALVO: ¿Ustedes sentían este miedo?

MADRE: ¿Lo siente?

SALVO: Sí.

Y la culpa...

MADRE: ¿También la siente?

SALVO: ¡Que sí!

(Rubiano 2015a, 70)

Esta conmoción arroja luces sobre otro tipo de diálogo: el que se da entre obra y público. En *Labio de liebre* no hay un diálogo directo con el espectador. Esta no es una pieza que involucre activamente al público. Con todo, es innegable que quien la observa se siente indefectiblemente interpelado. No

solo porque habla de una violencia que resulta familiar, sino porque goza de la fuerza y la contundencia que produce el hecho de que dicha violencia está sucediendo ante nuestros ojos: “no me interesa que el teatro de respuestas [...] ni que dé consejos [...] pero sí me interesa hacer preguntas acerca de una fractura social que vive este país” (Rubiano 2014). Así, de la misma manera que la actuación de los Sosa produce ciertos efectos en Salvo, la obra tiene efectos sobre el espectador. De ahí las palabras del dramaturgo y actor César Badillo cuando le preguntan cuál es la función del teatro en una sociedad en conflicto permanente:

Es claro que el teatro no para guerras, ni quita el hambre. En cambio es una vía de conocimiento, de hacerse preguntas, de poner a pensar a seres sensibles, de circular ideas insólitas y ampliar la mirada sobre el problema, de alumbrar allá donde nadie alumbraba. Con dos o tres personas que salgan tocadas, que se hayan divertido y que salgan conmovidas, eso ya es suficiente. (Badillo 2015)

Me gustaría concluir este texto volviendo sobre la figura del fantasma.<sup>16</sup> Ya hemos afirmado que el espectro es la herramienta a través de la cual Rubiano subvierte las dinámicas perversas entre víctimas y victimarios que alimenta la Ley de “Justicia y Paz”. Pero lo cierto es que el espectro es una metáfora rica en posibilidades. Una de estas posibilidades consiste en entender el fantasma como el mecanismo a través del cual una ausencia se hace presente. Y, en este sentido, el espectro habla, a su vez, del valor que tiene esta obra en particular, y el teatro en general, como medio a través del cual se puede comprender el conflicto colombiano. La labor del teatro en relación con la violencia es que recrea, es decir, pone en escena, a través de la presencia del cuerpo, la violencia que está ausente. Y ésta está ausente ya sea o porque es violencia del pasado o porque es violencia que se experimentó en geografías ajenas a las ciudades. En *Labio de liebre* la imagen espectral le permite a Rubiano hacer presente algo que está ausente. Hacer visible algo que por su condición es invisible. Así, los Sosa no solo son reflejos de esa violencia rural y, en este sentido, no solo informan y recuerdan al espectador (que no es otro que el hombre de ciudad) los dramas que vive el campo, sino que también son la figura a través de la cual se le da de nuevo “vida” (y por “vida” entiendo voz y voluntad) a los muertos de la guerra. Y no solo voz, sino además cuerpo. Recordemos que los Sosa demandan que Castello revele dónde ha dejado sus cuerpos. El fantasma exige la aparición de su cuerpo, a la vez que él representa un aparecer virtual de esa corporeidad perdida. En efecto, Rubiano trae a escena no sombras, no sonidos, no entidades amorfas, sino cuerpos definidos. Incluso, acentúa esta corporeidad a través del tacto. En esta obra el protagonista está en contacto físico con los cuerpos que en realidad no están. Hay abrazos, besos, intercambio de vestimenta, contacto físico. En una frase: en *Labio de liebre* Rubiano aparece virtualmente los cuerpos desaparecidos.

Finalmente, estos espectros revelan una ausencia mayor. Una que se hace patente a través de las siguientes preguntas: Y si los Sosa no hubieran vuelto como imágenes espectrales, ¿quién habría dado la pelea que ellos dieron? y ¿quién habría abogado para que sus nombres no se olvidaran y sus cuerpos no quedaran desaparecidos? Si hay algo que queda claro en la obra es que el Estado es incapaz de garantizar esta justicia. Aunque Salvo está pagando por sus crímenes, los tres años de condena son insuficientes, pero además es evidente

que no está pagando por todos sus crímenes. Los nombres de los Sosa no aparecen en las listas que confesó. De cualquier forma, en el mejor de los casos, la ley garantiza una justicia procesal, pero la necesidad de los Sosa va más allá de estas garantías jurídicas. Su súplica es moral. Ellos requieren que sus nombres no sean olvidados, y este deseo supera el mero gesto del registro jurídico. Su clamor revela la ausencia y a la vez la necesidad de una comunidad de recuerdo.

### Obras Citadas

Abad Faciolince, Héctor. 2009. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.

“Acuerdo de Santa Fe de Ralito para contribuir a la paz de Colombia.” 2007. Bogotá: Alto Comisionado para la Paz. [https://web.archive.org/web/20070617024900/http://www.altocomisionadopalapaz.gov.co/acuerdos/acuerdos\\_t/jul\\_15\\_03.htm](https://web.archive.org/web/20070617024900/http://www.altocomisionadopalapaz.gov.co/acuerdos/acuerdos_t/jul_15_03.htm)

Agamben, Giorgio. 2009. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.

Aranguren, Juan Pablo. 2012. *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: el escenario transicional en Colombia durante la ley de justicia y paz*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Badillo, César. 2015. “¿Qué pasaría si el río hablara?” Entrevistado por Esteban Montaña. *¡Pacifista!*, abril 5. <http://pacifista.co/que-pasaria-si-el-rio-hablara/>

Becerra, Carmen. 2007. “Las versiones libres de los paramilitares y los derechos de las víctimas en la Ley 975 de 2005.” *Colectivo de Abogados “José Alvear Restrepo”*, abril 19. <https://www.colectivodeabogados.org/LAS-VERSIONES-LIBRES-DE-LOS>

Blanco, María del Pilar y Esther Peeren. 2013. “Introduction.” En *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, editado por María del Pilar Blanco y Esther Peeren, 1-27. New York: Bloomsbury.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). 2013. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

—. 2009. *La masacre de El Salado. Esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Imprenta Nacional.

“Confirmado: Carlos Castaño está muerto.” 2006. *Semana*, agosto 23, 2006. <https://www.semana.com/on-line/articulo/confirmado-carlos-castano-esta-muerto/80598-3>

Derrida, Jacques. (1993) 2012. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. 2013. “Spectrographies.” En *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, editado por María del Pilar Blanco y Esther Peeren, 37-51. New York: Bloomsbury.

García, Alexandra Isabel. 2013. “The Texture of Ideology: Demonstrating Bias in the Representation of the Internal Conflict in the Colombian Press.” PhD diss., Australia Macquarie University.

Giannini, Humberto. 2004. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Gómez, Bersarión. 2007. “Análisis jurídico y constitucional de la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005).” *Revista Diálogos de Saberes*, no. 27 (julio-diciembre): 73-100.

- González, Mauricio. n.d. “Diálogo y Filosofía.” En *Akademios*. [http://www.galeon.com/floesp/Akademios/colabora/fmg\\_dial.htm](http://www.galeon.com/floesp/Akademios/colabora/fmg_dial.htm)
- Grajales, Jacobo. 2011. “El proceso de desmovilización de los paramilitares en Colombia: entre lo político y lo judicial.” *Desafíos* 23 (II): 149-194.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Labanyi, Jo. 2010. “Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues.” En *Unearthing Franco’s Legacy. Mass Graves the Recovery of Historical Memory in Spain*, editado por Carlos Jeres-Farrán y Samuel Amago, 192-205. Indiana: University of Notre Dame Press.
- “La desmovilización: el proceso de paz (2003-2006).” 2008. *Verdad Abierta*, 11 febrero, 2008. <https://verdadabierta.com/periodo4>
- Levi, Primo. 2015. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Península
- Oquendo, Catalina. 2015. “Se estrena ‘Labio de liebre’, mirada de Fabio Rubiano sobre víctimas.” *El Tiempo*, 4 de marzo, 2015. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15341318>
- Platón. 1988. *Sofista. Diálogos V*, 319-482. Madrid: Gredos.
- “¿Quiénes son los congresistas condenados por paramilitarismo?” 2018. *El Espectador*, julio 1, 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=hj0yKRnq\\_zc](https://www.youtube.com/watch?v=hj0yKRnq_zc)
- Rocha, Delmiro. 2010. “La imagen y el fantasma.” *Escritura e Imagen*, vol. 6: 73-85.
- Rubiano, Fabio. 2015a. *Labio de liebre*. Inédita.
- . 2015b. “Fabio Rubiano habla de *Labio de liebre*.” Entrevistado por Yhonatan Loaiza. *El Tiempo*, mayo 29, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=6aO7nQDV4aM>.
- . 2014. “No me interesa que el teatro dé respuestas.” Entrevistado por Santiago Rivas. *En Órbita*, noviembre 7, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=4GxRKuIuuJE>.
- . 2018. “*Nuestro teatro no está para dar clases de Historia, ni de ética: Fabio Rubiano*.” Entrevistado por Tania Tapia Jáuregui. *Vice*, marzo 14, 2018. [https://www.vice.com/es\\_co/article/evmjz7/nuestro-teatro-no-esta-para-dar-clases-historia-etica-fabio-rubiano-petra-labio-liebre](https://www.vice.com/es_co/article/evmjz7/nuestro-teatro-no-esta-para-dar-clases-historia-etica-fabio-rubiano-petra-labio-liebre)
- Sontang, Deborah. 2016. “Justicia interrumpida: Paramilitares en Colombia, presos privilegiados en Estados Unidos.” *New York Times*, 9 de septiembre, 2016. <https://www.nytimes.com/es/2016/09/09/paramilitares-colombia-narcotrafico-uribe-violencia-justicia-paz/?smid=tw-share-es&action=click&contentCollection=Americas&module=RelatedCoverage&region=EndOfArticle&pgtype=article>
- Sprinker, Michael. 2002. “Introducción.” En *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida*, editado por Michael Sprinker, 7-10. Madrid: AKAL.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

---

## NOTAS

1. Los diálogos que aquí se encuentran son, sin embargo, citas del texto inédito que Rubiano me facilita posteriormente. Agradezco al autor su generosidad al compartir ambos materiales conmigo. Estudiar la producción cultural colombiana contemporánea cuando se vive fuera del país es una tarea que de no ser por este tipo de gestos resulta inviable.

2. Revisar el “Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera.” 2012. Bogotá: Alto Comisionado para la Paz. [http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/acuerdo-general/Documentos%20compartidos/Acuerdo\\_General\\_para\\_la\\_terminacion\\_del\\_conflicto.pdf](http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/acuerdo-general/Documentos%20compartidos/Acuerdo_General_para_la_terminacion_del_conflicto.pdf).
3. Ver el artículo “La mayoría de partidos saldrá a defender el ‘Sí’ en el plebiscito.” 2016. *El Tiempo*, 2 de agosto. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16662673>.
4. Ver el artículo “La verdadera paz empieza con el No.” Publicado por el actual presidente de Colombia, Iván Duque Márquez, Carlos Holmes y Óscar Iván Zuluaga en *El Tiempo*, el 27 de agosto del 2016. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16684980>.
5. Ver “Primera delegación de víctimas viaja a La Habana a encuentro con la Mesa de Conversaciones.” *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo*, agosto 15, 2014. <http://www.co.undp.org/content/colombia/es/home/presscenter/articles/2014/08/15/primera-delegacion-de-victimas-viaja-a-la-habana-a-encuentro-con-la-mesa-de-conversaciones.html>
6. Debido a la polémica que suscitó, el trino fue borrado. Hay, sin embargo, múltiples referencias a él. Ver, por ejemplo, el artículo “En medio de señalamientos, víctimas se ratifican en la reconciliación,” publicado por *El Tiempo* el 20 de agosto de 2014. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14414099>.
7. Recordemos que Pastrana fue artífice de los diálogos fallidos con las FARC en 1999 y que fue bajo el gobierno de Álvaro Uribe Vélez que las Autodefensas Unidas de Colombia negociaron su desmovilización en el 2003.
8. La presencia de animales antropomorfizados es un signo distintivo del trabajo de Rubiano. En *Mosca*, estrenada en el 2002 en el marco de las infructuosas negociaciones de paz entre el gobierno del presidente Pastrana y las FARC, desde el título hasta el personaje de Ganso Avestruz, nos hablan de un universo animal que se mezcla y padece la violencia humana: “Los animales [...] generan una distancia [...] siempre me sirven como metáfora, siempre me sirven para detectar elementos que no puedo detectar en la vida real. Y, sobre todo, para hablar de ciertas cosas que, si uno habla señalando a los humanos, pueden sonar raro” (Rubiano 2015b).
9. *Labio de liebre* es el nombre que, según la obra, se le da a las personas con labio leporino. La liebre que vemos al inicio de la obra es Granada, que en el texto teatral es llamado Liebre.
10. En el marco de las conversaciones de paz entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y las AUC, tres de los principales jefes paramilitares: Salvatore Mancuso, Ramón Isaza y ‘Ernesto Báez,’ asistieron al Congreso de la República y hablaron, no solo ante los senadores, sino ante aquellos colombianos que sintonizaron su alocución a través del canal institucional. En un artículo de opinión titulado “Paras en el Congreso,” el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince llama la atención sobre el carácter de los discursos: “Salvatore Mancuso, en tono enérgico y reposado, leyó su arenga: 46 minutos y 15 segundos. Un largo ataque al abandono del Estado y una oda al heroísmo de las autodefensas. Con un par de excepciones (el senador Pardo y la representante Parody), los casi 60 congresistas presentes en la sesión (de un total de 268, hay que decirlo), además del gobernador de Córdoba y el alcalde de Montería, ovacionaron al comandante” <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3>. Abad retoma una crítica hartamente conocida: los paramilitares fueron favorecidos, antes y después de la desmovilización, con una política gubernamental y mediática de micrófono abierto que les permitió justificar, sin ningún tipo de contra-discurso, sus acciones (CNMH 2009, 109). En *Labio de liebre*, Rubiano toma fragmentos reales de dicha alocución, a la vez que recrea y ridiculiza el tono solemne de la misma. Mientras Salvo habla sobre su condición de héroe y mártir de la patria, los Sosa, que ven la transmisión a través del televisor, remedan las palabras de su victimario, como quien recrea un sonsonete carente de sentido y valor. Ver el discurso de Mancuso: Mancuso, Salvatore. 2004. “Discurso ante el Congreso de la República.” *Télam. Agencia Nacional de noticias*, julio 28, 2014. <http://www.telam.com.ar/advf/documentos/2013/11/52966a9d7950c.pdf>.
11. Según establece el Grupo de Memoria Histórica (GMH) en su informe *¡Basta ya!*, en Colombia todos los actores armados—es decir, guerrillas, paramilitares, Fuerza Pública y grupos no identificados—han incorporado el ataque a la población civil como parte de su estrategia de guerra. Sin embargo, la violencia contra la integridad física es inmanente a los paramilitares (35). Estos, más que cualquier otro grupo armado, implementan un repertorio de terror basado en masacres, asesinatos selectivos, tortura, desapariciones, desplazamientos forzados, bloqueos económicos y violencia sexual que afecta de manera sobre todo a la población campesina (35).

12. Para mayor información, visitar el sitio web del Ministerio de Justicia de Colombia. Exactamente la sesión: “Ley de Justicia y Paz: respuestas a sus preguntas” <http://www.justiciatransicional.gov.co/ABC/Ley-de-Justicia-y-Paz>.
13. Las versiones libres son los escenarios que la Ley de Justicia y Paz dispone para la enunciación de la verdad. En ellas, los postulados a la ley confiesan, a cambio de beneficios judiciales, crímenes que les han sido previamente imputados. Tanto en las audiencias de imputación de cargos, como en las de versión libre, las víctimas o sus representantes legales están presentes en unas salas alternas en las que se televisa la confesión. En algunos casos las víctimas (desde la sala alterna) pueden formular preguntas que el juez lee si considera que son pertinentes, pero sus intervenciones son siempre limitadas, ya que o deben estar al servicio de la verdad procesal o deben estar relacionadas con los cargos imputados (los cuales no necesariamente se corresponden con todos los crímenes realizados, a lo sumo con los confesados) (Becerra 2007, 1).
14. Rubiano se inspira en un hecho ocurrido el 27 de febrero de 1997 en Bijao Cacarica, Chocó, en donde el bloque paramilitar Elmer Cárdenas, comandado por “El Alemán,” decapitó a Marino López, un agricultor del lugar, y jugó fútbol con su cabeza. “El Alemán” y varios paramilitares han reconocido la decapitación, pero han negado el partido de fútbol, afirmando que se trata de una exageración de los testigos. Ver: <http://reconciliacioncolombia.com/web/historia/2330/marino-lopez-el-campesino-con-cuya-cabeza-jugaron-futbol-los-paramilitares>
15. Me refiero al olvido que se trata de introducir para ocultar o negar la existencia o responsabilidad sobre un hecho atroz, ya sea por parte del Estado o de una persona particular (Jelin 2002, 29). Hay, sin embargo, otro tipo de olvido que debe ser entendido como duelo, una suerte de “dejar ir...”, que tiene una función sanadora y liberadora no despreciable en los procesos individuales y colectivos de paz (Jelin 2002, 32). Sin embargo, este olvido es y corresponde solo a la voluntad de las víctimas. Solo las víctimas pueden dar la pauta para determinar qué es preciso recordar y qué se debe olvidar. Ver: De Greiff, Pablo. 2007. “La obligación moral de recordar.” En *Cultura política y perdón*, editado por Adolfo Chaparro, 160-174. Bogotá: Universidad del Rosario.
16. Como bien me lo han señalado algunos colegas, este artículo carece de una reflexión detallada sobre lo espectral en el contexto sociocultural colombiano. También he dejado de lado un análisis transnacional de las relaciones amplias y consolidadas entre espectro y teatro en el marco de las desapariciones de carácter político en Latinoamérica. Ambos trabajos son, sin duda, necesarios para entender a cabalidad la presencia de lo espectral en nuestra producción cultural sobre la violencia. Sin embargo, en esta oportunidad, una investigación que involucre ambos temas supera los propósitos introductorios del presente texto y las normativas metodológicas de extensión que lo cobijan. Espero que lo que aquí es una carencia, pueda ser pronto tratado en otro texto de mi autoría.

## Reinvenciones del archivo: imagen, historia y memoria en la obra de Beatriz González

Martín Ruiz Mendoza/ University of Michigan, Ann Arbor

Al visitar la retrospectiva de más de cien obras que el Pérez Art Museum de Miami (PAMM) ha dedicado a la artista Beatriz González (Bucaramanga, 1938), lo primero que salta a la vista es la vocación nómada de una iconoclasta cuya producción ha transitado por distintos registros críticos y estéticos a lo largo de una prolífica carrera que abarca seis décadas de creación ininterrumpida. Lo segundo que llama la atención—y en la investigación que inspira esa observación se basa este ensayo—es que el hilo conductor de esa amplísima carrera lo constituye la relación de la artista con el archivo de prensa que ella misma ha acumulado con paciencia de artesana desde sus primeros trazos hasta hoy. El análisis que aquí propongo en torno a las relecturas que hace González de ese archivo—en el que han quedado documentados episodios clave de las últimas cuatro décadas de convulsiones políticas y sociales en Colombia—busca, por un lado, rastrear el ethos artístico en torno al cual se articula ese proceso de reinterpretación y reinvención pictórica de eventos que han sido previamente documentados por otros medios y, por el otro, mostrar cómo la postura irreverente y retardadora en la que se basa ese ethos desemboca en versiones y subversiones de la historia nacional que abren nuevas preguntas sobre la función del arte como testigo del presente y guardián de la memoria.

Formada en la facultad de arte de la Universidad de los Andes de Bogotá en plena década del sesenta, cuando la crítica argentina Marta Traba (entonces maestra de esa facultad) pregonaba el más tajante desprecio hacia el realismo soviético y hacia su contraparte latinoamericana, el muralismo mexicano, González establece desde el comienzo de su trayectoria una relación con el archivo de prensa que es simultáneamente crítica y anti-panfletaria, histórica y anti-historicista, testimonial y a la vez desmitificadora de toda pretensión mesiánica en el arte.<sup>1</sup> Traba, quien abogaba por la autonomía con respecto tanto a las presiones de las vanguardias internacionales como a las exigencias ideológicas provenientes del medio cultural local, inspiró en González una vocación de autonomía radical que le permitió burlar los cantos de sirena tanto de la Escila vanguardista como de la Caribdis ideológica.<sup>2</sup>

*Los suicidas del Sisga* (fig. 1), de 1965, es el caso paradigmático de esa doble evasión. Considerada unánimemente por la crítica como la pintura cumbre de su etapa inicial, este óleo sobre lienzo toma como fuente de inspiración un recorte de la prensa roja sobre el suicidio, en el Embalse del Sisga, de dos amantes que se toman una foto antes de lanzarse al lago para

sellar su unión de esa manera, digna de una tradición romántica caduca que apela a la sensibilidad del espectador atento al color local que los suicidas imprimen en esa tradición.<sup>3</sup> No fue ese, sin embargo, el motivo del interés que esa historia y esa imagen despertaron en González. En sus propias palabras, reconstruidas por Carolina Ponce de León (1988), “no fue la historia, ni el tema, ni las anécdotas lo que me entusiasmó, sino la gráfica del periódico. Aparecen las imágenes planas, casi sin sombra. (...) Estas imágenes se adaptaban y corroboraban la idea que yo venía desarrollando en pintura: aquella de que el espacio puede lograrse con figuras planas y recortadas” (16). Así pues, esta obra fundacional en la producción de la artista responde a sus inquietudes en torno a problemas estrictamente formales.<sup>4</sup>



Fig. 1 (100x85cm) Fotografía del autor.

Si bien en sus primeros acercamientos a las imágenes de prensa González intenta conquistar la independencia con respecto a las vanguardias globales y al juicio inquisitorial de los esbirros del arte políticamente comprometido, ciegos, según Traba ([1973] 2009), a “la especificidad del lenguaje y del trabajo artístico” (139), a partir de la década de 1980 se produce un giro en su obra, en virtud del cual sus preocupaciones estéticas empiezan a ser indisociables de un compromiso político con su tiempo. Como se verá a continuación, esto supone nuevas formas de aproximarse al archivo, así como nuevas posibilidades de pensar el compromiso político al margen de principios partidistas y doctrinales.

### Una pintora de la Corte en tiempos de decadencia

González asume del todo la condición de testigo de su tiempo a partir de sus exploraciones en torno a la imagen del entonces presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1981). La coyuntura inaugurada por ese gobierno ofrecía a la artista la posibilidad de articular una crítica de la historia contemporánea de Colombia basada en la imagen del primer mandatario como epítome de la degradación política que atravesaba el país. En palabras de González, tal como las reconstruye Ponce de León (1988): “Turbay es, para nosotros los colombianos, un personaje de una reconocida inmoralidad, un político de la peor clase. En ese momento no pensé en el aspecto moral, sino en lo bueno que sería ser un pintor de la Corte, como Goya o Velásquez” (15).<sup>5</sup> La artista resume así su proyecto de convertirse en testigo privilegiada de una fuerza política que se le revela como autoritaria y desestabilizadora del orden democrático.

Amparado en la paz pública como meta última de la nación, Turbay convirtió la figura jurídica del estado de excepción en política insigne de su gobierno tras la instauración del Estatuto de Seguridad (Decreto 1923 de 1978), cuyo objetivo



Fig. 2 (2.70x70m) Fotografía del autor.

El modelo de esta obra es un recorte de las páginas sociales de *El Tiempo* a propósito de una cena ofrecida por Zoraida Jaramillo de Plata en honor del presidente y de la primera dama, Nydia Quintero de Turbay.<sup>6</sup> En la nota se lee que la velada fue amenizada por el grupo de ranchera mexicana “Guadalajara” y que “el primer mandatario y el general Luis Carlos Camacho Leyva, ministro de defensa, (...) se entusiasmaron y participaron en el coro de las canciones”, una de las cuales rezaba: “Julio César imperator/ de Roma a Colombia en jet,/ a la par que los romanos/ va gobernando muy bien” (“Cena al presidente de la República”). Sin proponérselo, esta nota reproduce la ironía de las coplas: en el contexto de

central era contrarrestar la amenaza guerrillera por medio de la imposición de restricciones a las libertades civiles. Tal como lo reconstruyen Palacios y Safford (2002), tras la entrada en vigor del Decreto “cerca de un tercio de los delitos consagrados en el Código Penal podía caer bajo la jurisdicción de jueces militares” (670). Esta fue la razón principal de la oposición al Estatuto por parte de Amnistía Internacional, que consideraba que las condiciones en las que se llevaban a cabo las detenciones facilitaban la tortura.

En su papel de pintora de la Corte durante esta álgida coyuntura, González no recurrió a un ataque panfletario contra las políticas del presidente, sino que se convirtió en coleccionista de gestos ridículos. Tal como ella misma lo reconstruye en entrevista con Álvaro Barrios (2011): “Si había gente que coleccionaba chistes de Turbay, yo lo que coleccionaba eran sus fotos, y a partir de eso, día a día, fue saliendo todo ese acopio de información alrededor del gobierno de Turbay: Turbay borracho caminando por un caminito donde se le ve tambalear... Turbay comulgando...” (49). El producto insigne de esa intervención del archivo en torno a la imagen del primer mandatario es *Decoración de interiores* (figs. 2-3), de 1981, una serigrafía plasmada en una cortina en la que González retrata a Turbay en su faceta de socialite.



Fig. 3 Fotografía del autor.

la cena aludida, la comparación de Turbay con un emperador evoca la suficiencia de los tiranos del ocaso romano, cuya afición a las fiestas era uno de los síntomas inconfundibles de la decadencia del Imperio.

A partir de una exploración de las resonancias críticas y estéticas que evoca la nota, González hace un retrato satírico de la esfera privada del presidente y de su círculo. Esa esfera revela rasgos centrales de las actitudes públicas del jefe de Estado, con lo cual la artista insinúa la necesidad de juzgar a quienes detentan el poder en todas las facetas de su vida. En el caso de Turbay, la faceta privada revela el cinismo del líder

que festeja con sus amigos mientras sus políticas conducen al colapso de las garantías civiles. El humor con que González aborda la discrepancia entre la experiencia de la mayoría de los colombianos de entonces y la del presidente y sus amigos no se reduce únicamente a la insolencia de plasmar la figura de Turbay en un objeto industrial que le niega la dignidad y la monumentalidad que podría transmitir un retrato tradicional, sino que va más allá de los elementos técnicos de producción para reflexionar sobre el destino de esa tela como obra de arte. Resulta muy significativo en este sentido que la artista la haya presentado como un bien de consumo que podía ser comprado por metro. Al poner a disposición de cualquier comprador interesado esta representación de una escena cotidiana del presidente y su círculo, González enfatiza la vulgaridad de la escena representada, así como el componente kitsch que subyace tras el supuesto abolengo de las figuras públicas que tienen el país a su mando.

En esta faceta de pintora de la Corte se entrevé ya una ruptura en la obra de González: la función del artista como testigo de su tiempo se le revela por primera vez como una labor de crítica histórica y política.<sup>7</sup> Esa ruptura queda en evidencia en este aparte de una entrevista con María Inés Rodríguez (2018): “Desde el momento en que empecé a hacer los dibujos de Turbay entendí que (...) mi temática tenía que partir y tener más conciencia crítica ante los acontecimientos que estaban sucediendo” (33). Como se verá a continuación, esa vocación crítica con respecto a la actualidad nacional se consumaría del todo a raíz de las convulsiones políticas que marcaron la historia del país en los años inmediatamente posteriores al gobierno de Turbay.

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

En *¿Por qué llora si ya rei?*, el documental de 2001 que Diego García Moreno dedica a la obra de González, la artista afirma que “el humor se perdió hace rato” (1:54) e identifica la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 el 6 de noviembre de 1985 y el ulterior bombardeo con que el Ejército intentó contrarrestar la ofensiva guerrillera (que dejó un saldo de por lo menos cuarenta y tres civiles muertos y otros ocho desaparecidos) como el episodio catalizador de esa pérdida y de las consecuentes transformaciones en su obra. La incineración de doce magistrados de la Corte Suprema de Justicia y de cinco del Consejo de Estado fue el símbolo definitivo de un punto de quiebre en la historia del conflicto armado en Colombia, y así lo entendió González: por primera vez, la guerra llegó al centro del poder político y arrasó con el epitome de la institucionalidad en el país.

El encargado de enfrentar esta crisis fue el sucesor de Turbay, Belisario Betancur (1982-1986), quien, a pesar de su talante conciliador que posibilitó el establecimiento de

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

Este episodio inspiró *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (fig. 4), un óleo sobre papel en el que González plasma, un año después de la toma, la aludida reunión entre el presidente y sus ministros, uno de los cuales exclamó la expresión que le da el título a la obra. Para González, esa expresión resume el cinismo y la falta de empatía con la cual el gobierno de Betancur asumió la crisis. Para reflejar la atmósfera de corrupción moral subyacente a esas actitudes, la artista ensaya un primer óleo en el que se ve un cadáver amputado y carbonizado sobre la mesa en torno a la cual están reunidos el presidente y su equipo de gobierno, quienes parecen no percatarse de la presencia siniestra de ese cuerpo incinerado. En el presidente y en el colaborador sentado a su derecha se esboza incluso una sonrisa que no parece guardar ninguna relación con la magnitud del horror. Los ojos cerrados de Betancur sugieren una ceguera voluntaria que, dadas las circunstancias, resulta éticamente condenable. Los hombres que están de pie al fondo del recinto forman una fila infranqueable que connota el apoyo incondicional al jefe de Estado por parte de sus hombres de confianza.

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



Fig. 4 (150x150cm) Fotografía del autor.

González vuelve a abordar el protagonismo de los militares en la tragedia nacional que inauguró la toma del Palacio de Justicia en *Los papagayos* (fig. 5), de 1986, donde la artista plasma en pastel y óleo sobre papel a un grupo de militares vistos de perfil que acompañan a un Betancur cuya mirada está, una vez más, oculta tras el reflejo amarillo de sus anteojos. Esta obra inaugura un nuevo método de experimentación, que consiste en el ensamblaje de múltiples imágenes mediáticas en una misma representación pictórica. Lo que interesaba aquí a la artista era la repetición sistemática de fotografías de militares tomadas de perfil. Paradigmático de esas fotografías resulta un recorte de prensa del diario *El Tiempo* que captura a la cúpula militar de la administración Turbay (incluido su ministro de Defensa) durante una ceremonia de graduación de bachilleres en la Escuela Militar de Cadetes.<sup>8</sup>

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



Fig. 5 (35x150cm) Fotografía del autor.

En esta fase de la obra de González se trasluce un sentido de rabia y frustración sin precedentes en su producción previa. El humor cede aquí el paso a la indignación abierta y sin ambages hacia la desidia del gobierno frente al colapso de la institucionalidad en Colombia. La imposibilidad de reír ante la barbarie supone para González la necesidad apremiante de un cambio de foco en el objeto de su arte, que en períodos anteriores se había valido de la sátira política como mecanismo privilegiado de crítica al poder. Si bien a lo largo del gobierno de Betancur la artista sigue concibiéndose como pintora de la Corte, el genocidio del Palacio de Justicia supone un punto de quiebre en lo que para ella constituye el alcance político de ese rol. Como se verá a continuación, esa transformación política se hace del todo patente en su producción de la década de 1990, durante la cual el foco de sus aproximaciones al archivo empieza a ser la experiencia de las víctimas del conflicto, así como la posibilidad de fijar esa experiencia en la memoria colectiva a través de la reinterpretación de imágenes efímeras que pasan por las hojas de prensa todos los días y que son reemplazadas al día siguiente por otras imágenes de actualidad.

### La reinención de la mirada ante el dolor

El proyecto de revitalizar la memoria visual colectiva en torno a los efectos del conflicto armado en los colombianos que más lo han padecido se hace patente en obras como *El ahogado*, de 1991, un óleo de 112x131 centímetros basado en el asesinato, en 1989, del entonces exalcalde de Medellín Pablo Peláez González, quien además fue dirigente cívico y gremial.<sup>9</sup> Esta última faceta lo puso en la mira del narco-paramilitarismo, que, en un lapso de tres años, eliminó—entre otros—al entonces gobernador de Antioquia Antonio Roldán Betancur (asesinado también en 1989), y a defensores de derechos humanos como Jesús María Valle (quien denunció la participación del Ejército en las masacres paramilitares de La Granja y El Aro, en Ituango) y Héctor Abad Gómez (asesinado en 1987 por orden de Carlos Castaño en respuesta a su labor de promotor de condiciones dignas de vida para todos los ciudadanos de Medellín). El asesinato impune de estos líderes puso de manifiesto los vínculos, que se fortalecieron a finales de la década del ochenta y durante los primeros años de la siguiente, entre agentes del Estado, grupos paramilitares y narcotraficantes. Es muy dicente en este sentido que el recorte de prensa en que se basa *El ahogado*, publicado por *El Tiempo* el 13 de septiembre de 1989, tenga como título “¡Salvemos a Colombia!” un llamado a la reacción contra las fuerzas genocidas que dominaban subrepticamente la política nacional.<sup>10</sup> Ese llamado, transmitido por casi trescientos residentes antioqueños en Bogotá a través de una carta abierta a todo el país, recogía una preocupación general ante el colapso de las instituciones democráticas.

La exploración pictórica que hace González a partir de la imagen que acompaña esa nota de prensa se basa en un juego de asociaciones que sugiere que esta víctima de la narcocracia paramilitar es un cuerpo flotante que evoca los miles de cadáveres que han sido lanzados al río después de ser asesinados. En virtud de la sistematicidad de este método de desaparición, los ríos en Colombia se han convertido en testigos silenciosos de décadas de atrocidades.<sup>11</sup> González parte de este hecho para explorar pictóricamente las figuras del río y del ahogado como símbolos de los cientos de miles de muertes violentas perpetradas impunemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de este óleo, el ahogado flota sobre el rojo sangre que inunda su ataúd. La imagen del féretro que es al mismo tiempo un río de sangre hace explícita la conexión entre la muerte violenta de esta víctima, que al menos recibió sepultura, y la de los miles de muertos anónimos cuyo ataúd ha sido el río.

El procedimiento de González consiste en explorar a fondo y de una forma que Boris Groys (2018) ha descrito como “subjetiva, lírica incluso” (88) lo que en la fotografía ya está sugerido: los testigos del funeral que ven el féretro desde la orilla; la hija que extiende su mano para alcanzar el cuerpo inerte de su padre, como si éste ya estuviera sumergiéndose en la corriente; la sombra que cubre la cabeza del difunto: todos estos elementos constituyen la base de la reinterpretación que hace González de la imagen de prensa. Esa reinterpretación tiene un componente afectivo que da cuenta de un interés por indagar sobre el alcance retórico de la pintura. Si bien la artista se resiste a reducir el arte a un instrumento de transmisión de mensajes, en su producción en torno a los efectos de la violencia en Colombia se trasluce un giro afectivo que abre el camino hacia una exploración de la posibilidad que ofrece la pintura de activar resonancias emocionales que inevitablemente influyen en la manera en que el espectador interpreta la realidad aludida.

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

Otra instancia paradigmática de ese ejercicio de reinterpretación es *Una golondrina no hace verano*, de 1992, un óleo de 110x180 centímetros en el que la artista aborda la masacre de Segovia, Antioquia, perpetrada el 11 de noviembre

de 1988 por el bloque paramilitar Muerte a Revolucionarios del Noreste, liderado por Fidel Castaño y Henry Pérez.<sup>12</sup> Esa masacre constituye una síntesis del alcance criminal de las fuerzas políticas paramilitares que se desarrollaron durante los gobiernos de Turbay y de Betancur. Así lo confirma el juicio histórico emitido por la Corte Suprema de Justicia en marzo de 2011, que—tal como lo reconstruyó *El Tiempo* el 20 de ese mes—“señala a la cúpula militar de los Gobiernos de Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur de haber incubado a las bandas paramilitares que perpetraron las peores matanzas y magnicidios en la historia del país.” En este sentido, la visión crítica de González hacia esos gobiernos resultó siendo profética: su énfasis en el poder excesivo de la cúpula militar dentro de la estructura política entonces vigente demostró ser una preocupación legítima en la medida en que ese poder constituyó el caldo de cultivo para la emergencia de grupos paramilitares en regiones tradicionalmente dominadas por las guerrillas.<sup>13</sup>

A pesar de las conexiones entre su faceta de pintora de la Corte y esta nueva etapa de su producción, ya en *Una golondrina* se identifica claramente un cambio de perspectiva que tiene que ver con el objeto mismo de la pintura. En lugar de centrarse en la figura de los protagonistas más encumbrados de la comedia nacional, González invierte su energía creativa en un nuevo punto de vista: el de las víctimas de esa comedia, que se le revela ahora en toda su magnitud trágica. El célebre comentario de Marx en *El decimoctavo brumario de Luis Bonaparte*, según el cual todos los eventos de la historia universal ocurren primero como tragedia y después como farsa, es invertido en el imaginario histórico de González, desde el cual lo que empieza como farsa se transforma en tragedia y deja de ser proclive al tratamiento cómico que otrora constituyera el punto de vista privilegiado de su arte. Este nuevo punto de vista trae consigo nuevas estrategias pictóricas que son, a fin de cuentas, estrategias narrativas a través de las cuales la artista intenta elaborar la tragedia de una forma que trascienda la literalidad de lo ocurrido.

La presencia de la figura de la golondrina es muy significativa en este sentido. Sorprendentemente, la crítica en torno a esta obra ha pasado por alto la importancia de esa ave en la mitología mortuoria de la civilización egipcia y las posibles interpretaciones que esto suscita sobre la aproximación de González a la masacre de Segovia. Tal como lo reconstruye una guía de 1920 publicada por el British Museum sobre el Libro de los muertos (piedra angular de la tradición funeraria del Antiguo Egipto), cuando la persona fallecida recitaba los “Capítulos de las Transformaciones” de ese libro (LXXVII—LXXXVIII), le era dado asumir, a voluntad, la forma de múltiples aves, entre las cuales se cuenta la golondrina. La golondrina es también, como queda de manifiesto en los textos de las pirámides, una de las aves—junto con el halcón y el ganso—en que se transmuta el rey difunto para ascender al cielo.<sup>14</sup> Vista a la luz de estas referencias mitológicas, la presencia de las golondrinas en la propuesta pictórica de

González sugiere una esperanza de transmutación y ascenso de quienes ocupan los féretros. Especialmente dicente en este sentido es el hecho de que el ataúd que carga la mujer apunte hacia el cielo, como si se dispusiera a alzar vuelo. Así mismo, el ataúd que ocupa el extremo inferior del óleo describe también un ángulo ascendente, aunque menos agudo. Esto en claro contraste con el resto del espacio que ocupan los supervivientes, el cual, en virtud de la perspectiva inusual que explora aquí la artista, da una sensación de caída inexorable.

Esta amalgama de mitología pagana y cristiana sugiere la imposibilidad de reducir el cuadro a una única interpretación. Imposibilidad por lo demás deliberada, que responde a la fascinación de González por lo que ella misma ha denominado recientemente, a propósito de su última retrospectiva en el Museo Reina Sofía de Madrid, “imágenes imprecisas” (Sigüenza 2018). Esta alusión arroja luz sobre la importancia de la ambigüedad en su proyecto artístico, cuya fuerza emana en gran medida de la capacidad de actualizar constelaciones de sentido que se alejan de lo obvio. En esa medida, la de González es una apuesta por el disenso en el sentido explorado por Rancière (2010), esto es, como “una organización de lo sensible en la que no hay (...) un inamovible régimen de interpretación que imponga a todos una evidencia” (51). En el caso de la relación de la artista con el archivo, la resistencia a ese régimen interpretativo se traduce en una exploración en torno a la posibilidad que ofrece la imagen pictórica de activar una serie de asociaciones afectivas que no están explícitamente sugeridas en la imagen fotográfica.

La reinterpretación que propone González de las imágenes de prensa parte de una voluntad de abrir el archivo a nuevas lecturas: ante la imposibilidad de cambiar el curso de los hechos que registran los diarios, la artista opta por su intervención estética. Un caso paradigmático en esa intervención es la serie dedicada a Yolanda Izquierdo, activista de Córdoba que fue acibillada en frente de su casa el 31 de enero de 2007 por ser la portavoz de 843 familias que, en medio del proceso de Justicia y Paz implementado por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para desmovilizar a los paramilitares, luchaban por recuperar las propiedades que les habían quitado esos grupos a través de Funpazcor—una ONG fraudulenta creada en 1990 por Fidel Castaño, líder de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). A través de esa fundación, el clan de los hermanos Castaño promovió una reforma agraria privada que les permitió apropiarse de 10.000 hectáreas de tierras con el pretexto de entregarlas a 2.500 familias afectadas por la guerrilla. En el año 2000, los terrenos fueron arrebatados, vendidos o abandonados por presiones de los mismos paramilitares que crearon Funpazcor. Desde la génesis de esa fundación, los Castaño planeaban dejar esas tierras en manos del Fondo Ganadero de Córdoba, entidad que se alió con las autodefensas en esta estrategia de despojo masivo.<sup>15</sup> El asesinato de Yolanda Izquierdo es el resultado de su lucha por denunciar y rectificar este estado de cosas, que además ponía en evidencia el hecho de que el proceso de paz con los

paramilitares y la desmovilización de esos grupos fueron un sainete que no solo denotaba indiferencia hacia las víctimas, sino que las dejaba en una situación de desamparo ante la maquinaria paramilitar que seguía en funcionamiento.

González se aproxima al problema agrario que cristaliza en el asesinato de esta activista desde una perspectiva que se opone abiertamente a la mentalidad paramilitar, para la que la tierra es, ante todo, una fuente de explotación económica. En *Pila, pila, pilandera*, por ejemplo, la activista es representada de pie, sosteniendo en sus manos el dibujo de una pilandera que trabaja la tierra por medio de los métodos artesanales cuya reproducción es amenazada por la instauración de megaproyectos más rentables en ese mismo territorio. En *Pescar de noche* se repite este motivo, pero esta vez el dibujo que sostiene Izquierdo representa una noche de pesca bajo la luna llena.<sup>16</sup> Para estas obras, González se basa en una fotografía de prensa tomada por Álvaro Sierra, en la que la activista expone a la cámara un mapa de las tierras reclamadas por su comunidad.<sup>17</sup> Al reemplazar el mapa por esas imágenes que evocan la vida en el campo, la artista sugiere que la relación que tienen los campesinos desplazados con su tierra trasciende las coordenadas del espacio abstracto que el mapa representa. Lo que pierden esos campesinos al ser obligados a abandonar su territorio no es simplemente un predio sobre un papel, sino todo un acervo de experiencias de vida irremplazables.

González imprime notas bíblicas a su reinterpretación de la fotografía de Sierra en *Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos/109, 23)* (fig. 6), una serigrafía sobre papel en la que Izquierdo sostiene un dibujo de campesinos arando la tierra. Los tonos verdes y amarillos del dibujo son los mismos del horizonte sobre el que se alarga la sombra de la activista. Al ser representado a través de este lenguaje pictórico figurado, el tema de la desaparición produce resonancias afectivas que trascienden el ámbito de lo documental, con lo cual queda de manifiesto que la apropiación que hace González de las imágenes de prensa desemboca—como lo ha observado Pérez Oramas (2018) inspirado en la terminología de Aby Warburg—en imágenes pathos, es decir, en representaciones pictóricas cuyo sentido no está únicamente en función de su carácter documental, sino también—y principalmente—de la carga emotiva que transmiten.



Fig. 6 (155x45cm) Fotografía del autor.

La exploración de González en torno a la posibilidad que ofrece la pintura de ahondar en la potencia afectiva que emana del archivo constituye uno de los principales aportes de su obra al debate de la función del arte en tiempos de violencia. El de González es un proyecto testimonial basado en la articulación, a través de la intervención pictórica del archivo, de una mirada renovada a la tragedia nacional. Esa aproximación al archivo acarrea en la producción tardía de la artista un proyecto de memoria que se basa en la premisa de que el arte puede cumplir una función preservativa que facilite el trabajo de duelo colectivo que ha sido aplazado una y otra vez durante décadas por la sucesión de atrocidades.

### El archivo, el arte y la memoria

El compromiso de González con la memoria se hace del todo explícito en *Auras anónimas* (fig. 7), de 2009, un proyecto de intervención artística por medio del cual se logró la preservación de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá que sirvieron de fosa común tras el estallido del Bogotazo. A partir de la primera administración de Enrique Peñalosa (1998-2000) se empezó a planear la demolición de las bóvedas como parte de un proyecto de renovación urbana que contemplaba la construcción del Parque Zonal Cementerio Central Zona B. Si bien esa administración no concretó el plan, la inminencia de su eventual realización llevó a Doris Salcedo a presentar una iniciativa para revitalizar las tumbas. Sin embargo, ese proyecto no prosperó y los columbarios fueron vaciados en 2005 de los restos que en ellos reposaban. Fue entonces cuando González puso a consideración del Distrito un nuevo proyecto que consistía en cubrir los columbarios con lápidas en las que estuvieran plasmadas las imágenes de su serie *Vistahermosa*, de 2006, que consta de dibujos hechos en pastel y carboncillo sobre lienzo inspirados en fotografías de prensa que muestran a miembros de las Fuerzas Armadas cargando muertos después de una ofensiva militar o tras el hallazgo de una fosa común.<sup>18</sup>



Fig. 7 Fotografía del autor.

La reiteración de estas imágenes en los diarios nacionales desemboca en un atisbo que fue central para la concepción de *Auras anónimas*, a saber, que, tal como lo expresa la artista, “a diferencia del siglo XIX, en el que los cargueros llevaban a los viajeros por nuestros territorios, en el siglo XXI se llevan muertos en distintos soportes: plástico, telas de lona y hamacas” (*El Espectador* 2009). Los cargueros del siglo XIX a los que se refiere González quedaron plasmados en las láminas que acompañan las “Impresiones de un viaje de América,” del escritor español José María Gutiérrez de Alba, quien residió en Colombia entre 1870 y 1884. En ese cuaderno de viajes—que consta de diez volúmenes ilustrados con 466 acuarelas, dibujos, fotografías y litografías—Gutiérrez de Alba dedica una serie completa a los cargueros que llevaban a sus espaldas a los viajeros a través de la accidentada geografía nacional. En el texto que acompaña una de esas láminas, titulada “Camino y puente en la montaña de Tamáná (Chocó),” se describe la imagen como una representación de cómo los peones cargueros atraviesan con gran destreza puentes improvisados, “llevando a la espalda un fardo enorme, o un ser humano” (Tomo XII, lámina 257).<sup>19</sup> Al mostrar que la guerra en Colombia ha producido cargueros que en vez de atravesar las montañas con fardos o viajeros las cruzan con muertos, González hace eco del anecdotario y de la iconografía típicamente decimonónicas que se traslucen en las “Impresiones” de Gutiérrez de Alba para sugerir la necesidad de reconocer la ruptura histórica fundamental que el conflicto armado ha producido.

González encuentra un testimonio privilegiado de esa ruptura en las imágenes de prensa que constituyen el modelo de su intervención de los columbarios, en cuyas lápidas esas imágenes son transformadas en íconos que sintetizan la reiteración ad infinitum de la muerte en medio de la guerra. En su aproximación a la figura de los cargueros, la artista establece un acuerdo implícito con la aproximación a la relación entre imagen y memoria explorada por Susan Sontag (2003), quien se refiere a la memoria colectiva como un modo no de recuerdo espontáneo (como es el caso de la memoria individual), sino de estipulación categórica; es decir, de explicitación de lo que debe ser recordado (86). Es muy significativo en este sentido que Sontag considere las imágenes como el único vehículo capaz de movilizar esa estipulación y de fijar el contenido que la sustenta. Motivada por una intuición análoga, González explora, por un lado, la simplificación de la imagen—esto es, la reducción de las fotografías de prensa a los trazos en negro sobre blanco de las siluetas de los cargueros—y, por el otro, la repetición de las resultantes imágenes-ícono a lo largo y ancho de los columbarios. Tal como lo ha subrayado Samuel Mateus (2019), la repetición y reutilización de símbolos suscita respuestas emocionales que son tanto más intensas cuanto más recurrente es el uso de dichos símbolos (71). En el caso de *Auras anónimas*, la carga afectiva implícita en la reiteración iconográfica que le da sentido a la obra es vocera del imperativo ético de recordar

a esos cargueros siniestros en cuyas siluetas queda sintetizada una historia reciente de barbarie.

Además de explorar la posibilidad de incitar a un trabajo colectivo de memoria a través de imágenes-ícono plasmadas en uno de los lugares más transitados de la ciudad, donde está ubicado el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, la artista tenía en mente una misión más mística: sellar el aura de los miles de muertos que alguna vez ocuparon esos columbarios. En palabras de González: “Sin los restos humanos [los columbarios] se encontraban relevados de su misión, vacíos, sin ceremonias, ni visitantes. Sin embargo, existía el aura de las miles de personas que habían reposado allí. (...) Mi intención era recuperar el aura y sellarla con una lápida, con un trabajo artístico” (“Cargueros guardianes de la memoria”). Este gesto sugiere que el trabajo de memoria que debe ser puesto en marcha de forma colectiva tiene que pasar por el reconocimiento del componente ancestral que ha sido vaciado de sentido, como lo propone Pierre Nora (1989), por el fenómeno de aceleración histórica en virtud del cual el presente se desliza rápidamente hacia un pasado histórico que empieza a ser visto desde una distancia insalvable, haciendo que los remanentes de la experiencia anclada en la tradición y en la costumbre, “en la repetición de lo ancestral” (7), cedan ante las exigencias de una sensibilidad que es esencialmente historiográfica.

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

Los esfuerzos por preservar un lugar de memoria como este no son de ninguna manera excepcionales. Tal como lo ha explorado Andreas Huyssen (2003), la proliferación de museos de la memoria y demás monumentos conmemorativos es un síntoma inconfundible del *Zeitgeist* contemporáneo, marcado, sobre todo desde los años ochenta, por la multiplicación acelerada de discursos sobre la memoria, especialmente en torno al Holocausto. Esto ha resultado en lo que Huyssen denomina una “cultura de la memoria” (12), cuyos tentáculos globales se apoyan en una sólida industria cultural. Si bien *Auras anónimas* se inscribe en esa tendencia global, la originalidad de la obra radica en la incorporación, en un lieu de mémoire, de imágenes previamente reproducidas por la prensa, lo cual sugiere que la memoria en las sociedades industriales contemporáneas no puede abstraerse del influjo de los medios de comunicación. Si, como lo propone Nora, los medios han reemplazado a la memoria sujeta a la intimidad de una herencia colectiva por imágenes efímeras

de eventos actuales (8), González no apuesta por una aproximación arcaizante que permitiría redimir a la memoria del influjo de los medios, sino que opta en cambio por un acto deliberado de reinención de las imágenes que esos medios han reproducido.

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

Ante esta ambigüedad, la artista opta por dejar abierta, a través de *Auras anónimas*, la pregunta sobre la posibilidad de incorporar el archivo mediático a lugares de memoria que en teoría podrían prescindir de las mediaciones de ese archivo. Después de todo, el dato de que en los columbarios reposaron los restos de miles de muertos tras el 9 de abril de 1948 parece ser suficiente para su preservación. Sin embargo, la experiencia ha demostrado que sin mediaciones estéticas esas tumbas son percibidas como ruinas desechables. Lo que queda claramente sugerido en esta obra es que la mediación estética, en este caso producto de una intervención artística del archivo de prensa, es necesaria para el reconocimiento colectivo de la importancia histórica de un lugar como el Cementerio Central.

Esa mediación, sin embargo, no ha logrado blindar ese lugar de memoria contra el deterioro en que hoy se encuentra y contra embates más recientes de la administración distrital, que, de nuevo en cabeza de Enrique Peñalosa, pretende, desde 2017, demoler los columbarios para construir un parque, tal como estaba previsto hace ya casi dos décadas. Esto ha puesto en evidencia la fragilidad, ante la negligencia de los poderes públicos, de las intervenciones artísticas tendientes a fijar en la memoria eventos clave de la historia reciente de Colombia. El interés de borrar ese lugar para construir allí un parque que silencia esa historia da cuenta de la persistencia en la obra de González de una capacidad crítica inagotable, incómoda para los sectores políticos que perciben como una amenaza el develamiento de todo lo ocurrido durante el conflicto, así como la posibilidad de llevar a cabo un trabajo de memoria colectiva en torno a ese develamiento. Ante este estado de cosas, el archivo de Beatriz González es hoy más imprescindible que nunca.

## Obras citadas

- Ardila, Jaime. 1974. *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*. Bogotá: Tercer Mundo.
- “Así les quitaron las tierras.” 2011. *Semana en línea*, última vez modificado mayo 14, 2011. <https://www.semana.com/nacion/articulo/asi-quitaron-tierras/239759-3>.
- Barrios, Álvaro. 2011. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Budge, Ernest Wallis, trad. 1920. *The Book of The Dead*. London: The British Museum.
- Caballero, Antonio. 2009. “El Goya de todos.” En *Paisaje con figuras*. Bogotá: Editorial Malpensante.
- “Cena al presidente de la República.” *Catálogo razonado de Beatriz González*. 2018. *Universidad de los Andes* en línea, última vez modificado septiembre 13, 2018. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>.
- Chacón, Katherine. 1994. *Beatriz González: retrospectiva*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes.
- “El origen del paramilitarismo según la Corte.” *El Tiempo* en línea, última vez modificado marzo 20, 2011. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4456003>.
- “El río es la gran fosa común de Colombia.” *Semana en línea*, última vez modificado marzo 4, 2012. <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-rio-gran-fosa-comun-colombia/255907-3>.
- García Moreno, Diego. 2001. *¿Por qué llora si ya reí?*. Bogotá: Lamaraca Producciones.
- González, Beatriz. 2009. “Cargueros guardianes de la memoria.” *El Espectador* en línea, última vez modificado agosto 29, 2009. <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso158563-cargueros-guardianes-de-memoria>.
- Groys, Boris. 2018. “Más allá del síndrome de Estocolmo.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Gutiérrez de Alba, José María. (1884) 2006. “Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó).” *Impresiones de un viaje a América*. Edición de Efraín Sánchez. Bogotá: Banco de la República. <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/inicio/index>.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Marx, Karl. (1852) 1974. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. México: Grijalbo.
- Mateus, Samuel. 2019. “Affective Rhetoric: What It Is and Why it Matters.” En *Affect, Emotion and Rhetorical Persuasion in Mass Communication*. New York: Routledge.
- Nora, Pierre. 1989. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires.” *Representations*, no 26 (Spring): 7-24.
- López, Francisco y Rosa Thode, trad. 2003. *Los textos de las pirámides*. <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf>.
- Palacios, Marcos y Frank Safford. 2002. *Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pérez Oramas, Luis. 2018. “Beatriz González y *Auras anónimas*: circulación y sacramento de las imágenes.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Ponce de León, Carolina. 1988. “Beatriz González in situ.” En *Beatriz González: una pintora de provincia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

- . 1998. *Beatriz González: qué honor estar con usted en este momento histórico (obras 1965-1997)*. New York: Museo del Barrio.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rodríguez, María Inés. 2018. “Conversaciones con Beatriz González: 1990-2017.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Sigüenza, Carmen. 2018. “Beatriz González, la artista colombiana que cuenta lo que la historia no puede contar.” *Agencia Efe* en línea, última vez modificado marzo 22, 2018. <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/beatriz-gonzalez-la-artista-colombiana-que-cuenta-lo-historia-no-puede/10005-3561603>.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Traba, Marta. 1973. “La cultura de la resistencia.” *Revista de Estudios Sociales*, no. 34 (diciembre de 2009): 136-145.
- . 1974. “Beatriz González.” *Eco*, no. 169 (noviembre): 65-73.

---

### Notas

1. Marta Traba era considerada por sus estudiantes como la papisa de la crítica de arte del momento, al punto de ser bautizada como tal en 1962. González estuvo muy influenciada en su primera etapa por los planteamientos esbozados en un ensayo de 1972 titulado “La cultura de la resistencia,” en el que Traba respaldaba el surgimiento de una generación de artistas latinoamericanos a quienes ella misma se refería como los “independientes,” en oposición a aquellos “resueltos a responder individualmente a los anhelos y demandas de la comunidad” (138).
2. La resistencia de González a las vanguardias globales que dominaron el campo artístico durante los años sesenta y setenta se hizo explícita a propósito de la exposición con Luis Caballero organizada en 1973 por Gloria Zea en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en cuyo catálogo la artista se refiere a sí misma como “precursora de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad” (Ardila 1974, 19).
3. Esta obra le valió a González el Premio Especial del XVII Salón de Artistas Colombianos. Marta Traba (1974), quien entonces formaba parte del jurado, aseguraría una década después que la obra no solo determinó un nuevo modo de ver en el arte colombiano, sino que marcó además “el comienzo de una extraordinaria carrera artística, cuya originalidad más relevante sería la de expresar la idiosincrasia de una sociedad con agudeza, inteligencia y chispa inventiva” (65). La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1872>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
4. Carolina Ponce de León (1998) considera, sin embargo, que ya en *Los suicidas* se trasluce un interés temático basado en la iconografía periodística, “que deja al descubierto las creencias, supersticiones y fetichismos de la imaginación colectiva colombiana” (22).
5. La alusión a Goya es especialmente dicente sobre la postura política de González a partir de esta etapa. Tal como lo sintetiza Antonio Caballero (2009), “la pintura política moderna, es decir, no de alabanza al poder, sino de crítica, viene (...) de esos dos grandes cuadros, revolucionarios en su composición caótica y en su tema de pura actualidad (cuadros de historia sobre un asunto contemporáneo del pintor), que son el motín madrileño del 2 de mayo y los fusilamientos del 3” (100).
6. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
7. La artista siguió oponiéndose, sin embargo, a la noción de lo político en un sentido doctrinal y de adoctrinamiento de masas, tal como queda en evidencia en una entrevista con Katherine Chacón (1994), en la que la González explicita su resistencia a convertirse en “una artista política al estilo de los que elogian al régimen para educar al pueblo”, así como su decisión deliberada, contraria a esta tendencia, de hacer un arte de denuncia no didáctico que mostrara “la dureza del poder”, sin adoctrinar (17).

8. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1989>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
9. La imagen está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/959>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
10. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2036>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
11. En una entrevista con *Semana* publicada en 2012, la periodista Patricia Nieto trae a colación el testimonio de Francisco Mesa Buriticá, entonces director de la funeraria San Judas en el Magdalena Medio, para quien “el Magdalena es la gran fosa común de Colombia” (“El río es la gran fosa”).
12. La imagen está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/985>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
13. Puerto Boyacá es la más representativa de esas regiones. Autoproclamada en su momento “la capital antsubversiva de Colombia”, mientras Betancur adelantaba las negociaciones de paz, esa región se convertía en el epicentro de la maquinaria paramilitar que orquestó, entre otras, la masacre de La Rochela.
14. Así se lee, por ejemplo, en la “Declaración 519”: “he ido a la isla grande que está en medio del Campo de las Ofrendas sobre la que los dioses golondrina descenden; las golondrinas son las Estrellas Imperecederas. Ellas me dan este palo de vida sobre el que viven, y yo obtendré vida de este modo enseguida” (216a-216e).
15. La revista *Semana* denunció el 14 de mayo de 2011 la participación de la Agencia Nacional de Tierras (Incoder) en la maquinaria de despojo ideada por los paramilitares. Según *Semana*, “en Urabá existía una especie de oficina clandestina de funcionarios del Incoder, que elaboraban los papeles necesarios para legalizar el despojo” (“Así les quitaron las tierras”).
16. Las imágenes de esta serie están disponibles en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1207>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
17. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2118>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
18. Las imágenes de prensa están disponibles en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2109>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
19. La imagen y el texto están disponibles en la versión del libro digitalizada por el Banco de la República: <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=381>. Consultado el 15 de mayo de 2019.

## Regreso a “La tierra del olvido”: versiones y revisiones de la memoria en Colombia<sup>1</sup>

David García González/ Universidad Nacional de Colombia

En 2014, la revista *Arcadia*, una de las publicaciones culturales más importantes del país, dedicó su edición número cien a la forma como las artes han interpretado (y ayudado a interpretar) la realidad social y política de Colombia en el último siglo. Para ello, un jurado compuesto por más de 70 intelectuales, críticos y académicos, escogió las producciones artísticas más relevantes, según su criterio y su campo. El resultado fue una selección de 119 obras compuestas lo mismo por libros, pinturas y esculturas que por canciones, películas y telenovelas. El común denominador de esta selección tan variopinta es que, desde su especificidad estética, cada una de las obras reseñadas “(...) refleja, interpreta o recrea al país, su historia, su circunstancia” (*Arcadia* 2014, 4). Por supuesto, como con toda selección, algunos no estuvieron de acuerdo con la inclusión de tal o cual nombre; otros, en cambio, echaron en falta tal o cual obra. Más allá de los listados y los balances puntillosos, lo verdaderamente interesante de la iniciativa de *Arcadia* es todo lo que se puede leer, digamos, entre líneas. Justamente, una de estas lecturas transversales pone en evidencia una tendencia elocuente entre las obras de arte más emblemáticas del país: la violencia, la memoria y el olvido han sido los temas sobre los que más se ha escrito, cantado o pintado en Colombia.

De principio a fin la década de 1990 fue una de las más densas y complejas de la historia reciente del país. En esos años se concretaron—y condensaron—profundos cambios políticos, económicos y culturales que se venían gestando de tiempo atrás, muchas veces de forma traumática y violenta (Uribe 2001; Pécaut 2012). No es extraño, entonces, que un porcentaje importante (15%) de las producciones culturales escogidas por la revista *Arcadia* como las más destacadas del siglo pasado, correspondan a esta década. Además de algunas de las mejores películas del cine colombiano (como *Confesión a Laura*, *La estrategia del caracol* o *La gente de La Universal*), y un par de producciones televisivas que hicieron época (como *Zoociedad* y *Cuando quiero llorar no lloro*), entre las obras de los años noventa que fueron incluidas en esa selección sobresale una de las canciones más populares y reconocidas de la música popular colombiana en las últimas décadas: “La tierra del olvido” (Sonolux, 1995), tema incluido en el disco homónimo de Carlos Vives y su grupo La Provincia.

El disco *La tierra del olvido* fue lanzado en agosto de 1995. Para entonces ya se habían manifestado en la esfera pública y en la vida cotidiana muchos de los procesos que darían

densidad histórica a los años noventa: la entrega de armas de la guerrilla del M-19, la firma de una nueva Constitución, el asesinato de un puñado de dirigentes políticos de diversas corrientes ideológicas, la apertura económica impulsada por el presidente César Gaviria (1990-94); y claro, las diversas violencias (la del narcotráfico, la de las guerrilleras, la militar y paramilitar). En este contexto paradójico de aperturas simultáneas y violencias multiformes, se empezó a perfilar el proyecto político-económico de “cambiarle la cara al país,” una expresión que sintomáticamente se popularizó a finales del siglo XX hasta volverse de uso cotidiano y retórico. Así, aunque el país salía del siglo de la misma manera como entró—en guerra, recuérdese la denominada Guerra de los Mil días (1899-1902)—las élites políticas y económicas buscaban encarar el nuevo milenio con una sonrisa, invitando al resto del mundo a invertir y hacer turismo en Colombia (Bushnell 2013 [1994]).

Por su reconocimiento nacional e internacional, Carlos Vives se convirtió en uno de los representantes más reconocidos de este proyecto ideológico y epidérmico, un auténtico “cambio extremo” si se quiere. Su obra y su imagen pública parecieron alinearse fácilmente con la idea de “mostrar la otra cara” y pensar en positivo. Sin ir tan lejos, “La tierra del olvido,” acaso la canción que más contribuyó al éxito y la popularidad de Vives, hacía tal eco de una cierta visión del país que diversas instituciones públicas y privadas contribuyeron para que algunos la consideren, como sugiriera recientemente un artículo de *El Heraldo* de Barranquilla (2015), una suerte de “segundo himno nacional.” Así que, curiosamente, tras la popularidad que le sobrevino en su día, “La tierra del olvido,” lejos de ser olvidada, quedó grabada en la memoria colectiva de muchos colombianos, y no sólo, como es obvio, en la memoria sonora; también, por razones que expondré más adelante, la carátula del disco y el videoclip de la canción permanecen aún hoy en la memoria visual de varias generaciones.

Aunque comúnmente pueda ser interpretada como una simple canción de amor o como un gran éxito de la industria musical, no deja de ser inquietante que, en medio de una década tan agitada (y violenta) como la de 1990, llegara a popularizarse y masificarse una canción cuyo tema central era el olvido. En cualquier caso, cabe preguntarse: ¿cuál era esa tierra del olvido?, ¿qué y a quiénes había que olvidar? Estos interrogantes quedaron en el aire y finalmente parecieron

silenciarse mientras subía el volumen de la canción, que desde entonces no ha dejado de sonar. De hecho, en julio de 2015—veinte años después de ser compuesta por el bogotano Iván Benavides—, se estrenó una segunda versión de “La tierra del olvido.” Esta nueva producción fue iniciativa del gobierno nacional a través de Procolombia, “(...) la entidad encargada de promover el turismo, la inversión extranjera en Colombia, las exportaciones no minero energéticas y la imagen del país” (Procolombia.co 2016). Puesto que los eventos internacionales son un ocasión ideal para el mercadeo territorial, la promoción del turismo y, en fin, para renovar la imagen del país, no extraña que el lanzamiento de “la nueva tierra del olvido” hubiera tenido lugar en Expo Milán 2015. Allí los espectadores se encontraron con una renovación total de la canción: nuevos arreglos, nuevos intérpretes y, sobre todo, un videoclip de gran despliegue técnico que muestra paisajes paradisíacos de varias regiones de Colombia (ya no sólo de la Costa Atlántica, como pasara en el primer video). Hoy el nuevo videoclip tiene más de 30 millones de visualizaciones en el canal oficial de Carlos Vives en YouTube.

Por supuesto, el país que se (re)presenta en “La tierra del olvido” de 2015 dista mucho del que se ponía en escena en 1995, y no es para menos, entre otras muchas cosas los separan los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe, los diálogos con la guerrilla de las FARC y la firma del acuerdo de paz. Con todo, mi hipótesis es que las dos versiones de esta canción ponen en evidencia la plasticidad y el carácter actualizable de la memoria colectiva. El objetivo de este artículo es, entonces, determinar cómo cada versión de “La tierra del olvido” se alinea a un régimen de representación diferente que define qué es lo memorable y lo olvidable, en otras palabras, qué (y a quiénes) se muestra hasta la sobreexposición, y qué (y a quiénes) se oculta hasta la invisibilidad en dos momentos diferentes de la historia. A partir de las nociones de memoria colectiva de Maurice Halbwachs (2004), y de anclaje de la memoria de Elizabeth Jelin (2002), a continuación hago algunas consideraciones generales, primero, sobre la relación entre historia y memoria, y, segundo, sobre las particularidades de la música como anclaje de la memoria. Posteriormente hago algunas anotaciones metodológicas generales sobre los aspectos analizados en los videos, y luego me detengo en la versión original de “La tierra del olvido,” poniendo en relación sus componentes líricos y visuales con el contexto sociopolítico en que se popularizó. Por último, analizo la segunda versión de la canción. Me interesa tanto lo que se muestra como lo que no, después de todo, es posible pensar que esta versión, la del siglo XXI, sugiere menos cosas sobre el pasado que sobre un posible futuro.

### Música y memoria

En las últimas décadas, tras el auge de los estudios de la memoria en América Latina, poco a poco ha ido ganando

terreno la premisa de que la memoria, más que un asunto relativo a los recuerdos y al pasado, es un proceso de construcción social donde no sólo se superponen lo colectivo y lo subjetivo, sino también diferentes temporalidades y agendas (Jelin 2005). La memoria es, fundamentalmente, un ejercicio de producción de sentido donde se articulan interpretaciones del pasado, intervenciones en el presente y proyecciones del futuro. Las implicaciones políticas y performativas de esta concepción de la memoria saltan a la vista; de entrada, supone una nueva forma de entender la historia; después de todo, no se puede contar una historia si no se tiene memoria. Ambas, historia y memoria, son por tanto ejercicios de re-creación, de re-construcción, en últimas, de (re)invención permanente (LaCapra 2001).

Immanuel Wallerstein acierta entonces cuando afirma: “Normalmente se considera que el pasado está esculpido en piedra. Pero el pasado social, la manera en que entendemos este pasado real, está inscrito en arcilla blanda, en el mejor de los casos” (Wallerstein 1991, 122). La metáfora de Wallerstein remarca con agudeza el carácter maleable y dinámico tanto de la historia como de la memoria. Por tanto, analíticamente, es un error asumirlas como tramas acabadas—así se trate de la historia o la memoria oficial, que muchas veces dan la impresión de tener plena coherencia—, cuando en realidad son una suerte de colchas de retazos, hechas de olvidos, silencios y recuerdos selectivos (Todorov 2008).

La imagen de la colcha de retazos se ajusta muy bien a la manera como se (co)produce la memoria colectiva, que se teje con elementos de muy diversa naturaleza e integra las memorias individuales pero no se confunde con ellas (Halbwachs 2004). Las más de las veces se configura a partir del recuerdo o el trauma de eventos que dejaron marcas generacionales en grupos más o menos concretos. También se nutre de los sentidos—con frecuencia planos y maniqueos—que circulan en las producciones masivas de la industria cultural (Huysen 1999), y, en ocasiones, echa mano de los discursos y las interpretaciones oficiales. Pero la memoria colectiva no es la memoria oficial, tampoco es la de los medios de comunicación o el mercado; es la memoria que se orquesta, como diría Pierre Bourdieu, sin un director de orquesta, por ello, antes que armónica y unívoca, es disonante y polifónica.

Ahora bien, como ha sugerido Elizabeth Jelin (2002), la memoria necesita de anclajes materiales y simbólicos que permitan interconectar diversas temporalidades, experiencias y, sobre todo, recuerdos; estos no necesariamente afloran de forma consciente y voluntaria, sino que, por el contrario, pueden alojarse en profundidades emocionales insondables. Estos anclajes, que en realidad funcionan como una suerte de detonadores de la memoria, pueden ser de muy diversa índole: un lugar, un objeto, un olor, una imagen, o un sonido. Pero para que cualquiera de estos elementos pueda evocar un recuerdo o una experiencia hace falta un proceso social

de significación, un proceso por el cual se carga de sentido individual o colectivo y adquiere densidad simbólica.

De muchas maneras, la música ha demostrado ser un buen anclaje de la memoria. Tal vez la mejor prueba de ello (o al menos la más prosaica) es aquella canción que, escuchada al paso y más bien desprevenidamente, nos recuerda alguna persona amada, un lugar de la infancia, una experiencia traumática, etcétera. Paradójicamente, también escuchamos canciones como una forma de olvidar algo o a alguien, y en este aspecto radica, según Jacques Attali, el poder ritual de la música, que es “el poder de hacer olvidar” (2011 [1977], 19). Este no es un asunto menor. Bien pensado, se trata de la manera como la música encarna y expresa el principio dialéctico según el cual el reverso de la memoria es el olvido. En consecuencia, dada la capacidad ritual y catártica de la música, ésta tiene (y siempre ha tenido) una conexión muy estrecha e intensa con la memoria; al fin y al cabo ambas, música y memoria, se mueven en los límites entre la emoción y la razón, y entre lo consciente y lo inconsciente.

La música se erige entonces como un lugar estratégico para acercarse a las poéticas de la memoria. Pero la música no es una expresión autocontenida: además de sonidos, está llena de textos e imágenes, elementos que, a su manera, también cuentan historias y son evocadores de recuerdos y experiencias (Didi-Huberman 2004; Feld 2010). Entender cómo funciona una canción en tanto anclaje de la memoria supone integrar al análisis todos estos elementos. Sin embargo, como ha señalado Simon Frith (2001), aunque es más o menos fácil determinar cómo una canción llegó a ser memorable para un par de enamorados o para un grupo de amigos, mucho más difícil es entender cómo un tema llega a grabarse en la memoria de una comunidad de sentido. La saturación y la omnipresencia mediática no bastan, recordemos que, por fortuna, no todas las canciones que son promocionadas por los circuitos de los medios masivos de comunicación llegan a trascender y rápidamente se desvanecen en el aire. Pero ese no fue el caso de “La tierra del olvido,” una obra que gracias a romper múltiples barreras (generacionales, tecnológicas y regionales), llegó a ser parte de la memoria colectiva. Bien pensado, se trata de un clásico de la música colombiana, tal vez la última gran canción del siglo XX, por ello vale la pena pensarla y cuestionarla.

### Algunas cuestiones de método

Antes de pasar al siguiente apartado y exponer el análisis propuesto de las dos versiones de “La tierra del olvido,” conviene hacer algunas anotaciones de orden metodológico. Para estudiar la música hay que trascender el musicologismo y el sociologismo. El primero asume que la música es únicamente una construcción sonora que sólo los iniciados pueden entender. El segundo, en cambio, desconoce la especificidad

del lenguaje musical y reduce el todo a una de sus partes: las letras y lo discursivo, como si sólo allí se produjera el sentido social. Me inclino aquí por el enfoque de la etnomusicología, que bien podría entenderse como una antropología de la música en la medida en que va más allá de dicotomías como texto/contexto, forma/contenido o razón/emoción. En este sentido, para el análisis específico de los videos, seguí los preceptos metodológicos planteados por Jody Berland (1993) a propósito de la articulación entre significados, sonidos e imágenes en los videoclips musicales. Para Berland hay que dar cuenta de, al menos, tres niveles: lo que cuentan los videoclips (la historia), el lugar del artista en el videoclip (los personajes) y, por supuesto, la canción en sí misma (la música).

En la práctica, esta perspectiva me llevó a construir matrices de análisis para las dos canciones y sus respectivos videos, en las que se operacionalizaron las variables de interés. En las piezas musicales se rastrearon, además de la letra, la organología, los arreglos, la línea rítmica y melódica. En los videoclips se identificaron elementos como el guión, los personajes o la composición visual. Todos estos aspectos se rastrearon a partir de preguntas concretas (qué lugares se muestran, quién aparece y en qué actitud, qué instrumentos se interpretan, qué objetos componen diferentes cuadros o qué colores son más recurrentes). A partir del cruce de todos estos elementos en ambas versiones de la canción seleccionada y su articulación con los contextos históricos correspondientes, propongo el siguiente análisis.

### 1995: La tierra del olvido

*Clásicos de la provincia* (1993) y *La tierra del olvido* (1995) fueron los discos que jalaron el despegue definitivo de la carrera de Carlos Vives. Sin embargo, su perfil musical empezó a prefigurarse un par de años antes, con su participación en *Escalona*, telenovela inspirada en la vida del compositor Rafael Escalona, uno de los más reconocidos juglares vallenatos. Vives no sólo encarnó a Escalona, también grabó su música y recorrió el país interpretándola. Según Sevilla et al. (2014), tras la popularidad que alcanzó la telenovela se empezó a gestar un nuevo patrón de consumo musical entre las clases medias urbanas del país, que históricamente habían resistido las músicas caribeñas colombianas por considerarlas “música de negros” (Wade 2002, 255). Carlos Vives supo entrever las posibilidades que se abrían tras esta transformación del campo cultural, y al poco tiempo lanzó *Clásicos de la provincia* (1993), un disco cuyo título y repertorio expresan muy bien el concepto de la apuesta de Vives: volver sobre la historia y la tradición (¿la memoria?), y llevar la música de la región caribe (“la provincia”) a tantos lugares como fuera posible.

Tras su lanzamiento en Bogotá, en 1993, *Clásicos de la provincia* vendió más de un millón de copias en Colombia,

rompiendo todos los récords históricos del mercado musical nacional y llegando incluso a figurar en los listados de ventas de países como México, España y Estados Unidos. Aunque a los puristas del vallenato no les gustó, el disco fue un éxito sin precedentes legitimado con contundencia por las cifras. Como muchos colombianos, recuerdo que durante un par de años algunas canciones de ese disco se escucharon a toda hora y en todo lugar; así, temas como “La gota fría” o “Alicia adorada” lo mismo se escucharon en la radio del transporte público que en las fiestas familiares y los reproductores personales, que empezaban entonces a masificarse, en especial el walkman y el discman. Hay que recordar que la aparición de *Clásicos de la provincia* no sólo coincidió con la entrada de los discos compactos (CD) al país, sino con la creación del canal de televisión MTV para Latinoamérica, inaugurado en octubre de 1993. De esta manera, gracias a una acertada estrategia de mercadeo y a la mediación tecnológica, la música de Carlos Vives se tornaba omnipresente.

Una de las cosas más importantes de *Clásicos de la provincia* fue que conectó con los gustos y los consumos musicales de muchos colombianos, dentro y fuera del país, creando un sentimiento de orgullo en torno a lo que la industria cultural entendía y perfilaba por entonces como “lo colombiano.” Este aspecto es determinante, puesto que después de años de mirar y escuchar hacia fuera y considerar lo extranjero mucho mejor que lo propio, el país experimentó una atmósfera de optimismo y pareció unirse en torno a dos eventos de naturaleza muy diferente que marcaron la agenda pública a principios de los noventa: la firma de una nueva Constitución en 1991, tras el acuerdo de paz con el M-19, y la expectativa por la participación de la selección colombiana de fútbol en el mundial de 1994.

Dos años después de *Clásicos de la provincia*, Vives y su grupo lanzaron *La tierra del olvido* (1995). Como el anterior, este disco fue todo un acontecimiento en el campo musical, y la canción homónima se convirtió en un fenómeno mediático sin precedentes. Vale la pena mencionar que el disco fue lanzado por Sonolux, una compañía de la organización Ardila Lulle, y su producción costó alrededor de 1,2 millones de dólares (*Semana*, 1995). “La tierra del olvido” rápidamente lideró los listados de popularidad en las emisoras de radio, y el videoclip era transmitido una y otra vez, abriendo camino, de paso, a la naciente cultura del video en el país. Dado que en el videoclip se mostraban permanentemente paisajes, tradiciones culturales y musicales, y que la canción sonaba, a la vez, “tradicional” y “moderna” (Sevilla et al. 2014), con lo cual interpelaba a muchos públicos, la imagen y la música de Carlos Vives no tardaron en ser usadas por las instituciones del Estado y las del mercado.

Así, por ejemplo, unos meses antes del lanzamiento de *La tierra del olvido*, Vives y su grupo se presentaron en la posesión de Ernesto Samper Pizano, el cuestionado ganador de las elecciones presidenciales de 1994. El gesto fue interpretado

como una maniobra desesperada de Samper para superar una profunda crisis institucional producida después de que se conociera la filtración de dineros del narcotráfico en la financiación de su campaña. Por esta misma época, el grupo Ardila Lulle empleó a La Provincia en pleno para liderar la campaña publicitaria de uno de sus productos estrella, la bebida gaseosa Colombiana. La piedra angular de esta campaña fue un comercial de televisión que iniciaba con la voz en off de Carlos Vives diciendo: “Cuando la pasión colombiana toma fuerza, nada la detiene”; a continuación él y varios integrantes de su grupo cantan una y otra vez el estribillo “toda mi gente es cada vez más colombiana.”<sup>2</sup> Curiosamente, este es un antecedente notable del eslogan “Colombia es pasión” y la agresiva campaña con que se posicionó la marca país en los primeros años del siglo XXI.<sup>3</sup> Sin duda, estamos ante la dimensión más polémica de la imagen pública de Carlos Vives: su postura política. A decir verdad, sorprende que, después de tantos años de (sobre)exposición mediática, Vives haya logrado mantenerse al margen del debate político y no ser asociado con ninguna ideología o partido. Por el contrario, ante la crisis de legitimidad de la esfera política, para amplios sectores del público y la prensa Vives representaba el “renacer musical del país”; en esa medida, canciones como “La tierra del olvido” eran un motivo de alegría y orgullo hacia adentro, y, al mismo tiempo, un producto de exportación 100% colombiano (Cepeda 2010).

Dice Iván Benavides, compositor de “La tierra del olvido” y miembro de La Provincia en 1995, que al crear esta canción “Tenía una visión que pasaba por buscar una renovación estética, sabía que el resultado tenía que ser optimista y tener objetivamente estructuras comerciales” (citado en Wilson 2013, 207-8). Los tres aspectos mencionados por Benavides—la renovación estética, el optimismo y la inclinación comercial—, tienen un correlato visual y narrativo más o menos claro en el videoclip de la canción, el cual puede analizarse a la luz de los tres niveles planteados por Jody Berland (1993): la historia que cuenta la letra, las imágenes de los músicos y los imponentes paisajes.<sup>4</sup>

Basta una mirada rápida a la letra para entender que la historia de amor es en realidad una historia de desamor, pues una joven mujer se cansa del maltrato de su pareja y huye para siempre. Quien narra, entonces, es el hombre que espera:

Como la luna que alumbraba /  
por la noche los caminos /  
como las hojas al viento /  
como el sol espanta al frío /  
como la tierra a la lluvia /  
como el mar espera al río /  
así espero tu regreso /  
a la tierra del olvido.  
(“La tierra del olvido” 1995)

No es exagerado decir que a lo largo de la historia, el (des) amor ha sido uno de los temas más recurrentes en la música popular, así que una buena canción de amor siempre va a encontrar un lugar en el espectro radial. Esto pasó con “La tierra del olvido”, cuya intención comercial no sólo se trasluce en la temática de la letra, también se evidencia en la orquestación y los arreglos de la canción, que no por casualidad inicia con un arpegio de guitarra al mejor estilo de la balada-pop. En el videoclip, las imágenes de la pareja de campesinos se mezclan con los primeros planos de Carlos Vives y los músicos de La Provincia, quienes cantan y tocan sus instrumentos “tradicionales” y “modernos” (guitarra, acordeón, gaita) alrededor de una fogata en la playa.<sup>5</sup> Se trata de una escena que rezuma alegría y ambiente festivo, por ello, en un gesto tradicional entre los intérpretes de músicaailable colombiana, cada vez que la cámara enfoca a uno de los músicos, este sonrío y baila.

El tercer plano narrativo del video es quizá el más importante, o al menos es el que más relación tiene con el optimismo que permeó deliberadamente la concepción de la canción. Al mejor estilo de *Colombia, magia salvaje* (2015)—una película que (re)presenta al país como un territorio mágico y salvaje, “un mundo donde la naturaleza impera y donde las montañas esconden edenes aún inexplorados”—, el videoclip de “La tierra del olvido” muestra todo el tiempo imágenes majestuosas de paisajes tropicales y amaneceres apacibles, a partir de planos generales y vistas aéreas.<sup>6</sup> Auténticas postales que representan la Sierra Nevada de Santa Marta y sus alrededores como un lugar idílico, pacífico, habitado por comunidades indígenas milenarias, imponentes aves y, para usar una expresión de *Cien años de soledad*, “piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (García Márquez 1988 [1967], 9).

Esta actitud celebratoria de la riqueza y la diversidad natural del caribe colombiano caracterizó el concepto general del álbum *La tierra del olvido*, no sólo una canción. En palabras de Iván Benavides: “(...) había toda una idea como de “retorno a la naturaleza,” de hacer símbolos con la Sierra Nevada de Santa Marta, que era como el centro del proyecto a nivel simbólico; además, Carlos [Vives] decía siempre que el tema tenía que tener un poco de esperanza y optimismo” (citado en *Revista Shock* 2011). La carátula del disco también expresaba claramente esta idea de un “retorno a la naturaleza.” En ella se observa en primer plano una imagen de Carlos Vives torsidesnudo, cuyo reflejo se proyecta en el agua cristalina, y, al fondo, el paisaje nevado de la Sierra, pletórica de árboles y animales; junto a Vives, en medio de una tupida vegetación, aparecen otros miembros de La Provincia.

Además del videoclip de “La tierra del olvido,” en los años noventa circularon otro tipo de imágenes de la región caribe colombiana que también ocupan un lugar en la memoria de muchos colombianos. Aunque puede decirse que el conflicto colombiano ha sido pobre en imágenes, en los noticieros de

la época eran muy frecuentes las imágenes de grandes grupos de campesinos (con frecuencia indígenas y afrocolombianos) que salían desplazados de sus tierras. Por regla general, los desplazados dejaban a sus espaldas vastos territorios vacíos, arrasados pero disponibles. Según fuentes oficiales, una de las regiones del país que más registró masacres y desplazamientos fue la costa caribe, especialmente los departamentos de Sucre, Bolívar y Magdalena (Palacios & Safford 2012). Si bien estas imágenes se volvieron cotidianas, contrastaban de forma dramática con las escenas idílicas de esa misma región del país que aparecían en producciones como el videoclip de “La tierra del olvido.”

### 2015: La nueva tierra del olvido

Si bien durante la segunda mitad del siglo XX la costa caribe colombiana pudo haber representado “ese otro país” al que la racionalidad y la violencia política “del Interior” no llegaba (Cunin 2005; Wade 2002), lo cierto es que desde hace varias décadas esta región se constituyó como uno de los enclaves estratégicos disputados por guerrilleros y paramilitares en el norte del país: ¿cómo pasó de ser un supuesto remanso de paz a una zona de conflicto armado? Una pista importante de esta transformación se encuentra en la novela *Libranos del bien* (2008) de Alfonso Sánchez Baute, quien describe un fenómeno inquietante y hasta irónico: el proceso por el cual Rodrigo Tovar Pupo y Ricardo Palmera Pineda, miembros de una misma generación y de dos de las familias más reputadas de Valledupar (con amigos y familiares en común), se convirtieron, respectivamente, en alias Jorge 40, el líder paramilitar, y alias Simón Trinidad, el líder guerrillero, dos de los actores más determinantes del conflicto armado interno desde los años noventa.

Este proceso no fue ajeno a la música; después de todo, la violencia en Colombia ha tenido su propia banda sonora. Así, en masacres inenarrables como las de El Salado—perpetrada en febrero de 2000 por el Bloque sur de las Autodefensas Unidas de Colombia, al mando de Jorge 40: “el espectáculo fue acompañado de lo que sería común en las actividades de los paramilitares en la costa: una interminable parranda vallenata, con música de acordeón y con una borrachera generalizada entre los paramilitares (...) mientras sobrevolaban los helicópteros del ejército nacional” (Figueroa 2007, 316). En el plano icónico y visual de la música vallenata también se evidenció este proceso cuando repentinamente parecieron entrar en desuso las carátulas con playas paradisíacas y desoladas, y en su lugar aparecieron imágenes bélicas y hombres armados hasta los dientes, como en la desafortunada carátula del disco *La 9ª Batalla* (2013) del polémico cantante Silvestre Dangond, quien aparece en primer plano vestido como un militar, mientras al fondo sobrevuelan unos helicópteros.<sup>7</sup>

En los años que siguieron al lanzamiento de “La tierra del olvido,” el país en general, y la Costa Atlántica en particular, vieron cómo el conflicto interno alcanzaba proporciones inéditas. En el plano simbólico, una de las consecuencias de este recrudecimiento fue el resquebrajamiento del imaginario de la región caribe como un lugar ajeno a la violencia que había azotado otras partes del país. Por ello, cuando a mediados de 2015 corrió el rumor de que se estaba preparando un nuevo videoclip para conmemorar los 20 años de “La tierra del olvido,” era razonable pensar que se incluirían algunos cambios y que, en consecuencia, se actualizaría y matizaría la representación de “la provincia,” al fin y al cabo ya corría el siglo XXI y se tenía más perspectiva histórica.

Diciéramos, la nueva versión—una producción que contó con el auspicio de la marca país y está disponible en el canal de YouTube de la Presidencia de la República de Colombia—, fue lanzada en Expo Milán 2015. Como mencioné antes, el videoclip fue iniciativa del gobierno nacional pues se estimó que esta canción era la más indicada para “(...) mostrarle al mundo la belleza, diversidad y riqueza de nuestro país” (Colombia.co 2016). La nueva versión de ‘La tierra del olvido’ presenta cambios sustanciales frente a la primera en varios de los aspectos previamente analizados: el componente musical (la organología), el guión (la historia narrada), y el componente visual (los protagonistas y los escenarios).

Frente al componente musical llaman la atención los arreglos radicalmente nuevos. El arpeggio inicial ha desaparecido y en su lugar un grupo de músicos de San Andrés introducen la melodía principal. La orquestación original también ha cambiado, el acordeón, por ejemplo, ha perdido protagonismo y, en cambio, ahora tienen alguna figuración instrumentos como la marimba de chonta y el arpa; esto es posible porque esta nueva versión dura casi 6 minutos, es decir, un minuto y medio más que la primera versión. No es este un dato menor si se tiene en cuenta que existe un cierto consenso tácito en la industria musical sobre la duración de las canciones que llegan a figurar en la radio comercial. En este caso la intención es otra, por ello el tiempo adicional es empleado para visibilizar más músicos, incluir más sonoridades y mostrar más paisajes. Así mismo se incluyen nuevos fragmentos líricos que hacen difícil recordar la historia original, la de una mujer que se cansa de ser violentada y se marcha. Por tanto, el guión ha cambiado: ahora la historia de amor no es entre un hombre y una mujer anónimos; aquí artistas famosos declaran su amor por Colombia, comparándola con una bella mujer. Tras este ejercicio discursivo hay una doble operación de humanización y feminización de la nación, como lo recuerdan las nuevas líneas de la canción interpretada por el cantante de reguetón Maluma: “me atrevo a comparar a mi territa con tu cuerpo escultural / ambas tan bellas como las flores / ambas me encantan / son mis amores” (“El tiempo del olvido” 2015).

El componente visual del nuevo videoclip de ‘La tierra del olvido’ es descrito de la siguiente manera en el sitio oficial de Marca País Colombia:

Esta misma canción que por 20 años nos ha puesto a bailar, cantar y nos ha llevado a realizar un recorrido por los más bellos paisajes de la Sierra Nevada de Santa Marta, nos lleva, en esta ocasión, por ocho destinos de Colombia, de la mano de ocho artistas nacionales representantes de diferentes estilos musicales y culturales (...) Esta historia muestra, además de sus envidiables recursos agrícolas, los diversos paisajes del país. Sus playas, selvas, llanuras y montañas, así como sus cinco pisos térmicos (Colombia.co 2016).

Si el video de 1995 se restringía a locaciones de la Sierra Nevada, el de 2015 se mueve fluidamente tanto por el país rural como por el país urbano. Encontramos entonces bellas postales de diferentes paisajes alrededor del país, algunos incluso lejanos de los circuitos turísticos tradicionales en lugares como la Amazonía o el Vichada. Además, se muestran vistas panorámicas de ciudades como Cartagena, Medellín o Bogotá, y extensos terrenos listos para ser productivos mediante el cultivo agrícola o la crianza de animales. Así que en realidad la descripción citada parece acertada: el video es una muestra de diversidad natural, racial y cultural. Cabe preguntarse, sin embargo, a quién se le muestra tanta riqueza y quién considera esos recursos como “envidiables.” En este punto conviene recordar que el nuevo videoclip de “La tierra del olvido” se lanzó fuera del país, en uno de esos eventos internacionales que en la práctica funcionan como vitrinas y ruedas de negocios.

Siguiendo con el componente visual, a la hora de rastrear los objetos que hacían parte de la composición, llama la atención una mesa que aparece todo el tiempo en el videoclip, en diferentes locaciones y posiciones. Al principio la mesa está vacía; al final, luce llena de sandías y otras frutas tropicales. Según la versión oficial, “(...) la mesa y el video son una invitación a pasar a la mesa de Colombia. Una mesa que es alimento, cultura y vida. Una mesa, en la que hay lugar y riqueza para todos” (Colombia.co 2016). Como en la mesa, en el nuevo video de “La tierra del olvido” cabe de todo: desde los músicos afrocolombianos de Herencia de Timbiquí y su marimba del Pacífico, hasta el Cholo Valderrama y el joropo llanero. El ethos multiculturalista y la corrección política han hecho lo suyo. Y puesto que aquí la intención explícita es mostrar y representar todo el país (a diferencia del videoclip original), se hace gala de un “nosotros” más incluyente, con lo cual pareciera que en la nueva tierra del olvido cabemos todos.

Más allá de cualquier resabio regional y estético (“debieron haber mostrado tal región, aquel género musical, o incluir a tal artista”), considero que el verdadero problema aquí no

es lo que se muestra sino lo que no se muestra, las ausencias, lo que se hizo invisible. Y es que salvo un puñado de músicos jóvenes y felices, y de los lugares comunes de la mujer que baila cumbia y del niño que juega fútbol, en el video no hay gente. ¿A dónde fueron todos ahora que la mesa está servida y el país parece más grande? Porque a diferencia del video original que se restringía a una región, aquí, por fin, se muestra casi todo el país, desde San Andrés hasta la Amazonía y desde el Valle del Cauca hasta los Llanos Orientales; es decir, ahora la tierra del olvido es toda Colombia, pero en esta tierra—al menos según un videoclip concebido y usado por las instituciones del Estado—, buena parte del territorio parece vacío (porque no hay gente) y disponible (porque tiene recursos envidiables).

Hasta aquí queda claro que en la nueva versión de “La tierra del olvido,” hay más geografía que historia. Es por ello que está llena de referencias visuales y sonoras a diferentes lugares y paisajes. En cambio hay pocos sujetos y pocas historias, por ende, poco conflicto. Este es un aspecto bastante significativo, pues (re)presentar y mostrar un territorio sin mencionar las problemáticas de sus habitantes resulta una operación peligrosamente aséptica. En consecuencia, en la nueva tierra del olvido prima la armonía y geografía idealizada antes que la cacofonía, es decir, las historias que controverten e incomodan.

### A manera de cierre

Hasta aquí, con el análisis de “La tierra del olvido,” no he querido sobrevalorar una canción que se creó pensando, fundamentalmente, en el éxito comercial. Pero, en casos como éste, una canción es mucho más que una simple canción: es un lugar de producción de sentido y un anclaje de la memoria, de ahí que sea válida la pregunta por su trascendencia cultural y sus usos públicos. Esos usos, como el sentido colectivo y los recuerdos individuales asociados a las canciones, se actualizan, van cambiando. La música se transforma con el tiempo. En 1995 “La tierra del olvido” conmocionó el campo musical no sólo por su belleza lírica sino porque simbólicamente representó la búsqueda de un sonido con identidad local construido a partir del diálogo entre ciertas músicas regionales colombianas con instrumentos modernos y ritmos globales. Al tiempo, Carlos Vives supo aprovechar como pocos las oportunidades de mercado que se abrían con

el uso de los nuevos soportes del sonido y el auge de la cultura visual que caracterizó los años noventa.

Estética, política y simbólicamente, la nueva tierra del olvido es diferente de la original. “La tierra del olvido” de 2015 representaba una oportunidad idónea de actualizar ciertos imaginarios y delinear la imagen de un país que además de proyectarse estratégicamente en el futuro conoce su pasado y reconoce el derecho a la memoria y a no olvidar. Sin embargo, por la forma como se concibió y por las lógicas narrativas e ideológicas que le subyacen, se alinea a las agendas oficiales de construcción de la nación y a las políticas musicales de la colombianidad del siglo XXI. Está por verse, sin embargo, si la nueva versión logra la misma trascendencia simbólica de la original y si entrará a hacer parte de la memoria colectiva. Será difícil dada la fugacidad y la obsolescencia que caracteriza el mercado cultural contemporáneo. Hoy los tiempos del mercado se imponen y subyugan a los tiempos de la producción de memoria.

Mi interés en “La tierra del olvido” no deriva solamente de su lugar en la memoria colectiva y de los usos públicos de que ha sido objeto en los últimos veinte años. Mi intención principal ha sido entender esta producción cultural—una de las más importantes del siglo XX en Colombia según la *Revista Arcadia*—como un lugar estratégico desde el cual entender cómo las políticas de la memoria pueden devenir técnicas de olvido (Richards 1998). Lo que este análisis demuestra es que así como el reverso de la memoria es el olvido, el reverso de la sobreexposición (de paisajes y músicos famosos) es la invisibilidad (de las comunidades y sus condiciones de vida). No por incluir y mostrar más diversidad natural y cultural se amplía realmente el espectro de re-presentación política y social, eso es lo que evidencia la versión de “La tierra del olvido” del siglo XXI. Por ello, si después de ver el nuevo videoclip nos preguntáramos cuál es la tierra del olvido bien podría responderse que

La tierra del olvido es Colombia y la tierra olvidada de Colombia: la periferia de la periferia (...) La tierra del olvido es la tierra que no quiere tener memoria. La tierra que, desde un olvido voluntario —es decir, desde el autoengaño y la indolencia— le ha dado la espalda a la realidad, a la pobreza y a la violencia que sigue existiendo y sigue desarrollándose, para pensarse, digamos, el país más feliz del mundo (Caputo 2014, 53).

### Obras Citadas

Attali, Jacques. (2011 [1977]). *Noise. The Political Economy of Music* (11a ed.). USA: University of Minnesota Press.

Berland, Jody. (1993). “Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction”, en: *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London: Routledge. (pp. 20–36).

- Bushnell, David. (2013 [1994]). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* (17 ed.). Bogotá: Planeta.
- Caputo, Giuseppe. (2014). La tierra del olvido. *Revista Arcadia* (100), 53.
- Cepeda, María Elena. (2010). *Musical ImagiNation US-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York: NYU Press.
- Colombia.co. (2016). [online] Disponible en: <http://www.colombia.co/talento/lanzamiento-oficial-del-video-la-tierra-del-olvido.html> [Accessed 3 May 2016].
- Cunin, Elizabeth. (2005). “El Caribe visto desde el interior del país.” En V.V.A.A., *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas* (págs. 265-80). Barranquilla: Uninorte.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes, pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- El Heraldo. (7 de Agosto de 2015). Canciones que suenan a himno popular. Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de *El Heraldo*: <http://www.elheraldo.co/tendencias/canciones-que-suenan-himno-popular-210246>
- Feld, Claudia. (2010). “Imagen, memoria, desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria.” *Aletehia* (1), 1-16.
- Figuerola, José. (2007). *Realismo, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Tesis doctoral, Georgetown University.
- Frith, Simon. (2001). “Hacia una estética de la música popular”. In F. C. (eds), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413 - 435). Madrid: Trotta.
- García Márquez, Gabriel. (1988 [1967]). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huysen, Andreas. (1999). “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia”. *Revista de Crítica Cultural* (18), 8-15.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth. (2005). “Exclusión, memorias y luchas políticas.” (CLACSO, Productor) Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Jelin.rtf>
- LaCapra, Dominick. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Marca País Colombia. (s.f.). “La marca país”. Recuperado June 1, 2016, from <http://www.colombia.co/la-marca>
- Palacios, Marcos, & Safford, Frank. (2012). *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Pécaut, Daniel. (2012). *Orden y violencia. Colombia 1930-1953*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Procolombia.co. (2016). [online] Disponible en: <http://www.procolombia.co/procolombia/que-es-procolombia> [Accessed 1 May 2016].
- Revista *Arcadia*. (2014). “Cien años de realidad. El país leído desde las artes”. *Revista Arcadia* (100).
- Revista Shock. (26 de Abril de 2011). “Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana”. Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de <http://www.shock.co/articulos/ivan-benavides-richard-blair-los-padres-de-la-nueva-musica-colombiana>

- Revista Semana*. (9 de abril de 1995). “Sono-Vives”. Recuperado el 8 de septiembre de 2019, disponible en: <https://www.semana.com/economia/articulo/sono-vives/26445-3>
- Revista Semana* (12 de agosto de 2013). “Las ‘batallas’ de Silvestre Dangond”, disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/las-polemicas-de-silvestre-dangond/367332-3>
- Richards, Nelly. (1998). “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (págs. 25-76.). Santiago: Cuarto propio.
- Salcedo, Alberto. (2013). “Contra Silvestre Dangond”, Disponible en: <https://www.soho.co/entretenimiento/articulo/contra-silvestre-dangond-el-cantante-es-una-verguenza-para-el-vallenato-lea-por-que/32282>
- Sánchez Baute, Alfonso. (2008). *Libranos del bien*. Bogotá: Alfaguara.
- Sanín, Juan. (2010). “Made in Colombia. la construcción de la colombianidad a través del mercado”, en: *Revista Colombiana de Antropología*, 46, 27–61.
- Sevilla, Manuel, Ochoa, Juan, Santamaría, Carolina, & Cataño, Carlos. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Todorov, Tzvetan. (2008). *Los abusos de la Memoria*. Barcelona: Paidós.
- Uribe, María Teresa. (2001). *Nación, Ciudadano y Soberano*. Medellín: Corporación Región.
- Vignolo, Paolo. (2010). “Metamorfosis de una pasión. La otra cara de Colombia: en búsqueda de una marca país”, en: *Preámbulo. Ejemplos empíricos de identidad nacional de baja intensidad* (pp. 89–102). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, Peter. (2002). *Música, Raza y Nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación y Programa Plan Caribe.
- Wallerstein, Immanuel. (1991). “La construcción de los pueblos: Racismo, Nacionalismo, Etnicidad”. En E. Balibar, & I. Wallerstein (Edits.), *Raza, Nación y Clase* (págs. 111 - 134). Madrid: IEPALA.
- Wilson, Pablo. (2013). *Rock Colombiano. 100 discos - 50 años*. Bogotá: Ediciones B.

---

### Notas

1. Este artículo recoge algunas de las reflexiones teóricas e históricas que surgieron en la realización de una tesis doctoral sobre el fenómeno de las nuevas músicas colombianas, en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.
2. Aquí se puede ver el comercial de Colombiana protagonizado por Carlos Vives y La Provincia: <https://www.youtube.com/watch?v=CVWCRI0uLT4> (Última consulta: abril 20 de 2019).
3. “Colombia es pasión,” primero, y “Colombia realismo mágico,” después, han sido las dos campañas insignes de la Marca País Colombia, que, según la versión institucional, es “[...] un esfuerzo conjunto del gobierno nacional y del sector privado para mostrarle al mundo el tesón, dedicación, trabajo y pasión con el que los colombianos hemos hecho de este el mejor país para vivir [...] Marca Colombia es una estrategia dedicada a cambiar la manera como el mundo nos percibe” (Marca País Colombia, s.f.). Las estrategias retóricas e ideológicas detrás de ambas campañas ya han sido analizadas ampliamente (Sanín 2010b; Vignolo 2010), demostrando la íntima (y peligrosa) relación entre nacionalismo, multiculturalismo y hasta consumismo.
4. Aquí se puede ver el videoclip de “La tierra del olvido”: <https://www.youtube.com/watch?v=D1OYcs9UHXk> (Última consulta: abril 21 de 2019).

5. La visibilidad que Carlos Vives y La Provincia le dieron a la gaita, puede considerarse un antecedente de la popularización, en contextos urbanos, de otros instrumentos tradicionales de las músicas regionales colombianas en el siglo XXI, por ejemplo, la marimba de chonta en el caso de grupos como Chocquibtown o Herencia de Timbiquí.
6. “Imagina un mundo donde la naturaleza impera, donde las montañas esconden edenes aún inexplorados, de fabulosas y desconocidas criaturas, de bosques cual tesoros. Un verdadero mundo perdido, un paraíso que aún existe. Bienvenido a Colombia.” Estas líneas corresponden al tráiler de *Colombia, magia salvaje* (2015), una de las películas más taquilleras de los últimos tiempos en el país, patrocinada por la cadena de almacenes Éxito y la fundación Ecoplanet. Aunque el análisis de esta película escapa a los intereses de este texto, las líneas citadas permiten hacerse una idea del tono exotista y hasta esencialista de dicha producción. Aquí se puede ver el tráiler: [https://www.youtube.com/watch?v=43gK9f\\_Pai0](https://www.youtube.com/watch?v=43gK9f_Pai0) (Última consulta: abril 21 de 2019).
7. Periodistas como Alberto Salcedo Ramos (2013) han cuestionado varios comportamientos y apariciones públicas altamente polémicas de Silvestre Dangond. Así mismo, varios medios de comunicación llamaron la atención sobre la presentación que en julio de 2012 hizo Dangond en el matrimonio de Camilo Torres Martínez, alias “Fritanga,” acusado de paramilitarismo y narcotráfico (ver: *Semana* 2013).

## Un evento sin testigos: memoria y trauma en *Las reputaciones* de Juan Gabriel Vásquez

Astrid Lorena Ochoa Campo/ University of Virginia

El 9 de abril de 2018, Junot Díaz cautivó la atención de muchos lectores con su artículo titulado “The Silence: The Legacy of Childhood Trauma,” publicado en *The New Yorker*. En dicho artículo, el escritor dominicano-americano narra el abuso sexual que experimentó en su infancia. Uno de los aspectos más sugerentes, como su título lo señala, es el silencio que rodea a estas experiencias de abuso sexual: “I never got any help, any kind of therapy. Like I said, I never told anyone” (Díaz 2018). Además, a través de su escrito, Díaz se declara un aliado del movimiento #MeToo, iniciado en octubre de 2017: “I could have called after her me too me too. I could have said the words: I was also raped” (Díaz 2018). Sin embargo, a pesar de este gesto de empatía de parte del escritor con las víctimas de abuso sexual, el 4 de mayo de 2018 fue acusado de usar su artículo para excusar sus propios actos de abuso. Luego de la confrontación pública de la escritora Zinzi Clemmons, como se indica en *The New York Times*, “Her claims swiftly set off other accusations of abusive and inappropriate behavior by Mr. Díaz” (Alter et al. 2018). Como consecuencia, la reputación del aclamado escritor se puso en tela de juicio.<sup>1</sup>

El anterior caso demuestra, por un lado, la importancia de la construcción de una narrativa para la asimilación las experiencias traumáticas; y por otro, la fragilidad de la reputación y el poder de la opinión pública.<sup>2</sup> Estos aspectos se encuentran magistralmente representados en *Las reputaciones* (2013), la sexta novela del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (1973), en la que se relata la historia de un caricaturista colombiano en la cúspide de su carrera profesional a los sesenta y cinco años de edad y su papel en la búsqueda de la verdad en un caso de abuso sexual infantil del que fue testigo. Ante la dificultad para recordar el incidente de abuso sexual veintiocho años después de haber ocurrido, la víctima, Samanta Leal, acude al caricaturista Javier Mallarino. La ayuda que este está dispuesto a prestarle implica excavar una multitud de memorias dolorosas para los dos.

En este ensayo propongo que, en *Las reputaciones*, el abuso sexual de Samanta en su niñez es un evento traumático sin testigos no solo porque ella, como testigo interno, estaba inconsciente mientras sucedía, y, por consiguiente, era incapaz de ser testigo de sí misma, sino también por el pacto de silencio al que todos los otros testigos se acogieron. Para la reconstrucción de sus memorias, la mujer debe recurrir a Mallarino, quien a su vez posee recuerdos fragmentados

y confusos, pero cuyo papel es fundamental porque decide convertirse en el interlocutor de su testimonio y acompañarla en la búsqueda de la verdad de los hechos. A través del proceso de ser testigo del acto de testificar, es decir, al pausar y reflexionar a medida que los diálogos toman lugar, el caricaturista ayuda a Samanta a procesar y darle significado al evento traumático. Al mismo tiempo, por medio de estas meditaciones sobre la función de la memoria en el trauma, sostengo que la novela invita a una reflexión más amplia sobre el papel de la memoria y la necesidad de recordar el pasado para vivir en el presente y proyectarse hacia el futuro.

A continuación, presento brevemente el argumento de la novela. Luego, hago referencia a la recepción de la obra para enfatizar un elemento de la misma que los críticos han subestimado hasta el momento. Éste es: la centralidad del episodio de abuso sexual de la niña Samanta Leal para la comprensión de la novela y su conexión con la caricatura de Honoré Daumier (1808-1879) titulada *Le passé, le présent, l'avenir* (el pasado, el presente, el futuro). Seguidamente, basándome en estudios sobre el trauma y la memoria, analizo el proceso dialógico por medio del cual los protagonistas intentan reconstruir los hechos y el silencio que rodeó al abuso sexual. Finalmente, me torno a una frase recurrente de la novela que el protagonista extrae de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) de Lewis Carroll, para apuntar a la reflexión general sobre la memoria que se hace en *Las reputaciones* a través de la intertextualidad.

### La novela y su recepción

En *Las reputaciones*, un narrador omnisciente cuenta la historia del caricaturista Javier Mallarino desde los momentos previos a su homenaje en el Teatro Colón de Bogotá hasta unos días después del evento. Asimismo, a través de *flashbacks*, se narra el inicio de su carrera, sus relaciones familiares, la situación política de Colombia a lo largo de varias décadas, el suicidio del caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931) y el del poeta José Asunción Silva (1865-1896). Asimismo, el incidente del abuso sexual de Samanta Leal, una niña de 7 años, por parte de un político conservador, el cual tuvo lugar en la casa del caricaturista. La novela no solo se sirve de estas rememoraciones para narrar eventos del

pasado de Mallarino, sino que también incorpora sus reflexiones sobre la función de la memoria.

La recepción de *Las reputaciones* ha sido positiva en general (Fernández-Santos 2013, Li 2016, Oquendo B. 2013, Vidal 2016), pero algunos críticos han incluido observaciones menos favorables (O’Keeffe 2016, Rivas 2014, Torres Duarte 2013). Dada la creciente fama de Juan Gabriel Vásquez luego de recibir múltiples premios, incluyendo el prestigioso Premio Alfaguara en 2011 por su novela *El ruido de las cosas al caer*, algunos críticos han expresado insatisfacción con la calidad literaria de su sexta novela. Por ejemplo, para Juan David Torres Duarte, “*Las reputaciones* es una novela precisa, que se sostiene gracias a pequeños enigmas que avivan la curiosidad del lector (el supuesto encuentro con un caricaturista muerto, la historia de la borrachera monumental e infantil de Samanta Leal)” (2013). Aunque no es un comentario directamente negativo, mi objeción a la afirmación de Torres es que no se refiere al abuso sexual sino a la “borrachera” de la niña, a pesar de que en su resumen de la trama menciona el suceso como una violación. Por consiguiente, al denominar la “borrachera” de Samanta como “un pequeño enigma,” minimiza la importancia del evento traumático que experimenta la niña de la novela. La conclusión de Torres es que “*Las reputaciones* resulta una obra de menor escala en el registro de Vásquez” (Torres 2013). Por su parte, Ascensión Rivas opina que es una “novela que engancha, rica en matices, ironía e intertextualidades, cuya historia quizá se diluye un poco en la tercera parte” (Rivas 2014). De un modo similar, Alice O’Keeffe se refiere al abuso sexual de la niña, al que considera como un “cynical plot device” que “create a crisis for Mallarino, with the victim never more than a side issue.” Finalmente, sentencia que “from a strong writer with a compelling vision, it is a disappointing waste” (O’Keeffe 2016).

En contraste con la opinión de O’Keeffe y otros críticos, considero que el episodio del abuso sexual de Samanta no le resta calidad a la obra y tampoco es una excusa para crear una crisis para el caricaturista, sino lo contrario. Este episodio es primordial en la novela y es el eje central para reflexionar sobre el papel de la memoria en eventos traumáticos. Además, la atención al abuso infantil en la novela de Vásquez pone en relieve la necesidad de reflexionar sobre la recurrencia de estos hechos en la realidad colombiana. De acuerdo con un informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, “en la sociedad colombiana persiste la idea de que las violencias de género constituyen una violencia menor, un asunto privado sobre el que las víctimas no deben hablar, so pena del estigma y la culpabilización” (2018, 33). En el mismo informe, las estadísticas de víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado revelan un alarmante dato: de las 15.076 personas abusadas, 5.302 son niños, niñas y jóvenes entre 0 y 19 años, lo cual corresponde aproximadamente a un 35% del total de víctimas (CNMH 2018, 46-47). Allí también se hace hincapié en el hecho de que la violencia sexual, y en

especial dirigida a menores, no es exclusividad del conflicto armado, sino que toma lugar en diversos contextos incluso el familiar (CNMH 2018, 34). Visto de este modo, abordar casos de abuso sexual infantil desde la ficción puede ser un ejercicio productivo para la concientización sobre esta cruda realidad en la sociedad colombiana.<sup>3</sup>

El abuso de Samanta es importante porque ilumina la conexión de este episodio con el tema que, a mi modo de ver, es uno de los más relevantes de la novela: la dinámica entre el pasado, el presente y el futuro. La caricatura de Honoré Daumier (1808-1879), titulada *Le passé, le présent, l’avenir* y publicada en 1834 (fig. 1), es un elemento crucial sobre el tema. Daumier fue un artista francés ampliamente conocido por sus caricaturas y sátiras políticas. Su carrera como litógrafo se desarrolló bajo el reinado de Louis-Philippe en los años 1830, quien inicialmente había garantizado la libertad de prensa (Morens 2012, 529). Luego, las leyes de prensa se hicieron severas y se implementaron castigos para quienes atacaran la autoridad real. Durante el gobierno de este monarca, el caricaturista fue encarcelado por seis meses en 1831 por su caricatura *Gargantúa*, la cual critica los abusos de poder a través de una representación grotesca del rey Louis-Philippe como Gargantúa, el personaje de la obra *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, publicada originalmente en 1532-1535 (Childs 1992, 26). Del mismo modo que Daumier, Mallarino se concientiza del poder de su lápiz y lo utiliza para elaborar caricaturas políticas, lo cual lo convierte en víctima de la censura en varias ocasiones, pero al mismo tiempo lo dota de éxito profesional.



Fig. 1 The Past, the Present, and the Future (*Le passé – Le présent – L’Avenir*), publicado en *La Caricature*, no. 166, Jan. 9, 1834 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365043>

Con respecto a la caricatura, Mallarino afirma que esta es “la imagen del rey Louis-Philippe como la dibujó Daumier en 1834” (Vásquez 2014, 52-53): “en aquella cabeza con forma de pera cabían, milagrosamente, tres rostros: uno joven y contento, otro pálido y amargado, otro ensombrecido y triste” (Vásquez 2014, 52-53). Dicha imagen se menciona por

primera vez al final de la primera parte de la novela, cuando Samanta Leal se hace pasar por periodista para entrar en la casa de la montaña de Mallarino para buscar rastros que le ayuden a recordar el incidente de su infancia (Vásquez 2014, 53). La caricatura de Daumier se había fijado en su memoria durante el domingo de julio de 1982 en que jugaba con Beatriz, la hija de Mallarino. Él nota cómo Samanta, veintiocho años después, en 2010, se fija en el cuadro en la pared de su estudio: “Samanta había dejado de mirarlo y tomar notas, y su expresión ya no era diligente y atenta, sino que había adquirido de repente una expresión concentrada y a la vez vacía, como la de un loco” (Vásquez 2014, 52). La identificación de la caricatura de Daumier desencadena la vuelta al pasado a través de la memoria—la de Mallarino y la de Samanta—para dar sentido al presente de los dos. Como lo sugiere el título de este dibujo del siglo XIX, en conexión con la vida de los protagonistas, Samanta hace parte del pasado, presente y futuro del caricaturista político colombiano. Así, a diferencia de lo expresado por los críticos anteriormente mencionados, el incidente de abuso sexual de Samanta Leal no es un aditamento, sino una pieza central en la trama de *Las reputaciones*.

### Un evento sin testigos

A pesar de haber invitados durante la fiesta en la casa de Mallarino en la que Samanta Leal fue abusada sexualmente, sostengo que este fue un evento sin testigos por dos razones primordiales. Primero, dado que Samanta estaba inconsciente por la influencia del alcohol, los recuerdos del acontecimiento parecen haberse registrado en su memoria solo de manera sensorial dificultando la verbalización de los mismos. Y segundo, porque—especialmente después del suicidio del congresista Cuéllar—tanto los invitados de la fiesta como la familia de Samanta y la de Mallarino asumen una actitud de silencio alrededor del evento. De acuerdo con las reminiscencias del anfitrión, el congresista conservador Adolfo Cuéllar acudió a una fiesta en su casa de la montaña en 1982 para pedirle que dejara de dibujarlo. Según cuenta este sobre Cuéllar, “su reputación lo había convertido en blanco de varios ataques por parte de la prensa liberal” (Vásquez 2014, 68). Él había caricaturizado al congresista recientemente por su comentario misógino en reacción a un caso de violencia doméstica en la costa colombiana en el que una enfermera había sido asesinada por su marido: “pero cuando a una mujer le pegan, generalmente es por algo” (Vásquez 2014, 69). Es durante esta fiesta que Samanta es víctima de abuso sexual.

Beatriz, la hija de Mallarino, y Samanta, aprovechan la distracción de los adultos para jugar por la casa y tomarse los restos de alcohol de las copas de los invitados. Luego de encontrarlas en ese estado de embriaguez, Mallarino y alguien más recogen a las niñas del suelo y las llevan a la habitación principal, donde quedan “perfectamente

inconscientes e inmóviles” (Vásquez 2014, 74). Momentos más tarde, aparece el señor Leal para llevarse a su hija a la casa. Su enojo ante el descuido de los invitados es evidente, por lo que sube apresuradamente las escaleras en busca de su hija. Allí encuentra al congresista Cuéllar presuntamente abusando de Samanta. Ya que el caricaturista no fue testigo presencial del encuentro, lo que posee son los recuerdos de los gritos del papá de la niña, quien se empeñaba en decir: “¿Qué pasó aquí? ¿Qué le hizo a mi niña?” (Vásquez 2014, 81), “¡Deme las manos! ¡Déjeme olerle las manos! ... ¡Déjeme olerles los dedos, malparido!” (Vásquez 2014, 82). Todos los adultos ven a Cuéllar bajar las escaleras y detrás de él, al papá de Samanta insultándolo. Cuando Mallarino sube a la habitación, encuentra lo que parece indicar la prueba del delito: “La vi todavía dormida, quiero decir inconsciente, pero acostada boca arriba, no de medio lado como la había dejado antes, sino acostada boca arriba y con la falda un poco levantada. Tenía las piernas separadas, o una pierna doblada, creo que era así, una pierna doblada” (Vásquez 2014, 82). Luego el padre abraza a la niña de una manera particular: “Pero lo que no era normal era la mano izquierda de su papá, que la tenía a usted agarrada de las nalgas, no para sostenerla, sino como tapándola, como tapándole la ropa interior” (Vásquez 2014, 82). Así, todas las pruebas llevan a los asistentes a la fiesta a creer que el abuso sí sucedió.

Aunque Mallarino no es testigo ocular del abuso de Samanta, este dibuja una caricatura de Cuéllar sin conexión con un suceso nacional público sino con el incidente privado en su casa, lo cual le da el poder de sugerir sin acusar directamente:

Y allí estaba su recuadro negro, que esta vez había dibujado más grueso, y en el centro del recuadro, una suerte de promontorio que parecía hecho de tierra, algo así como una pequeña colina. Al pie de la colina, rodeándola, había una multitud de cabezas de pelo largo y liso, todas vistas de espalda, y alguna de ellas adornada con un moño infantil. Sobre la colina, en el ápice del promontorio, estaba Adolfo Cuéllar—estaban los huesos y los cartílagos de Adolfo Cuéllar—vestido con chaleco de rombos, las líneas del chaleco rotas por la barriga prominente. Tenía los brazos abiertos, como si quisiera abrazar el mundo, y su cara pecosa miraba al cielo. Mallarino había escrito la leyenda como lo hacía Ricardo Rendón: haciendo constar el nombre del personaje y poniendo un guión antes de sus palabras ficticias, como si se tratara de una novela, de manera que esto era lo que se leía (lo que millones de personas estaban leyendo en ese mismo momento) en la página más leída de *El independiente*: El congresista Adolfo Cuéllar: —Dejad que las niñas se acerquen a mí.” (Vásquez 2014, 84)

Irónicamente, este dibujo lo consagra como caricaturista político al mismo tiempo que destruye irremediamente

tres hogares: el suyo, el de Samanta y el de Cuéllar. A este último lo conduce a “la pérdida irreparable de su reputación” y al suicidio (Vásquez 2014, 97). En consecuencia, años después del acontecimiento traumático, el papel de Mallarino en la recapitulación de los hechos a través de sus memorias será fundamental para el esclarecimiento de la verdad y la sanación de Samanta.

### Memoria y trauma

La memoria, como lo indica Pierre Nora, está siempre en permanente evolución, está sujeta a la dialéctica de recordar y olvidar, puede estar sufrir distorsiones, puede ser manipulada y permanecer inactiva por mucho tiempo hasta ser reactivada de manera inesperada (1996, 3). Por su parte, Tzvetan Todorov considera que la supresión (olvido) y la conservación de recuerdos son aspectos inherentes al funcionamiento de la memoria ya que esta es “forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediatamente o progresivamente marginados, y luego olvidados” (2008, 22). Por tanto, la interacción de los procesos de recordar y olvidar de la memoria es fundamental en la asimilación de eventos traumáticos.

Cathy Caruth deja en claro que el impacto del trauma a menudo puede generar reacciones tardías, involuntarias e intrusivas en la vida de una persona, de manera que sigue manifestándose y “returns to haunt the survivor later on” (1996, 4, 11). De igual modo, respecto a experiencias traumáticas originadas en abuso sexual infantil, se considera que sus efectos pueden incluir amnesia parcial o completa y fragmentación de los recuerdos (Courtois 1995, 5). En *Las reputaciones*, uno de los aspectos que provee evidencias sobre el abuso de Samanta es precisamente su reacción tardía. El hecho de que ella no pueda verbalizar la experiencia, no significa que el abuso no haya sucedido. Como explica Susan L. Reviere, la memoria se puede manifestar en otros modos que no son verbales, aunque la verbalización es imprescindible para recuperarse (1996, 82). De acuerdo con Mallarino, “el problema con Samanta Leal no era que no supiera, sino que no recordaba: que la memoria, su memoria de niña, había sufrido ciertas distorsiones, ciertas—cómo decirlo—*interferencias*” (Vásquez 2014, 110). Su comentario hace referencia al acto de saber en el sentido de tener conocimiento de que el evento sucedió. Caruth en cambio, se refiere a la capacidad de asimilar el evento traumático de manera que el aspecto repetitivo y fatídico que acompaña a las víctimas de trauma cese de tener poder en sus vidas. El acierto del caricaturista es reconocer que la memoria de Samanta ha sido impactada por el evento traumático y por tanto, por estar implicado de algún modo, él siente la responsabilidad de ayudarla a recordar.

También es cierto que una persona traumatizada es susceptible a la sugestión si sus memorias no están completamente estructuradas. Como lo afirma Jürgen Straub, “therapists

always run a risk of prompting ‘false’ memories” (2008, 224). Este riesgo ha generado muchas controversias y puede tener graves consecuencias (Trinidad 2018, 5). Aunque Mallarino no es un psicólogo, es la persona que posee mucha de la información que Samanta necesita para esclarecer el incidente de su infancia y su conexión directa a los recuerdos. De ahí que ella se pregunte si realmente recuerda o si él la ha influenciado. Sin embargo, Reviere explica que la nueva información que un individuo recibe no necesariamente modifica lo previamente almacenado en la memoria, sino que se guarda en otro compartimiento, generando tal vez una competencia entre la vieja y nueva información (1996, 73). Reviere además señala que, si se percibe como alguien con autoridad a la persona que agrega la nueva información, las posibilidades de sugestión aumentan incluso para adultos (1996, 75). Entonces, ¿tiene Mallarino el poder de implantar “nueva” información en la memoria de Samanta? Pienso que es difícil determinar esto. Lo que sí se puede inferir a través de las reacciones que describiré a continuación es que Samanta exhibe algunos síntomas de trauma.

La noche del homenaje de Mallarino, a partir de las imágenes de su casa de la montaña proyectadas en el Teatro Colón, Samanta empieza a recordar, aunque no puede identificar inmediatamente el evento con el que se conectan sus recuerdos. Con respecto a la conexión entre objetos y memoria, Nora señala que “memory is rooted in the concrete: in space, gesture, image, and object” (1996, 3). De manera similar, Caruth afirma que “since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time” (1995, 8). En el caso de Samanta, las observaciones de Nora y Caruth explicarían su reacción tardía (28 años después) y la activación de su memoria a partir de las imágenes de la casa de Mallarino:

Y un buen día esa niña tiene treinta y cinco años y ve una proyección en un teatro y siente algo raro, algo que nunca había sentido. Yo no sabía que eso podía pasar. Estar sentado ahí y sentir cosas raras [...] Están hablando en el escenario, hay discursos, pero uno no los oye. Uno tiene la atención en otra parte. Uno está recordando cosas. Uno tiene intuiciones digamos, intuiciones incómodas. Le llegan a uno recuerdos a medio formar, como fantasmas. ¿Qué hace uno con eso? ¿Qué hace uno con los fantasmas? [...] Me pasó la mitad de la noche recordando cosas y la otra mitad preguntándome cuáles recuerdos eran de verdad y cuáles de mentira. He comenzado a recordar cosas, pero ya no sé si me acuerdo porque usted me lo contó. ¿Me acuerdo porque usted me puso el recuerdo en la cabeza? (Vásquez 2014, 106)

Su incertidumbre con respecto a la veracidad de sus recuerdos es una respuesta esperada, ya que según lo afirma Judith Herman, el niño/niña víctima de abuso sexual recurre a una serie de estrategias para negar el abuso, las cuales incluyen la

supresión de pensamientos y otras muchas reacciones disociativas (2015, 102). Es más, la amnesia, la represión o la disociación podrían ser respuestas al trauma, pero no serían las únicas (Balaev 2014, 6). Finalmente, también hay que tener en cuenta que, la incertidumbre no solo proviene de Samanta, sino también de Mallarino mismo pues al principio de la novela se habla de la “erosión de su memoria” (Vásquez 2014, 15), caracterizando así a este personaje como un narrador en quien no se puede confiar.

### Testificar para sanar

Independientemente de sus dudas, Samanta tiene un fuerte deseo de saber lo que le pasó en su niñez, y a pesar de no poder recordar claramente, ella encuentra un alma solidaria en Mallarino, quien a su vez está dispuesto a testificar y escuchar. Uno de los aspectos más importantes del proceso de superación del trauma es la asimilación del evento mismo a través de una narrativa (Majoul 2017; Onega, del Río y Escudero-Alías 2017; Sarlo 2005, Straub 2008, Trinidad 2018). Dori Laub, como psicoanalista especializado en víctimas del Holocausto, explica que este proceso consiste en una reconstrucción de una historia a través de la cual se articula y se transmite la historia, literalmente transfiriéndola a otra persona diferente de la víctima para luego reintegrarla dentro de sí misma (1992, 69). Ya que “testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to somebody: to somebody they have been waiting to for a long time” (Laub 1992, 70-71). La persona por quien Samanta ha esperado tanto tiempo (sin saberlo) es Javier Mallarino. A su vez, él ha estado esperándola a ella para hablar de los hechos. La dinámica de sus diálogos varía. Inicialmente, Samanta asume el papel de interlocutora cuando aparenta ser una reportera. Pero luego de identificar la caricatura de Daumier y de escuchar las recolecciones de Mallarino, ella se posiciona como víctima y él se convierte en el interlocutor. Se requiere contar porque “one has to know one’s buried truth in order to be able to live one’s life” (Laub 1992, 78). En otras palabras, Samanta necesita reconstruir su pasado para poder vivir en el presente y mirar hacia el futuro con esperanza, sin traumas.

Como lo afirma Beatriz Sarlo, “el testimonio del Holocausto se ha convertido en el modelo testimonial” (2005, 47) y en este ensayo me baso en teóricos de este evento histórico precisamente por sus aportes significativos a los estudios de trauma y memoria. Una contribución muy pertinente al tema en cuestión en mi análisis y relacionada a los testimonios del Holocausto, es la observación perspicaz de James Young, quien indica que muchas mujeres sufrieron los mismos maltratos que los hombres en los campos de concentración, pero además de ello padecieron violaciones y todo tipo humillaciones por su género (2016, 110). Sin embargo, algunas mujeres dudan si narrar sus experiencias de abuso

sexual sea válido y concuerde con la gran narrativa de las víctimas del Holocausto. De ahí que Young considere que separar sus historias de abuso sexual del sufrimiento compartido en ese terrible evento con sus compañeros masculinos constituya una desintegración de sus experiencias (2016, 124). Es decir, Young resalta la importancia de darles voz a las víctimas de violencia sexual. En el campo de la psicología, se han destacado los estudios de Dori Laub. En sus trabajos con sobrevivientes del Holocausto y como sobreviviente él mismo, Laub “recognize[s] three separate, distinct levels of witnessing in relation to the Holocaust experience: the level of being a witness to oneself within the experience; the level of being a witness to the testimonies of others; and the level of being a witness to the process of witnessing itself” (1992, 75).

Con respecto al primer nivel, como lo afirma Caruth, no es posible generalizar a partir de esta terrible experiencia, sin embargo, la incapacidad de ser testigo del evento en la medida que ocurre extrañamente parece estar presente en toda experiencia traumática (1996, 7). De acuerdo con Laub, el efecto más destructivo del Holocausto en las víctimas fue impedirles ser testigos de sí mismos, negarles la posibilidad de dirigirse a “otro” internamente, a sí mismos, ya que la ideología nazi convenció a muchas víctimas de su posición inferior haciéndoles dudar hasta de su propia humanidad (1992, 82). Por otro lado, no había testigos externos porque no había nadie suficientemente distanciado de la ideología preponderante para contar objetivamente lo que pasaba. Por tanto, el testimonio se convierte en la manera de reconstituir la posición de testigo por parte del sobreviviente y de encontrar así un interlocutor distinto de él mismo (Laub 1992, 85). En *Las reputaciones*, el comienzo del proceso de reapropiación de su papel como testigo (primer nivel) se evidencia en la novela desde el momento en que Samanta y Mallarino se encuentran en el año 2010 en su casa de la montaña para aclarar lo sucedido en la niñez. La culminación del primer nivel no está descrita en la novela, ya que el final es abierto y no se puede saber si la visita a la viuda del congresista Cuéllar va a confirmar que el abuso sexual sucedió. De la reacción de la señora y su disposición para convertirse en una aliada del proceso de *witnessing* depende el garantizar o indefinidamente obstaculizar el esclarecimiento del evento en el que se basa el trauma de Samanta.

Por consiguiente, en la reconstrucción de la historia de Samanta, se puede observar dos de los niveles que Laub ha identificado: el de ser testigo del testimonio de otros, representado por la disposición de Mallarino de escuchar a Samanta; y el de ser testigo del proceso de testificar en sí mismo, representado en el acto de pausar y reflexionar a medida que se cuentan los acontecimientos del pasado.<sup>4</sup> Aunque el caricaturista no es un psicólogo, su papel como interlocutor lo ubica en la función de uno en la construcción de una narrativa coherente. Durante el desarrollo de la novela, algunas veces los dos protagonistas alternan los roles de interlocutor

y narrador. Sin embargo, una vez que Samanta se convierte en la narradora, y el caricaturista en el interlocutor, éste acuerda acompañarla en la búsqueda de la verdad del evento. Ellos hacen pausas para reflexionar sobre sus recuerdos a medida que dialogan. Algunas pausas están marcadas en el texto con la palabra “silencio,” como se puede observar en el siguiente intercambio entre Samanta y Mallarino:

“De nada”, repitió Samanta.

“¿Y tampoco de lo que pasó después?” Silencio. “El escándalo, todo eso. ¿Tampoco se acuerda?” Silencio. “Ya veo”, dijo Mallarino. “Y es para eso entonces ...”

“Sí”, dijo Samanta. “Es para eso.”

“Ya veo.” Silencio. “Pero bueno, de algo se tiene que acordar”

...

“No”, dijo Samanta, “justamente. Yo no sé”. Silencio. “Y lo que quiero es saber. Quiero que me cuente.” Silencio. “A ver, a ver. Usted nos cuidaba”

(Vásquez 2014, 76-77)

En este diálogo, Samanta interroga a Mallarino sobre el incidente en su casa de la montaña en julio de 1982. Aquí no empieza su testimonio, pero el uso de la palabra “silencio” es revelador porque indica la tensión del momento, el querer acercarse a la verdad. Más adelante, luego de haber extraído información del caricaturista, Samanta intenta distanciarse nuevamente de la experiencia por el dolor que produciría aceptar lo sucedido: “¿no estaba yo muy bien así, sin saber esto que ahora sé? Eso pertenece a otra vida, una vida que nunca ha sido mi vida. Me la quitaron. Me la cambiaron. Mis papás me la cambiaron. Me dieron otra: una donde eso no hubiera pasado” (Vásquez 2014, 105). Al mismo tiempo se detiene a reflexionar sobre el poder que los adultos, en este caso los padres, tienen para construir o destruir la vida de un niño: “el pasado de un niño es de plastilina, señor Mallarino, los adultos pueden hacer con él lo que les venga en gana. *Podemos*, quiero decir, podemos hacer lo que nos venga en gana” (Vásquez 2014, 105). También se nota cómo parece estar hablando inicialmente desde el punto de vista de una niña, hasta que luego se corrige para indicar que ella ahora es una mujer adulta. Esta fluctuación entre sentirse niña y adulta además revela que el episodio traumático sigue presente. Por lo tanto, el acto de testificar y reflexionar a medida que el proceso se lleva a cabo es fundamental para derribar la barrera de silencio que se impuso alrededor del evento.

## Romper el silencio

Uno de los inconvenientes que los protagonistas deben enfrentar cuando deciden indagar la verdad de los hechos de julio de 1982 es el silencio que los rodeó y que desembocó en el olvido. Cuando Mallarino le pide ayuda a Rodrigo Valencia, el director del periódico *El independiente*, para encontrar información sobre la viuda de Cuéllar, éste piensa que su intención es corroborar si el abuso efectivamente sucedió, porque de no haber sucedido, el caricaturista debía vivir con el sentimiento de culpa toda su vida. Valencia no puede comprender que Mallarino realmente se interese por el bienestar de esta chica y trata de consolarlo: “Cuéllar se tiró de un quinto piso: más irreversible no se puede. ¿Y le digo una cosa? A nadie le hace falta... Estamos mejor sin él. Es más: ya se nos olvidó a todos. Ya lo olvidamos. El país lo olvidó. Hasta su partido lo olvidó” (Vásquez 2014, 113). Más adelante Mallarino constata que “tenía razón Valencia: al hombre se lo había tragado el olvido” (Vásquez 2014, 114). Dicho descubrimiento incita luego una reflexión más amplia sobre Colombia hasta concluir que “el olvido era lo único democrático en Colombia” (Vásquez 2014, 114). Precisamente, contra el olvido se hace necesario reconstruir el pasado de Samanta, y por extensión, el de Mallarino.<sup>5</sup>

Pero, el abuso de Samanta no fue olvidado, simplemente fue callado desde el principio. Mallarino admite que no habló del tema con su hija Beatriz (Vásquez 2014, 81). Al enterarse de que a Samanta la habían sacado del colegio, este piensa que él hubiera hecho lo mismo como padre: “crear un vacío de silencio alrededor de la niña, un olvido cerrado y hermético donde lo sucedido, al no existir en la memoria de quienes lo rodeaban, dejara pronto de existir en su propia memoria” (Vásquez 2014, 89). En el presente, también existe la posibilidad de que el evento se quede en el olvido si la viuda de Cuéllar se rehúsa a hablar (Vásquez 2014, 135). Aun así, una vez activada la memoria de Samanta en el Teatro Colón, romper la barrera del silencio se hace necesario, aunque ella se pregunte a quién le importa esto después de tantos años. Afortunadamente, “*Me importa a mí?*”—dice Mallarino (Vásquez 2014, 106). Al convertirse en el interlocutor de la narración de la víctima, el caricaturista posibilita la re-externalización del evento traumático para que ella pueda asimilar el pasado, vivir su presente y proyectarse hacia el futuro. O, en palabras de Sarlo, “del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro” (2005, 13).

Para un sobreviviente de una experiencia traumática, no contar su historia puede tener graves consecuencias porque los eventos pueden distorsionarse más en la memoria de la persona entre más se prolongue el silencio (Laub 1992, 79). A medida que Samanta cuenta su historia y se acerca el momento del anticipado encuentro con la vida de Cuéllar, se hace más evidente su trauma puesto que la activación

de su memoria produce reacciones corporales y emocionales repentinas: comienza a llorar, su cuerpo se tensiona, se cuestiona la decisión de recordar, se da golpes en el vientre y finalmente se quita su ropa interior: “Aquí,” decía Samanta, “yo quiero saber qué pasó aquí. ¿Esto fue lo que usted vio, señor Mallarino? ¿Fue esto lo que vio hace veintiocho años?” (Vásquez 2014, 121). La novela no cuenta las reacciones de Samanta antes del evento del Teatro Colón, pero el ser testigo esta vez de las consecuencias del abuso en su infancia, induce a Mallarino a tomar decisiones radicales sobre su futuro.

### Intertextualidades

Renate Lachman afirma que “intertextuality produces and sustains literature’s memory” (2008, 309). *Las reputaciones* se nutre de intertextualidades, de manera que, esta novela cuya reflexión central gira en torno a la memoria, utiliza al mismo tiempo un recurso de la memoria literaria. A este tipo de textos, Birgit Neumann los denomina “fictions of meta-memory” ya que se concentran en ofrecer perspectivas críticas sobre el funcionamiento de la memoria (2008, 337). Además, el recurso de la intertextualidad permite esbozar la concepción del presente, pasado y futuro como elementos interrelacionados y no necesariamente en un continuo unidireccional. Gemma Muñoz-Alonso López, en cuanto al concepto de duración (*durée*) del pensador francés Henri Bergson (1859-1941), explica que “la conciencia capta inmediatamente el tiempo en cuanto a duración. Duración quiere decir que el “yo” vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro” (1996, 304). Por su parte, Leonard Lawlor y Valentine Moulard Leonard concluyen que las ideas de Bergson sobre el tiempo implican que la duración es memoria porque equivale a la prolongación del pasado en el presente (2016). En el plano psicológico, Straub recalca que “an active memory reconstructs the past and history from the standpoint of the present and in light of certain future expectations” (2008, 222). Partiendo de los postulados anteriores, se puede interpretar los saltos en el tiempo en la novela como paralelos de la manera en que funciona la memoria.

A los sesenta y cinco años, cuando piensa haber visto al fallecido caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931), Mallarino reflexiona: “Qué rara es la memoria: nos permite recordar lo que no hemos vivido... Recuerdos ficticios, recuerdos inventados” (Vásquez 2014, 21). Luego expresa la frase que se convierte en su obsesión porque no recuerda dónde la ha leído o escuchado: “Es muy pobre la memoria que sólo funciona hacia atrás” (Vásquez 2014, 21). Esta corresponde a la obra *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) de Lewis Carroll, específicamente al capítulo V titulado “Wool and Water.” Magdalena, su ex esposa, lo saca de dudas al contestarle que “la Reina Blanca se lo dice a Alicia [...] A Beatriz le encantaba ese libro, no sé cuántas veces se lo leímos” (Vásquez 2014, 123).<sup>6</sup> La referencia a la máxima de la Reina Blanca cumple una función similar

a la de la caricatura de Daumier. Esto es, sirve para enfatizar la relación entre el pasado, el presente y el futuro. La Reina Blanca le dice a Alicia que es una gran ventaja “living backwards” porque “one’s memory works both ways” (Carroll 1901, 195). A lo cual la niña responde, “I’m sure *mine* only works one way [...] I can’t remember things before they happen” (Carroll 1901, 195). La Reina Blanca entonces se lamenta y sentencia que “it’s a poor sort of memory that only works backwards” (Carroll 1901, 195) y añade que recuerda mejor “things that happened the week after next” (Carroll 1901, 195). Este juego de la memoria de la Reina Blanca será fundamental para el desenlace de la novela.

Para Javier Mallarino, enfrentarse a la viuda de Cuéllar para indagar sobre la conciencia de su esposo y constatar que el congresista efectivamente abusó de Samanta Leal, implicaría mostrarse vulnerable ante ella y a su vez exponerse a juicio de la opinión pública. Involucraría cometer un tipo de suicidio metafórico por el daño irreparable que su reputación sufriría en caso de constatar de que el congresista era inocente, ya que la caricatura que destruyó la vida de Cuéllar la dibujó él sin pruebas fehacientes. Por otra parte, además de ayudar a Samanta se estaría ayudando a sí mismo porque él quería “libertad, libertad del pasado, eso era lo que ahora deseaba más que nada Mallarino” (Vásquez 2014, 137). Así, en un momento de claridad, luego de ver a Samanta esperándolo para la reunión con la viuda, “Mallarino comprendió de repente que podía hacerlo: comprendió que, si bien no tenía ningún control sobre el móvil, volátil pasado, podía recordar con toda claridad su propio futuro” (Vásquez 2014, 137). De este modo, la Reina Blanca de la obra de Carroll desempeña un papel fundamental en este final, pues el caricaturista se inspira en ella: “Sí, pensó Mallarino, la Reina Blanca tenía razón: es muy pobre la memoria que sólo funciona hacia atrás [...] y recordó perfectamente lo que hará” (Vásquez 2014, 138). La proyección de Mallarino hacia su futuro incluye acompañar a Samanta, renunciar a su puesto en *El independiente* y literalmente tirar a la basura su carrera de caricaturista, y, por consiguiente, su reputación. No obstante, con Mallarino como interlocutor, aliado y testigo, Samanta tiene la posibilidad de recuperar su posición como testigo de sí misma, a medida que avanza el proceso de superación de su trauma.

### Conclusión

El abuso sexual que Samanta Leal experimenta en la niñez es un evento sin testigos que le produce un trauma con apenas algunos indicios en su memoria, pero que se manifiesta físicamente de manera tardía. La rememoración de los eventos se activa veintiocho años después ante el estímulo visual de las fotografías de la casa de Javier Mallarino en el Teatro Colón. La identificación de una caricatura de Daumier (*Le passé, le présent, l’avenir*, 1834) en el estudio de Mallarino, sirve como punto de partida para el proceso de reconstrucción de la historia del evento, lo que va a permitir, o al menos anticipa, la asimilación del trauma de Samanta. Sin embargo,

la incapacidad de Samanta de ser testigo de sí misma, sus recuerdos fragmentados y el silencio que rodea al evento, son obstáculos que debe superar con la ayuda de Mallarino. Los diálogos entre ellos, la interacción entre el testimonio de la víctima y el acto de escuchar y reflexionar por parte del interlocutor, constituyen una manera de excavar el pasado, no para modificarlo pues esa tarea es imposible, sino para re-externalizar el evento traumático, re-integrarlo a la víctima y así

iniciar la superación del trauma. Estos procesos en conjunto cumplen la función de conducir a la víctima a una re-apropiación del pasado para vivir un presente sin traumas y proyectarse hacia el futuro. Así pues, *Las reputaciones* suscita una reflexión profunda sobre el trauma, la memoria, el olvido y el silencio. Para vivir adecuadamente en el presente, es necesario recordar el pasado, pero como requisito para imaginar el futuro, tal como lo hace la Reina Blanca en la obra de Carroll.

### Obras citadas

- Alter, Alexandra, et al. 2018. "The Writer Zinzi Clemmons Accuses Junot Díaz of Forcibly Kissing Her". *The New York Times*, May 4, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/05/04/books/junot-diaz-accusations.html>
- Balaev, Michelle. 2014. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carroll, Lewis, and John, Sir Tenniel. 1901. *Alice's Adventures in Wonderland: And, Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. New York: Hurst.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2018. *Memoria histórica con víctimas de violencia sexual: aproximación conceptual y metodológica*. Bogotá: CNMH. [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes-2019/download/653\\_42218b1568f6508c03f1b8f996942bd8](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes-2019/download/653_42218b1568f6508c03f1b8f996942bd8)
- Childs, Elizabeth C. 1992. "Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature." *Art Journal* 51 (1): 26-37.
- Comisión de la Verdad. 2019. "La verdad de las violencias sexuales que ha dejado la guerra Colombia". 27 de junio de 2019. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/la-verdad-de-las-violencias-sexuales-que-ha-dejado-la-guerra-en-colombia>
- Courtois, Christine A. 1995. "Assessment and Diagnosis." *Treating Women Molested in Childhood*, edited by Catherine Classen and Irvin D. Yalom, 1-34. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- De Maseneer, Rita, et al. 2013. "Un fósforo en la oscuridad: Conversación con Juan Gabriel Vásquez." *Confluencia*, vol. 28, no. 2 (Spring): 209-216.
- Díaz, Junot. 2018. "The Silence: The Legacy of Childhood Trauma." *The New Yorker*, The New Yorker, April 9, 2018. [www.newyorker.com/magazine/2018/04/16/the-silence-the-legacy-of-childhood-trauma](http://www.newyorker.com/magazine/2018/04/16/the-silence-the-legacy-of-childhood-trauma)
- Fernández-Santos, Elsa. 2013. "El poder literario de las preguntas moralmente necesarias". *El País*, 10 de noviembre, 2013. [https://elpais.com/cultura/2013/11/10/actualidad/1384106494\\_110615.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/10/actualidad/1384106494_110615.html)
- Gómez Correal, Diana y Natalia Fernández. 2019. "Violencia sexual y construcción de paz en Colombia". *Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo*, 7 de julio, 2019. [https://cider.uniandes.edu.co/Paginas/Noticias.aspx?nid=172&fbclid=IwAR0tPaNdN4v0x\\_une5xP\\_8WsiyhtZx8PGc\\_UByoer1iTaO-flAz\\_2r7vjB8](https://cider.uniandes.edu.co/Paginas/Noticias.aspx?nid=172&fbclid=IwAR0tPaNdN4v0x_une5xP_8WsiyhtZx8PGc_UByoer1iTaO-flAz_2r7vjB8)
- Herman, Judith Lewis. 2015. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence, from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.

- Lachman, Renate. 2008. "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning and Sara B Young, 301-310. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Lawlor, Leonard y Moulard Leonard, Valentine. 2016. "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editada por Edward N. Zalta <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>
- Laub, Dori. 1992. "An Event Without A Witness: Truth, Testimony and Survival." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, editado por Shoshana Felman and Dori Laub, 75-92. New York: Routledge.
- 1992. "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, editado por Shoshana Felman and Dori Laub, 57-74. New York: Routledge.
- Li, Yiyun. 2016. "In Juan Gabriel Vásquez's Novel, a Political Cartoonist Answers to the Past." *The New York Times*, October 4, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/10/09/books/review/juan-gabriel-vasquez-reputations.html>
- Majoul, Bootheina. 2017. "Introduction: On Trauma and Traumatic Memory". *On Trauma and Traumatic Memory*, editado por Majoul, Bootheina, 1-5. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Morens, David. 2011. "Remembering Daumier's Blue Period." *EcoHealth* 8 (4): 527-30.
- Muñoz-Alonso López, Gemma. 1996. "El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto". *Revista General de Información y Documentación* 6 (1): 291-311.
- Neumann, Birgit. 2008. "The Literary Representation of Memory". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning and Sara B Young, 333-343. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Nora, Pierre y Lawrence D Kritzman. 1996. *Realms of Memory*. English-language ed. New York: Columbia University Press.
- O'Keeffe, Alice. 2016. "Reputations by Juan Gabriel Vásquez Review – The Late-crisis of a Political Cartoonist." *The Guardian*, May 28, 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/may/28/reputations-by-juan-gabriel-vasquez-review>
- Onega, Susana, Constanza del Río y Maite Escudero-Alías. 2017. "Introduction". *Traumatic Memory and the Ethical, Political and Transhistorical Functions of Literature*, editado por Susana Onega, Constanza del Río y Maite Escudero-Alías. 1-17. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Oquendo B., Catalina. 2013. "Nuestro pasado es modificable: Juan Gabriel Vásquez". *El Tiempo*, 19 de abril, 2013. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12751786>
- Restrepo, Laura. 2018. *Los divinos*. Barcelona: Alfaguara.
- Reviere, Susan L. 1996. *Memory of Childhood Trauma: A Clinician's Guide to the Literature*. New York: The Guildford Press.
- Rivas, Ascensión. 2014. "Las reputaciones". *El cultural*, 3 de enero, 2014. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Las-reputaciones/33899>
- Robson, David. 2015. "Five Things Alice in Wonderland reveals about the brain". BBC, February 25, 2015. <http://www.bbc.com/future/story/20150225-secrets-of-alice-in-wonderland>
- Rojas Contreras, Ingrid. 2019. La fruta del borrachero. Traducido por Guillermo Sánchez Arreola. Salamanca: Impedimenta.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

- Straub, Jürgen. 2008. "Psychology, Narrative and Cultural Memory: Past and Present". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning and Sara B Young, 215-228. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Todorov, Tzvetan. 2008. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- Torres Duarte, Juan David. 2013. "Un aguijón forrado de miel". *El Espectador*, 19 de abril, 2013. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/un-aguijon-forrado-de-miel-articulo-417292>
- Trinidad, Antolin. 2018. "Introduction". *The Politics of Traumatic Literature: Narrating Human Psyche and Memory*, editado por Onder Cakirtas, Antolin C Trinidad y Şahin Kiziltaş, 1-9. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2014. *Las reputaciones*. Barcelona: Alfaguara.
- Vidal, Juan. 2016. "A Cartoonist Confronts the Power of His Pen In 'Reputations.'" *NPR*, September 24, 2016. <https://www.npr.org/2016/09/24/494916768/a-cartoonist-confronts-the-power-of-his-pen-in-reputations>
- Young, James Edward. 2016. *The Stages of Memory: Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*. Amherst: University of Massachusetts Press.

---

### Notas

1. Antolin Trinidad se ha expresado con respecto a la "comodificación del testimonio" en los medios sociales, de tal modo que "readers now do not have to wait for the publication of memoirs of trauma. They can access blogs, and they can react in real time by emails and instant messages to the author of these blogs" (Trinidad 2018, 6). Como se ilustra en la pronta respuesta de la escritora Clemmons a Junot Díaz, al hacer público un testimonio a través de los medios sociales en esta era de rápida difusión, la persona o víctima es susceptible a cuestionamientos sobre la veracidad de su relato y posibles confrontaciones, ya sea cara a cara (como lo hizo Clemmons) o a través de respuestas en los mismos medios.
2. De acuerdo con Dori Laub, los sobrevivientes de un trauma no viven con memorias concretas del pasado sino con las de un evento que no fue procesado adecuadamente y se manifiesta continuamente en el presente. Él afirma que "to undo this entrapment in a fate that cannot be known, cannot be told, but can only be repeated, a therapeutic process—a process or *re-externalizing the event*—has to be set in motion" ("Bearing" 1992, 69). Este proceso de re-externalización (es de decir, de proyección hacia otro o fuera de sí, según los postulados de Freud), para Laub implica la capacidad de articular y transmitir la historia, "literally transfer it to another outside of oneself and take it back inside" ("Bearing" 1992, 69). De ahí la importancia del interlocutor en este proceso terapéutico.
3. Dos textos recientemente publicados que abordan el tema de abuso sexual infantil son *Los Divinos* (2018) de Laura Restrepo y *La fruta del borrachero* (2019) de Ingrid Rojas Contreras. La primera se basa en el crimen atroz de la niña Yuliana Samboní por parte de Rafael Uribe Noguera, un reconocido arquitecto de la ciudad de Bogotá. Sobre la memoria, la novela hace, entre otros, el siguiente comentario: "y a pesar del sopor nacional, la memoria de la Niña cala tan hondo que rompe la inercia, y la infamia del Muñeco mantiene al rojo la ira y el asco. Nadie olvida ni perdona, y al mismo tiempo nadie puede tirar la primera piedra. Este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero" (Restrepo 246). La segunda es una novela de formación basada en la infancia de Rojas en las décadas de los ochenta y noventa. En esta, actores desconocidos—pero inferidos por el lector informado—abusan de una adolescente empleada doméstica luego de que esta se rehúsa a ser cómplice del secuestro de las niñas para quien trabaja. Después del castigo ejemplar en frente de su novio, ella narra: "Yo era una mujer sin nombre tirada en un lote baldío [...] Estaba completamente inmóvil, quieta como un ratón. Era una mujer sin cuerpo. Quizá mi cuerpo tenía frío [...] Podía ver por las inflamadas hendiduras de mis ojos, la noche estaba borrosa" (Rojas Contreras 360). Desde otro punto de vista, se cuenta que "la pobre niña había andado en malos pasos, pues se rumoraba que la habían encontrado en un baldío con la ropa interior encima de los pantalones, violada" (Rojas Contreras 374). En las dos novelas las niñas abusadas pertenecen a estratos bajos de la ciudad de Bogotá y esto las hace más vulnerables a la violencia. Por tanto, en estos momentos de transición hacia la paz, considero que es importante no desligar la violencia sexual—en especial hacia los menores y jóvenes—del resto de preocupaciones que nos atañen en la superación de un pasado violento. Como lo afirman Diana Gómez Correal y Natalia Fernández en el marco del Primer Encuentro por la Verdad de la

Comisión de Esclarecimiento de la Verdad (CEV), “la violencia sexual requiere ser nombrada, escuchada, entendida e interpelada” (CIDER 2019). Este encuentro llevado a cabo en el Teatro Adolfo Mejía de Cartagena, Bolívar, el 26 de junio del presente año, fue apropiadamente titulado “Mi cuerpo dice la verdad.” Durante este, se “hizo un llamado a la sociedad para que reconozca que durante el conflicto se incrementaron las violencias sobre las mujeres y lesbianas, gais, bisexuales, transgénero e intersexuales (LGBTI) y que fueron especialmente afectadas mujeres negras, indígenas y campesinas” (Comisión de la Verdad 2019). No solo los testimonios reales de víctimas ayudan a esta concientización, sino que también la ficción, reitero, puede ser un instrumento para efectuar las reflexiones pertinentes.

4. Sobre este tercer nivel, Laub explica: “The third level is one in which the process of witnessing is itself being witnessed. I observe how the narrator, and myself as listener, alternate between moving closer and then retreating from the experience—with the sense that there is a truth that we are both trying to reach, and this sense serves as a beacon we both try to follow ... The narrator and I need to halt and reflect on these memories as they are spoken, so as to reassert the veracity of the past and to build anew its linkage to, and assimilation into, present-day life” (1992, 76).
5. En una entrevista con Rita De Maeseneer y Jasper Vervaeke, Juan Gabriel Vásquez expresó su opinión sobre el tema del olvido y por qué le interesa en su narrativa: “Siempre he sentido que recordar es un acto moral. La novela como género me interesa sobre todo por lo que tiene de resistencia contra el olvido. Dice Carlos Fuentes que no hay futuro vivo con un pasado muerto, y yo también creo que las novelas tratan de mantener vivo el pasado, justamente con el objetivo de que podamos mirar hacia delante después” (De Maeseneer y Vervaeke 2013, 210).
6. En un artículo de la *BBC* titulado “Five Things *Alice in Wonderland* Reveals About the Brain,” David Robson comenta que la Reina Blanca “is one of Carroll’s most baffling creations, claiming to have a strange form of foresight. In fact, her comments on memory are themselves surprisingly prescient” (Robson 2015). Además cita a Eleanor Maguire, una científica de la University College London, quien afirma que “since the mid-2000s neuroscientists started to realise that memory is not really about the past, it’s about helping you act appropriately in the future,” “You need to project yourself forward to work out the best course of action” (Robson 2015).

## Las improntas de la infamia en *Los derrotados* de Pablo Montoya

Andrés Arteaga/ Saint Mary's University

### Introducción

Pablo Montoya Campuzano (Barrancabermeja, 1963) vivió entre 1993 y 2002 en París y desde allí comenzó a madurar una obra en donde el tema de la memoria y la representación simbólica de la violencia ocupará un lugar predominante. Buena parte de sus novelas y cuentos plantea una permanente tensión entre el hecho histórico y la memoria, entre la documentación del pasado y la ficción, entre la repetición traumática de la violencia y la elaboración de procesos de duelo colectivo a través de la escritura. Su obra ha sido poco estudiada y hasta hace muy poco se consideraba un autor más bien desconocido; sin embargo, es un autor preocupado por el estilo, la memoria, las relaciones entre la música, la pintura y la literatura; y por el lugar del artista en la sociedad contemporánea.

Montoya es un autor prolífico que escribe con el cuidado del artesano de la palabra y el oído del músico, tal como dice Jaramillo “los temas de su poesía dan cuenta de su experiencia vital y revelan preocupaciones éticas, estéticas y sensuales. Entre dichos temas encontramos la violencia endémica, el desarraigo físico y existencial, la belleza turbadora, el arte que salva o condena, el sexo abismal o sereno y los artistas alumbrados en el momento de su muerte” (2018, 3).

Desde su posición como intelectual comprometido comienza a solidificar una obra novelística que se ve recompensada cuando en el 2015 se gana el prestigioso premio de novela Rómulo Gallegos con su novela *Tríptico de la infamia* (2014). Posteriormente su obra comienza a ser galardonada con algunos de los más importantes premios literarios en Hispanoamérica, como son los premios José Donoso (2016), Casa de las Américas y José María Arguedas (2017).<sup>1</sup>

En este ensayo quiero analizar cómo Pablo Montoya en la novela *Los derrotados* (2012) recurre a diferentes archivos de memoria—fotografías, dibujos y diarios—para proponer una nueva lectura de eventos históricos cruciales en la historia moderna de Colombia. Mi hipótesis es que su propuesta narrativa no solo propone visitar estos registros del dolor desde lo que King llama *rememory* (2000), sino que requiere una agencia del lector que permita participar en procesos de duelo individual y colectivo con miras a una simbolización de la violencia. Las preguntas que intentaré responder en este trabajo son: ¿cuáles son los recursos meta-textuales que permiten visitar y simbolizar eventos traumáticos de la

historia moderna colombiana? y ¿qué papel juega la agencia del lector en la elaboración de procesos de duelo y re-significación del trauma histórico?

Montoya hace parte de la generación de autores nacidos en los años 60, en donde encontramos, entre otros, a Mario Mendoza, Santiago Gamboa y Jorge Franco. Una generación desencantada con el realismo mágico y en donde algunos de sus exponentes hacen parte del llamado *realismo sucio*; tal como lo dice Suárez, “una tarea difícil para el escritor colombiano es encontrar nuevos lenguajes y/o articulaciones para fenómenos que, aunque disímiles, son hasta cierto punto reiterativos y cotidianos, de modo que se perciben como normativos del componente social” (2010, 127). A pesar de que el tema de la violencia es reiterativo en la literatura colombiana desde *La vorágine* (1924) hasta nuestros días, cada nueva generación de escritores se ocupa de él de una manera diferente, en este trabajo quiero explorar la manera en la cual Montoya lo hace en su novela *Los derrotados* (2012).

### *Los derrotados*

La novela *Los derrotados* está estructurada en un contrapunteo entre los últimos años de Francisco José de Caldas, prócer del movimiento independentista neogranadino de 1810, y la vida de tres amigos estudiantes del Liceo Antioqueño en la ciudad de Medellín durante los años 70 y los rumbos que sus vidas tomaron durante las décadas siguientes del siglo XX. La obra comienza con el encargo que recibe Pedro Cadavid—uno de los tres jóvenes estudiantes y la voz más cercana al autor—de escribir una biografía del prócer Caldas para una editorial que quiere rescatar la vida de este famoso personaje de la historia colombiana. Desde el comienzo Pedro tiene un dilema: ¿cómo escribir sobre algo que todo el mundo sabe? o “¿para qué escribir una biografía más que diga lo que ya se ha repetido hasta la saciedad?” (Montoya 2012, 27)—le pregunta Pedro Cadavid a su editor, haciéndole a su vez una propuesta,

no me interesa escribir una biografía solamente desde la óptica de la historia, sino también desde la literatura. Me permitiré [...] juegos del lenguaje, malabares del tiempo, diferentes técnicas narrativas, focalizaciones diversas, cuestionamientos de la historia oficial y, sobre todo, me apoyaré en los *cantos de la subjetividad*. De la suya o de la

de Caldas, preguntó el editor. *De ambas*, contesté (Montoya 2012, 25-26; énfasis mío).

Desde el principio de la novela es clara la propuesta narrativa de Montoya: narrar selectos acontecimientos históricos—colectivos y personales—desde un ángulo en donde sea el prisma de la subjetividad el que guíe la narración; llevar de vuelta al lector -o quizás por primera vez- a sucesos que marcaron no solo la construcción de la nación colombiana sino también eventos de un pasado violento. Montoya es un autor que no hace parte del *statu quo* literario colombiano en parte quizás por haber vivido por tantos años fuera de su país natal y también por situarse por fuera de los círculos cercanos al poder oficial, tal como nos lo dijo en una entrevista inédita recientemente, “yo con el poder y los poderosos no he tenido hasta ahora ninguna confrontación. Más bien se me ignora, no hay eco” (Arteaga 2019 inédito). Esta posición no solo le da la capacidad de tener una visión crítica sobre la escritura de la historia oficial nacional—que es una historia de negación de un pasado violento—sino que es un acérrimo defensor de la libertad de escritura y de la función social del escritor. Desde su posición como intelectual y crítico de su realidad defiende una revisión de la historia y una escritura clara, crítica y sin sensacionalismos de los principales sucesos que han marcado la historia nacional. Pedro Cadavid le dice a su amigo Santiago Hernández, “tarde o temprano te darás cuenta, si eres un escritor colombiano de verdad, de que la realidad que nutre estas circunstancias, digamos íntimas, o subjetivas, o extraterritoriales, está urdida por la violencia” (Montoya 2012, 145).

Las vidas de Pedro Cadavid, Andrés Ramírez y Santiago Hernández son paralelas, y cada uno, desde la óptica particular de su oficio, intenta representar a través de diferentes medios una forma particular de la memoria histórica. La visión más pesimista y crítica la tiene Pedro Cadavid, pues desde su posición como escritor no puede más que reflejar en su obra el destino y fatalidad tanto de Caldas como de su realidad inmediata. Santiago Hernández, por su parte, es un amante de la naturaleza y al comienzo de la novela tiene una cierta curiosidad por las ideas revolucionarias de la lucha guerrillera de los años 70, lo que lo lleva a formar parte de las filas del EPL y, por ende, sufrir la tortura por parte de los militares. Él, al igual que Caldas, tiene una mirada científica sobre el territorio y desde allí intenta, a partir de la clasificación y registro de la flora, construir un proyecto de revolución, por un lado, y de nación, por el otro, ambos condenados al fracaso. Andrés Ramírez es un testigo a través del lente de su cámara de los horrores de la guerra colombiana; sin embargo, tiene una visión diferente a la de los tradicionales medios de comunicación nacionales al ser testigo privilegiado de un país en guerra. Para Ramírez estaba claro que no había siempre que mostrar los muertos y las masacres en su trabajo como foto-reportero.

La estrategia narrativa de Montoya toma sentido cuando pensamos esta novela como una forma de lo que entiende

King como “*rememory*”, es decir “as a process of ‘retranscription’ and ‘retranslation’ [. . .] [and] a point of intersection between individual memory of personal experience and cultural or collective memory” (2000, 150). En *Los derrotados*, algunos de los personajes utilizan medios como la fotografía y el diario para dar cuenta de eventos traumáticos de la historia colectiva nacional, lo cual a su vez le permite al lector volver a traducir dichos eventos para ser incorporados a una narrativa colectiva de memoria a partir de una resignificación del trauma histórico.

### **Rememory y fotografía**

¿Hasta qué punto estamos dispuestos a ver la desnudez de la guerra? ¿De qué sirve mostrar los muertos? ¿Hay un trabajo de elaboración del duelo al acercarse a las fotografías de la guerra? ¿Hay una estética de la muerte y un goce en quien toma, observa y lee sobre las fotografías?

Estas son algunas de las preguntas que intentan responder dos de los personajes de la novela: Andrés Ramírez y su amigo Fabricio Ospina con sus fotografías. Cada uno se acerca al objeto, tiene una mirada diferente y propone un tratamiento ético y estético particular; ambos saben que, tal como lo recuerda Susan Sontag, “la violencia vuelve a quien está sujeto a ella en un objeto” (2003, 12). Andrés Ramírez es un reportero gráfico que ve en el trabajo de Robert Capa un modelo a seguir, alguien que en una fotografía—como la del miliciano muerto en el cerro muriano durante la guerra civil española—es capaz de capturar un momento en donde la historia individual se borra para dar lugar a un registro de memoria colectiva: “y es que si se olvida que el fotógrafo es Capa y el miliciano es Borrel, si se despoja a la fotografía de su contexto, y se concluye que en las guerras a las víctimas y a los victimarios los cubre una atmósfera poco propicia a la identidad” (Montoya 2012, 103). Más que del anonimato se trata de poner el acento en el poder de la imagen y ver cómo ésta crea una narrativa en donde no hay vencedores, ni vencidos, sino una historia permanente de derrotas anónimas.

El personaje de Andrés Ramírez está inspirado en el trabajo de Jesús Abad Colorado—tal como lo señala Montoya en la nota al final de la novela—pero el tratamiento que le da al personaje y los usos de la voz narrativa le permiten al autor ir más allá del trabajo del fotoperiodista antioqueño. Ramírez sabe que la imagen fotográfica tiene un poder indiscutible y que su trabajo como fotorreportero tiene un compromiso ético y a la vez político ineludible, sabe que las imágenes pueden ser utilizadas y modificadas para diferentes fines políticos. Es consciente que, tal como lo plantea Lipmann, “las fotografías tienen el mismo tipo de autoridad sobre la imaginación hoy en día que tenía la palabra escrita ayer y la palabra oral antes de ella” (citado en Sontag 2003, 25). En sus primeros encargos como fotorreportero había trabajado para los diarios

*El Mundo* y *El Colombiano*, cubriendo las diferentes masacres que se venían produciendo debido al enfrentamiento entre los paramilitares, el ejército colombiano y los grupos guerrilleros; rápidamente se dio cuenta de que a sus fotos les cambiaban los titulares para acomodar la ideología del diario que protegía la alianza entre hacendados, paramilitares y el ejército: “Ramírez se percató de que a sus fotografías las acompañaban informes que no decían la verdad de los hechos [...] protestó [...] le respondieron que casi todas esas noticias se hacían a última hora y que él siempre estaba en zonas muy lejanas de Medellín para poder consultarlo [...] y que a él se le había contratado como reportero gráfico y no como redactor de prensa” (Montoya 2012, 152). Después de esto Ramírez decide renunciar al diario y emprender su propio camino. A través de la voz narrativa de Andrés Ramírez en esta novela es quizás en donde el autor más claramente señala su crítica a algunos de los medios de comunicación de la ciudad de Medellín y su complicidad en la guerra.

Hablando de los negativos encontrados en unas viejas cajas Andrés Ramírez le dice a su amigo Fabricio Ospina “imprimirlos, mostrárselos a la gente significaba caer en otro peligro: que las miradas se acostumbraran a esos hombres y mujeres sin nombre, y pensarán que las fotografías eran extraordinarias y familiares” (Montoya 2012, 108, énfasis mío). Ospina sabe que “la imagen como shock y la imagen como cliché son dos aspectos de la misma presencia” (Sontag 2003, 23). Es interesante anotar el lente crítico de Ramírez al señalar cómo las imágenes de la guerra se pueden volver cotidianas, irrelevantes y familiares en un país como Colombia.

Cuando Freud define lo ominoso plantea que es “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 2001, 220). ¿Qué pasa entonces cuando lo familiar es precisamente lo macabro cotidiano?, ¿Cómo es posible que por medio de la repetición de las imágenes del horror de la guerra éstas queden desprovistas de toda connotación negativa? Lo ominoso también funciona a la inversa, es decir cuando lo siniestro se vuelve familiar.

Andrés Ramírez quiere romper el círculo de lo ominoso-cotidiano, este fenómeno que podríamos llamar, junto con Idelver Avelar, una alegoría de lo siniestro, aquello que “tiene lugar cuando lo siniestro, el elemento *unheimlich* identificado modernamente como “maravilloso” o “mágico,” se ha vuelto él mismo *heimlich*: familiar, previsible, en efecto inevitable” (Avelar 1999, 70).<sup>2</sup>

En la propuesta estética—y a la vez ética—de Andrés Ramírez una fotografía debe mostrar sin alarmar, una imagen debe ser más poderosa por lo que sugiere, no por lo que muestra: “él no solo creía en la fotografía como un oficio en el que la mirada sobre los hombres y las cosas debía impregnarse de una ética, sino que ese mismo sentimiento le producía el pudor hacia aquellos que había fotografiado sin

su permiso” (Montoya 2012, 111). Al haber tanta saturación de imágenes del horror inevitablemente se corre el riesgo de crear en la sociedad lo que Huyssen nombra como “*hypertrophy of memory*,” donde cada acto de memoria trae consigo una dimensión de traición, de olvido y de ausencia (2003, 4). No es posible recordarlo todo, pues de lo contrario no sería factible que los procesos de elaboración del duelo pudieran culminar; igualmente, cada acto que evoque o intente reconstruir parte del pasado se verá enfrentado al mismo tiempo a intentos por borrarlo, por pasar la página de algo de lo cual ya se ha hablado demasiado, no se quiere hablar más de ello, se opta por el silencio.<sup>3</sup>

Montoya nos propone una re-lectura de la fotografía de Jesús Abad Colorado titulada “Juradó, Chocó, diciembre de 1999,” en donde un narrador omnisciente argumenta que si Ramírez pudiera escoger una sola imagen de la guerra en Colombia sería ésta ya que el poder del símbolo es tan revelador que bastaría sólo esta imagen para despertar a su aletargado país. En la fotografía el lector ve un

espejo roto en pedazos. Es una bagatela sin mayor valor económico. Uno de esos espejuelos que se venden a mil pesos en los mercados de abalorios de aldeas habitadas por indígena y negros pobres [...] el espejo está tirado en el suelo. Varias balas, que parecen cuscas de cigarrillo aceradas, lo rodean. La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los pedazos del espejo, como en la tierra, no hay ningún reflejo (Montoya 2012, 226).

El poder evocador de este símbolo no requiere en este caso una historia que lo acompañe, solo una imagen basta para transmitir, a través de su lectura, el aire de los tiempos que rodean un momento histórico que no acaba de ser incorporado a la psique de la nación colombiana. No hay muertos ni soldados victoriosos, solo una imagen-símbolo que a través de la narración novelada le permite al lector visitar un evento que debe ser incorporado a una narrativa colectiva de memoria.<sup>4</sup>

Esta novela requiere una agencia del lector en donde éste debe darle un nuevo sentido a eventos traumáticos, pues, tal como nos lo recuerda King, hablando de la literatura en donde el trauma histórico está presente, “the reader is required to ‘work with the author in the construction of the book’, to participate in the reconstruction of the story” (Greene citado en King 2000, 156-157). Dicha agencia será crucial en este tipo de literatura en donde el trauma de la guerra y la re-elaboración simbólica de eventos traumáticos plantean nuevos retos, no solo historiográficos sino también relacionados con la recuperación de la memoria histórica colectiva. En un país como Colombia, que ha sufrido por tantos años un conflicto armado, hay una marejada de información que puede opacar cualquier intento de recuperación de un pasado doloroso. Una de las apuestas más importantes de esta novela es precisamente ir más allá del dato histórico, de la noticia y alcanzar

una meta-narrativa en donde el lector esté tan implicado como el autor.

Contraria a la posición de Ramírez, su amigo y colega Ospina le propone que sí hay que mostrar estas fotografías de la guerra de una manera particular para producir un choque emocional en el espectador. Le propone que seleccione cincuenta de ellas y que hagan un video de impacto sin música de fondo en donde se reúnan estas imágenes y se proyecten en un mismo día y a una misma hora en todos los teatros de cine de la ciudad de Medellín—un acto de sabotaje en donde todas las imágenes tengan

un mismo formato y con los rostros de dimensiones similares, todos en posición de frente, la mirada extraviada, la boca haciendo el rictus de la amarga sorpresa que deja la muerte, Ospina sintió una flojera en las piernas. Pensó que eran el rostro de un solo hombre [...] Una mezcla de monotonía luctuosa con elementos de archivo periodístico, atravesada de ademanes en los que la violencia tenía visos de trágica irrisión (Montoya 2012, 109-110).

Cuando una sociedad ha vivido por tantos años un conflicto armado una gran parte de ella se da a la tarea de construir memoria mientras otra se niega a recordar. Hay algo muy fuerte en ella que empuja hacia el olvido, el silencio y la negación. En muchos casos esta pulsión del olvido y negación está sostenida por un *statu quo* que no quiere verse involucrado en la revisión del pasado. Para Ospina ya no se trata de la creación de una memoria individual, sino de la re-creación de una memoria colectiva en donde lo *performativo* ocupe un lugar fundamental, una propuesta más alineada con una estética que incomode al pasivo espectador. Un tipo de memoria que está más cercana a lo que Hacking llama *memoro-politics*: “a politics of the secret, of the forgotten event that can be turned, if only by strange flashbacks, into something monumental. It is a forgotten event that, when it is brought to light, can be memorialised in a *narrative of pain*”(citado en Kings 2000, 15, énfasis mío).

Una narrativa del dolor que debe comenzar a hacerse para construir un relato colectivo, una meta-narrativa que involucre lo individual, lo colectivo y lo institucional. Ospina quiere provocar al espectador con una secuencia de imágenes del horror, sacarlo de su amnesia autoimpuesta y confrontarlo con una realidad que él no quiere ver. Quiere que, a partir de ser testigo de estas imágenes, el espectador participe en la construcción de una memoria colectiva ya que, tal como lo plantea Sontag: “for photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock” (2003, 81).

Es interesante anotar que el personaje de Fabricio Ospina está inspirado en el fotógrafo antioqueño Juan Fernando Ospina cuya propuesta estética es nombrada por el narrador omnisciente como una “geografía de la podredumbre,” y la

cual tiene como uno de sus temas recurrentes la noche en el centro de Medellín. Allí “fotografiaba mendigos vampirizados [...] putas negras que hacían la pose de dispararse metrallitas en sus chimbas rapadas, locos predicadores que vestían un traje de utensilios domésticos oxidados y manipulaban cruces de puntas de acero” (Montoya 2012, 106-107). No solo cambia el foco de la imagen sino también el lenguaje, que de alguna manera aparece regularmente en la obra temprana de Montoya, especialmente en los cuentos urbanos. Aquí el narrador no habla de la dignidad de las víctimas de la guerra sino de las “putas negras que hacían la pose de dispararse metrallitas en sus chimbas rapadas .” (106) Con este giro lingüístico el narrador no solo quiere despertar al lector con la propuesta de shock visual de Ospina, sino que con el uso de un lenguaje coloquial crudo quiere crear igualmente un efecto de shock narrativo frente a la dureza de la vida nocturna en la Medellín de los 90’s.<sup>5</sup>

El capítulo diecisiete de la novela es un ensayo sobre algunas de las fotografías de Ramírez, y será la voz del narrador quien les dé un contenido a estas imágenes y quien provea una historia para que el lector no solo recuerde las fotografías sino que “recuerde a través de ellas” (Sontag 2003, 89). El narrador se detiene en algunas de ellas y señala algunos de los temas más representativos: las masacres (El Aro, Bojayá, Machuca), el duelo individual (Anacleto Cardona) y colectivo (Bojayá), algunos de los personajes de la guerra (Picuca, el negrito), el dolor, la impotencia, la dignidad, la resistencia, la esperanza, o los lugares de la guerra (escuelas, iglesias, pueblos). Al visitar por medio de la escritura un archivo de memoria como son las fotografías de Abad Colorado el poder de la palabra escrita eleva el registro gráfico a una nueva categoría de memoria que pueda permitir la simbolización y la construcción de una meta-narrativa en donde se favorezca una elaboración de procesos individuales y colectivos de duelo.

La relectura de la fotografía titulada “Vigía del fuerte, Antioquia, mayo de 2002” (228-231) es otro ejemplo del concepto de *rememory*. Esta sola imagen efectivamente puede quitarle el sueño a quien la ve, o a quien lee sobre ella; es una imagen que tiene el poder de transmitir el dolor y la impotencia de los más vulnerables en la guerra, los campesinos pobres: ¿qué hacer frente a este dolor?, ¿cómo una sociedad puede integrar esta imagen dentro de una meta-narrativa de memoria? o ¿cómo lograr que esta imagen no se quede en el olvido, así como han quedado las miles de víctimas de la absurda guerra colombiana?

Tal como lo plantea Mejía Suárez, la éfrasis ocupa un lugar central en *Los derrotados* en tanto recurre al medio fotográfico, en el caso del personaje Ramírez, para narrar poéticamente la descripción del sufrimiento individual y la necesidad de recordar lo ocurrido,

tematizando las distancias a las que se enfrenta la imagen al reproducir el sufrimiento: distancia entre el pasado y el presente, en la cual radican el olvido y la deformación de los eventos; pero también se trata de distancias con frecuencia controversiales entre lo representado, el productor de la imagen y el receptor de la misma (2018, 49).

El narrador crea un relato a partir de la fotografía de un hombre devastado por el dolor de una pérdida, será la voz del personaje Anacleto Cardona la que sitúe al lector en el centro del dolor. En medio de un combate entre el ejército y la guerrilla en el caserío de Napipí (Chocó), la esposa de Anacleto Cardona se desvanece al quedar herida por una de las balas que atravesó su rancho. Sus hijos gritan y Anacleto, al tratar de calmarlos, sale hacia la población más cercana en medio de su afán por no dejarla morir. Durante el recorrido a pie le dice a su mujer “no te vas a morir, mujercita mía. Abrí los ojos, por el amor de Dios” (Montoya 2012, 230). Cuando ésta muere y debe enterrarla

Anacleto siente que las fuerzas lo abandonan. Su desamparo crece. Toda resistencia se destroza. Piensa en los hijos que jamás verán a su madre [...] Entonces, cuando se arrodilla frente a la caja construida con tablas de abarco, se tapa la cara y llora [...] la escena está enmarcada por la maleza que rodea la trocha. Hacia el lado izquierdo, detrás de Anacleto, hay una flor blanca. Es un lirio que algún dios de la selva, repentinamente conmovido, ofrece al deudo. (Montoya 2012, 231)

A partir de este evento traumático capturado por el lente agudo de Ramírez el narrador nos propone revisitarlo y ponernos del lado del doliente, sentir su pena y hacerla nuestra para que la historia de Anacleto Cardona sea parte de nuestra historia, para que su duelo sea vivido por nosotros como lectores. Montoya crea una narrativa a partir de una imagen, ya que “all memory [...] begins with scenes and feelings, which are inevitably transcribed into language” (Hacking citado en King 2000, 26). Igualmente nos propone acercarnos a las implicaciones subjetivas de quien captura este instante; es decir, se pregunta por el lugar del autor y la responsabilidad ética del mismo en la memoria del conflicto al definir con el lente de su cámara el objeto de su mirada y cómo lo quiere representar. El narrador no solo se pregunta por los interrogantes que se hace el fotógrafo antes de disparar su cámara, sino que se interroga por sus implicaciones éticas y estéticas “¿Es belleza generada por el horror? ¿Humanismo estético en medio de las masacres?” (Montoya 2012, 229). Hay una pregunta por el lugar del autor al componer sus imágenes y la carga de subjetividad que ello implica; revisitar esta fotografía es la inserción del narrador y el lector en la historia de la guerra.

En este relato la voz narrativa se centra también en el lugar de Andrés Ramírez como testigo del duelo de este campesino del Urabá antioqueño por la pérdida de su esposa. Se trata de un meta-relato en donde el narrador omnisciente describe las emociones de Andrés Ramírez en la composición de esta fotografía en particular.: “Antes de contar la [historia] de Anacleto Cardona, [A.Ramírez] respira profundo, mira hacia varias partes, traga saliva, tose un par de veces” (Montoya 2012, 229). Ahí comienza la narración de lo sucedido en un afán por darle un giro subjetivo al relato y llenarlo de un contenido del cual la sola imagen carece. Gracias a la voz narrativa que acompañan la fotografía “Vigía del fuerte, Antioquia, mayo de 2002” asistimos a una de las propuestas más innovadoras en la novela: re-visitar el dolor de este campesino del Urabá antioqueño a través de la narración poética de una imagen fotográfica que quizás le permita al lector elaborar un duelo colectivo, algo que la sola imagen no provee.

El narrador propone varios niveles de discurso en este relato como una especie de palimpsesto: en un primer nivel está la fotografía original de Jesús Abad Colorado que actuaría como el registro original, una primera impronta; en segundo lugar están las voces de los diferentes narradores que dan vida al relato y una historia a la imagen; y en tercer lugar está la agencia del lector quien al incorporar la imagen y la historia, construye el sentido de una narrativa de memoria; algo que podríamos llamar como un palimpsesto de la memoria.

En la narración de otras fotografías la voz narrativa es de denuncia, una voz sirve para dar un llamado de alerta sobre los verdaderos actores del conflicto. Por ejemplo, al contemplar una fotografía sobre la masacre de Machuca y el sepelio colectivo por los campesinos muertos en la masacre dice el narrador “los quemaron con petróleo los guerrilleros del ELN, dice Ramírez, por ser colaboradores de los paramilitares” (Montoya 2012, 222), o al describir a un niño mercenario se pregunta: “¿cuántas balas cuelgan de los hombros de Picuca? Las suficientes como para matar a cien guerrilleros, o a cien defensores de los derechos humanos, a cien opositores del presidente. Picuca ha bajado la cabeza con timidez repentina” (Montoya 2012, 221).

La apuesta de Montoya con esta novela es crear un diálogo entre los diferentes registros de la memoria: la imagen, el relato y el sentido de la historia ya que, como nos lo recuerda Capote “la memoria se aferra en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (2016, 36).

### Memoria, diario y silencio

La historia de Santiago Hernández y Francisco José de Caldas están magistralmente entrecruzadas en la novela: ambos aman la botánica, ambos participan—más por circunstancias históricas que por convicción—en proyectos revolucionarios (el

independentista y el guerrillero) y ambos creen en la tierra en la que nacieron. Cuando Santiago le escribe a Pedro también es evidente el aire de desesperanza que tienen sus misivas: “Pensé que iba a encontrar un batallón bien armado, pero a duras penas somos quince y andamos con un equipo militar prehistórico. Cuando los vi por primera vez, enfilados y con los morrales, me di cuenta del tamaño de nuestro sueño” (Montoya 2012, 33).

Así como la voz de Caldas denuncia los abusos del poder colonial español, las voces tanto de Santiago como de Pedro denuncian las atrocidades de la lucha armada en los años 80 en la región del Urabá antioqueño. Este tipo de escritura testimonial atraviesa la novela y le da un matiz más realista y de denuncia a la escritura de Montoya. Con este tipo de escritura el lector se sumerge en la cruda realidad colombiana de los años de la lucha por el control del territorio y los actores armados implicados; allí el meta-relato ocupará un lugar central ya que el narrador se propone re-escribir memorias, crónicas y testimonios de los caídos. La escritura de Montoya revisita el trauma histórico de los años de la guerra con el ánimo de incorporar una narrativa del trauma histórico al meta-relato de la memoria histórica del conflicto colombiano.<sup>6</sup>

Al re-escribir algunos de los nombres de los caídos en la guerra y componer pequeñas viñetas de sus vidas, Montoya contribuye a esa narrativa colectiva que desde la literatura quiere sumarse a la memoria histórica del conflicto e interroga la manera en la cual la sociedad colombiana debe incorporarla en su historia como nación: “Nombres que fluían maltrechamente en libros testimoniales y crónicas de familias resentidas. Francisco Garnica, oriundo de Palmira, dirigente de las juventudes comunistas, torturado y asesinado en la III Brigada de Cali [...]” (Montoya 2012, 260). La lista es interminable y el narrador nos da detalles de la forma como algunos de estos hombres y mujeres vivieron y murieron; al incorporarlos a un relato colectivo a través de la novela el autor quiere reservar un lugar de memoria para toda una generación de colombianos que sufrieron los vejámenes de la guerra de los años 80 y 90. Podríamos hablar incluso de lo que Huyssen llama una “generación de memoria” (2003) que vendría a hacer parte de colectivos de memoria como las madres de la plaza de mayo, las madres de la candelaria, el colectivo hijos e hijas de desaparecidos, la *stolen generation* en Australia o los sobrevivientes de los genocidios en Rwanda y los Balcanes, entre otros.

Una de las tareas de la literatura en donde la memoria histórica ocupe un lugar central es construir narrativas en donde más que los hechos históricos sean los relatos (*stories*) que preserven la memoria de lo que pasó; pues tal como lo dice Benjamin: “there is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis” (1988, 91). Más que los hechos o explicaciones de lo que sucedió las narrativas de la memoria deben llevar al lector a participar en la vida íntima

de los personajes del conflicto, reales o ficticios; esto puede permitir que una generación de nuevos lectores haga suya esta historia.

Uno de los peligros de la cada vez más abundante literatura de memoria es que haya, lo que Huyssen nombra como “hipertrofia de la memoria” (2003, 3) cuyo efecto más que promover narrativas de memoria sea producir discursos del olvido. A pesar de este peligro, tal como lo argumenta Sarlo, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (2012, 26). Una de las características de las narrativas de la memoria es narrar para no olvidarlo todo, re-escribir el pasado para construir el futuro. Sobre esto se pregunta el narrador omnisciente al narrar lo que queda del proyecto revolucionario de la guerrilla del EPL: “¿Ahora qué quedaba de todo ello? La desgracia colectiva y no la prometida felicidad social. Y una memoria que el tiempo, como destructor inflexible, disolvía cada día. Y un reguero de muertos importantes acaso para la archivística nacional.” (Montoya 2012, 259).

Otra forma de representación de la memoria histórica en la novela de Montoya es a través de la representación botánica, bien sea esta una flor o un paisaje. El paisaje es tratado como una entidad ontológica en donde se dan cita los elementos que componen el núcleo de la guerra,

Urabá era una tierra promisoría [...] sin embargo, cada palmo de su relieve guardaba la *impronta de su infamia* [...] Sus habitantes trataban de no verla, de olvidarla [...] el agua y la tierra construían un espacio por donde la mancha vaporosa hacía su aparición tal como lo narraban los relatos míticos. Y dentro de ese ámbito, ansioso de cura, también respiraba el dolor de las criaturas humanas (Montoya 2012, 263; énfasis mío).

No solo el paisaje actúa como metáfora de las cicatrices de la guerra sino también como un territorio imaginario en donde hay lugar para la sanación del cuerpo de la nación. La capacidad de transformar la memoria visual en narrativa es quizás uno de los elementos fundamentales en esta obra, ya que examina con detalle cada uno de los objetos que hacen parte de la composición de imágenes-palabra de la novela. La labor del narrador es rescatar ciertas palabras en medio del caudal de imágenes para quedar como testigos de lo que está por sucumbir, una especie de arqueología de las palabras.<sup>7</sup> Aún así hay ciertas imágenes que escapan a la representación por medio de la palabra, son solo “trazos” en sentido derridiano, que no alcanzan a materializarse. Un ejemplo de ello es cuando, al final de la novela, Caldas va a ser ejecutado y antes de morir evoca el olor de la naturaleza americana, parajes y montañas que recorrió durante su empresa científica; alcanza a recordar algunos de los nombres justo antes del disparo mortal: “escucho que alguien declara: reo por haber sostenido la rebelión. Un olor entonces me viene de alguna

parte. Son los líquenes, los musgos, los hongos. Es el olor de Matilde que se inclina hacia mí [...]”; sin embargo, hay un olor en particular que no puede definir, “Hay otro olor mucho más fuerte que hago mío. Quiero definirlo y no soy capaz [...] Dios, asísteme, digo, cuando la descarga suena” (Montoya 2012, 292). Más que la representación en palabras lo que propone el narrador aquí es que hay imágenes que escapan a

la representación, en este caso es una memoria olfativa ligada a lo más primitivo de la experiencia en la antesala de la muerte. Un tipo de memoria alojado en lo más profundo de la psique, un territorio que no es nombrado sino evocado; esta es quizás la forma más abstracta del territorio de la memoria que nos presenta Montoya en esta novela.

### Notas

1. Los textos de Montoya visitan diversos géneros narrativos como la novela, la poesía y el ensayo, y podrían dividirse en tres grandes categorías: en primer lugar, están los que podríamos llamar las novelas históricas, en donde encontramos un estilo erudito acompañado por una profunda investigación de personajes y hechos históricos. En estas novelas los narradores poseen un carácter atemporal y se dan cita algunos de los grandes temas que le preocupan al autor, como las empresas de conquista y colonización europeas en América—*Tríptico de la Infamia* (2014), *Los Derrotados* (2012)—o la formación de la nación y el conflicto armado colombiano—*Los Derrotados, Adiós a los próceres* (2010), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009). En un segundo lugar, encontramos los textos con una preocupación más estética en donde entran en diálogo la música, la pintura europea, la fotografía erótica y la literatura francesa, allí encontramos *La Sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Viajeros* (1999), *Música de pájaros* (2005), *Adagio para cuerdas* (2012), *Trazos* (2007), *Sólo una luz de agua: Francisco de Asis y Giotto* (2009), *Programa de mano* (2014), *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013), *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Un Robinson cercano, diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2017). Finalmente, están los textos más íntimos, y a la vez más delirantes, en donde encontramos temas como la ciudad, la sexualidad y la violencia en *Cuentos de Niquía* (1996), *Cuaderno de París* (2007), *Requiem por un fantasma* (2006), *Rezia* (2004), *El beso de la noche* (2010), *Hombre en ruinas* (2019) y la formación del artista en medio del dolor por un país en llamas como es *La Escuela de Música* (2018).
2. Avelar plantea que “además del retorno al naturalismo y los testimonios, la narrativa escrita bajo dictadura vio una proliferación de grandiosas máquinas que intentaban elaborar mecanismos de representación de una catástrofe que parecía irrepresentable” (1999, 68)
3. Sontag, al discutir el trabajo del fotógrafo de guerra británico Roger Fenton, señala cómo una sola fotografía de la guerra de Crimea llama más la atención que las usuales series de generales y soldados posando para su cámara en el campo de batalla. La fotografía titulada “The valley of the shadow of death” fué tomada el 25 de abril de 1855 y se puede ver el “valle de la muerte” en la península de Crimea en donde perdieron la vida más de seiscientos soldados británicos en una emboscada combatiendo contra las tropas rusas. En esta imagen no hay un soldado muerto, ni hay imágenes de destrucción; más bien vemos un riachuelo de balas de cañón que parecen rocas bajando por una colina, para Sontag “Fenton’s memorial photograph is a portrait of absence, of death without the dead” (2003, 50). En Montoya se establece un diálogo con la imagen de Fenton.
4. Walter Benjamin, en su ensayo “The Storyteller,” habla de la necesidad de que las historias no vengán siempre explicadas: “it is half the art of storytelling to keep the story free from explanation as one reproduces it” (1988, 89). Las conexiones que hace el lector con la historia no le vienen dadas de antemano, será parte de su tarea interpretar el relato con el material del que dispone. Eso es lo que podríamos llamar, apoyados en esta tesis, la agencia del lector; “the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks” (1988, 89).
5. Las fotografías de Juan Fernando Ospina sobre la noche en Medellín están reunidas en el libro *Medellín, de calles y gentes*.
6. Esto lo plantea Huyssen al hablar de la importancia de incorporar una narrativa del trauma histórico en la memoria que compone el tejido social, dice “explorations of memory cannot do without the notion of historical trauma. The focus on trauma is legitimate where nations-groups are trying to come to terms with a history of violence” (2003, 9).
7. “Benjamin suggests that the ‘real treasure’ hidden within memory consists of ‘images’ which can only be uncovered by a long process of excavation; they can only be reconstructed within the language that is always inevitably a translation or interpretation” (citado en King 2000, 14)

### Obras Citadas

- Arteaga, Andrés. 2019. “Los escritores tenemos que confrontar esos núcleos duros de nuestras circunstancias.” Entrevista al escritor colombiano Pablo Montoya. (Texto inédito)
- Avelar, Idelver. 1999. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press.
- Benjamin, Walter. 1988. “The storyteller. Reflections on the work of Niklai Leskov.” *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp.83-109.
- Capote, Virginia. 2016. *Reescribir la violencia: narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Bruxelles: Peter Lang.
- Freud, Sigmund. 2001. “Lo ominoso (1919)”. *Obras completas*. Vol. 17. 215-251. Buenos Aires, Amorrortu Eds.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Standford: Stanford University Press.
- Jaramillo, Carlos A. 2018. “Un recorrido por la obra poética de Pablo Montoya.” *Revista Arcadia*. Nov. 7, 2018. <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/un-recorrido-por-la-obra-poetica-de-pablo-montoya/71845>
- King, Nicola. 2000. *Memory, Narrative, Identity*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Mejía, Carlos Mario. 2018. “La écfrasis del archivo visual de dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya.” *Revista de Estudios Colombianos* 51 (julio- diciembre) 48-56. <https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec/article/view/28>
- Montoya, Pablo. 2012. *Los derrotados*. Medellín: Sílabas Editores.
- Ospina, Juan Fernando. 2010. *Medellín, de calles y gentes. Fotografías de Juan Fernando Ospina*. Bogotá. Revista Número Ediciones
- Sarlo, Beatriz. 2012. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Suárez, Juana. 2010. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

## La violencia del orden de lo maravilloso:

### *Cien años de soledad* y la ley de la masacre de las bananeras

Juanita Bernal Benavides/ Arkansas State University

Es imposible hablar de la huelga de los trabajadores del banano en Colombia, en 1928, sin hablar de *Cien años de soledad*. Su versión de los hechos, muy cercana a la realidad, se ha generalizado hasta el punto de que periodistas, políticos e historiadores hacen siempre referencia a ésta—y siempre con elogios—si el objeto de lo que dicen está relacionado con el sindicalismo, la violencia del Estado o la inversión extranjera en Colombia a principios del siglo XX. Su interpretación se ha universalizado y se ha vuelto una especie de monumento del evento: se visita sin verlo ni cuestionarlo. Como texto de ficción, la novela de García Márquez no precisa de veracidad y no tendría sentido pedirle lo contrario, pero como objeto en el mundo y—por su amplia recepción—como parte del imaginario de Colombia, es un hecho que la novela interviene en la realidad del país como representación de su pasado y como una manera de pensar su presente. Teniendo en cuenta lo anterior, este ensayo quiere re-visitar el episodio de la huelga y la masacre de *Cien años de soledad* y ponerlo en conversación con lo que pasa en la realidad, con el fin de ver cómo ésta se aproxima al evento y, en ese sentido, cómo media la realidad. En la misma línea de lo que afirma Regina Janes acerca de la novela, que en ésta hay una tensión entre lo que recupera y lo que distorsiona (2010, 456), este ensayo propone, por un lado, que la novela nacional de Colombia revela la forma del transcurrir de la historia del país como una serie de órdenes que se imponen de manera violenta uno sobre otro, y siempre en relación a la tierra. Y, por otro, que ella misma es, a la vez, un orden que se sobrepone a la realidad del país: un orden de lo maravilloso que resta peso y gravedad a la violencia que da cohesión al Estado nación como empresa de acumulación.

El episodio de la gran huelga bananera y su eliminación en particular es dicente de estas dos tensiones. La novela da un espacio a la figura subalterna del obrero destacando un quiebre, que no fue, de esa forma de transcurrir de la historia. Recupera los detalles de su unión y su plan de acción, y muestra la forma violenta en que la compañía frutera y el gobierno colombiano responden. Sin embargo, en el momento previo a la masacre, el texto caracteriza a los trabajadores como una muchedumbre encantada con la mortalidad y la inmortalidad a la vez, y también con las armas de fuego que le apuntan desde todos lados. La novela le habla a la mayoría excluida como confirmación de su exclusión, al tiempo que excluye activamente a los obreros al socavar su agencia y su acción política. Los re-victimiza al despojarlos de la palabra

y la razón, caracteriza su masacre como una farsa, y así secunda el olvido al que son condenados; olvido que, enlazado con la eliminación física de éstos, permite la continuación del orden homogéneo del desarrollo capitalista de la nación. Y aún si ésta no es la intención del autor de la novela, *Cien años de soledad* no es inocente. El texto se inscribe de manera problemática dentro de una crítica más amplia al imperialismo estadounidense, pues—aunque desde el plano de la representación—termina por hacer lo mismo que la cultura dominante: perpetuar la subordinación del sujeto subalterno instaurando el orden de lo maravilloso. Y así se revela la carga ideológica sobre la que se apoya la novela: aquella que acepta la modernización como verdad y destino del mundo (Moreiras 2001, 188).

Esta aparente armonía que *Cien años de soledad* parecería imponer como su orden sobre la realidad del país resulta inquietante cuando se asemeja a aquella de la ley colombiana que justamente se emplea en el momento previo a la masacre de los trabajadores del banano. Aunque con intenciones diversas, ambas narrativas terminan por limar las contradicciones sociales y crear un mundo homogéneo, donde el horror que da forma y sostiene al Estado nación como máquina de acumulación es silenciado o filtrado por el lente de lo maravilloso.

\* \* \*

Tras la saga de los Buendía y la historia de Macondo, desde su inicio a su destrucción, en *Cien años de soledad* se narra también la historia violenta de Colombia y se hace alusión a la del continente. Con sus pretensiones totales la novela nos recuerda los tiempos de la conquista, la colonia, la independencia y el Estado-nación. Y, en particular, con el comienzo la narración va más allá de la historia del Nuevo Mundo, a un tiempo mítico, un mundo “reciente” en el que no hay aún suficientes palabras para nombrar las cosas (García Márquez 2007, 9). Así, también, la novela apunta a algo más: con el nombrar viene la apropiación del mundo, y con ésta la expropiación y la historia violenta de la iteración de la acumulación primitiva marxista. La referencia a la conquista, la colonia, la independencia y el Estado-nación cobran entonces un sentido que, más allá de establecer una relación entre Macondo y la historia del mundo, se vincula directamente con el problema

de la tierra. El texto de García Márquez se puede leer como la narración del transcurrir violento de la historia de Colombia—visto a través del microcosmos de Macondo— que se da en la imposición de un orden sobre otro. Aquí orden se entiende como *nomos* en su significado original, en su lazo estrecho con la tierra. Es decir, como la apropiación, la división/distribución y la puesta en producción de la tierra, que revela las formas de poder y de dominio, el establecimiento del derecho, su adentro y su afuera (Schmitt 2006, 42-45, 326-327). Y se entiende, además, que su existencia y ejecución dependen siempre de la violencia, pues no hay distribución y puesta en producción sin tierra, y no hay tierra sin la apropiación de la misma. No, al menos, sin una apropiación original. Desde el principio de la novela, en aquellos tiempos edénicos en los que se parece indicar que no hay noción de propiedad privada, pues no hay suficientes palabras para nombrar (apropiar), ya Macondo ha sido fundado y, por ende, una toma violenta de tierra ha sucedido. Pero no es la única, de hecho la novela se estructura como un palimpsesto de órdenes que se imponen uno sobre otro, y que se traducen en la organización de la tierra: las formas de tomar y explotar la misma, la acumulación, y, en ese sentido, el diseño e implantación de políticas económicas.

A primera vista se pueden identificar cuatro *nomos* en la novela pero, como este ensayo reflexionará adelante, hay un quinto que es la novela misma. El primer ordenamiento territorial es la fundación del pueblo, que se origina en un acto de violencia: el asesinato de Prudencio Aguilar cometido por José Arcadio Buendía, debido a que el primero cuestiona la fertilidad de este último. José Arcadio Buendía huye del fantasma de Aguilar que lo persigue, y así se origina Macondo. El asesino-patriarca de Macondo es quien decide “el trazado de las calles,” “la posición de las nuevas casas” y “la repartición de la tierra,” y es también quien impone “un estado de orden y trabajo” (García Márquez 2007, 50-51). El segundo *nomos*, también violento, se anuncia con la llegada del primer corregidor designado para Macondo, Don Apolinar Moscote. Es el orden de lo militar y de la guerra bipartidista, en el que las votaciones y el fraude electoral dividen al pueblo entre liberales y conservadores, y en el que en el estallido de la guerra el ejército ocupa el pueblo, impone el toque de queda y asesina a varios. En este orden, al tiempo que Aureliano, uno de los hijos del fundador, se rebela y deja Macondo para combatir la guerra por todo el país del lado de los liberales, el hijo de su hermano José Arcadio, Arcadio, es designado por Aureliano como jefe civil y militar. Arcadio declara el servicio militar obligatorio, obliga a todos los viejos a usar un brazalete rojo (el color característico del tradicional partido liberal colombiano) y prohíbe la misa bajo amenaza de fusilamiento. Arcadio, además, legitima la usurpación de la tierra que adelantaba su padre tumbando cercas: despoja a los campesinos y les cobra dos “contribuciones”, una semanal y otra por el derecho de enterrar a los muertos en el predio del cementerio, que también ha apropiado. Después del término de la guerra, el General Moncada impone un tercer orden

antimilitarista: erige a Macondo como municipio y se vuelve su primer alcalde. Por la misma época, el Coronel Aureliano Buendía restituye las tierras expropiadas por su hermano.

Este tercer *nomos* concluye en un breve lapso de tiempo, pues el cuarto, y aparentemente último orden, se impone en seguida y violentamente, trayendo consigo la destrucción del pueblo. Se trata del orden de la compañía bananera, cuyo preámbulo es la apertura total de Macondo al mundo por el advenimiento de la industria y los avances tecnológicos. Un único barco remonta el río hasta el pueblo, y tanto el “inocente tren amarillo” (García Márquez 256), como la luz eléctrica, el cine, los gramófonos y los teléfonos “hechizan” y “asombran” al pueblo entero y lo llenan de forasteros (García Márquez 256-259). Uno de ellos, Mister Herbert, después de probar, examinar y medir los bananos, trae consigo, justamente, sujetos que medirán—para su apropiación—la tierra: agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores, además de abogados de guerra. Éstos se asientan del otro lado del río, en un pueblo cercado por mallas metálicas, y modifican las lluvias, las cosechas y el río, sustituyen a los funcionarios locales por forasteros autoritarios, y a los policías por sicarios con machetes, y traen “la peste del banano” (García Márquez 257-279). Una vez las plantaciones y la división del trabajo son establecidas—que es también la inclusión de Macondo en la división internacional del trabajo—, los trabajadores del banano exigen mejoras laborales, y al ser ignorados inician la gran huelga. Y así el cuarto *nomos* se revela como lo que realmente es: el orden, de nuevo, de lo militar, del monopolio de la violencia ejecutado por un Estado en favor de la transnacional bananera. La ley marcial se impone con el fin de “restablecer el orden público,” el pueblo y sus alrededores son militarizados y los obreros asesinados (García Márquez 344-347). Y la crisis y posterior destrucción de Macondo sobreviene.

El cuarto orden—que se puede identificar como el del acceso de la periferia al mercado mundial, el del capitalismo transnacional, o el del imperialismo estadounidense—se ejecuta, como los otros, a través de una violencia física y real, pero se apoya, además, en una violencia en el plano discursivo. Inmediatamente después de la masacre de los obreros se empieza a difundir entre los militares, los funcionarios estatales, y los civiles habitantes del pueblo y sus alrededores una idea: que en Macondo no ha pasado nada. Parafraseada de diferentes maneras—que allí “no hubo muertos”, que desde los tiempos del “coronel no ha pasado nada,” que “seguro que fue un sueño,” que Macondo “es un pueblo feliz” (García Márquez 350-352)—esta versión reescribe la historia, limpiándola de toda aspereza que pueda contravenir la imagen armoniosa de Macondo. Hasta la ley marcial tiene una razón de ser dentro de este orden de armonía: se establece en caso de emergencia por las lluvias interminables que suceden a la masacre.

La violencia discursiva del cuarto *nomos* anuncia el quinto: la novela misma. En su revelar la forma violenta del transcurrir de la historia de Colombia como órdenes que se sobreponen uno sobre otro, *Cien años de soledad* se desnuda a sí, también, como un orden. Y como tal, también ella se impone, no sin emplear una cierta violencia, sobre la realidad del país. El límite de la novela no se halla en lo que representa, aquello que narra se vuelve parte del entendimiento de la nación: el poder performativo de *Cien años de soledad*. Y si bien es factible pensar que como ficción este texto no tiene pretensiones de verdad, aún cuando se basa en hechos reales, es indiscutible que la novela nacional de Colombia ha servido para establecer una presunta diferencia cultural, para dar una supuesta cohesión al país, y para repensar el pasado y el presente del mismo—su amplia recepción y aceptación dentro del canon literario mundial refuerzan esto. Se puede ver así el texto de García Márquez como un orden que funciona en el plano de lo estético y lo simbólico. Pero aquí se propone que, aún en su condición de ficción pero como objeto en el mundo, la novela tiene consecuencias materiales que de una u otra forma se vinculan con cómo se ha apropiado, distribuido y puesto a producir la tierra en Colombia, y cómo se sigue haciendo lo mismo. Como se mostrará enseguida, la novela cancela la heterogeneidad, neutraliza la resistencia, e invisibiliza el horror sobre el que se erige la nación de manera similar a como lo hace la ley colombiana. En este sentido se puede pensar *Cien años de soledad* como una forma de *nomos*.

Por medio de la introducción de elementos mágicos como alfombras voladoras, mujeres que ascienden al cielo, hombres mitad humano y mitad bestia, entre otros, la novela nacional de Colombia genera una cierta concepción del país vinculada a lo maravilloso o al realismo mágico, que a primera vista parece inocente. En relación a cómo se conceptualiza el realismo mágico, el espacio tiempo que ocupa la nación se vuelve el lugar en el que se hace posible la combinación de elementos heterogéneos y donde, por arte de magia, la contradicción desaparece (Chiampi en Moreiras 2001, 185).<sup>1</sup> Lo dispar en tal conjunción comprende desarrollos desiguales o diferentes modos de producción económica que se dan cuando el país es sujeto a una modernización acelerada y a su integración en el sistema mundial. Y—como artefacto de un aparato más amplio: la transculturación y su crítica—el realismo mágico es también una forma concebida desde la periferia que hace frente a la modernidad a través de la apropiación de lo ajeno y la rescritura de lo propio. La puesta en escena de elementos dispares en *Cien años de soledad*, entretejidos a la crisis y desaparición del pueblo y la familia fundadora que sobreviven al orden impuesto por la compañía bananera, se vuelve una clara crítica al imperialismo estadounidense y la ideología del progreso. Una crítica, sin embargo, que por quedarse en la armonía de la no contradicción termina por difuminar el choque violento de lo dispar y reescribirlo como un encuentro de lo maravilloso.

En efecto, la crítica que emprende la novela da espacio al subalterno, en particular a los obreros de las plantaciones de banano. Muestra que ante las precarias condiciones laborales éstos se unen y organizan para pedir mejoras. Muestra cómo las directivas de la transnacional ignoran a los obreros y cómo el aparato estatal colombiano los aniquila ante su huelga y en defensa de la empresa. La narración guarda tantas similitudes con lo que se conoce de la realidad del evento ocurrido en 1928, que se ha vuelto una referencia obligatoria cuando se quiere hablar de las historias empresarial o del sindicalismo en Colombia, de la violencia estatal de principios del siglo XX, de la United Fruit Company o de la masacre de las bananeras. De hecho, antes de *Cien años de soledad*, o sea, antes de 1967, no existían estudios académicos del sindicalismo o la empresa bananera en Colombia, y es a partir de ésta que varios deciden estudiar tales temas (Bucheli 2003, 2-3). Sin embargo, la alusión a la versión de la huelga y la masacre de la novela generalmente viene acompañada de elogios; pocos critican o ponen en cuestión lo que el texto de García Márquez cuenta.<sup>2</sup> Este ensayo, por el contrario, quiere detenerse ahora en este episodio—en conversación con lo que pasa en la realidad—con el propósito de ver cómo el modo con que la novela narra éste evento, en términos de lo maravilloso, tiene efectos en la manera como se entiende el país, en la realidad de su orden.

Al término del *nomos* que impone la compañía bananera sobre Macondo—después del cual viene la crisis del pueblo y la familia—, *Cien años de soledad* narra la masacre de los trabajadores así:

Embragado por la tensión, por la maravillosa profundidad del silencio y, convencido además de que nada haría mover a aquella muchedumbre pasmada por la fascinación de la muerte, José Arcadio Segundo se empinó por encima de las cabezas que tenía enfrente, y por primera vez en su vida levantó la voz.

—¡Cabrones!—Gritó. Les regalamos el minuto que falta.

Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. (García Márquez 347)

En el centro de la masacre, como en el de la resistencia, está un hombre que no tiene que trabajar y menos protestar.

José Arcadio Segundo no sólo es capataz dentro de la empresa bananera, es decir, sus condiciones laborales no son necesariamente las mismas precarias de los obreros, sino que además hace parte de la élite macondiana. Como miembro de la familia fundadora del pueblo y propietaria de la tierra, antes de hacer parte de la transnacional José Arcadio Segundo se dedicaba a las peleas de gallos, y a traer un barco a Macondo con prostitutas. Y después de la huelga y la masacre, de la cual se libra como uno de dos sobrevivientes, se encierra en un cuarto a estudiar los papeles de Melquíades. Pero es a través de éste personaje—que no tiene nada en juego cuando se niega a trabajar, a diferencia de los obreros y sus familias—que el lector aprende sobre la unión de los trabajadores del banano, con él como uno de sus líderes, y que asiste a la eliminación de los mismos. Su percepción, que es vehemente ante este evento, se confunde con la voz del narrador omnisciente, y no sólo habla de los que son sus compañeros de huelga y sus familiares como una “muchedumbre” atontada, sino que además interpreta su arrebato como el resultado de una contradicción: “pasmada por la fascinación de la muerte” y “petrificada por una invulnerabilidad instantánea.” Y cuando finalmente la masacre se lleva a cabo, José Arcadio Segundo no siente empatía, no siente terror, y con razón, pues la masacre se describe con palabras que vuelven el evento una falacia (farsa, engañifa). Pareciera como si la versión de *Cien años de soledad* de la masacre legitimara aquellos mismos personajes que inmediatamente después de la misma aseguran que en Macondo no ha pasado algo.

El encantamiento de los obreros y de los habitantes de Macondo en general no se reduce a este momento; se construye desde antes, a partir de la considerable serie de eventos mágicos que tienen lugar antes del evento, y desde la descripción de los militares y el sonido de los regimientos que marchan al arribar al pueblo como un “dragón multicéfalo.” Como un ser fantástico, los militares dejan pasmados a los trabajadores del banano en huelga con sus artefactos para luchar la guerra, sus nidos de ametralladoras, igual que el “inocente” tren y los demás avances tecnológicos maravillan previamente a los habitantes del pueblo. Este estado de encantamiento con que la novela caracteriza a los obreros subvierte, en cierto sentido, la resistencia que en la realidad aquellos organizan. La irrupción de los obreros en la realidad homogénea que instala la acumulación del capital se desdibuja. Como texto de ficción, *Cien años de soledad* no debe dirigirse a lo real como ocurre con la historia—que ha sido siempre el arquetipo del polo que conecta con la representación de lo real (White 1978, 89). Sin embargo, como una de las narrativas que hacen parte del imaginario de la nación, su representación estética afecta la realidad al replantear la lucha de los obreros por mejorar sus condiciones laborales y resistir a las políticas abusivas de la United Fruit Company cuando los trata como una muchedumbre irracional. El silencio y la inmovilidad del arrobó con que describe a los trabajadores les quita su agencia y el logos, y los deja como una masa de

sujetos sin voluntad, maravillados con las balas de “engañifas” que los están matando, como en una farsa.

En un principio la novela da espacio a los marginados, los obreros, a diferencia de lo que hacen en la realidad la transnacional y el gobierno colombiano, que los excluyen al ignorar sus peticiones y al eliminarlos. Y muestra, en apariencia, un punto de quiebre en aquella forma del transcurrir de la historia. Sin embargo, al referirse a uno de los momentos de mayor resistencia en la historia moderna de Colombia—la huelga de 1928 de los trabajadores del banano en el Magdalena, que logra detener momentáneamente una de las máquinas del capital que sostiene el imperialismo estadounidense—y concluir que se trata de una “muchedumbre” irracional que se contradice, la novela termina participando, también, en la exclusión de éstos a través de su representación. Como dice Janes (pero en referencia a la sintaxis del episodio): “García Márquez offers us a grammar lesson in the passive voice as political activism” (2010, 465). La novela socava la firme unión de los trabajadores por obtener mejores condiciones laborales de los años anteriores, y la compacta resistencia de los huelguistas de los meses previos y, además, desatiende la gravedad e importancia del momento previo al asesinato. El ser convocados en la estación del tren significa que por primera vez sus acciones y palabras han sido atendidas; es un momento de apertura hacia algo diferente, la posibilidad de consolidar un cambio en la historia laboral y de los sindicatos de Colombia. Por supuesto, tal apertura es clausurada, pero no sólo por la ráfaga de balas de los militares en favor de la empresa bananera. También es anulada, en cierto sentido, por la ráfaga de palabras con que la novela se aproxima al episodio, y que ha afectado cómo nos aproximamos a ese momento de activismo de la historia de la nación: como si se tratara de una farsa, un evento en la categoría de lo maravilloso. Luego, en Colombia no ha pasado nada, todo sigue en orden, dirían los personajes de la novela.

Pero así también pasa en la realidad. A principios de 2019, por ejemplo, el historiador Darío Acevedo Carmona, nuevo director del Centro Nacional de Memoria Histórica—cuya existencia y trabajo dependen de reconocer el largo conflicto armado que ha afectado a varias generaciones de colombianos y contribuir, precisamente, a la posibilidad de clausurar tal conflicto (Centro Nacional de Memoria Histórica 2017)—, aseguró no creer que en el país haya habido un conflicto armado (Bolaños 2019).<sup>3</sup> Y no es que Acevedo Carmona afirme esto por efecto directo de *Cien años de soledad*, pero hay que anotar que no deja de ser perturbador el hecho de que la novela nacional de Colombia, como ya se decía, legitime tal discurso dentro de sí misma, y que en la realidad éste se repita casi un siglo después del evento. La novela parece contrarrestar en un primer momento el discurso del poder que quiere eliminar de la tierra y de la memoria a los trabajadores que introducen el desorden al hacerlos visibles; sin embargo, su hacer visible no es inocente, como ya se ha visto. El discurso de lo maravilloso impone un orden que atenúa las

contradicciones sociales. Los obreros en huelga no son ya más la irrupción de la heterogeneidad en el orden homogéneo de la acumulación del capital, sino otro evento mágico, una masa atontada y maravillada con su (in)mortalidad. Reducir o borrar la historia de la lucha de los indígenas, los obreros, los campesinos, los líderes sociales y, en sus inicios, las guerrillas por la tierra y por sus derechos resulta conveniente cuando se ajusta a la política de acumulación de aquellos en el poder. No es coincidencia que en los primeros decenios del siglo XXI el aparato estatal y las instituciones gubernamentales se hayan valido de tal discurso para promover una imagen armoniosa y asombrosa del país, promoviendo así el turismo y la inversión extranjera en Colombia.<sup>4</sup>

En este sentido, resulta perturbador, también, el modo en que el discurso de la novela coincide con el del marco legal colombiano de los primeros decenios del siglo XX—que da cohesión al Estado nación moderno en función de la acumulación del capital—, y que justamente es empleado el 6 de diciembre de 1928. Ambos crean la ilusión de la continuación del orden: de un mundo maravilloso y una realidad expurgada de todo aquello que introduzca el desorden. *Cien años de soledad* hace posible percibir a los obreros y su masacre como un evento que es parte de una realidad encantada. Y la ley legitima la designación de ellos como enemigo interno y, consecuentemente, su eliminación. Los obreros intentan negociar sus condiciones laborales con la United Fruit Company por cerca de dos meses.<sup>5</sup> Redactan demandas con conocimiento del sistema legal colombiano de los años veinte (Bucheli 2013, 139); piden citas a las directivas para presentarlas pero son ignorados; se someten al peligro de violar una ley anti sindicatos y huelgas, que curiosamente es aprobada por el Congreso colombiano durante la misma época (Coleman 2015, 112); se declaran en huelga y enfrentan la cárcel por su paro, y finalmente son escuchados. El gobernador del departamento de Magdalena los convoca el 5 de diciembre de 1928 en la estación del tren de Ciénaga. Pero el que se dirige a ellos es el delegado por el comandante de las Fuerzas Armadas Colombianas como jefe militar de la zona bananera, el General Carlos Cortés Vargas, quien un mes antes ha llegado a la zona con un batallón entero y otros cientos de soldados que arriban posteriormente. Antes de que los militares disparen sus armas de fuego en contra de los trabajadores, el general se pronuncia leyendo el “Decreto Número 1,” o la declaración del estado de sitio en la zona bananera y tres artículos:

Article 1: In compliance with Legislative Decree 1 of 5 December 1928, I peremptorily order the immediate dissolution of any meeting of more than three individuals.

Article 2: The government forces are ordered, with legal preventions, to strictly comply with this Decree, firing the multitude if necessary.

Article 3: No person can move after the military bugle sounds. (Coleman 2015, 113-116)

Aquí cabe preguntar por qué si desde el principio la política consistió en ignorar y después en eliminar a los obreros por completo—quitarles sus vidas, hacer desaparecer sus cuerpos y borrarlos de la memoria—, por qué se abrió un espacio y un momento para que Cortés Vargas evocara la ley ante los soldados, los obreros y sus familias. Aludiendo a la lectura de Beasley-Murray del Requerimiento, el historiador Kevin Coleman—quien ya ha explorado esta misma pregunta—asegura que los tres artículos de Cortés Vargas no tienen como destino final los huelguistas, sino los soldados mismos.<sup>6</sup> Son emitidos como una forma de cohesionar a los militares entre sí y con respecto al poder soberano, y como una manera de contrarrestar cualquier afecto que los militares sientan hacia los trabajadores (2015, 117). Sin embargo, la lectura de Beasley-Murray sobre el Requerimiento está basada en dos elementos: en el desencuentro y no entendimiento de lo que dicen los españoles y los indígenas (el Requerimiento es en español), y en la repetición (para los españoles mismos: para crear un hábito que afirme su cohesión con respecto a la empresa conquistadora) (Beasley-Murray 2010, 1-6). El caso del 6 de diciembre de 1928, sin embargo, carece de ambos elementos. No sólo la lectura del decreto y los artículos no se repite más, sino que el idioma en el que se pronuncian es el mismo de los huelguistas. Tanto el español como los términos legales empleados por el Decreto 1 y los tres artículos, que son los de la Constitución de 1886, son los mismos a los que apelan los trabajadores en sus demandas a la compañía bananera.<sup>7</sup>

A primera vista se podría pensar que la lectura del decreto y de los artículos tiene la intención de detener, irónicamente, el paro de los trabajadores: disolver su unión basada en la no acción con el fin de que vuelvan a la acción que facilita y perpetúa la acumulación de la transnacional. La lectura, se supone, es para que el movimiento de plantar y cortar bananos, cargarlos en los trenes y en los barcos con destino a Estados Unidos, se reanude y no se pare nunca más. Pero al detenerse en cada uno de los artículos se entiende que la intención es otra. El Artículo 1 ordena que desde ese momento no puede haber reuniones de más de tres personas y, entonces, el Artículo 2 anuncia que se disparará a la *multitud* si así fuese necesario. La consecuencia lógica, a continuación, sería la disolución de la unión de los huelguistas congregados en la plaza, lo que daría paso al restablecimiento de la máquina del capital. Sin embargo, el Artículo 3 establece que nadie se puede mover después del sonido de la corneta militar, la cual suena inmediatamente. El Artículo 3 cancela la posibilidad no sólo de romper la unión y volver al trabajo, sino la del diálogo entre los huelguistas, y entre éstos y los militares. Es decir, arrebatada a los trabajadores la posibilidad del tiempo que se precisa para que tomen una decisión en conjunto, e, incluso, para que tomen una decisión de manera individual. Y si el Artículo 2 anuncia la opción de la ejecución de la fuerza

de la violencia, es el Artículo 3 el que dictamina el uso de la violencia sin reparo alguno. El Artículo 3, aunque se lee de últimas, es en realidad el primero y el único, es el que da a entender que ya desde antes se ha designado a los obreros como el enemigo interno de la nación (de acuerdo al Artículo 121 de la Constitución de 1886), que ya desde antes se ha establecido su pena de muerte. Entre la lectura del tercer artículo y el sonido de la corneta no hay tiempo, al menos no para los huelguistas, quienes son ya el espectro de los muertos que serán enseguida.

Lo curioso, sin embargo, es que ninguno de los artículos ordena la muerte de manera directa; ninguno desnuda la violencia de sí mismo, es decir, de la ley. Antes bien, todos esconden el horror de su violencia, y crean la ilusión de una ley justa, que da la opción al obrero para no contravenir la ley. La opción, sin embargo, es más un momento de duda (¿disolver la unión o quedarse inmóvil en conjunto?), y un engaño que detiene a los huelguistas. El primer artículo asegura que no debe existir una reunión de más de tres personas, mientras que el segundo dice que nadie se puede mover. Los artículos 1 y 2 son la ley en contradicción, son la ley como un cerco que encierra a los trabajadores del banano. El Artículo 3 desnuda la violencia de la ley. Ahora, si de cualquier manera se va a aniquilar a los trabajadores, ¿por qué se leen el decreto y los artículos de manera pública y previa al asesinato? La intención no es suspender la ley sino continuarla, pues es la misma que permite la perpetuación de la acumulación y, a la vez, borrar el horror de la violencia que la conforma. Los tres artículos en conjunto (re)establecen el “orden público,” que es el orden del capital, la armonía fracturada por la irrupción de lo heterogéneo. Lo heterogéneo, sería, en términos de la ley, el enemigo. El “Decreto Número 1” suspende la ley de manera ilusoria: es una ley contemplada dentro de la Constitución de la República de Colombia desde 1886 que predispone tanto la denominación de un enemigo interno ante un caso de “conmoción interior,” como la ejecución de cualquier tipo de medidas que permitan el retorno al “orden público.” El modo en que se adjudica la etiqueta de enemigo y la manera de neutralizarlo queda a discreción de las políticas del aparato estatal del momento.

Las políticas de los primeros tres decenios del siglo XX, de la llamada “Hegemonía conservadora,” concentraban sus esfuerzos en promover el sector industrial con el fin de recuperar el país de la crisis económica en la que se encontraba después de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). El primer presidente del siglo, Rafael Reyes, tenía entre sus políticas la inversión directa extranjera como fundamento. Creó incentivos tributarios, subsidios y exención de impuestos para las compañías petroleras y bananera (Bucheli 2013, 98), para que éstas contribuyeran con las infraestructuras eléctricas, de ferrocarril y telégrafos. En directa conjunción con la United Fruit Company, el gobierno durante 1928 de Miguel Abadía Méndez designó como enemigo de la nación a aquel que se atreviera a detener tanto el sistema de producción mecanizado

y de acumulación de la United Fruit Company, como el proyecto modernizador de la nación. El enemigo, entonces, fue el obrero de la plantación bananera. La militarización de la zona se inició después de la declaración oficial de la huelga, pero la decisión se tomó probablemente desde antes, pues ya desde el segundo día del paro el General Vargas Cortés estaba con todo un batallón del ejército nacional en la zona. La masacre ocurrió una vez los huelguistas intensificaron su acción política: justo después de que pararon por completo la producción, al prohibir a militares y a otros trabajadores que no se adhirieron a la huelga que continuaran el corte, recolección y transporte del banano.<sup>8</sup>

Pero aunque el evento no fue la excepción—la suspensión de la ley—sino la ejecución y la prolongación de la norma que daba forma al Estado-nación en alianza con la empresa capitalista, lo que vino después de la masacre desdibujó el carácter legal del evento. Es decir, aún si el decreto y los artículos establecieron el asesinato de cientos de ciudadanos colombianos por parte del ejército nacional dentro de un marco legal, tanto la desaparición posterior de los cuerpos, como el hecho de que esto se hiciera a escondidas en la noche, reescriben la masacre dentro de lo clandestino. La acción de los militares quedó así entre lo legal y lo ilegal, entre lo visible y lo no visible, entre lo regular y lo irregular.<sup>9</sup> El ejército nacional, cuya labor era librar la guerra contra otro ejército de otro Estado-nación o, por lo menos, defender a los ciudadanos colombianos, fue empleado aquí en contra de civiles, más exactamente, en función de borrarlos de la superficie de la tierra. Es inevitable ver la acción del ejército en 1928 a la luz de las masacres ejecutadas desde finales del siglo XX y en lo que lleva del XXI por paramilitares: grupos paraestatales que justamente están al margen del Estado, pero que le sirven al mismo, y que en ese sentido están entre lo oficial y lo no oficial. Durante los años noventa éstos fueron financiados por la actual United Fruit Company, Chiquita Brands International, como fuerza privada de seguridad. Esto daría paso a pensar dos cosas: primero, que la masacre bananera de los años veinte es una de las primeras “limpiezas” paramilitares del siglo, ejecutada por el ejército paramilitar nacional de Colombia. Y segundo, que la forma del Estado nación moderno se ha delineado, también, a partir de limpiezas paramilitares.

La huelga de 1928 fue una breve interrupción del orden de la empresa bananera, a la vez que la posibilidad de un quiebre con el transcurrir de la historia en forma de imposición de un orden sobre otro—que *Cien años de soledad* permite ver. El paro de los obreros fue la apertura a otras formas de convivir, una, al menos, en la que éstos son contados como parte dentro de la sociedad. Pero de ninguna manera la resistencia y la masacre fueron cuestión de magia, como la misma novela hace parecer. La última fue la clausura de aquel espacio, el aplastamiento de la resistencia por el aparato estatal paramilitarizado, y la reterritorialización del orden de la acumulación establecido en el Magdalena por la United Fruit Company.

El monumento que del evento hace *Cien años de soledad* y que la crítica hace de la novela nunca es objetiva, siempre tiene una agenda que seguir. En palabras de Alberto Moreiras, la crítica de la transculturación—de la que participaría *Cien años de soledad*—está ya transculturizada. Su pretensión de mostrar y preservar la diferencia cultural en la asimilación, como en el caso *Cien años de soledad*, funciona desde la ideología que acepta la modernidad como verdad y destino del mundo (Moreiras 186). La transculturación, dice Moreiras, es una “máquina de guerra” que se alimenta de la diferencia cultural, y cuya función principal “is the reduction of the possibility of radical cultural heterogeneity” (Moreiras 195-196). La transculturación y, por ende, el realismo mágico terminan por favorecer la hegemonía, la ideología del progreso y la modernización. No por nada los habitantes de Macondo se maravillan siempre ante las nuevas tecnologías, aún cuando se trata de las ametralladoras con que los van a asesinar. Franco Moretti dice que Carpentier ve en lo real maravilloso las posibilidades de una emancipación política, pero él, en cambio, ve el deseo del reencantamiento que Occidente halla en las historias de otras culturas. Con una retórica que Moretti llama “de la inocencia,” *Cien años de soledad* termina por mostrar que lo mágico no es mágico y que, por el contrario, la tecnología es la que es mágica, y además benigna: “Nothing

frightening in the products of Western technology. They seem a game. A fantastic present from Europe to that faraway village: truly, a *marvellous reality*” (1996, 250). Con su “retórica de la inocencia” la novela nacional de Colombia no es tan sólo una máquina de guerra de la hegemonía que elimina lo heterogéneo, sino la absolución del horror del capitalismo, de la ideología del progreso y la modernización de la nación.

Después de la masacre la novela narra cómo los habitantes del pueblo y sus alrededores la niegan por completo: “Aquí no ha habido muertos”, “[d]esde los tiempos [del] coronel, no ha pasado nada en Macondo” (García Márquez 350). Es factible pensar que, aunque se refiere a esto con ironía y sin que ésta haya sido la intención del autor, *Cien años de soledad* termina por generar un efecto—similar al de la ley colombiana de principios del siglo XX—con la historia de la nación moderna colombiana: imponer un orden de lo maravilloso con su propia violencia, atenuando la resistencia de lo heterogéneo y favoreciendo la ideología del progreso. En los últimos tiempos: el turismo y la inversión extranjera en el país y, en ese sentido, la expropiación de la tierra y la acumulación del capital.

### Obras Citadas

- Archila, Mauricio. 1999. “Masacre de las bananeras: diciembre 6 de 1928.” *Revista Credencial Historia*. [Banrepcultural.org](http://Banrepcultural.org)
- Beasley-Murray, Jon. 2010. “Prologue. October 10, 1492.” En *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. 1-11. University of Minnesota: Minneapolis.
- Bell-Villada, Gene H. 2002. “Banana Strike and Military Massacre. One Hundred Years of Solitude and What Happened in 1928.” *Gabriel García Márquez’s One Hundred Years of Solitude. A Casebook*. 127-138. New York: Oxford University Press.
- Bucheli, Marcelo. 2013. *Después de la hojarasca. United Fruit Company en Colombia, 1899-2000*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Bolaños, Edison Arley. 2019. “Darío Acevedo, del EPL al uribismo, perfil del candidato al Centro de Memoria.” *El Espectador*, Febrero 09, 2019. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/dario-acevedo-del-epl-al-uribismo-perfil-del-candidato-al-centro-de-memoria-articulo-857624>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2017. “Misión - Visión”. Consultado marzo 20, 2019. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/somos-cnmh/que-es-el-centro-nacional-de-memoria-historica/mision-vision>
- Coleman, Kevin. 2015. “The Photos that We Don’t Get to See. Sovereignties, Archives, and the 1928 Massacre of Banana Workers in Colombia.” En *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism*. Consultado septiembre 27, 2016. [Kevincoleman.org](http://Kevincoleman.org)
- Procolombia. 2013. “Colombia, realismo mágico”. <http://www.procolombia.co/archivo/colombia-realismo-magico>
- Constitución de la República de Colombia*. 1886. Edición Oficial. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea HS. [Eafit.edu.co](http://Eafit.edu.co)

- García Márquez, Gabriel. 2007. *Cien años de soledad*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Janes, Regina. 2010. "Revisiting García Márquez Among Bananas." *Modern Language Quarterly*, 71, 4: 453-477.
- LeGrand, Catherine. 1983. "Campesinos asalariados en la zona bananera de Santa Marta. 1900-1935." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 11: 235-250.
- Marx, Karl. 1976. "The So-Called Primitive Accumulation." *Capital. A Critique of Political Economy*. Volume I. England: Penguin Books.
- Moreiras, Alberto. 2001. "The End of Magical Realism." En *The Exhaustion of Difference*. 184-207. Durham: Duke University Press.
- Moretti, Franco. 1996. "Epilogue: *One Hundred Years of Solitude*." *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. London: Verso.
- Schmitt, Carl. 2006. *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*. United States of America: Telos Press Publishing.
- Taussig, Michael. 2003. *Law in a Lawless Land. Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vitullo, Julieta. 2011. "One Hundred Years of Solitude. Critical Reception." En *Critical Insights. One Hundred Years of Solitude*. California: Salem Press.
- White, Hayden. 1978. "The Historical Text As Literary Artifact." En *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.

---

### Notas

1. Alejo Carpentier fue el primer latinoamericano en acuñar el término como lo "real maravilloso". Con éste se refirió a la realidad de Haití, donde, según él, el día a día está impregnado de lo maravilloso y las cosas en sí mismas son surreales (Moretti 1996, 233-234).
2. Y no se lee de manera celebratoria tan sólo su versión de la huelga y la masacre. En general la crítica alrededor de la novela se caracteriza por su tono de elogio. Como dice Julieta Vitullo en su recuento de la recepción crítica: se trata de textos que "approach the novel as a classic, they elevate it to that untouchable pedestal [...] a place where their aesthetic attributes are so highly praised as to inhibit actual analysis" (1). Gran parte de la crítica se concentra en estudiar el carácter intertextual de la novela, siguiendo los pasos de Todorov, quien rastrea tanto la tradición novelesca como la épica. Otra parte se adhiere a uno u otro lado del debate entre Vargas Llosa y Rama. Para el primero la novela de García Márquez encierra una tensión entre la ficción y la realidad, donde sale vencedora la última. Para el segundo, quien critica la visión teleológica de Vargas Llosa, pues concibe al escritor como un medio para las musas, el contexto tiene una importante influencia en lo que escribe un escritor. Ejemplos de otros autores que la elogian o la referencian desde otros campos son Bucheli, quien, desde el campo de la historia empresarial internacional, hace una revisión de la visión negativa de la United Fruit Company en Colombia—que la novela con su crítica contribuye a consolidar. Bell-Villada, quien se propone elucidar el "alto arte" de los episodios relacionados con la huelga y la masacre en la novela de García Márquez, considera que *Cien años de soledad* elude y trasciende las dificultades de la ficción de protesta "anti-Yankee" (2002, 128). Y LeGrand, aunque en sus estudios sobre los enclaves pretende constatar la versión de la novela y llenar sus vacíos, tampoco difiere mucho de esta posición. En "Campesinos asalariados en la zona bananera de Santa Marta. 1900-1935," uno de los estudios históricos referentes de la huelga y el movimiento sindicalista de la zona bananera, la autora se refiere a la "inmortalización" que de la "gran huelga de 1928" hace *Cien años de soledad* (1983, 243).
3. Con esa afirmación Acevedo Carmona niega a las víctimas su condición de despojo, así como la responsabilidad que tiene el Estado de devolver las tierras expropiadas y de adoptar una política agraria que incluya a las víctimas. Su posición suscitó críticas y acciones concretas: ciertos grupos de víctimas, entre ellos el Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, la

Unión Patriótica y la Asociación Minga, retiraron de la entidad sus documentos (Bolaños 2019). Literalmente, extrajeron su memoria y la de una parte del país.

4. Por ejemplo, la campaña del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo y Procolombia (la entidad que promueve el turismo y la inversión extranjera en el país, así como la imagen/marca del país) que se lanzó en 2013 tenía como slogan “Colombia, realismo mágico” (Procolombia 2013). Algunas de las imágenes que aparecían en aeropuertos y en revistas tenían mariposas amarillas, haciendo referencia a las mariposas amarillas que rodean siempre a Mauricio Babilonia, uno de los personajes de la novela.
5. La United Fruit Company empezó a adquirir terrenos en Colombia en 1899 en la región del Magdalena. Después de la crisis económica que dejó la Guerra de los Mil Días (1899-1902), la compañía recibió incentivos del presidente Rafael Reyes, como subsidios y exención de impuestos, de manera que así adquirió tierras y construyó ferrocarriles. La mano de obra escasa la completó con la inmigración de peones de otras partes del país. Entre 1963 y 1966 la empresa se trasladó al Urabá. Después del decenio del 70 el Urabá se convirtió en una de las principales regiones desde donde se exportaría banano en el mundo. Antes de 1950 la empresa era dueña de tierra y ferrocarriles; después empezó a vender sus activos y apoyarse en la compra de banano de otros dueños de plantaciones (Bucheli 15-16).
6. Coleman desarrolla su argumento alrededor de una fotografía de 5 trabajadores y líderes de la huelga de 1928 en el Magdalena, hallada por casualidad en un archivo de la división de Panamá durante los años 80.
7. El estado de sitio estaba avalado por el Artículo 121 de la Constitución de Colombia de 1886: “En los casos de guerra exterior, o de conmoción interior, podrá el Presidente, previa audiencia del Consejo de Estado y con la firma de todos los Ministros, declarar turbado el orden público y en estado de sitio de toda la República o parte de ella. Mediante la declaración quedará el Presidente investido de las facultades que le confieran las leyes, y, en su defecto, de las que le da el Derecho de gentes, para defender los derechos de la Nación o reprimir el alzamiento. Las medidas extraordinarias o decretos de carácter provisional legislativo que, dentro de dichos límites, dicte el Presidente, serán obligatorios siempre que lleven la firma de todos los Ministros. El gobierno declarará restablecido el orden público luego que haya cesado la perturbación o el peligro exterior; y pasará al Congreso una exposición motivada de sus providencias. Serán responsables cualesquiera autoridades por los abusos que hubieren cometido en el ejercicio de facultades extraordinarias” (*Constitución*).
8. Habría que tener presente el hecho de que el gobierno del presidente del momento, Miguel Abadía Méndez, también temía una revolución comunista (Archila).
9. Estos son aspectos que Michael Taussig destaca en el paramilitarismo contemporáneo (Taussig XI-XIII).

## John Lindsay-Poland

### PLAN COLOMBIA, U.S. Ally Atrocities and Community Activism.

Durham: Duke University Press, 2018. 232 pp.  
ISBN 9781478002611 (ebook)

Manuel Hernández Benavides/ Investigador independiente

El libro *Plan Colombia* de Stanley-Poland, es la puesta a punto del estado de los estudios capaces de develar las “atrocidades” del gobierno de los Estados Unidos con el país denominado Colombia.

Este tema, de un académico americano de indiscutibles raíces con su país, no tiene tantos antecedentes como se creería. En verdad, para ser el final de una corta lista, reúne elementos valiosísimos: sinceridad, valentía, objetividad, respeto por el tema, pero, sobre todo, un tremendo sentido de la oportunidad. Cuando se creía que el Plan Colombia era un hecho superado; a raíz de los bombardeos con glifosato a los que Trump está obligando a Duque, es como si estuviéramos asistiendo a la segunda escena camuflada del mismo viejo Plan Colombia.

Una caricatura de la prensa de estos días (*El Tiempo*) enmarca la atrabiliaria figura deformada, pero no mucho, de Donald Trump, hablando con un Duque fuera de cuadro. La burbuja del texto dice: *si quiere ser amigo mío cómpreme estos aviones f-16*. Esta caricatura cierra las puertas de este doloroso episodio de la vieja ópera inaugurada en 1903, con la pérdida de Panamá y que no ha tenido un solo día bueno.

El libro se presentó en la Universidad de los Andes de Bogotá, en estos días, a raíz de una sesión de la Asociación de Colombianistas en la que se le otorgó el premio para libros de investigación sobre temas colombianos. La temperatura de nuestros debates sobre políticas estratégicas de Estados Unidos en el país, de cómo enfrentar lo más protuberante, como lo es la fumigación con glifosato a las plantaciones de coca en este momento, no alcanza a recibir ni calor ni frío, por lo obvio. Sin embargo, en su posesión como nuevo Rector de dicha Universidad en días pasados, Alejandro Gaviria manifestó su sorpresa por la inequidad, aparte de los peligros sanitarios de las fumigaciones.

En el limitado espacio de una reseña quiero dedicar mi lectura a la Introducción, pues los hechos, como se les llama, son por todos conocidos. Lo importante del libro de Poland es esta semiótica, o sea el análisis de los discursos emitidos

por Estados Unidos y recibidos en Colombia en una larga intervención militar disfrazada de ayuda, fechada entre 1952 y este momento.

Son: cierta “narrativa estadounidense” que se justifica a sí misma, la complejidad en el apoyo al ejército, coautor enredado en las tácticas del paramilitarismo, datación certera del inicio y la continuación de los procedimientos criminales contra jóvenes inermes, 2002-2010, y complejidad de la retórica práctica y complaciente de las “manos amarradas” del Estado colombiano.

Veamos: una cita de John Kelly que sirve de epígrafe a la Introducción lo dice todo:

“Colombia...taught us that the battle for the narrative is perhaps the most important fight of all” (21) [“Colombia nos enseñó que la Guerra por la narrativa es quizás la lucha más importante de todas”]. Mientras, con cinismo un presidente colombiano llamó a la lucha contra las drogas una bicicleta estática, vamos a seguir pedaleando sin lograr los triunfos de Egan Bernal. Hay más aciertos discursivos: el “impacto (ha sido) muy negativo respecto a derechos humanos e igualdad social.”

Se trata de deducir las ecuaciones incontrastables de la situación de las relaciones geoestratégicas de Colombia con Estados Unidos, en lo inmediato son dos:

1. Fumigar en Colombia sube el precio de la coca en las calles del mundo, por la supuesta escasez que producen, lo que le sirve al capital financiero mundial.
2. Comprar bombarderos, mientras se sostiene una retórica con una frontera tan sensible; con toda la carga de histeria promovida sobre las relaciones de cierta Latinoamérica, con Venezuela es atroz.

Hay que promover un llamado en el que logremos comprometer a la comunidad universitaria colombiana y

latinoamericana a que sigan el bello consejo de Derrida en Grecia, en el 2002: “nuestra fortaleza es la debilidad para oponerse a los mandatos arbitrarios de la soberanía”; es como si todos los universitarios de estos países se propusieran levantar la voz contra la soberanía de ese oprobioso binomio Trump-Duque, y desde su debilidad, mostraran que en algún momento hay que decir basta. Es posible que el momento esté llegando.

Después de leer los 9 capítulos del libro, el lector tendrá claro que sólo una voz colectiva, que parece estar madura, puede oponerse a las atrocidades que este libro en buena hora denuncia.

**Kristine Vanden Berghe**

## **Narcos y sicarios en la ciudad letrada**

**Valencia: Albatros Ediciones, 2019. 270 pp.  
ISBN: 978-84-7274-363-2**

**Alejandra Rengifo / Central Michigan University**

La narcoliteratura es, por su génesis y diseminación, uno de los ejemplos más palpables de la globalización del narcotráfico, su ideología, su lenguaje, su poder y su cultura. Este tipo de literatura ha cambiado radicalmente los cánones culturales, sociales y particularmente los literarios de países como Colombia y México. El texto *Narcos y sicarios en la ciudad letrada* de Kristine Vanden Berghe es un estudio comprensivo sobre el tema en el cual la autora trabaja “la narrativa sobre la violencia asociada con el narcotráfico” y “la imagen que esas novelas suscitan en los sectores más exigentes del campo literario donde tienen a menudo connotaciones negativas” (55). Cuenta con cinco capítulos y un interludio sobre la novela colombiana, pero se incluyen varias obras mexicanas debido a la presencia en las mismas de narcos o sicarios de origen colombiano. El interés principal de la autora con este trabajo es ver cuáles son “las relaciones que los autores y los textos literarios sugieren entre los dos universos, criminal y letrado” (18). Un aspecto llamativo de este análisis es los dos tipos de narraciones que se estudian: unas cuyos personajes y temáticas giran en torno a los narcotraficantes y los sicarios, (los capítulos iniciales), y otras (dos últimos capítulos) que tratan el tema del narcotráfico desde el lado de los que vivieron el embate de éste.

En el primer capítulo, Vanden Berghe nos presenta una propuesta interesante sobre la posibilidad de leer el narcotráfico como un juego teniendo en cuenta ciertos aspectos temáticos de varias novelas colombianas y mexicanas, donde, por ejemplo, se valora la visión maniquea y parcializada del impacto del narcotráfico en la sociedad, según la nacionalidad del autor. Los mexicanos muestran a sus narcotraficantes “bastante inocentes [...] [y el narcotráfico] aparece bajo luces positivas” (20, 44), mientras que su contraparte colombiana es más cáustica, violenta y desgarradora. En el texto se juxtaponen las dos visiones que tienen los escritores de narconovelas de sus respectivas naciones.

El segundo capítulo, usando los conceptos de *mimicry* y los narradores no fiables, estudia principalmente *Rosario Tijeras* de Jorge Franco. Trabaja la novela como si fuera un texto policíaco donde propone que Antonio fue el asesino de Rosario pues “va [en] contra [de] las lecturas hechas con anterioridad” y además, “la novela no ofrece una respuesta unívoca

al respecto” (74). Su razón es reivindicar el valor cultural y literario de aquellos textos que han sido considerados como comerciales y fáciles y así lo logra.

El tercer capítulo se centra en *El divino* (1986), *Comandante Paraíso* (2002) y *El resucitado* (2016) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, novelas que no han sido consideradas como parte del corpus literario de la narco-ficción por los académicos. Vanden Berghe logra demostrar exitosamente cómo el tema y personajes del narco están presentes en cada una de ellas. Su análisis se fija en la polifonía de voces, la ambigüedad autoral y la cultura popular como algunas de las líneas temáticas, que utiliza para demostrar la importancia de estas novelas para el tema del narcotráfico.

Ahora bien, después de haber demostrado por qué Álvarez Gardeazábal sí debe ser incluido en las listas de escritores sobre el narcotráfico, Vanden Berghe le concede a *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, “el estatuto de precursor de la narco-novela” en el “Interludio.” Es así como hace uso tanto de la enigmática figura de Bayardo San Román como de la polifonía, la circularidad y el perspectivismo para respaldar su propuesta. Es un análisis que, a pesar de estar sustentado a cabalidad, crea la duda sobre la necesidad de forzar esta novela como una precursora de un subgénero que de por sí tiene vida propia.

Los dos últimos capítulos hacen un estudio de algunas de las obras de Héctor Abad Faciolince, Darío Restrepo Jaramillo, Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez, textos que no se centran en el sicario o el capo sino en el hecho de vivir del otro lado del narcotráfico; es decir, de ser el ciudadano que aprendió a formar parte de una sociedad donde el negocio de la venta de estupefacientes permeó todas las esferas sociales. Son las novelas de la anti-sicaresca. Para este apartado Vanden Berghe trabaja el aspecto literario y cultural de las mismas.

Es de esta manera como *Narcos y sicarios* se une a la extensa discusión existente sobre la novela del narcotráfico, que tanto interés ha generado recientemente, pero lo hace con un acercamiento teórico interesante: la ciudad letrada. Si bien la mención de *La ciudad letrada* de Ángel Rama es limitada,

la autora utiliza varios marcos teóricos y analíticos, que van desde el análisis lingüístico hasta el cultural pasando por el filosófico. Este acercamiento facilita la lectura, o relectura de las numerosas novelas mencionadas desde diferentes perspectivas. La mayoría de sus propuestas analíticas son interesantes y aunque algunas son convincentes, una que otra se siente forzada.

*Narcos y sicarios en la ciudad letrada* es un compendio sobre la novela del narcotráfico que reúne algunos artículos publicados anteriormente en revistas y colecciones sobre el tema. Nos encontramos ante un estudio que, para algunas novelas, propone lecturas teóricas interesantes y novedosas.

No obstante, precisamente por ser resultado de una recolección parcial de estudios anteriores, no hay una homogeneidad en la línea analítica. Si bien incluye una gran variedad de autores que hablan, escriben y tratan el tema, tanto en Colombia como en México, no se hace mención de la narconovela *Perra Brava* (2010) de la novel escritora mexicana Orfa Alarcón. Esta omisión no hace mella en lo que puede aportar este estudio al campo analítico sobre la literatura del narcotráfico, sino que al incluirla hubiera demostrado que, al igual que Laura Restrepo en Colombia, en México también hay una mujer que se ha atrevido a escribir sobre un tema que, de manera muy interesante, parece reservado para los hombres.

**Karen David Daccarett**

## **Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla.**

### **El neonazarí en la arquitectura republicana (1918 – 1930).**

**Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.**

**Facultad de Artes Universidad de Antioquia, 2018, 232 pp.**

**ISBN 978-958-5413-91-7**

**Adriana Tobón Botero/ Investigadora independiente**

*«¿Podría haber sido fotografiado tal o cual hecho, del mismo modo que ha sido contado?»*

*Paul Valery*

Casas moriscas es de lectura obligatoria para todos. Es un trabajo auténtico, presentado en un libro excitante, que absorbe y encanta por los sentidos, el afán de conocer, el material novedoso y el tema, que no está de más decir que ha sido vilipendiado y mal estudiado en Colombia: la arquitectura republicana.

Con la condena que el movimiento moderno hizo a los historicismos arquitectónicos, los estudiosos locales centraron su interés en todo aquello que estuviese desprovisto de ornamento, yeserías falsas y cargas desusadas. Más allá de la pura estructura y del culto a la pulcritud de los postulados de las arquitecturas funcionalistas, nada era de su interés y en sus libros y clases estos expertos aprovechaban para quitarles cualquier atisbo de atención a estos proyectos de finales del XIX y comienzos del XX.

Bajo esta directriz, los ejercicios de apropiación arquitectónica y los valores que en cierto momento histórico quisieron imprimirles a estos proyectos sus dueños y ejecutores, han quedado silenciados. Por años acusados de fútiles, se promovió el abandono e incluso la destrucción de muchos, sin contemplar que con ello se perdería parte de la historia urbana, del relato cotidiano con sus hitos arquitectónicos y de la historia de los ciudadanos que promovieron y construyeron el carácter de dichas ciudades.

La aproximación de Karen David Daccarett es justamente una liberación de muchas taras, que reconoce el valor de la apropiación en varios niveles: el del diseño industrial y la arquitectura con la obra de Owen Jones y Jules Goury, y la de los constructores de estas casas, a quienes la autora tiene presentes en todo el análisis, a pesar de que no hubiesen sido reconocidos antes; el de la práctica artesanal y del surgimiento de las primeras empresas industriales, financieras, comerciales y de importación de materiales y piezas de construcción prefabricados; el de la interpretación y resignificación que quisieron darle al estilo, pues, como muestra la

autora, dichos proyectos no pertenecían a familias de ascendencia árabe; por el contrario, este repertorio era símbolo de pertenencia o complacencia con España; y finalmente, el del ejercicio metodológico y hermenéutico, de apropiación de la historia de la cultura.

Comenzamos entrando en el debate sobre los términos para referirse a este estilo historicista. El término morisco nos sitúa en el norte de África y en al-Ándalus, en España, durante el último de los califatos nazaríes antes de la Reconquista española, pero sobre todo nos sitúa en la mirada que Occidente tenía de estos lugares, nos relaciona simultáneamente con valores propios de la modernidad de fines del siglo XIX, el hedonismo, el lujo, la mirada a lo otro, la naturaleza domesticada en el entorno urbano, usando su repertorio arquitectónico: la aparente fragilidad e inexistencia de carga, la envoltura decorativa, la iluminación orgánica que ofrece dinamismo... agua corriendo, juegos de figuras móviles que despintan lo lleno en lo vacío.

La historia de estas increíbles casas nos remite a las condiciones internacionales y nacionales que hicieron posibles estos historicismos: el auge de las ciudades y el aburguesamiento de sus habitantes, los avances del diseño industrial, las posibilidades técnicas ofrecidas por el mercado de la construcción, influenciados por Jones, quien, en su afán por sistematizar una decoración orientalista propia para sus tiempos, presenta una extensa publicación con placas a color del repertorio decorativo de la Alhambra, además de su obra arquitectónica. Entretanto, los ecos de este lugar maravilloso llevaban a viajeros del mundo a incluirlo como destino obligado del Grand Tour y la burguesía costeña, por supuesto, participó de este ensueño.

Estas casas son testigos del nacimiento de una burguesía industrial que jalonaría el desarrollo de la Barranquilla moderna y el renacer de la empobrecida Cartagena; son testimonio del surgimiento de nuevos artesanos y técnicas

de construcción, de grupos de migrantes que trajeron consigo modas, impresiones y modos de hacer. Estos proyectos fueron posibles gracias al ingreso de Colombia en el mercado internacional, creando lazos comerciales con fábricas de materiales y piezas de construcción y asistiendo a las exposiciones internacionales que glorificaban el triunfo de la industria y unían culturas antes distantes, democratizando el gusto y poniéndolo al alcance de la mano.

La investigación histórica nos invita a recuperar el lenguaje riguroso propio de la disciplina, recomendado para las nuevas generaciones interesadas en conocerlo; es ameno y rico de leer, entre otras, por la bella edición que ha cuidado cada detalle, como la arquitectura que estudia.

El prólogo nos anuncia el método indiciario de la autora y su tratamiento de las imágenes nos lleva directo a los predios de la historia cultural. Vale destacar el archivo gráfico que logra coleccionar y cómo conecta imágenes de orden y origen diverso: fotografías de las casas y sus detalles, postales de

amplia circulación e imágenes de principios del siglo XX, que ponen en contexto local y universal el origen de estos gustos y proyectos, fotografías familiares, catálogos industriales de la época, diseños, caligrafías, grabados e interpretaciones historicistas de la arquitectura de la Alhambra y las exposiciones internacionales. En últimas, es un acopio de imágenes de la vida cotidiana, que es decisivo para la construcción del argumento. A lo que hay que añadirle el juicioso trabajo de campo al visitar y escudriñar cada detalle de las casas, recuperar actas y escrituras públicas y los relatos familiares y locales a través de entrevistas.

Finalmente, hay que destacar la bibliografía extensa y presentada con rigor investigativo que refleja el arduo trabajo de casi treinta años atesorando información gráfica y bibliográfica; viajando para estudiar los referentes arquitectónicos, para trabajar y consultar en bibliotecas y archivos internacionales, y para conocer directamente los talleres artesanales de maderas, de muebles, o las técnicas de la cerámica policromada.

**Catalina Quesada y Kristine Vanden Berghe (eds.)**

**El libro y la vida:**

**ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince**

Presses Universitaires de Liège/Universidad EAFIT, 2019, 204 pp.  
ISBN: 978-2-87562-171-9

**Jakub Hromada / Universidad Palacky**

Sin duda alguna, la obra de Héctor Abad Faciolince funda sus posibilidades narrativas sobre la celebrada pérdida de la ilusión realista y señala las perspectivas ilimitadas del género novelesco que brotan de la autorreflexión y de la hibridez. En el contexto paradójico del cambio de siglo que aseveraba la hecatombe de la autoridad (autor, historia, arte y literatura) y la victoria del narcisismo, su escritura se caracteriza por la actualización de la ironía como elemento organizador del género novelesco y de toda búsqueda de sentido. La vitalidad de la novela sigue dependiendo, ya lo advertía Milan Kundera, de la dialéctica entre la historia de la novela, personalizada en cada libro, y la Historia oficial. Desde sus primeros relatos se puede observar la construcción del espacio biográfico como intertexto que une la existencia estética con la experiencia personal. Esto queda patente al observar la narrativa del escritor paisa, marcada por el trauma de la muerte violenta de su padre Héctor Abad Gómez, médico y defensor de derechos humanos, como diálogo con la tradición literaria. El sujeto lírico, que Kundera rechaza para la novela “adulta,” es explorado en su identidad escritural, cargándola de cierta ambigüedad axiológica. Para poder narrar después de la caída de los puntos cardinales de la representación literaria, el acceso a la memoria exhibe sus herramientas, resaltando entre ellas los juegos metaliterarios, lo sensorial y la auto-ironía que devuelve la autenticidad al relato. Lo autobiográfico aquí no se complace con lo individual, sino que genera interrogantes sobre la otredad y lo comunitario.

Hasta el presente volumen *El libro y la vida*, el estudio de la obra del escritor antioqueño, al lado de artículos y capítulos puntuales, ha sido representado por la monografía *Las búsquedas literarias de Héctor Abad Faciolince* (EAFIT, 2017), de Escobar Mesa, que hace una lectura crítica de cuatro novelas del autor. Tampoco el presente libro pretende ser exhaustivo, dejando de lado la poesía. Abarca, sin embargo, una variedad de perspectivas que amplían la interpretación de la obra. Los ensayos críticos están distribuidos en dos partes. El aporte de Catalina Quesada sirve de introducción a la primera parte que atiende a una lectura transversal. Los rasgos característicos—el uso de la metaficción y juegos literarios—evidencian la universalidad de la escritura del autor,

situándola en la literatura postnacional que replantea el sentido de pertinencia y la relación con lo local. Virginia Capote Díaz contrasta la moda de las narrativas del yo con la apuesta personal del autor, en la cual la publicación de *El olvido que seremos* representa el punto neurálgico para interpretar los juegos auto-ficcionales en el resto de sus novelas. Éstas son concebidas en tanto “propuestas de resistencia” a discursos dominantes que atraen al mercado editorial. De contrapunto sirve el ensayo de Alba L. Delgado y Simón Henao, quienes estudian la construcción discursiva del país en las columnas de opinión, en las cuales Abad Faciolince, “criollo letrado”, participa de la mirada conservadora, contribuyendo al mito del pueblo nacional deconstruido en sus novelas. Según el artículo de Wilfrido H. Corral, la escritura híbrida de Abad es portadora de la crítica de la literariedad y atraviesa el espacio biográfico en tanto lugar de la libertad. Según Fernando Díaz Ruiz, la exploración de la memoria y de la intimidad lleva al autor a niveles hiponóéticos. El afecto, la eufonía y lo sensorial serían otras características de su prosa capaz de movilizar recuerdos olvidados por sus lectores. Asimismo, Eduardo Becerra explora la experiencia vitalista de la lectura que en los libros de Abad refuerza la intensidad de lo real. Apuntando a la tradición literaria que une el acto de leer con el cuerpo y el deseo, el libro se vuelve el lugar de comunión entre el escritor y su lector. Una de las estrategias más relevantes de esta comunicación es el maridaje entre la risa y la crítica.

La segunda parte del libro ofrece enfoques particulares. El objetivo subversivo y crítico del humor es analizado por Clemencia Ardila-Jaramillo en *Asuntos de un hidalgo disuelto*, donde el uso de la parodia y de la sátira alcanza de modo autorreflexivo al propio autorretrato del escritor. Más allá de la parodia se articula el diálogo con el imaginario paradigmático del *boom* en la creación de la metrópolis textual: Angosta como Macondo distópico, evidenciando, según Long Marco Bao, el compromiso con la realidad colombiana y renovando las posibilidades de denuncia social. Acentuando la función polifónica en la construcción de la memoria colectiva, Alfredo Segura Tornero analiza la complejidad dialógica en el documental *Carta a una sombra*, de Daniela Abad, hija del escritor. La apropiación del relato de su padre

toma forma de intercambio epistolar audiovisual entre tres generaciones, dando vida a una nueva perspectiva estética de la experiencia traumática. La relación con la tierra y la casa paterna se ensambla con la revisión de idearios paradigmáticos de la identidad nacional y regional en *La Oculta*. Mediante el contraste de miradas heterogéneas de los tres hermanos narradores, según Reindert Dhondt, se crea una alegoría transnacional que enfrenta los discursos patriarcales y heteronormativos, favoreciendo una identidad fluida. Finalmente, cerrando la dialéctica libro/vida en tanto apuesta ética y resistencia estética—antisicaresca—, con la doble etimología del

duelo, el ensayo de Kristine Vanden Berghe observa el *ethos* ambiguo del escritor. Este combina la coherencia axiológica con el dogmatismo de aquel “criollo letrado,” lo cual, a su vez, potencia lecturas divergentes.

En el contexto de una sociedad polarizada, y no solamente la colombiana, podemos inferir que la obra de Abad Faciolince manifiesta la necesidad de generar diálogo y crear espacios donde identidad y sentido se configuren intersubjetivamente. De ello este libro de ensayos es un sugestivo testimonio.