

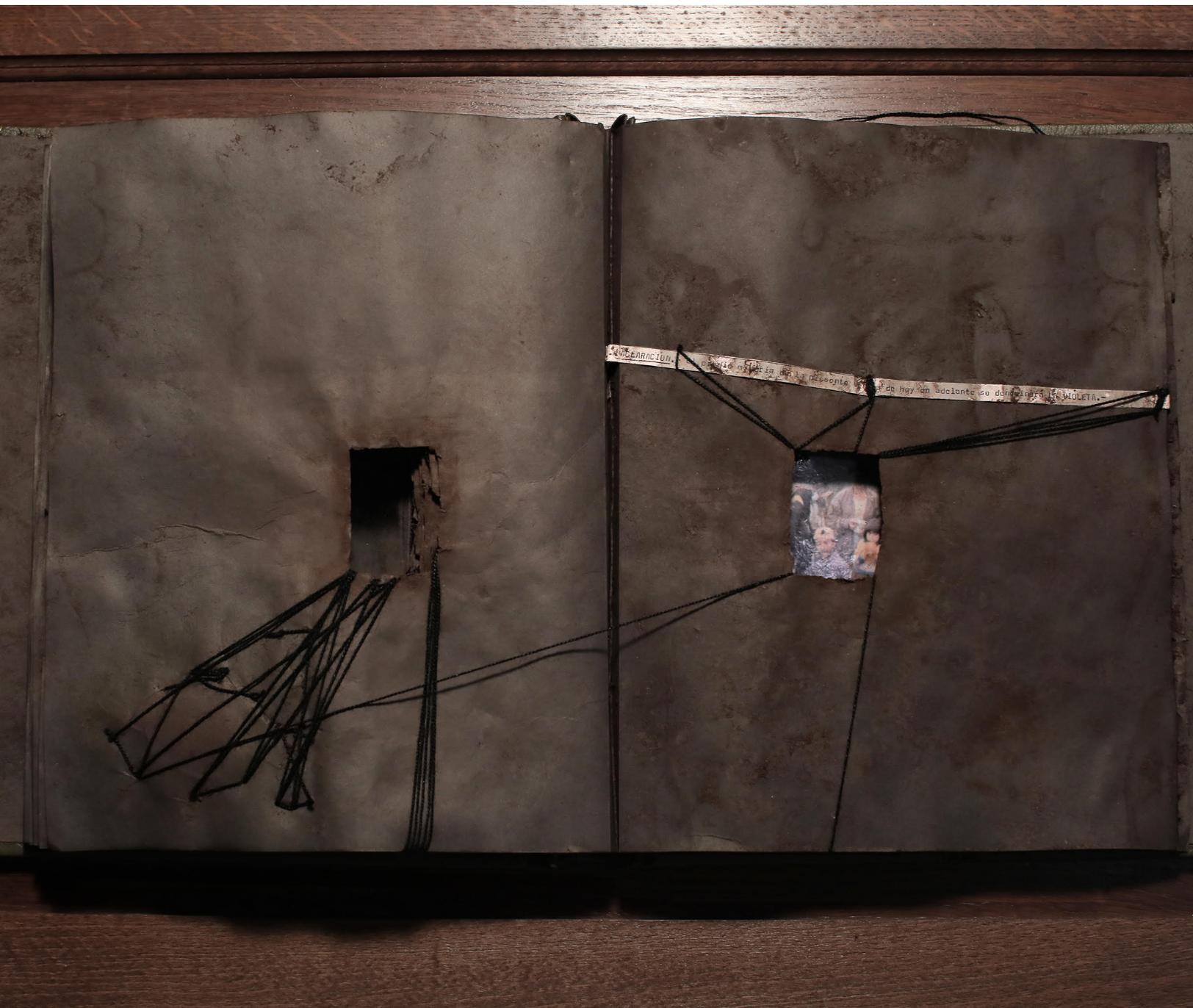
REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 55, enero-junio de 2020

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6819 (Online)



Imagen de la portada

De la serie *Ejercicios de la memoria* de la artista Camila Rodríguez Triana

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas
No. 55, enero-junio de 2020

Número temático

Narrativas, artes visuales y filmicas a la luz del Acuerdo de Paz en Colombia

Editora invitada: María Ospina

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

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes

Kevin Guerrieri, University of San Diego

Héctor Hoyos, Stanford University

Chloe Rutter-Jensen, Independent scholar

Victor M. Uribe-Uran, Florida International University

Norman Valencia, Claremont McKenna College

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

Dario 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 2019-2021

Presidenta: Andrea Fanta, Florida International University

asociaciondecolombianistas@gmail.com

Vicepresidente: Carlos Tous, Université de Tours

carlongotous@gmail.com

Coordinadora de Medios y Comunicaciones: Sandra Úsuga, St. Mary's College

susuga@saintmarys.edu

Tesorero: Camilo Malagón, Ithaca College

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 2019-2021 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
--	---

Introducción de la editora invitada Narrativa, artes visuales y filmicas a la luz de los Acuerdos de Paz en Colombia María Ospina.....	5
--	---

Ensayos

Representación, visibilización y resistencia de las “otras” víctimas del conflicto armado en Colombia Andrés Aluma-Cazorla.....	9
--	---

Filmar en desacuerdo: disenso, ruina, afecto y recuerdo en el documental de Luis Ospina Felipe Gómez	19
---	----

Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in <i>Chocó</i> by Jhonny Hendrix Hinestroza and <i>La tierra y la sombra</i> by César Augusto Acevedo Camilo Malagón.....	30
---	----

Un territorio acechado: realismo espectral en <i>Fragmentos</i> de Doris Salcedo Juliana Martínez	42
--	----

Invocación y evocación: fantasmas del conflicto armado en <i>Sumando ausencias</i> de Doris Salcedo Gabriel Eljaiek-Rodríguez	50
--	----

Entrevista

La “verdad verdadera” del duelo. Entrevista a la artista Erika Diettes María Mercedes Andrade	59
--	----

Reseñas

Aurora Vergara-Figueroa. <i>Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia. Massacre at Buenavista-Bojayá-Chocó</i> Fernando Esquivel-Suárez	66
--	----

Clara Eugenia Ronderos. <i>Después de la fábula y De reyes y fuegos</i> Michael Palencia-Roth	68
--	----

Alexander L. Fattal. <i>Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia</i> Camilo Serrano Corredor	71
---	----

Aristizábal Uribe, Anacristina. <i>Medellín a oscuras. Ética antioqueña y narcotráfico</i> Aldona Bialowas Pobutsky	73
--	----

Presentación del director

Alejandro Herrero-Olaizola/ University of Michigan, Ann Arbor

Con la imagen de la portada que nos cede la artista caleña Camila Rodríguez Triana y su reflexión visual sobre la memoria y el desarraigo, abrimos el número 55 de la *Revista de Estudios Colombianos (REC)*. Coordinado por la profesora María Ospina en su calidad de editora invitada, se trata de un número temático dedicado a la narrativa, las artes visuales y filmicas dentro del contexto de los Acuerdos de Paz en Colombia. En *REC 55* se recogen diversas temáticas confluyentes—ecología y visualidad, disenso y afecto, espectralidad y fantasmagoría, exclusión e inclusión de la comunidad LGTB—que surgen en este momento histórico transitorio para Colombia. Los ensayos de este número completan y avanzan las contribuciones del número 53 que ya dedicáramos al proceso de paz, si bien en el presente número el enfoque se centra primordialmente en producciones culturales recientes. Estos ensayos en su conjunto nos sirven para trazar un mapa de cómo el campo cultural entiende el “posconflicto” o el “posacuerdo” (términos que, irremediamente, aún necesitan ser entrecorridos), abriendo nuevos horizontes de estudio más amplios a la hora de ahondar en las propuestas culturales emergentes durante los procesos de paz y reconciliación en Colombia. Como nos propone la editora invitada, este número temático indaga cómo los productos culturales aportan una “interpretación del presente y del pasado desde un lente distinto al de los discursos y prácticas oficiales de ‘post-conflicto’ y las iniciativas de construcción de paz gubernamentales y de otras instituciones.” Dicha indagación, dada la coyuntura actual, tiene más interrogantes que respuestas por cuanto nos encontramos “ante un horizonte incierto en relación con la posibilidad de una transición hacia un escenario menos convulso.” De este modo, se propone este número temático como una intervención en las tensiones generadas entre modelos de representación cultural y el nuevo marco político del “posacuerdo” aún por definir e implementar.

Además de los ensayos incluidos en el presente número, *REC 55* publica una entrevista con la artista Erika Diettes así como cuatro reseñas de textos académicos y literarios. En la entrevista con María Mercedes Andrade, Diettes discute la relación entre el arte y el duelo, apuntando a posibles procesos de sanación mediante la participación de víctimas de la violencia en el proceso creativo. En la sección de reseñas se revisan los libros *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia* de Aurora Vergara-Figueroa, *Guerilla Marketing* de Alexander Fattal, *Medellín a oscuras* de Anacristina Aristizábal Uribe, y los textos poéticos *Después de la fábula* y *De reyes y fuegos* de Clara Ronderos.

Con el número 55 la revista se afianza en su etapa digital (es ya el quinto ejemplar que publicamos a través de la plataforma OJS) y seguimos así en paso firme hacia una mayor difusión de *REC* a través de redes académicas, bibliográficas y sociales. Recientemente, hemos contactado con bibliotecas en Estados Unidos y Colombia para que actualicen sus bases de datos e incluyan el enlace electrónico de la revista para dar un mayor acceso y difusión internacional a la misma. También hemos logrado actualizar los enlaces de acceso a la revista a través de *WorldCat* y seguimos trabajando con el *MLA International Bibliography* para actualizar la inclusión de todos los contenidos publicados en la revista en su base de datos. Entretanto, hemos continuado la divulgación de la revista a través de redes sociales y, en este sentido, tenemos que agradecer la labor de nuestra Coordinadora de Medios y Comunicación, Sandra Úsuga. Igualmente, agradecemos la labor de los nuevos miembros de la junta editorial, María Mercedes Andrade, Víctor Uribe y Norman Valencia, quienes junto con Kevin Guerrieri, Héctor Hoyos, Chloe Rutter-Jensen, Felipe Gómez (nuestro editor de reseñas), Martín Ruiz Mendoza (ayudante editorial) y Ana María Viñas (diseñadora) hacen posible que la revista salga adelante y logre sus metas para una amplia distribución. Les invitamos a que visiten nuestra página digital y nuestras redes sociales con frecuencia para estar al tanto de las novedades y los anuncios de la revista.

Revista de Estudios Colombianos confía que este número temático abra nuevas vías para discutir las implicaciones culturales y sociopolíticas de los Acuerdos de Paz en Colombia, en un momento tan complejo como el actual dominado por la pandemia global y la deceleración económica—aditivos que dificultan aún más la implementación de dichos acuerdos.

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

María Ospina / Wesleyan University

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras Citadas

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

Representación, visibilización y resistencia de las “otras” víctimas del conflicto armado en Colombia

Andrés Aluma-Cazorla / Connecticut State College-Norwalk

Desde principios del presente siglo, existe en Colombia un marcado interés de una gran parte de la población por lograr la anhelada reconciliación, primero, a raíz de la muy controvertida desmovilización de los grupos paramilitares en 2006 y, segundo, después del proceso que culminó en 2016 con la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el grupo insurgente más importante del país. Como parte del proceso de paz, el gobierno nacional establece la creación de un Centro Nacional de Memoria Histórica, el cual tiene como objeto reunir y recuperar todo el material documental relativo a las violaciones de los derechos humanos con la misión de:

contribuir a la realización de la reparación integral y el derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto así como al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano (CNMH 2014).

Esta iniciativa es la primera del siglo XXI que se recordará, entre otros aspectos, por tener un enfoque diferenciado de género, no solo de mujer, sino del tema LGBT, como se registra en sus informes *Aniquilar la diferencia: lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano* (2015); *Un carnaval de resistencia: Memorias del reinado trans del río Tuluñi* (2018); y *Ser marica en medio del conflicto armado: Memorias de sectores LGBT en el Magdalena Medio* (2019).

En este artículo, exploro una muestra de estrategias de visibilización y representación en la literatura y las artes audiovisuales de algunas de las víctimas percibidas como “anormales” (lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas) por estar fuera de la norma social del género y de la sexualidad, en el marco del conflicto armado colombiano. Analizo, desde la producción cultural y artística, las expresiones de resistencias a la heteronormatividad en dos novelas y un documental. Asimismo, pongo de manifiesto su posible relevancia histórica en los futuros escenarios del postconflicto. Estas obras las constituyen las novelas *Lady masacre* (2013) de Mario Mendoza, *Un mundo huérfano* (2016) de Giuseppe Caputo, y el documental *Señorita María, la falda de la montaña* (2017), dirigido por Rubén Mendoza y coproducido por Amanda Sarmiento y Mendoza.

Para hacer referencia a esta resistencia y este distanciamiento de la norma heterocentrada, tomo como marco de referencia a la teoría *queer*, cuya noción implica un ejercicio a través del cual el sujeto considerado abyecto y marginalizado se reapropia del término por medio del cual era degradado y lo transforma para empoderarse y oponerse, así, a dicha degradación y marginalización. Judith Butler afirma en *Bodies That Matter* que el término *queer* solía significar degradación, pues éste se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada. Este término, sin embargo, experimentó una resignificación afirmativa, a partir de la cual adquirió una serie de significaciones también afirmativas (1993, 313) que pongo en evidencia en los trabajos de los artistas que analizo: un ejercicio de empoderamiento a través de la representación de sujetos abyectos y marginalizados que se reapropian del término con que se los degrada para apoderarse y oponerse a dicha degradación.

Dentro de las características principales de lo *queer* se asume la de “torcer.” Como sostiene Eve Kosofsky Sedgwick, “the word ‘queer’ itself means across—it comes from the Indo-European root *-twerkw*, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*” (1993, xii).” Lo *queer*, entonces, podría cruzar las narrativas y discursos, las formas y estilos de los que están compuestos para torcerlos y desviarlos, transformándolos, desde el sitio de la sexualidad y el género no normativo. María Amelia Viteri, José Fernando Serrano y Salvador Vidal Ortiz (2011) nos recuerdan cómo, tras el surgimiento del término *queer*, éste se traduce en América Latina y España como “raro,” “maricón,” “torcido,” “desviado” y a su vez “redefine identidades sexuales y de género, y confronta tendencias asimilacionistas y normalizadoras del género y la sexualidad” (2011, 48). Es justamente esta potencialidad de lo *queer* la que permite sostener que los trabajos de los artistas que analiza este trabajo tuercen, desvían y transforman los distintos lenguajes a los cuales se enfrentan, con el fin de tomar distancia de la norma heterosexual y hacer visibles orientaciones sexuales o identidades de género no normativas, como se verá en la exposición de cada uno de ellos.

Un mundo huérfano

Si bien es cierto que varios escritores colombianos han comenzado a narrar con la presencia de un protagonista homosexual—Albalucía Ángel con *Misiá señora* (1982), Fernando Molano con su novela *Un beso de Dick* (1992), Fernando Vallejo con *La virgen de los sicarios* (1994), Jaime Manrique Ardila con *Luna latina en Manhattan* (2003), Efraím Medina con *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2003), Alonso Sánchez Baute con *Al diablo la maldita primavera* (2003)—, no son muchas las novelas que hablen de las víctimas LGBT en Colombia.¹ Quizás la más reconocida recientemente y que ha recibido críticas muy positivas por parte del público especializado es la obra *Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo, publicada en Colombia a mediados del 2016.

La novela está compuesta por cientos de viñetas en donde se narran las noches que pasa un joven con su padre, los dos anónimos, en una casa miserable de un barrio marginado y oscuro de una ciudad también sin nombre y que está ubicada frente al mar (suponemos que en el Caribe). El uso de las viñetas le da a la narración un ritmo de lectura rápido, a veces sin pausas, en el que se describe a padre e hijo pasando por un momento de mucha dificultad económica en un mundo de carencias donde la comida es poca, no hay trabajo estable, y el dinero y la luz escasean por igual. La atemporalidad en la que estos personajes viven (pronunciada por el hecho de que todas las escenas de la novela transcurren de noche) es contrastada con varias escenas de fiesta gay y de encuentros sexuales que hacen parte de la vida del hijo. En la novela, las zonas ricas descritas por el protagonista están muy iluminadas, mientras la historia transcurre en medio de la oscuridad característica de los barrios más marginados. Sin embargo, los episodios en los que el narrador disfruta de la vida nocturna en la discoteca gay son narrados con euforia, destacando la luminosidad del antro:

En medio del aire, las jaulas empiezan a abrirse. “Esto es hermoso”, dice el hombre. “Hermoso”. Su emoción me conmueve. Las luces van, vuelven. Todo es luz. Pum, pum, ¡chas! Pum, pum, ¡chas! (Caputo 2016, cap. VI, doc. 2428).

La luz representa el poder, y la ausencia de ésta, la desposesión. De hecho, en *Un mundo huérfano* la noche resulta ser, en últimas, la encarnación del sentimiento de abandono. Los personajes se van quedando huérfanos de la sociedad y de la solvencia económica, e incluso hasta de ellos mismos: el hijo resulta convertido en padre de su padre, al sufrir este último un derrame cerebral.

Al tiempo que el hijo intenta alimentar a su padre y sacarlo de la inmovilidad a la que él se abandona, vive la otra cara de la noche: frecuente lugares en los que los hombres

caminan, mirando qué otros hombres responden a su mirada; visita saunas donde los encuentros sexuales son tan variados y numerosos como sea posible y los cuales se describen de manera detallada en el capítulo “La Ruleta”:

Por todo el pecho, manos —mil—. También un beso de mil bocas. Y ah, las vergas: entraban, se quedaban. “Aj, aj, aj”. Abrí los ojos. Eran cuatro los hombres que me estaban tocando: el barbado, que me comía; dos más —dos chicos—, que me lamían las axilas; y el último, que me besaba la cara (estaba tan cerca que no pude distinguirlo). “Aj, aj”. De nuevo, el frasquito. Aspiré, cerré los ojos. Un ruido: metal sobre el piso. Y los hombres, mientras: “Eso, eso”. Entonces, algo —algo— en la boca. Abrí los ojos y... “Aj”. Estaba chupando una verga. Los chicos no estaban ya. Cerré los ojos. “Aj, aj”. Y los gritos: “Dale, dale. Duro”. Entonces, un vacío: dejé de sentir las vergas, todas mil. Abrí los ojos: el hombre de barba se había salido. Le daba paso a otro, ahora, un muchacho, que apenas entró me hizo gritar. “Te gustan gruesas, ¿verdad?”, me preguntó, y de nuevo, en mi nariz, el frasquito. Aspiré, me solté —más—. Mil vergas, todas gruesas, entraban ahora: entraban, entraban... No dejaban de entrar. (Caputo 2016, cap. III, doc. 1062)

La abundancia de acciones verbales que se incluyen en este párrafo se identifica con un lenguaje de tipo neobarroco, muy vinculado con el Caribe latinoamericano (José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén), en donde el exceso busca narrar el sinnúmero de sensaciones placenteras que disfruta el personaje.

Severo Sarduy, uno de los autores cubanos que, junto a José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, ha hecho uso del lenguaje neobarroco en su escritura y quien en 1972 acotó el término, sostiene que éste “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (1970, 211). De acuerdo con lo establecido por Sarduy, en este lenguaje predomina lo exuberante, inestable, ambiguo y móvil, que emplea, además, figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole. El lenguaje neobarroco, por otra parte, es entendido por Sarduy como un proceso de carnavalización, en la medida en que lo considera espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia” (1970, 300).

Este lenguaje neobarroco es una transgresión del lenguaje considerado “normal” porque “se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje, como una transgresión al lenguaje somático-comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad” (Sarduy 1970, 337). Es así como las descripciones del protagonista son narradas a partir de este lenguaje neobarroco que, de acuerdo

con Severo Sarduy es “juego, pérdida, desperdicio y placer; es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica” (Sarduy 1972, 182). Se trata de un lenguaje que narra de forma afirmativa los encuentros sexuales que tienen los homosexuales de la novela, tanto como su voluntad por dar y recibir placer.

Pero esta característica narrativa no se limita a los momentos en que el protagonista habla de sexo. En medio de la descripción de las penurias de padre e hijo y sus planes para salir de la crisis, el autor interrumpe la historia con la narración de un hecho escabroso y trágico: una matanza a manos de grupos armados de limpieza social, quienes irrumpen en el antro nocturno frecuentado en su mayoría por miembros de la comunidad LGBT:

Pasaron noches, ocurrió la masacre.

Parecían esculturas, esos cuerpos divididos en cuartos y mitades —clavados en estacas, algunos, o empotrados en faroles, algunos, violados para siempre por un árbol—. Parecían de barro, también, y otros, de tan destrozados, parecían barro. (Caputo 2016, cap. II, doc. 488)

A raíz de este crimen, Caputo escribe al mismo tiempo sobre la homofobia, los cuerpos que cargan con el peso de ser indeseables y las violencias tanto sutiles como explícitas y desgarradoras a las que son sometidos, con las características típicas del horror perpetrado por los distintos actores armados de la guerra en Colombia y que son representadas en el recuento literario de la masacre que ocurre en la novela:

[...] estaban los ahorcados. Estos cuerpos que fueron hombres, suspendidos ahora en el aire, parecían mirar, impasibles, a los muertos de al frente. Y estos muertos estaban intervenidos para parecer mujeres: les pusieron piedras en el pecho, como senos; les cercenaron la verga.

Al final, los penetrados: en ese estar sin estar, parecían esculturas, estos cuerpos insertados a una estaca. Unos, debajo, estaban en cuatro, dispuestos en círculo, como si cada uno estuviera dentro de otro. Más lejos, la rama de un árbol —el propio árbol— violaba a un cuerpo para siempre. “Sigán bailando, mariposas”, habían escrito con la sangre. (Caputo 2016, cap. II, doc. 476)

En su libro *Cruel Modernities* (2013), Jean Franco se aproxima a la noción de crueldad contextualizada en la modernidad tardía latinoamericana. Franco revisita una serie de eventos históricos, movimientos guerrilleros y terroristas en los que se perpetraron torturas, asesinatos, masacres, violaciones sexuales y otros actos de brutalidad que han marcado para siempre el imaginario latinoamericano. En uno de los

capítulos, titulado “Revolutionary Justice,” Franco utiliza el término “masculinidad extrema” para referirse al colapso del núcleo fundamental que hace que los humanos reconozcan su propia vulnerabilidad y, por ende, la del otro. A partir de esta categoría, Franco revisa la violencia que se ha infringido contra aquel que es considerado un “enemigo,” el cual, enfatiza la autora, no es únicamente un individuo externo sino también interno; enemigo en cuanto implica un peligro que proviene de la debilidad y el error de este (2013, 120). Por otro lado, Franco señala que la “masculinidad extrema” se afirma a través de la superación de atributos concebidos tradicionalmente como femeninos, tales como la ternura, y menospreciando y omitiendo todo lo que sea sinónimo de feminidad, siendo la homosexualidad su transgresión más significativa (2013, 121-23).

Caputo logra representar en la ficción, con lujo de detalles, la manera triste y aterradoramente célebre en la que comunidades enteras eran masacradas con sevicia por los distintos grupos armados del conflicto colombiano, y sin embargo, esta visibilidad logra generar un espíritu de resistencia en la comunidad LGBT que se narra en la historia. En la novela, es justamente la masacre narrada en la ficción la que termina creando la posibilidad de que una comunidad se muestre con mayor fuerza, que ande por la calle sin esconderse ni pretendiendo ser algo distinto. El graffiti “Sigán bailando, mariposas” escrito con sangre en el lugar de la matanza deja de ser un insulto para volverse una expresión y un nombre asumido, que ya no vulnera, sino que reivindica, como ha pasado con palabras como *marica* y *queer*.

Sin embargo, a pesar de la firma del acuerdo de paz de 2016 y los intentos de reconciliación, este sector de la población sigue sufriendo la discriminación e incluso la violencia en el llamado periodo del posacuerdo. En 2018, las organizaciones no gubernamentales Colombia Diversa y Caribe Afirmativo, que trabajan por los derechos de personas LGBT en Colombia, afirmaron que el reconocimiento legal de derechos no ha representado un impacto significativo en la disminución de violencia contra personas LGBT. En un informe reciente, estas organizaciones contabilizaron 109 muertes solamente en 2017. Por lo tanto, pese al Acuerdo de Paz, los avances en materia legal, y la reducción de homicidios en el país en los últimos años, la violencia contra lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas no cesa. El asunto es aun más grave en las zonas rurales o en las urbanas más marginales—como el barrio descrito por Caputo—, en donde es más visible la discriminación contra estas personas y en donde la guerra ha sido más cruenta sobre sus cuerpos porque los grupos armados y otros actores pretenden imponer su ideología y la población LGBT no encaja en su visión de la sociedad.

De esta realidad, la crueldad se presenta de manera mucho más dramática en lo que concierne al colectivo transgénero y transexual, una población en gran estado de invisibilidad y excluida y frente a la cual los avances legislativos

relacionados con sus derechos son más bien escasos. Aunque existen aproximaciones teóricas y políticas que abordan de forma compleja la comprensión de estas orientaciones e identidades, para los efectos de este estudio, la subjetividad trans se entiende, de modo genérico, como la identificación total con el rol de género asociado al sexo opuesto, mujer en el caso del hombre y hombre en el caso de la mujer, y que conduce a la transición del cuerpo del individuo. Las personas transexuales adoptan las formas de vestir, las conductas sociales y, normalmente, las preferencias sexuales típicas del sexo opuesto; también algunos utilizan hormonas y, quienes cuentan con los recursos socioeconómicos, se someten a una operación de cambio de sexo para modificar su apariencia física. El campo literario ofrece muy contados ejemplos en donde se visibilizan, romantizan o representan estos personajes y la difícil realidad de sus condiciones de vida, como veremos a continuación.

El intento de *Lady massacre*

La novela *Lady Masacre* (2013) de Mario Mendoza se ambienta en la época de mayor popularidad de la segunda presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2006-2010) y, en particular, se desarrolla en el mes de julio de 2008, cuando en un cinematográfico operativo, el gobierno y sus fuerzas militares lograron “el rescate de los secuestrados que tenían en su poder las FARC [y] los canales de televisión transmitían en directo la manera como descendían de los helicópteros con sus rostros radiantes y esperanzados” (Mendoza 2013, 37). Era la época en la que se empezaba por primera vez en cincuenta años a tener la percepción fomentada por el cubrimiento mediático de las acciones contrainsurgentes de que el país era más seguro gracias a la disminución de los homicidios, las masacres y los índices de ataques insurgentes.

El crimen que se retrata en la novela se inspira en la revelación de los vínculos entre los ejércitos paramilitares y buena parte de la clase política colombiana. Dichos ejércitos se agruparon bajo la poderosa organización Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)— y experimentaron su mayor auge en la década de los noventa, adquiriendo una doble condición. Por un lado, actuar como grupos contrainsurgentes, y por otro, como grupos de protección del negocio del narcotráfico. La asociación paramilitar llegó a tener cerca de treinta mil hombres en armas y el control de una facción muy importante del territorio, en disputa abierta con la antigua guerrilla izquierdista de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

Al inicio de la primera presidencia de Álvaro Uribe (2002-2006), se empezó a hablar de una negociación con estos grupos paramilitares que condujeran a su desarme y reinserción en la vida civil. Durante el proceso de desmovilización con las AUC, que los agrupaba, el gobierno ignoró

los tentáculos que estos grupos de ultraderecha tenían en no pocos sectores políticos, económicos y entre las fuerzas militares. Estas alianzas non sanctas se habían materializado en una reunión secreta y clandestina conocida como el “Pacto de Ralito,” firmado en el año 2001 entre jefes de grupos paramilitares colombianos y algunos senadores, representantes, concejales y alcaldes de diferentes regiones colombianas para crear un proyecto político que prometía, en los propios términos del documento, “refundar al país.” Producto de lo anterior, en el 2002 y 2003 se empezaron a ver fenómenos políticos atípicos: regiones que contaron con un solo candidato para congreso, senado, gobernaciones y alcaldías en zonas geográficas donde los paramilitares ejercían una histórica presencia. Según las investigaciones y condenas judiciales, varios dirigentes políticos y algunos funcionarios del Estado se beneficiaron de estas alianzas por medio de la intimidación y la acción armada de los grupos paramilitares contra la población civil, con las que algunos alcanzaron cargos en alcaldías, consejos, asambleas municipales y gobernaciones, así como en el Congreso de la República y otros órganos estatales. A su vez, algunos de los políticos desviaron desde sus cargos dineros para la financiación y conformación de nuevos grupos armados ilegales y filtraron información para facilitar y beneficiar las acciones de estos grupos dentro de las que se incluyeron masacres, asesinatos selectivos y desplazamientos forzados, entre otras acciones criminales, con el objetivo de extender su poder e influencia política territorial.

Si nos remontamos a la historia reciente, podemos recordar una célebre entrevista a Carlos Castaño publicada en la revista *Semana* en 2005. En esta entrevista, el que fuera líder de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) afirmó sin ningún viso de vergüenza que esta organización tenía de “aliados” a cerca del 35% de los congresistas de Colombia en ese entonces. Esta afirmación desató inmediatamente una polémica a nivel nacional acerca de quiénes eran los congresistas que tenían vínculos con los grupos paramilitares. Posteriormente, con las desmovilizaciones de las AUC y tras la aprobación de la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005), varios comandantes paramilitares denunciaron a altos funcionarios públicos de haber tenido “convenios” con estos grupos. Decenas de congresistas, alcaldes, gobernadores y diputados fueron también salpicados por el fenómeno denominado “parapolítica.”

Con estos detalles históricos como telón de fondo, la trama de *Lady Masacre* gira alrededor de Frank Molina, anteriormente un periodista de crónica roja, quien padece de una psicosis manícodepresiva conocida comúnmente como bipolaridad y abandona su labor periodística para convertirse en un investigador privado.² La primera parte de la novela esboza los inicios del detective en su profesión, quien luego de aceptar casos sin mayor importancia, es contratado por doña Mariana Pombo para que se ocupe del caso de su hermano, Ignacio “Nacho” Pombo. En la novela, Pombo es uno de los congresistas involucrados en el escándalo de la

parapolítica y miembro de la burguesía bogotana, asesinado en extrañas circunstancias y en cuyo crimen intervienen, directamente o de forma tangencial, el peso de la corrupción política representado por el escándalo de los vínculos paramilitares con altas esferas del gobierno. En esta primera parte se narra la investigación del asesinato del congresista y se hace el recuento de algunos de los principales episodios del escándalo y de algunas de las masacres paramilitares más tristemente célebres durante el proceso.

En la segunda parte de la novela, el detective se encuentra rápidamente sumido en una atmósfera de conspiraciones, amenazas y sucesos en apariencia absurdos, por lo que se le hace difícil distinguir entre los hechos de la vida real y las producciones fantásticas y extravagantes surgidas a raíz de su trastorno mental. La tercera sección de la novela tiene el mismo título de la obra y en ella se narra la historia amorosa del congresista Pombo, heterosexual y casado. Éste inicia una relación clandestina con “un transexual que se había inyectado hormonas desde su primera adolescencia y que después se mandó a operar para transformarse en lo que en realidad era, una mujer” (Mendoza 2013, 209). En esta parte culminante de la novela, Frank Molina, el detective, consigue de manera efectiva develar el verdadero crimen: la muerte del congresista no se da por un intento de robo sino producto de un crimen pasional. Y su asesina es la misma amante, Gabriela, la luchadora transexual.³

Debemos en este punto volver al contexto político de la historia, la Colombia escandalizada por el develamiento de los nexos entre políticos y paramilitarismo para controlar el Estado y crear así una concepción de patria basada en el clásico discurso nacional de tipo heteronormativo. Si retomamos las ideas acerca del discurso nacionalista en América Latina, críticas tales como Doris Sommer (1991) y Joane Nagel (2005) coinciden en afirmar que el concepto de nacionalismo y el proceso de formación de una nación se estructuran en términos y en enfoques heterosexuales, masculinos y patriarcales. El proyecto político-paramilitar para “refundar la patria” en Colombia, manifestado en el conocido Pacto de Ralito, se ajusta claramente a estos postulados nacionalistas, pero de manera radical. El proyecto nacional estaría basado en lo que Carlos Fazio denomina una “‘estética’ de la discriminación” a manos de la ideología paramilitar, la cual “no se trata simplemente de un proyecto armado de guerra sucia, sino de la consolidación de un modelo de sociedad” (2009)—un modelo en el que no hay cabida para las ideas de izquierda, ni para todo aquello considerado contrario a los postulados de identidades nacionales afines a un concepto de sociedad de preponderancia masculina.

Con el trasfondo político de los hechos narrados en la novela de Mendoza, la aparición de la responsable de la muerte de la congresista representada en Gabriela es deliberada. El personaje de Gaby, una transexual de la más baja extracción social, representa todo lo que la ideología patriarcal y

heterosexual que fundan los conceptos de una nación considerada como innatural y encarna así una doble exclusión del sistema social colombiano. Por lo tanto, se convierte en una sobreviviente del extremismo que intentó imponer en su momento el modelo político paramilitar. Esta doble exclusión es proferida por las instituciones “viriles” del Estado que la consideran un miembro sin una identidad oficial femenina o masculina, y, por ende, un ser improductivo para el sistema en términos biológicos y sociales.

El romance entre Gaby e Ignacio puede interpretarse como un intento de reconciliación entre la clase dirigente y dominante colombiana y la población considerada como marginal por parte del sistema. O así pensaba creerlo Gaby cuando evocaba a su amante:

[...] Nacho fue conmigo muy especial. Me compraba libros, películas y revistas donde había artículos claves sobre lo que estaba pasando en el país. Luego hablábamos, comentábamos, y gracias a esas conversaciones yo iba perfeccionando mi formación. Me estaba preparando para ser su novia en sociedad, me estaba entrenando para ser su esposa [...] El cambio que estaba planeando era justamente ése: salir de los cocteles y la vida social estúpida y conectarse con ese país del cual se había alejado tanto, ese país que habían masacrado en su finca, ese país que estaba representado en los fanáticos cuando yo me subía al *ring* en la Arena Bogotá [...]” (Mendoza 2013, 241).

Sin embargo, el intento se convierte en una nueva traición al darse cuenta el congresista de la imposibilidad de lograr cambiar ese mismo sistema establecido pues, en palabras de Gaby,

[...] la fuerza de su clase social, esas leyes estrictas que obligan a individuos como él a cerrar filas cuando se sienten descarriados, terminaron imponiéndose [...] él se empeñó en continuar su carrera política, estaba a punto de empezar a cobrar todos los favores que le había hecho a los paramilitares. Tenía planes de llegar a ser presidente del Congreso y, en unos años, lanzarse incluso a la Presidencia de la República. Y claro, un hombre que piensa en el máximo cargo de su país no se puede alinear con una mujer como yo [...] (242).

Es entonces cuando Gaby, durante la última noche que pasa con el congresista, decide vengarse y de paso vengar a toda esa población:

[...] y sentí que en mi mano estaba el desquite, la venganza, que yo era la única que podía cobrar ahora la cuenta que esa clase alta arrogante, mentirosa y tramposa tenía con nosotros, con los de abajo, con los que para ellos sólo somos carne de cañón [...] y en un acto, primero de fuerza, de aguante,

en segundo lugar de venganza grupal [...] levanté la navaja y la dejé caer una y otra vez sobre ese cuerpo tan amado, tan querido, tan mío [...] (246).

A través del acto de venganza de este personaje subalternizado, la novela rehúsa apostar por una lectura de desagravio nacional con las víctimas de los paramilitares y su unión con los políticos en Colombia, resaltando, en cambio, la incapacidad de la clase dirigente colombiana de intentar construir o plantear esfuerzos más liberales por construir la nación del posconflicto. Esta venganza nos puede sugerir también que Gaby logra vengar su propia exclusión social y sexual del sistema y la de su pueblo con la muerte de tres figuras masculinas: su propia masculinidad (al convertirse en transexual), la figura del congresista (el poder nacional), e Ignacio Pombo, miembro de la oligarquía bogotana (el poder hegemónico).

Sin embargo, la “venganza” de un sujeto transexual que elimina los tres símbolos hegemónicos de masculinidad es en vano por cuanto no logra resarcir a las clases sociales que pretendía vengar y ni siquiera logra realizarse ella como una mujer independiente, miembro de la élite con la cual esperaba reconciliarse. Es el final de una transexual que termina viviendo en las mismas condiciones de pobreza y exclusión social, agravadas esta vez por no poder volver al ring de lucha libre y tiene que regresar a su barrio marginal para vivir oculta en casa de su madre. Su historia no logra ningún cambio de mentalidad en los demás personajes implicados en esta historia.

La novela termina con un caso exitoso para el detective Molina, quien, como sabemos, logra descubrir a la autora del crimen del congresista, pero, en un acto de complicidad con Gaby, decide reportar lo sucedido con su jefa Mariana Pombo, la hermana del congresista, diciéndole que la joven transexual “estaba muy enferma, que tenía cáncer terminal y que estaba agonizando en la casa de su madre, en una casa miserable al sur de la ciudad” (249). Ante ello, Mariana prefiere a toda costa cerrar el caso de inmediato pidiéndole al detective “que se olvide todo... [...]” (249). La reacción de Mariana confirma así la postura que incubó en su momento el conflicto colombiano al olvidarse y mantener oculto a ese país marginal habitado por los excluidos del sistema, aquellos condenados a vivir en el infierno representado en esta obra literaria.

La novela de Mendoza tiene ciertas características enmarcadas en un contexto urbano y una violencia gráfica en primer plano; sin embargo, existen otro tipo de representaciones que muestra la problemática que afrontan las disidencias sexuales pero desde las comunidades rurales, con una violencia más contenida. Esto lo vemos a reglón seguido con el caso de María Luisa Santos—una campesina transexual del Departamento de Boyacá en los andes Orientales colombianos.

La señorita María

En Colombia, la Constitución de 1991 reconoce el derecho a la identidad, la libertad de la sexualidad y la libertad de determinar el propio género. Un decreto ministerial del 4 de junio de 2015 facilita a las personas transgénero, intersexuales y transexuales determinar o corregir su género en su cédula o tarjeta de identificación mediante un procedimiento notarial simple y evitar los exámenes psicológicos y médicos para determinar dicho cambio. Los recién nacidos y niños intersexuales tienen acceso a asistencia médica integral sin el requisito previo de tener una tarjeta de identificación. El matrimonio y las uniones libres del mismo sexo, así como las adopciones por padres del mismo sexo, son reconocidos por el Estado, mientras que la discriminación por género y orientación sexual es un delito castigado por la ley en Colombia.

Pero en la zona rural, la señorita que comenzó a llamarse “María” a los 18 años en reverencia a la Virgen María, dice haber sido rechazada por su comunidad debido a que prefiere usar vestidos y calzar tacones a la iglesia, pues en sus palabras, “la Beata María nunca usó pantalones.” Durante seis años, Rubén Mendoza (*La sociedad del semáforo*, 2010 y *Tierra en la lengua*, 2014) ha logrado plasmar en su documental la vida de María Luisa Fuentes o la Señorita María, una agricultora que vive sola en una cabaña remota, rodeada de campos de maíz, eucaliptos y campos verdes. Es la historia de un ser humano que se siente mujer y vive como mujer, una campesina transexual del pueblo de Boavita en Boyacá, al nororiente de Colombia.

María es conocida por algunos en el pueblo por su capacidad de trabajo en el campo recolectando maíz, o por su fuerza para transportar cantinas de leche al mercado. También le admiran su devoción religiosa como cualquier otro miembro de un pueblo con fuerte arraigo conservador y católico. Sin embargo, la mayoría no cuenta con una opinión benévola. De manera curiosa, Boavita es uno de los pueblos en donde surgieron los chulavitas, los escuadrones de la muerte del partido conservador durante la Violencia, el período del violento conflicto político entre conservadores y liberales entre 1946 y 1958. En esta región, aun muchos de los ancianos recalcitrantes se encargan de recordar el pasado de la mujer cuando era un niño en la escuela del pueblo. Para ellos, la Señorita María sigue siendo un fenómeno de la naturaleza, nacida fuera del matrimonio, producto del incesto. Para otros, ella ni siquiera existe en este mundo, “[...] era mejor no hablar con nadie,” afirma en su testimonio. La discriminación y la falta de comprensión llevaron incluso a algunos pobladores a contactar al sacerdote local para “exorcizar al demonio en mí.”

No obstante, María logró sobrevivir no solo a la intolerancia de su comunidad, sino también a la violencia que devastó gran parte del campo, especialmente en ese rincón

remoto de Colombia, un pueblo con una tradición conservadora y violenta y, hasta hace poco, con una fuerte presencia guerrillera.

Cuando se filma el documental, María Luisa tiene 45 años y hace un recuento de las distintas etapas de su vida marcada por secretos familiares y prejuicios sociales que la han discriminado, aislado y culpado por un crimen del cual no es más que víctima inocente. Su madre, María Patrocinio Burgos, que según se enteró después era su abuela, la sacó de la escuela por los ataques epilépticos que sufría y los profesores no supieron diagnosticar. La consideraron poseída por el demonio y se quedó sin educación, encargándose de labores domésticas y del campo, aislada de todo tipo de contacto social. Para empeorar el cuadro, María Luisa es hija de una pareja de hermanos, habiendo sido concebida en Bogotá y traída al pueblo de regreso por su madre biológica, quien la dejó con su abuela y se fue sin volver nunca más. La abuela la habría criado con recelo de que se expusiera al público y mantenido alejada de muchas personas por mucho tiempo.

La puesta en escena del testimonio, en el que María narra la historia de sus padres biológicos y el episodio del incesto, es lo que genera más debate entre algunos académicos. El antropólogo Diego Vallejo Díaz en su columna “La película de Rubén Mendoza no le hace justicia a la vida de María Luisa,” sostiene que las preguntas del director tienen como fin mostrar la incomodidad de María al hablar del tema:

[El director] arrinconca a María, frente a la cámara por supuesto, para llevarla al punto de quiebre en que termina llorando desolada y sus palabras de dolor siguen sonando mientras la cámara toma un paisaje de las montañas. ¡Cuánta audiencia atraerá esta imagen! ¡Qué uso tan conveniente del dolor (despertado por el mismo arrinconamiento del productor) para esta “hermosa” escena! (Vallejo Díaz, 2017).

Sin embargo, Vallejo Díaz tiene una visión parcial de lo que quiere hacer la película. El diálogo y su puesta en escena es justamente la oportunidad que tiene la protagonista para lograr una visibilidad total, no sólo de forma física sino también de manera íntima, al desanudar su pasado frente a la cámara y hacer una catarsis que estremece. De hecho, el tema que realmente causa estupor es justamente el de la discriminación permanente y constante por parte del Estado, de la sociedad que se escandaliza por la relación incestuosa de sus padres y de los vecinos de su propia comunidad. Aunque María se presenta ante todos con un nombre y una apariencia de mujer, las personas la llaman torpemente en masculino, mezclan los artículos, confunden su género, la violentan al no reconocerla como es. “Él es muy bueno; ella vive por allá; a María la conozco desde que era un pequeño,” suelen decir. Y aunque muchos nos referimos a ella como una campesina transexual, cuando se le pregunta al respecto dice “que no sabía qué significaba esa palabra. Ella no se detiene a dar

explicaciones de por qué ella sí es una mujer. Ella no va por ahí excusándose con todo el mundo por ser lo que es: ella es una mujer y punto” (González Gil, 2017).

El cuerpo intervenido es un logro que materializa la historia de lucha de las mujeres como María en contra de un sistema de género que les ha impuesto la masculinidad de forma compulsiva y, en este documental, la señorita María demuestra de forma contundente que ser mujer es el producto de su persistencia y de la capacidad de decisión y agencia sobre su propio destino, ejemplificando lo expuesto por la crítica norteamericana Judith Butler en su estudio sobre el género y la identidad. Ella afirma que las prácticas transgénero tienen el potencial de impactar en la vida política debido a que ponen en duda quién o quiénes cuentan como personas, tanto como las normas que gobiernan aquello que debe ser considerado como tal: “the very notion of ‘the person’ is called into question by the cultural emergence of those ‘incoherent’ or ‘discontinuous’ gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (Butler 1990, 23).

Para concluir y con la intención también de dejar abierto el diálogo, considero que este tema en los momentos actuales en los que se habla de la necesidad de lograr un ambiente de paz y reconciliación nacional debe(ría) ser más relevante. Bien es cierto que para académicos como Eduardo Caro Meléndez, la presencia de lo *queer* en Colombia no ha sido un fenómeno reciente y han sido “muchos los autores y críticos colombianos que han orientado su enfoque hacia la producción, estudio y análisis de las culturas gays, lesbianas, bisexuales y transgéneros” en el campo literario, filmico, teatral y performativo. Hoy en día y a pesar de los impedimentos partidistas e ideológicos de los últimos años, son latentes los esfuerzos oficiales y no gubernamentales (Colombia Diversa, el Centro Nacional de memoria Histórica, la Jurisdicción Especial para la Paz, la Comisión de la Verdad, entre otras instituciones) de incluir los testimonios y casos de las víctimas del conflicto colombiano que hacen parte de la comunidad LGBT.⁴

Como sabemos después de décadas de guerra interna, Colombia está tratando de construir la paz entre civiles y exguerrilleros provenientes de las FARC. Según un informe publicado en 2018 por la plataforma de noticias Marketplace, desde el 2017 el gobierno colombiano ha pagado aproximadamente tres millones de dólares como reparaciones a 730.000 víctimas y se calculaba que aproximadamente ocho millones de personas se han registrado como víctimas. Pero los activistas dicen que se está pasando por alto a un grupo: los miembros de la comunidad LGBT. De las más de ocho millones de víctimas del conflicto armado, existe un pequeño registro de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales que se han visto afectados por la guerra. De acuerdo con las cifras de la Unidad de Víctimas, se trata de 2.201 personas hasta abril de 2017. Según el activista LGBT Alejandro Lanz, “muchas

personas prefieren y optan por no registrarse como LGBT ante el estado por temor a no ser reconocidas como víctimas” (Barrett, 2018) y explican que la gente teme que el gobierno los discrimine si se identifican como LGBT. De ahí la necesidad urgente de ir más allá de estas versiones oficiales para denunciar, registrar y visibilizar las complejas realidades de la comunidad LGBT que ha sido víctima del conflicto armado colombiano. Esto se puede lograr por medio de la promoción y de brindarle agencia a aquellos proyectos artísticos que se dedican al trabajo con mujeres, personas queer y trans. La visibilización de estos seres humanos no es solo un acto de valentía, sino también un acto de resistencia.

Gracias a la difusión de más y diversas formas de expresión que busquen ser lo más inclusivas posibles desde el punto de vista de la identidad sexual o de género con historias reales (la vida de María Luisa Santos, en el documental de Rubén Mendoza), con la difusión de historias inspiradas en la realidad (las narraciones de Mario Mendoza y Giuseppe Caputo), se logrará dar visibilidad social a los miembros de una comunidad que no ha dejado de ser víctima de todas las violencias y que, sin embargo, en más y más casos, quiere ser visible al tiempo que resistir en el intento.

Obras Citadas

- Ángel, Albalucía. 1982. *Misia señora*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Barrett, Sarah. 2018. “Colombia’s LGBT community may not be benefiting fully from reparations system”. Marketplace. Disponible en: <https://www.marketplace.org/2018/02/26/colombias-lgbt-community-may-not-be-benefiting-fully-reparations-system/>, febrero 26, 2018
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- Caputo, Giuseppe. 2016. *Un mundo huérfano*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- CNMH. 2014. *Áreas de trabajo. Acciones en el territorio*. Disponible en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/areas-trabajo>, enero 31, 2014.
- CNMH. 2015. *Aniquilar la diferencia: lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Bogotá: Centro Nacional e Memoria Histórica.
- CNMH. 2018. *Un carnaval de resistencia: Memorias del reinado trans del río Tuluní*. Bogotá: Centro Nacional e Memoria Histórica.
- CNMH. 2019. *Ser marica en medio del conflicto armado. Memorias de sectores LGTB en el Magdalena Medio*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Caro Meléndez, Eduardo. 2017. “Hacia una queerización de la producción cultural colombiana. Literatura colombiana queer”. *Revista de Estudios Colombianos* No. 49.
- Fazio, Carlso. 2009. “Paramilitarismo”. Editorial. *La Jornada*. Disponible en: www.jornada.unam.mx/2009/09/21/politica/020a1pol, 2009.
- Franco, Jean. 2013. *Cruel Modernity*. Durham and London: Duke University Press.
- González Gil, Matilda. 2017. “He sacado la cara de dentro de la ruana”, señorita María. *El Espectador*. Disponible en www.elespectador.com/cromos/vida-social/he-sacado-la-cara-de-adentro-de-la-ruana-senorita-maria-25874, noviembre 19, 2017.
- Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz. Diario oficial 45.980. Congreso de Colombia. Bogotá, julio 25, 2005.
- Mendoza, Mario. 2013. *Lady Masacre*. Bogotá: Planeta Colombiana.

- Nagel, Joane. 2005. “Nations”. En: M. Kimmel, J. Hearn, R.W. Connell (eds.). *Handbook of Studies on Men and Masculinity* (pp. 397-413). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Proimágenes. 2017. Poster oficial del documental *Señorita María, la falda de la montaña*. Rubén Mendoza.
- Sánchez Baute, Alonso. 2004. *Al Diablo la maldita primavera*. Madrid: Alfaguara.
- Sarduy, Severo. 1970. “Conversación con Severo Sarduy”. Entrevista de Emir Rodríguez Monegal. *Revista de Occidente*. Separata. N° 93: 315-343. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/38334> diciembre, 1970.
- . 1972. “El barroco y el neobarroco”. En: C. Fernández Moreno (coord. e intr.) *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). México: Siglo XXI.
- Sedgwick, E. K. 1993. *Tendencias*. Durham and London: Duke University Press.
- Señorita María, la falda de la montaña*. 2017. Dir. Rubén Mendoza. Colombia: Caracol Televisión. Dago García Producciones, DiaFragma, Ministerio de Cultura de Colombia, Proimágenes Colombia.
- Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara
- Vallejo Díaz, Diego, 2017. “La película de Rubén Mendoza no le hace justicia a la vida de María Luisa”. *El Tiempo*. Disponible en: <http://blogs.eltiempo.com/bloguero-invitado/2017/12/19/la-pelicula-ruben-mendoza-no-le-justicia-la-vida-maria-luisa/> diciembre 19, 2017
- Viteri, María Amelia, Serrano, José Fernando y Vidal-Ortiz, Salvador. 2011. “¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina?” Presentación del Dossier Íconos. *Revista de Ciencias Sociales* (39): 47-60.

Notas

1. Aunque existe una serie de ampliaciones de la sigla con el fin de incluir a otras comunidades, como a las personas intersexuales (LGBTI), queer (LGBTQ), y asexuales (LGBT A), dando origen a siglas como LGBTQI, entre otras, en este ensayo utilizaré la sigla LGBT compuesta por las iniciales de las palabras ‘lesbianas,’ ‘gays,’ ‘bisexuales,’ y ‘transgeneristas,’ por ser la utilizada de manera global por Colombia Diversa, la organización de defensa de derechos humanos de las personas LGBT líder en Colombia.
2. La psicosis maniacodepresiva es un trastorno biomédico, caracterizado por episodios alternos de euforia excesiva (llamada fase maníaca) y de depresión. La manía se manifiesta con síntomas graves de excitabilidad, habla alterada y efusiva, expresión emocional intensa, conductas irresponsables y peligrosas, grandes gastos de dinero, conductas de riesgo, sexuales o de otra índole, etc. Los comportamientos de estas personas durante una fase maníaca suelen ser muy llamativos y graves. En la fase depresiva, suelen tener los síntomas de una depresión grave, pudiendo haber ideación suicida.
3. La lucha libre se inspira en el deporte olímpico conocido como Lucha Grecorromana o Lucha Libre Olímpica, en el cual cada participante intenta derribar a su contrincante mediante el uso de llaves y técnicas de forcejeo, hasta hacerlo caer y mantenerlo sobre la lona por un tiempo que determina el juez. El deporte se ha convertido en una atracción de masas, como el boxeo, siendo muy popular la variante femenina de esta modalidad. En la novela, sin embargo, la competencia es un espectáculo distante del evento deportivo en el cual se inspira. Pensemos en países como México donde existe todo un culto alrededor de muchos de sus participantes masculinos. Si bien se han documentado casos de participantes que son transgénero, estos no son comunes y mucho menos lo son en la lucha libre de espectáculo.
4. Al regirnos a las estadísticas, en el informe *Aniquilar la diferencia* (2015), el Centro Nacional de Memoria Histórica reportó 1795 personas LGBT como víctimas del conflicto armado. De igual forma, estableció que el 89% fue víctima de desplaza-

miento forzado, el 20% recibió amenazas de muerte, el 7% fue víctima de asesinato selectivo, y el 4% sufrió algún tipo de violencia sexual.

Filmar en desacuerdo:

Disenso, ruina, afecto y recuerdo en el documental de Luis Ospina

Felipe Gómez / Carnegie Mellon University

In memoriam, Luis Ospina, 1949-2019

“Yo hago películas sobre muertos porque me interesa la memoria. La ausencia de memoria es la muerte”.
—Luis Ospina¹

“Evidentemente toda vida es un proceso de demolición”.
—F. Scott Fitzgerald

“Here I lie in my hospital bed.”
—“Sister Morphine”, The Rolling Stones²

Cine, documental, posacuerdo

Desde el inicio del proceso de paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC en La Habana, Cuba, en septiembre de 2012, y a lo largo de más de un lustro, gobierno, medios y academias lideraron un empuje hacia la creación de un cine y documental del “posconflicto”. Sin querer insinuar que todo texto filmico surgido en este periodo que hable de memoria y que se pregunte por modos de tramitar el trauma haya sido necesariamente cooptado por la institucionalidad gubernamental, es de notar que estas iniciativas se enmarcaron dentro de las luchas por la representación del presente y del pasado por parte de diversos actores y a través de múltiples estrategias, incluidas aquellas surgidas a nivel institucional y estatal (v.g., Jurisdicción Especial de Paz, Comisión de la Verdad, etc.), y se basaron en la idea de que la memoria histórica de Colombia se fortalecería con miras a un futuro posible basado en el perdón y la reconciliación, haciendo cine que contara “historias de las víctimas, de lo cotidiano que la guerra ha destruido [...], lo que las balas no dejaron contar” (Gaviria, citado en Monsalve Gaviria 2017).

Las directrices institucionales tomaron los casos de Guatemala y Argentina como modelos latinoamericanos para pensar el rol del cine en la reparación de las víctimas (Rivera 2017), viéndolo como terapia contra el trauma, una manera de emplear las artes para “[t]ransmitir el duelo [...], construir memoria e informar sobre nuestro pasado a futuras generaciones para evitar la repetición de la violencia” (Martínez, citada en Rivera 2017). Con este objetivo se organizaron convocatorias, premios y festivales internacionales de cine cuyos ejes temáticos eran el conflicto y el rumbo que podrían explorar las nuevas producciones con esa materia.³ El corpus de películas colombianas surgidas de esas iniciativas y que tratan el tema directamente es todavía incipiente, pero se puede contar entre ellas los largometrajes *Alias María*

(Rugeles 2015) y *Oscuro animal* (Guerrero 2016), historias relacionadas con personajes que lograron salir del conflicto y reorganizar sus vidas; así como películas que tratan el tema del conflicto armado desde otras perspectivas como *Violencia* (Forero 2015), *La impresión de una guerra* (Restrepo 2015), *Los colores de la montaña* (Arbeláez 2010), *Pequeñas voces* (Carrillo 2011) y *Siembra* (Osorio y Lozano 2015). En el ámbito del documental se pueden mencionar *A recomponer* (Ayala y Restrepo 2018),⁴ *La negociación* (Martínez Escallón 2018), la serie comisionada por el gobierno *Vidas sin coca* (Guerra 2014) y *Cinco relatos peregrinos* (Ruiz 2016), realizada por estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional.

La categoría “posconflicto,” lanzada de manera premeditada en simultaneidad con el inicio de los diálogos de paz entre el Gobierno Nacional y las FARC y usada desde entonces con insistencia por la institucionalidad oficial colombiana, la comunidad internacional, periodistas, algunos académicos y muchísimos colombianos, parece inadecuada para hablar del momento presente en Colombia. Tiene poco sentido y rigor en la actualidad cuando se sobrepone a la imagen de los desplazados que no dejan de llegar a las ciudades, los líderes sociales campesinos e indígenas asesinados selectivamente a diario, la continuación de los “falsos positivos,” los casos de desaparición, las amenazas, la violencia sexual y demás señales de un conflicto armado que no termina aunque organismos como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) bajo su actual dirección se empeñen en desdibujarlo. En los sectores académicos parece haber preferencia por hablar de un “posacuerdo” como un término más preciso que reconoce que Colombia sigue en medio de la confrontación entre grupos armados ilegales que luchan por territorios y dominios de mercado y que producen centenares de víctimas (Cepeda 2016; Insuasty Rodríguez y Borja Bedoya 2016; “No se puede” 2017; Pizarro Leongómez 2017; Diario

de Paz 2018; “Posconflicto o posacuerdo” 2018; “Postconflicto - Universidad Del Rosario.” s.f.)

Hoy día, si bien el número de homicidios relacionados con la confrontación armada de larga duración entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC se redujo por debajo de un umbral determinado que le otorgaba el estatus de conflicto activo, hay igualmente serias indicaciones de otros conflictos que, lejos de lograr la superación total o parcial, siguen “vivitos y coleando”. En un reciente texto etnográfico, Fattal (2019) ha revelado un escenario en el que militares, funcionarios y publicistas trabajaban juntos en *branding* y *marketing* de guerra. Su análisis arroja luces sobre las maneras en que los medios de comunicación, la publicidad y el mercadeo fueron empleados durante el proceso de paz para hacer un trabajo propagandístico que ya no se viera como formación ideológico-militar, sino como una campaña publicitaria de alto nivel. Las implicaciones de su análisis hacen que el Acuerdo Final de Paz firmado en 2016 cobre nuevas dimensiones al visualizarse como parte de una estrategia de *branding* diseñada en oficinas de agencias de publicidad, destinada a valorizar la “marca-país” y con el objetivo fundamental de transformar una masa de excombatientes en individuos neoliberales (Fattal 2019). Aunque esto exceda los propósitos del presente texto, parece urgente el desarrollo estudios que se propongan indagar por el aporte cultural y político de las obras audiovisuales del denominado cine del posconflicto colombiano y cabe preguntarse cuántas de ellas participaron, a sabiendas o no, como instrumentos de este espectáculo publicitario.

Es, sin embargo, igualmente productivo anotar que no todo el cine y el documental colombiano del periodo se amoldó a esas iniciativas dirigidas por la institucionalidad gubernamental. De hecho, algunos documentales realizados en este lustro decidieron tomar otros rumbos por completo. Cabría mencionar dentro de estas dinámicas audiovisuales por ejemplo *Noche herida* (Rincón Gille 2015) y *El laberinto* (Huertas Millán 2018), así como la *Señorita María* de Rubén Mendoza (2017), discípulo y editor de Luis Ospina. Como haciendo eco de las palabras de la directora bogotana María Gamboa, muchas de estas obras parecen comunicar la convicción de que “el cine no debe cargar con la responsabilidad del posconflicto en el país, pero sí debe retratar muchas de las miradas y realidades que viven miles de personas en el territorio nacional” (citada en Monsalve Gaviria 2017). Esta opinión es compartida por Aljure, para quien “[t]ampoco podemos pretender que el cine se dedique solamente [al] posconflicto o posacuerdo, el cine debe mantener su libertad y continuar escogiendo la temática que crea pertinente” (citado en Monsalve Gaviria 2017).

En este artículo propongo examinar *Todo comenzó por el fin* (2015), la última obra documental de Luis Ospina, como ejemplo destacado de los modos en que una veta importante del documental colombiano surgido desde las negociaciones del 2012 puede formar parte de aquello que Diana Kuéllar

llama “el documental del disenso” (2017). Al tomar la decisión ética y estética de deslindarse de los debates públicos que emergen de las negociaciones de paz, el documental de Ospina abre espacios alternativos de reflexión que nos invitan a abordar las complejas realidades de esta época actual.

Para Kuéllar, el documental del disenso es “un cine que busca desarticular el orden consensual de la narración histórica predominante en Colombia y se caracteriza por desarrollarse en la marginalidad y plantear la creación desde la comprensión de los acuerdos consensuados” (2017). En efecto, una parte de la producción documental reciente ha respondido al momento del posacuerdo con narrativas en las que se les resta protagonismo a los actores y los productos de la violencia, enfocándose en cambio en historias mínimas por caminos paralelos o ausentes de la historia oficial y en las que la violencia es apenas un telón de fondo: “si bien el documental del disenso plantea una manera diferente de pensar el país en el aquí y el ahora, también construye una memoria que en la distancia brindará lecturas que permitirán entender la realidad compleja de esta Colombia” (Kuéllar 2017). Se trata por lo general de trabajos hechos por una nueva generación que rechaza la tradición heredada del corpus de “cine de la violencia y el conflicto social y político” (Zuluaga 2013, 107), pero incluye también el trabajo de cineastas veteranos como Óscar Campo y Luis Ospina, que continúan el camino de una experimentación y un lenguaje propios desarrollados a lo largo de décadas, cimentados en la independencia de los procesos de producción y de pensamiento que discrepan de reacciones a las políticas del momento.

Ospina y el Grupo de Cali

Entre las obras de Ospina, me interesa examinar cómo *Todo comenzó por el fin* enfoca su historia en los afectos y el propuesto legado de los miembros del Grupo de Cali, obviando en su mayor parte los temas de violencia, narcotráfico y paramilitarismo que suelen dominar la representación del presente y del pasado por parte de diversos actores y a través de múltiples estrategias en el relato histórico desde la segunda mitad del siglo XX. El recientemente fallecido Ospina se posicionó a lo largo de cinco décadas como uno de los directores más destacados en la historia del documental en Colombia.⁵ Miembro fundador del Grupo de Cali, legendario colectivo generacional de artistas oriundos de esta ciudad en el suroccidente colombiano, y cuya genialidad estribó especialmente en la “capacidad de sedimentar la época que les tocó vivir” y de generar una enorme revuelta cultural que incluyó “la transgresión de las fronteras entre lo culto y lo popular, entre lo local y lo universal” (Zuluaga 2016b, parr. 2), Ospina realizó un papel fundamental junto al escritor Andrés Caicedo y al también cineasta Carlos Mayolo en la renovación del cine colombiano desde principios de los años setenta mediante la promoción de la cultura cinematográfica

con la proyección semanal de ciclos de películas en el Cine Club de Cali del Teatro San Fernando, la publicación de la revista de crítica *Ojo al cine*, y la creación de importantes obras documentales y argumentales.⁶

La primera etapa de la producción documental de Ospina la realizó trabajando casi exclusivamente a dúo con Mayolo y se enfocó en una crítica incisiva de la cultura y las instituciones oficiales, efectuada desde un posicionamiento subalterno de la cámara y recurriendo con frecuencia a un humor negro y ácido. Esta etapa tuvo su máxima expresión en el documental *Oiga vea* (Mayolo y Ospina 1971), que ofrecía una mirada de los Juegos Panamericanos realizados en Cali desde la perspectiva de los habitantes de los barrios locales excluidos de los estadios y coliseos e imposibilitados por tanto de ver las competencias;⁷ y en el ingenioso documental/argumental *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina 1978), que de forma urgente cuestionaba y modificaba “la pornomiseria,” es decir, los esquemas empleados por cineastas oficiales y alternativos para preservar y vampirizar los quebrantos del subdesarrollo en el mercado internacional (Cruz Carvajal 1999; Gómez Gutiérrez 2012).

En años recientes, y luego de obtener durante tres décadas premios nacionales e internacionales en reconocimiento de la variedad y el eclecticismo de su filmografía, Ospina volvió a recibir atención crítica con el estreno de *Un tigre de papel* (2007), un falso documental (*mockumentary*) sobre la vida de Pedro Manrique Figueroa, supuesto precursor del *collage* en Colombia.⁸ El método empleado en este caso para la confección documental de la vida de un personaje a partir de la memoria de toda una generación de artistas, intelectuales y escritores es uno ya ensayado por Ospina en trabajos anteriores como *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). A este procedimiento recurrirá nuevamente en *Todo comenzó por el fin* (2015), su trabajo más reciente y en el que me enfoco en este artículo.⁹

Todo comenzó por el fin

Todo comenzó por el fin es un largometraje documental retrospectivo que se anuncia como el “autorretrato del Grupo de Cali.” En los materiales publicitarios se presenta también como “el relato de un sobreviviente” debido sobre todo a que su narrativa está enmarcada por un prólogo y un epílogo en los que se desarrolla el drama clínico del propio Ospina, enfermo de gravedad durante la filmación. En medio de estos dos extremos, la narración se estructura hábilmente en cinco secciones —“Itinerario de una cinefilia,” “Relaciones peligrosas,” “Caliwood,” “La celebración” y “No podemos regresar a casa”— en las que se exploran, con un método de edición que recurre a la asociación libre y el flujo de conciencia, los puntos generativos y devenires de la cinefilia en el Grupo y la manera en que este interés compartido por el cine cimienta

y consolida la pandilla o tribu de amigos. Si bien la película ha recibido críticas por proponer una visión culturalmente conservadora, “además de autoindulgente, recortada de lo que significó el Grupo de Cali” y por ser “un poco patriarcal” en “la manera como [...] rememora la participación de las mujeres dentro del Grupo,” también se ha reconocido su estructura, el virtuosismo de su montaje, y el conocimiento de la técnica y el lenguaje del documental (Zuluaga 2016a).¹⁰ A continuación, me propongo forjar conexiones entre este documental de Ospina y sus trabajos anteriores mientras presto atención a preguntas subyacentes sobre cómo documenta en este trabajo a la nación colombiana en el lugar del posacuerdo: qué de ella elige documentar y cuál es su principal contribución al desarrollo del género documental en un país cuya historia reciente se suele reducir al de las causas de y los trastornos ocasionados por longevas guerras intestinas.

Me intereso especialmente por el papel que juega en este texto documental el afecto, o lo que Ahmed llama “the cultural politics of emotion” (2004). Como lo define Hawkins, “el afecto *es* una relación, no es un ser produciendo sentimientos, sino una manera distintiva de ser y participar de/en el mundo” (2001). Entiendo así al afecto como un conjunto de expresiones de la individualidad en su relación con los otros, una intensidad y una multiplicidad participativa que es anterior a las actividades clasificatorias y cognitivas de los sentimientos (Massumi 2000). Cuando hablo de “afecto documental,” entre tanto, me refiero a una manera de pensar en relaciones de multiplicidad en las que los espectadores de la obra filmica participan de y se conectan con ella (Hawkins 2001). Con base en estos conceptos, propongo que en *Todo comenzó por el fin* el afecto se consolida como eje temático y estructural y que en su construcción el recuerdo es fundamental. Entendida a través de éste, en la obra de Ospina puede hallarse instancias del denominado “giro hacia la memoria.” Para Huyssen hay en este giro un “impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en que vivimos”, mientras se es consciente de la transitoriedad y parcialidad de este tipo de estrategias de memorialización (2002, 24). Mi argumento en lo referente al documental es que la narrativa hilada, articulada desde el lugar de la ruina, erige al cuerpo enfermo/cuerpo muerto como motor de la memoria en el proceso de construir un mapa afectivo en que tanto la ideología como la identidad nacional se disuelven para darle primacía al afecto entre los miembros del grupo regional y generacional, como elemento unificador e identitario.

Una de las preguntas que se formulan sobre el “documental del posconflicto” se refiere a las maneras de evocar a nivel simbólico y de ubicar en un marco de sentido los diálogos y las crisis emanadas de los acontecimientos relacionados con las negociaciones de paz. En el caso de *Todo comenzó por el fin*, esta pregunta se elude al tiempo que se contesta mediante los silencios y las resistencias adoptados frente al tema político del acuerdo y el conflicto. Se hace igualmente

al situarse el presente diegético de la narración en un tiempo posapocalíptico, proponiendo a las huellas y las ruinas como su lugar de enunciación y producción de afectos, en tanto final y en cuanto esperanza de lo que puede renacer. Esto se hace visible por ejemplo con la decisión de iniciar la película con una imagen de la palabra “FIN” en letras blancas sobre fondo negro, seguida a continuación por imágenes de explosiones usadas para la demolición de varias edificaciones—incluyendo la casa en la que durante décadas funcionó el Café de los Turcos, caro lugar de reunión de los miembros del Grupo de Cali a principios de los setenta.¹¹ Sobre estas imágenes se escuchará, en grave voz en *off*, la estrofa final del poema “The Hollow Men” de T. S. Eliot (1925): “This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ Not with a bang but a whimper”.¹² En conjunto, las imágenes de destrucción y la reiterada aparición en la pantalla de la palabra “Fin” en diferentes idiomas, más la cita del poema de Eliot, uno de cuyos temas principales es la Europa “posconflicto” posterior a la Segunda Guerra Mundial, funcionan para consolidar a la ruina, en su relación con el cuerpo enfermo o muerto, como eje afectivo principal en el documental.

La ruina es para Roger Bartra uno de los temas visibles en la cultura de América Latina del siglo XX durante el periodo comprendido entre las transiciones a la democracia y la desaparición del bloque socialista en que se erosionaron los mitos nacionalistas. Además, es un tema al que se retorna en el momento actual de crisis de la izquierda en el que se efectúa una sustitución de las ideas por los sentimientos, y en el que las emociones son empleadas para paliar frustraciones (2012). La ruina, añade Bartra, constituye junto con las drogas y la contracultura hedonista de la celebración continua la visión romántica y orgánica de lo que llama “la cultura de la sangre” o la invocación de identidades basadas en la filiación tribal o de grupo (2012, 19; 28). En esa visión exaltadora de la pasión, lo local, “la sangre y la tierra,” se crea en un tipo de conocimiento que se logra en la medida en que se pertenece a la comunidad (2012, 28-9).

“Itinerario de una cinefilia” ofrece un ejemplo claro de esta lógica del lazo afectivo generacional, tribal o grupal. Esta sección del documental, la primera después del prólogo, se organiza alrededor de lo que uno de los personajes llama “El almuerzo desnudo,” una especie de Última Cena para la cual el director convoca a todos sus amigos en mayo del 2012. Los versos que se citan como epígrafe de esta sección pertenecen al poema “Todos nosotros” de Isla Correyero, poeta del posfranquismo español. Una de sus estrofas citadas dice: “Todos nosotros. / Generación, tribu, conjunto de perdedores que imaginamos/ que la ruina era el más alto honor.”

La conexión entre la ruina y el afecto la establece la filósofa española María Zambrano, quien llama a las ruinas “una metáfora de la esperanza”: “¿Qué son las ruinas? Algo venido a menos, desde luego, algo derribado. Mas todo derribo

no es una ruina. En la percepción de la ruina, sentimos algo que no está, un huésped ido: alguien se acaba de marchar donde estamos, algo flota aún en el aire y algo ha quedado también” (2007, 126). Para Ospina, la labor del cine en cuanto instrumento de la memoria sería entonces la de hallar entre la polvareda de la destrucción a los sujetos y objetos perdidos que se perciben con el sentimiento. Esto implica crear con la memoria el retrato de un mundo en el que los personajes postulan el “nosotros de rumba/ y el mundo se derrumba” de la letra de la canción “Descarga” del grupo de rock Bloque, el cual Ospina cita para recorrer mediante imágenes vertiginosas las décadas de narcotráfico, guerra y corrupción que sirven de telón de fondo a su biografía y la del Grupo. Implica además resistir el impulso de emplear el cuerpo enfermo y muerto como metáfora o analogía del país, de la nación o de la descomposición social.

La historia de la nación documentada no es la del conflicto según se ha definido desde la política y los medios, sino más bien la de la vitalidad que lo atraviesa desde lo afectivo, de lo producido y consumido en términos de arte y de cine en Colombia en medio y a pesar del llamado “conflicto”: no solamente Caicedo y Mayolo, *los amigos idos*, sino además los espacios devorados por la destrucción: la casa paterna, la edificación en el centro histórico que albergó la comuna de Ciudad Solar, las que fueron escenario de las filmaciones de películas como *Carne de tu carne* o *La Mansión de Araucaima*, el Teatro San Fernando donde funcionó el Cine Club de Cali, ahora convertido en templo de oración, y en fin, la destrucción y transformación de la ciudad de Cali en el mapa afectivo del Grupo, al punto de ameritar el título de la quinta sección del documental: “No podemos regresar a casa.” La tribu, el Grupo y los afectos han reemplazado conceptos como nación o patria para definir la comunidad imaginada, mientras que el cine y el arte se revelan como su verdadera casa. Es decir, la función de la memoria cinematográfica en este documental es la de asegurar “que se haga la película,” que el cine y la vida sigan, que actúe como única arma para resistir y superar a la muerte más allá del final impuesto y otorgarles a los sujetos la posibilidad de seguir viviendo en un mundo cuyo acelerado cambio ha cerrado todas las demás opciones y cuyos relojes han marcado la hora final.

A partir de ese posicionamiento afectivo en el tiempo de la ruina posapocalíptica, a los espectadores se nos lleva directamente al motor narrativo del afecto documental en esta película: el cuerpo enfermo o el cuerpo frente a la muerte. En el prólogo, la autobiografía del director se configura a grandes trazos a partir de retazos de silentes películas familiares filmadas por el padre de Ospina que dejan ver su infancia y vida familiar en la casa en Cali, hasta el punto determinante cuando ese mismo padre le hace entrega de la cámara a un Ospina adolescente, para que sea él quien filme en adelante. Las imágenes que se nos confían de la primera película hecha por el director a los 14 años, *Via cerrada* (1964), exhiben morbo y necrofilia, y se nos presentan con el comentario de

haber sido hechas en el mismo año en que Roberto Rosellini declaraba la muerte del cine, trazando una imbricación entre estos dos elementos que se seguirá explorando a través de la historia del director con la enfermedad. Es además una imbricación presente a lo largo de la obra de Ospina, como puede verse por ejemplo en *Nuestra película* (1993), en la que literalmente filmó la muerte del pintor Lorenzo Jaramillo, con su participación como una especie de codirector (Zuluaga 2019). Ospina resume esta dirección de sus esfuerzos por bajar la memoria en una frase de Cocteau: “el cine es filmar la muerte haciendo su trabajo” (Zuluaga 2019).

En una especie de historia clínica que recorre *Todo comenzó*, Ospina postula una hernia inguinal diagnosticada a los dos años y medio de edad como el inicio de sus problemas de salud, e interpela a la audiencia conectando ese momento con el motor narrativo del afecto documental: muy pronto, luego de recibir una beca del gobierno colombiano para la creación de su largometraje sobre el Grupo de Cali, Ospina enfermó de gravedad: los resultados de unos exámenes arrojaron la prognosis de un “cáncer severo” en octubre de 2012. Eso cambió su visión sobre el proyecto y decidió incluir en la película parte de su hospitalización. Dice Ospina al respecto:

[La película] iba a ser sobre el pasado, sobre amigos, pero al estar confrontado ante una situación tan tremenda pensé que tenía que incorporar ese presente crucial en mi vida. No había por qué excluirla si la película era prácticamente biográfica. Por así decirlo, le dio un valor agregado. Si bien trata de la muerte y de la autodestrucción, además de cine [...], ya era la historia clínica de un sobreviviente. (Ospina, citado en Barrientos 2015)

Con su característico y mórbido humor negro, el director lee en pantalla, desde la cama del hospital, la carta dirigida al ente gubernamental encargado, describiendo su situación y solicitando buscar un espacio en las reglamentaciones jurídicas para “llevar la película a feliz término en caso de mi fallecimiento,” autorizando a amigos suyos conocedores de sus métodos de trabajo para supervisar la finalización de la misma. Esta sección del documental se va construyendo sobre todo a partir de narraciones de Ospina en planos medios, imágenes directas y relativas a su hospitalización obtenidas por distintos medios (v.g., imágenes médicas, cámara FLIP, microscopio) a menudo contrapuestas a secuencias de películas, propias y de extraños, a las que recurre para borrar la línea divisoria entre su vida y las películas hechas y consumidas, y para crear un ambiente autorreferencial en el cual el cine confecciona el eco tragicómico que acompaña la narración de su situación crítica. Por ejemplo, tras la narración visual de las transfusiones requeridas luego de perder mucha sangre en una biopsia de cirugía abierta en noviembre del 2012, empalma esta narrativa de su situación actual con secuencias de su película de vampiros *Pura sangre* (1982). En dichas secuencias, el protagonista, un atávico magnate azucarero,

recibe las transfusiones de sangre de hombres jóvenes que le mantienen vivo. Asimismo, empalma el momento de conocer el diagnóstico de su enfermedad con la secuencia en la que el antagonista en su película de detectives *Soplo de vida* (1999) anuncia la noticia de su cáncer.

El mensaje se refuerza en las secciones siguientes con la recuperación de la memoria de los cuerpos muertos de Caicedo y Mayolo. El retrato ofrecido de Caicedo es el de un joven que dedica su corta vida a crear obra hasta el momento de su suicidio a los 25 años. Mayolo, por su parte, es mostrado desde los años de la adolescencia hasta la imagen final de su envejecimiento entre los excesos del alcohol y las drogas, en una decadencia que es la imagen visual de la ruina. El documental se cierra en el epílogo con una secuencia en la que se ve a Ospina regresar a su apartamento luego de ser dado de alta del hospital. Paradójicamente, a pesar de ser un momento que daría para el júbilo del triunfo de la vida sobre la muerte, el eco tragicómico y melancólico lo impone desde la banda sonora el bolero “La palabra fin” en interpretación de Rolando Laserie: “Al fin llegamos al final de la película/ Es una pena que termine así. / Y sin embargo, amor, como en la vida real / No siempre debe terminar igual.”

La interpelación de los cadáveres de Caicedo, Mayolo y otros, así como el cuerpo gravemente enfermo de Ospina, inscriben la película dentro de aquello que Reber (2012) identifica como una tendencia hacia una narrativa emocional en la producción narrativa y documental cinematográfica latinoamericana más reciente, visible tanto en el desarrollo de la trama como en el despliegue de estrategias audiovisuales de representación. En apoyo de este argumento, Sánchez Prado (2012) considera que esa afectividad se constituye en respuesta al colapso de discursos tradicionales de la modernidad occidental, el cual ha creado espacios epistémicos para las emociones en el espacio público latinoamericano. Reiterando el concepto de identidad tribal de Bartra mencionado anteriormente, Reber argumenta que la emoción ha reemplazado a la razón como árbitro de la significación cultural, enarbolando el “siento, luego soy” como nuevo *cogito* (2012, 94). Es así como la afirmación y el cuestionamiento de la cultura hegemónica (en otras palabras, política, social, cinematográfica) se lleva a cabo en el lenguaje del afecto... “[que] ha eclipsado a la razón como el vehículo epistémico dominante para la delineación de la forma y los límites del conocimiento y la construcción de significados culturales” (2012, 94). Siguiendo estas ideas de Reber, podría decirse que en *Todo comenzó por el fin* la historia de la enfermedad del director y la muerte de sus compañeros del Grupo, arraigada en el progreso sentimental, hace avanzar el argumento narrativo, mientras las imágenes y los sonidos de cuerpos enfermos y ausentes ocupan el espacio tradicionalmente reservado para la orientación del espectador mediante el diálogo y la información de trasfondo (2012, 93), generando el afecto documental.

Para Reber, dentro de los parámetros del afecto, lo concebible se define entre los extremos del bienestar y el malestar, “expresiones de una condición somática densamente influidas por la emoción” (2012, 97). En su estudio de los documentales de Fernando “Pino” Solanas, Reber establece una trayectoria cronológica que inicia desde la crítica racional modernista de la injusticia y concluye con una imagen desgarradora de malestar que puede servir como denuncia del neoliberalismo (2012, 98). Entre los primeros documentales de Ospina y *Todo comenzó por el fin* puede hallarse un recorrido paralelo en el cual se parte de una crítica de la oficialidad mediante el absurdo y el sarcasmo (por ejemplo, *Oiga vea, Agarrando pueblo*) y se va consolidando a partir de la década de los ochenta alrededor de la imagen melancólica y nostálgica producida por el enfrentamiento con la enfermedad y la inevitabilidad de la muerte (como en el caso de *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos; Nuestra película; Todo comenzó por el fin*). Estos sentimientos enmarcan así al sujeto cultural, inscrito dentro de la globalización neoliberal, en un nuevo discurso político que no recurre a un segundo nivel de explicaciones racionalizadas (Reber 2012, 98), conformando en cambio un sistema completo y autónomo de significación afectiva. A pesar de no manifestarse como una película explícitamente política con referencia a la coyuntura de las negociaciones de paz, *Todo comenzó por el fin* articula propuestas en este tenor a través de un filtro afectivo en el cual el amor y la amistad grupal son elementos políticos y la ideología no existe de modo significativo más allá de los contornos de lo afectivo (Reber, 2012, 102). Más que denunciar el neoliberalismo o un sistema político y económico, mediante este gesto Ospina denuncia a la nación como una ficción constituyente, una comunidad imaginada que trasciende la familia nuclear y está definida por una filiación al Estado nacional, apoyada en cualquier tipo de fronteras que vayan más allá del grupo afectivo.

Además de trazar el eje narrativo, el afecto documental es la principal estrategia audiovisual de representación desplegada en *Todo comenzó por el fin*. Al tiempo que construye la memoria del Grupo de Cali, el documental va elaborando un “mapa afectivo” del pasado. El concepto de mapa afectivo con el que Flatley se aproxima a la literatura modernista—y que define como “the pictures we all carry around with us on which are recorded the affective values of the various sites and situations that constitute our social worlds” (2008, 78)—, puede ser una herramienta útil para aproximarse a muchos tipos de documental, dada la íntima imbricación de este género cinematográfico con el modernismo del siglo XX. En el caso de *Todo comenzó por el fin*, el motivo visual de mapa o itinerario autobiográfico es bastante explícito, como quizá se haya visto en el breve esquema narrativo ofrecido arriba. En ese trayecto las escenas de archivo familiar que constituyen el prólogo tienen como función cartografiar los afectos definidos en la infancia por los padres, para luego *in-corporar* sobre ellas las experiencias vividas por el director como sujeto, las cuales se irán conectando con las de otros personajes

del Grupo en el camino del contexto histórico y las formaciones sociales del individuo. El mapa afectivo del Grupo se traza así mediante la relación de la historia con la memoria, siendo la primera tratada como un ente persistente creado en capas, en procesos aditivos y escrituras palimpsésticas.

En las secciones subsiguientes del filme, el autorretrato se expande para incluir a todo el Grupo de Cali a partir del agregado de testimonios, más imágenes de películas y de segmentos *behind the scenes* de esas películas, clips de noticieros, fotografías, lecturas de correspondencia y una infinidad de materiales de archivo con los cuales se repasa una larga y en ocasiones hasta abrumadora colección de momentos y elementos de la historia del Grupo, incluyendo el papel fundacional que tuvieron coyunturas históricas como la explosión de los camiones del ejército en Cali el 6 de agosto de 1956 y el suicidio de Caicedo el 4 de marzo de 1977; la formación de la Ciudad Solar como útero gestor del Grupo; lo que ocurre en la tras-escena durante los rodajes en medio de un constante espíritu de celebración; las relaciones de amor y de amistad entre muchas de las figuras centrales y periféricas; las obras principales realizadas por el Grupo y su legado palpable sobre los que vinieron luego; y el éxodo o destierro definitivo de su ciudad y pasado. En el proceso, la narración se centra en (y retorna constantemente a) “los amigos muertos,” Caicedo y Mayolo, y se apoya siempre en las voces, los testimonios e incluso las historias de los protagonistas menores.

Si bien el documental convencional suele aproximarse a la representación histórica como lineal y cronológica, empleando estructuras de causa-efecto que sitúan el pasado como algo pasado, perdido y solo accesible mediante las trazas muertas que va dejando, *Todo comenzó por el fin* ofrece un mapa afectivo cuya concepción de la historia es una de capas, y es dolorosamente persistente en lugar de cómodamente distante. La arquitectura melancólica de la película resiste la lógica convencional y urge a la audiencia a regodearse en la nostalgia afectiva por un pasado que proyecta su larga sombra sobre el presente. Si el documental de Ospina elabora una tesis sobre el entorno social, lo hace amplificando la estructura afectiva y palimpséstica de ese mundo—una delimitada por fronteras artificiales y asolada por cuerpos ausentes e historias perdidas sobre los cuales se ha construido el presente. El mapa afectivo que crea Ospina evoca la especificidad histórica y geográfica del Grupo, pero le da prioridad a la circulación de sentimientos y resonancias afectivas que van dibujando líneas que no son rectas ni se narran de la misma manera en la que lo haría el documental expositivo o interactivo. Mediante ese mapa, el documental sugiere que el significado del pasado reside en cómo se siente y se vive todavía en el presente.

Sin embargo, *Todo comenzó por el fin* no se limita a invitar a la audiencia a quedarse atrapada en un remolino de nostalgia, o a regodearse en la disonancia de los cuerpos ausentes y el tiempo ido. En lugar de esto, el distanciamiento que genera a nivel del estilo y la estética, y especialmente el humor

mórbido y el tono casi satírico que logra mediante la presentación visual, el guion y el tipo de imágenes empleadas y editadas de manera asociativa, funcionan de tal manera que logran hacer un trabajo crítico productivo para los espectadores en torno a los intersticios de la existencia humana que exceden a las macro-narrativas del Estado y de la nación. Al mismo tiempo, el regodeo en la nostalgia sobre la pérdida y el espectro de la muerte no se hace necesariamente depresivo, y en cambio se convierte para el personaje-director en una forma de hacer contacto con los otros personajes (sus “pocos buenos amigos”) y los espectadores, posibilitando para todos ellos/nosotros el rehacer de modo productivo sus mapas afectivos con el mundo que les/nos rodea. La disonancia generada entre la nostalgia y el distanciamiento de ella sirve así como mecanismo retórico para darle sentido al presente en la medida en que la nostalgia afectiva hacia el pasado nos impulsa a recuperarlo. Es así como el documental, en tanto actividad estética, les ofrece a Ospina el personaje y a su Grupo, pero también a nosotros como espectadores, los medios para comprender y cambiar nuestra relación con la muerte y la pérdida.

El afecto, como eje temático y estructural de *Todo comenzó por el fin*, es usado para articular la narrativa de la memoria del cuerpo frente a la enfermedad y la muerte, eligiendo la metáfora de la ruina como su lugar de enunciación. El mapa afectivo construido a través de los testimonios y los fragmentos de la cinematografía del Grupo elude tanto el discurso ideológico como las construcciones simbólicas de la

identidad nacional en rápido declive, enfatizando en cambio al afecto entre el grupo de amigos como forma prioritaria de ensamblaje social. La coyuntura histórica, política, económica y social en la que el Grupo emerge y se desarrolla se deja ver desde el trasfondo como un espacio fuertemente delineado por elementos usualmente definitorios del conflicto, desde las políticas desarrollistas alentadas por la Alianza para el Progreso (visibles por ejemplo en la renovación de la ciudad de Cali de cara a los Juegos Panamericanos de 1971), las décadas de La Violencia, la cimentación y aplicación de modelos económicos neoliberales, y la posterior aparición de los carteles de la droga, el papel de las guerrillas, los paramilitares, el narco-Estado, etc. En ese contexto, favorecido por el impulso institucional hacia un cine del “posconflicto,” *Todo comenzó por el fin* decide contar una historia filmada a contraluz, contribuyendo así al documental colombiano del disenso y a la documentación de las políticas culturales y cinematográficas de la nación al enfocar en primer plano el papel crucial desempeñado por los afectos en algunos de sus puntos de intersección. La memoria, erigida desde el lugar de la ruina y documentada a través del afecto, se consolida como eje temático y estructural mientras se deslinda de los debates públicos emergentes de las negociaciones de paz, y se abre a espacios alternativos de reflexión que nos invitan a abordar las complejas realidades de esta época. Es con una mezcla de alivio y melancolía que tendremos que aceptar que esta será para siempre la última obra de Ospina, aquella que empezaba con “La palabra fin”.

Obras Citadas

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Arbeláez, Carlos, dir. 2010. *Los colores de la montaña*. Colombia
- Ayala, Patricia, y Ricardo Restrepo, dirs. 2018. *A recomponer*. Colombia.
- Barrientos, Estefany. 2015. “Luis Ospina: ‘La vida me enseñó a ser pesimista’”. *La República*, marzo 4, 2016. Acceso dic. 8, 2015. <http://larepublica.pe/impres/ocio-y-cultura/724183-luis-ospina-la-vida-me-enseno-ser-pesimista>
- Bartra, Roger. 2012. La batalla de las ideas y las emociones. En *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, editado por M. Moraña e I. M. Sánchez Prado, 17-36. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Bernal Jiménez, Augusto. “Luis Ospina: Entrevista al desnudo. Caliwood Babilonia.” *Arcadia va al cine*.17 (Nov 1987): 19-24.
- Caicedo Estela, Andrés. 1995. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Santafé de Bogotá: Norma. Edición original, 1977.
- Carrillo, Jairo E., dir. 2011. *Pequeñas voces*. Colombia: CD Systems de Colombia S.A.
- Cruz Carvajal, Isleni, “Agarrando pueblo”, en: Elena, Alberto, y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. 279-83.

- Diario de Paz Colombia. 2018. “Hablar de posacuerdo en vez de posconflicto. Una precisión necesaria.” *Diario de Paz Colombia* (blog). October 2, 2018. <https://diariodepaz.com/2018/10/02/posacuerdo-no-posconflicto/>.
- Fattal, Alex L. 2019. *Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Flatley, Johnathan. 2008. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Forero, Jorge. 2015. *Violencia*. Burning Blue, Blond Indian Films, Interior13 Cine.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. 2008. “Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en Un tigre de papel de Luis Ospina”. *Tiresias* (2):111-27. figshare. doi:10.1184/R1/6490319.v1.
- . “La violencia y el horror: Vallejo, Ospina, Mayolo y la contracara del cine de la Violencia en Colombia,” *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Eds. Rosana Díaz Zambrana and Patricia Tomé. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra Editores, 2012.
- Gómez Gutiérrez, Felipe y Margarita De la Vega-Hurtado. 2009. “Documentary Third Cinema in Colombia: The Case of Luis Ospina”. En *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-Colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Editado por Frieda Ekotto y Adeline Koh, 53-80. Berlin: Lit Berlin,
- González Martínez, Katia. 2015. *Cali, Ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta*. 2a ed. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes & Ministerio de Cultura. Edición Original, 2012.
- Guerrero, Esteban, dir. 2016. *Vidas sin coca*. UNODC / Oficina para el posconflicto.
- Guerrero, Felipe, dir. 2016. *Oscuro animal*. Colombia, Argentina, Netherlands, Germany, Greece.
- Hawkins, Gay. 2001. “Documentary Affect: Filming Rubbish – AHR.” Acceso febrero 20, 2020. <http://australianhumanitiesreview.org/2002/09/01/documentary-affect-filming-rubbish/>.
- Huertas Millán, Laura, dir. 2018. *El laberinto*. Colombia y Francia.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Insuasty Rodríguez, Alfonso, y Eulalia Borja Bedoya. 2016. “Editorial. El papel de la comunidad universitaria en el pos-acuerdo o pos-conflicto en Colombia.” *Agora U.S.B.* 16 (2): 373. <https://doi.org/10.21500/16578031.2645>. Martínez Escallón, Margarita, dir. 2018. *La negociación*. Colombia.
- Kuéllar, Diana. 2017. El cine de Óscar Campo: memoria de la violencia en Colombia desde el documental del disenso. *Catedral Tomada* 5 (9). doi 10.5195/ct/2017.233
- Martínez Escallón, Margarita, dir. 2018. *La negociación*. Colombia.
- Massumi, Brian. 2000. “TOO-BLUE: COLOUR-PATCH FOR AN EXPANDED EMPIRICISM.” *Cultural Studies* 14 (2): 177–226. <https://doi.org/10.1080/095023800334869>.
- Mayolo, Carlos y Luis Ospina, dirs. 1971. *Oiga Vea* [Cortometraje documental]. Colombia.
- . 1978. *Agarrando Pueblo (Los vampiros de la miseria)* [Documental/Argumental 16 mm.]. Colombia: SATUPLE.
- Mendoza, Rubén, dir. 2017. *Señorita María, la falda de la montaña*. Colombia.
- Monsalve Gaviria, Ricardo. 2017. Lo que el cine podrá contar en el posconflicto. *El Colombiano*, 2 de enero de 2017. <http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/lo-que-el-cine-podra-contar-en-el-posconflicto-CM5691646>

- NCI Noticias. 2015. *La verdadera historia de 'Caliwood'*. Disponible en <https://youtu.be/ZG9tzlUo6C8>. Recuperado abril 25 de 2016.
- “No se puede hablar aún de posconflicto sino de posacuerdo”: Comité Internacional de la Cruz Roja.” 2017. Noticias Caracol. Agosto 15, 2017.
- Osorio, Ángela y Santiago Lozano, dirs. 2015. *Siembra*. Colombia, Alemania.
- Ospina, Luis, dir. 1964. *Vía cerrada* [cortometraje argumental 16mm]. Colombia.
- . 1972. *El bombardeo de Washington* [cortometraje argumental 16mm]. Colombia: Luis Ospina.
- . 1982. *Pura Sangre* [Largometraje argumental 35 mm]. Colombia: Cine Colombia.
- . 1986. *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* [Largometraje documental]. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura & Compañía de Fomento Cinematográfico.
- . 1993. *Nuestra película*. Colombia.
- . 1999. *Soplo de vida* [Largometraje argumental]. Colombia: Centro Nacional de Cinematografía.
- . 2003. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* [video documental]. Colombia.
- . 2007. *Un tigre de papel* [Largometraje documental/argumental]. Colombia.
- . 2015. *Todo comenzó por el fin* [Largometraje documental]. Colombia.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. 2017. *Cambiar el futuro: historia de los procesos de paz en Colombia (1981-2016)*. Bogotá, D.C., Colombia Debate
- “¿Posconflicto o posacuerdo?” 3 de marzo, 2018. *El Colombiano*. Acceso febrero 20, 2020. <https://www.elcolombiano.com/opinion/editoriales/posconflicto-o-posacuerdo-LG8293638>.
- “Postconflicto - Universidad Del Rosario.” s.f. Acceso febrero 20, 2020. <https://www.urosario.edu.co/jurisprudencia/jurisprudencia-reconciliacion/ur/Postconflicto/>.
- Reber, Dierdra. 2012. “La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza*”. En *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, editado por M. Moraña e I. M. Sánchez Prado, 93-105. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Restrepo, Camilo, dir. 2015. *La impresión de una guerra*. Colombia y Francia.
- Rincón Gille, Nicolás, dir. 2015. *Noche herida*. Colombia y Bélgica.
- Rivera, Laura Isabel. 2017. El cine, un arte para construir memoria. *Arcadia*, 2017/07/26. <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/cine-guatemala-colombia-memoria-conflicto-posconflicto/64773> 2017/07/26
- Rugeles, Jose Luis, dir. 2015. *Alias María*. Colombia.
- Ruiz, Manuel, dir. 2016. *Cinco Relatos Peregrinos*. Colombia.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2012. “Presentación”. En *El Lenguaje De Las Emociones: Afecto Y Cultura En América Latina*. Editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, 11-16. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

- «Serie documental “Vidas sin coca” en el Festival Internacional de Cine de Cartagena». 2018. Accedido 16 de febrero de 2020. <http://www.posconflicto.gov.co/sala-prensa/noticias/2018/Paginas/20180302-serie-documental-vidas-sin-coca-en-el-festival-internacional-de-cine-de-cartagena.aspx>.
- “Todo comenzó por el fin, filme de Luis Ospina, tendrá su estreno mundial en Toronto”. 2015. Accedido 9 de noviembre de 2015. <https://comunicados.co/2015/09/todo-comenzo-por-el-fin-filme-de-luis/>
- “T.S. Eliot, the Poet, is Dead in London at 76,” *New York Times*, 5 January 1965, <http://www.nytimes.com/books/97/04/20/reviews/eliot-obit.html>, Julio 12, 2015.
- «Vidas sin coca». s. f. Accedido 16 de febrero de 2020. <http://especiales.presidencia.gov.co/Documents/20180129-vidas-sin-coca/vida-sin-coca.html>.
- Zambrano, María. 2007. Una metáfora de la esperanza: las ruinas. En *Islas*, 123-8. Madrid: Verbum.
- Zuluaga, Pedro Adrián. 2013. *Cine colombiano, cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- . 2016a. «“Siembra”, una inocente mirada a la comunidad afrodescendiente». Accedido 16 de febrero de 2020. <https://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/critica-pelicula-colombiana-siembra/48065>. 2016/04/17
- . 2016b. (17/04/2016). Re: “Todo comenzó por el fin, de Luis Ospina: una fina carta de amor” *Pajarrera del Medio*. [Comentario en blog]. Recuperado <http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2016/04/todo-comenzo-por-el-fin-no-es-de.html?showComment=1460961231972#c584829657770396124>
- . 2019. «“La ausencia de memoria es la muerte”: una entrevista inédita con Luis Ospina». *Arcadia*, 27 de septiembre de 2019. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/la-ausencia-de-memoria-es-la-muerte-una-entrevista-inedita-con-luis-ospina/78128>.

Notas

1. Estas palabras, repetidas frecuentemente por Ospina a lo largo de los 45 años de su carrera, aparecen por ejemplo en la entrevista de Zuluaga (2019). Véase también por ejemplo la entrevista “La verdadera historia de ‘Caliwood’” (NCI Noticias, 2015).
2. Fragmento de la canción usada por Andrés Caicedo como epígrafe de la primera historia de su texto *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (1995, 9).
3. Para citar unos pocos ejemplos, el crítico de cine Oswaldo Osorio organizó un festival internacional de cine en el municipio de Jardín con miras al posconflicto (Monsalve Gaviria, 2017). La Universidad Panamericana de Bogotá realizó un encuentro con la peruana Gabriela Martínez, directora de *Tengan puestos los ojos sobre Guatemala*. En el documental se narran las masacres de los años ochenta, y también se muestra cómo actualmente las autoridades y la comunidad internacional ayudan a reconstruir los sucesos del pasado (Rivera, 2017). EL FICCI también ha abierto una sección sobre el tema en las ediciones más recientes. Es claro que el panorama fílmico colombiano después de la Ley del Cine es complejo y no se reduce a un esquema simplista en el que el Estado decide mediante la financiación la dirección y orientación de todo texto audiovisual que se produce o si se cuestionan o no las narrativas oficiales. Sin querer indicar que la totalidad del esfuerzo de creación de un cine y documental del posconflicto haya sido el producto de una alianza pactada entre academias, Estado y medios, o que la existencia de algunos festivales de cine sobre temas de memoria y posconflicto sean necesariamente indicadores de tal alianza, textos recientes como el de Fattal (2019) arrojan serios indicios sobre los extremos a los cuales se intentó durante este periodo el control de la narrativa mediante la creación de productos de propaganda para apoyar el proceso de paz y la reinscripción.
4. El documental de Ayala y Restrepo ganó la iniciativa Doctv para Colombia, y cuenta la historia de dos exguerrilleros que dejan sus armas para buscar otros caminos, principalmente dedicados a la música, durante el Proceso de Paz.

5. Su filmografía incluye los dos largometrajes de ficción, *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999). Entre sus siete largometrajes documentales, y una veintena de cortometrajes, se destacan *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina 1978), *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), *Un tigre de papel* (2007) y *Todo comenzó por el fin* (2015). Su trabajo ha sido premiado en los festivales internacionales de Oberhausen, Biarritz, La Habana, Sitges, Bilbao, Lille, Miami, Lima y Toulouse. Hasta el momento de su fallecimiento dirigió el Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI.
6. En medio del contexto artístico, político y urbanístico particular de Cali que favoreció su desarrollo, Ospina se conectó con Caicedo en el vasto conocimiento del tema cinematográfico poseído por ambos, y juntos empezaron a trabajar en una variedad de proyectos, con la participación del también caleño Mayolo, quien a su vez había obtenido sus conocimientos fílmicos viendo películas y los había desarrollado de manera empírica a través del trabajo en una oficina de publicidad. Muchos de los individuos de la región relacionados con la profesión del cine han destacado el papel formativo tanto del Cine Club como de la revista en un medio local en el cual no existían las escuelas de cine. Igualmente se ha resaltado la función de la comuna hippie/ taller y galería de arte Ciudad Solar, que “apoyó la gestión del cine Club de Cali [...] de tal modo que cultivar la cinefilia implicaba además de ver, escribir y hacer cine, formar un público cinéfilo” (González Martínez 2015, 17).
7. Sobre *Oiga, vea*, véase por ejemplo Gómez Gutiérrez y De la Vega-Hurtado (2009).
8. Considerada una prolongación de *Agarrando pueblo* por la manera en que se propone iluminar la verdad a través del uso de la ficción, *Un tigre de papel* ofrece sin embargo una verdad que es “una construcción colectiva, precisando de una mentira mayor para desenmascararse y revelarse no ya como un ente puro y mesiánico sino como un espectro fantasmal hecho de jirones” (Gómez Gutiérrez 2008). Este trabajo marcó un hito por la manera en que recurre a los recuerdos de toda una generación de artistas, intelectuales y escritores para documentar aspectos de la vida del personaje creado por los artistas Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz.
9. La película fue ganadora en Colombia del estímulo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, y del Premio Nacional Cinemateca para Largometrajes de Especial Calidad y Valor Patrimonial del Programa Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) por “contar con un material nunca antes visto, que reconstruye y contextualiza un momento crítico en la historia del cine colombiano, donde se retrata más que una historia de una amistad con convicciones y cientos de ideas en común” (“Todo comenzó”). Su estreno se hizo a nivel internacional en septiembre del 2015 como parte del programa de la 40ª edición del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF), considerado el festival de cine no competitivo más importante del mundo, y a nivel nacional en marzo del 2016 en el marco de la edición 56 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, donde Ospina fue el primer director colombiano homenajeado con un tributo que incluyó la proyección de una selección de sus películas junto con las de varios directores que influyeron su vida personal y su carrera cinematográfica.
10. Los comentarios de Zuluaga aluden a una crítica posible de las limitaciones implícitas en la reiteración y celebración de la tribu/el grupo, de la comunidad imaginada cerrada y marcada por cierto privilegio de clase, raza y género. Por razones de espacio no ahondo en las posibilidades de esta crítica, aunque reconozco la necesidad de que se haga, especialmente de cara a un panorama cinematográfico colombiano que suele ser dominado por miradas e imaginarios masculinos.
11. Estas imágenes de destrucción van dibujando ecos conscientes de la demolición de las torres gemelas en Nueva York en 2001 e inscribiendo alguna relación tangencial con la política. Por razones de espacio en esta ocasión no me adentraré en esto. Apenas anoto por ahora que este tipo de imágenes son prefiguradas en la filmografía de Ospina en *El bombardeo de Washington* (1972) brevísima película de montaje ya reciclada en su película anterior, *Un tigre de papel* (2007). En ese largometraje hace su aparición como presunto found footage de la única película corta firmada por el artista Pedro Manrique Figueroa. *El bombardeo de Washington* es para Bernal (1987), un mini-filme inspirado en la teoría surrealista y en Dziga Vertov que pretende crear una ficción con material documental, una ilusión con materiales encontrados. Los puntos de contacto con la obra de Manrique Figueroa son más que evidentes.
12. Los versos de esta estrofa son considerados “probably the most quoted lines of any 20th-century poet writing in English” (“T.S. Eliot” 1965).

Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo

Camilo Malagón / Ithaca College

In the present article, I explore the imbrication of violence and slow violence in recent films from Colombia and show how they make connections between the conflict (violence) and ecological crisis (slow violence). Specifically, I study the connection between representations of the Colombian conflict, systemic violence and representations of ecological crisis by engaging with six ecocritical elements that appear in *Chocó* (2012) by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* (2015) by César Augusto Acevedo. These elements are environmental concern, filial conflict, concern for children, sense of place and home, labor precarity and social and/or political resistance. I explain these elements and their representations on each of the films to explore the imbrication between violence and slow violence. Further, I claim that this imbrication provides a possibility for a wide discussion on how to understand the Colombian post-conflict through a lens that pays attention not only to the direct consequences of the conflict and its violence, but considers the incidence of ecological questions in thinking of the Colombian conflict and post-conflict at large.

My contention is that *La tierra y la sombra* and *Chocó* are not only interested in the stories of this rural subaltern communities at the margins of the Colombian nation-state but they are also interested in representing the complex troubles facing these communities and the ecological trouble that the country faces (and the planet at large). There is a connection in the films between the human and the non-human, which is explored through an intersectional lens: one that must recognize the incidence of race, class and gender dynamics and prejudice across the different subjectivities present (Hill Collins and Bilge 2016). Through close readings of these films, I will explore the visual ecologies of the Colombian post-conflict: the way that humans and non-humans are imbricated in networks of violence and slow violence and what it means for our understanding of the Colombian post-conflict.

In the late twentieth and early twenty-first centuries, the Colombian film industry has experienced a boom, with many of its films being shown in festivals around the world, an academy award nomination, a new cinema law that encouraged filmmaking through public and private investment and specific marketing strategies by the Colombian Ministry of Culture, Colombia has seen a resurgence of production after

a low point in the 1970s and 1980s (Jaramillo Morales 2005, 74-86; Ospina 2009, 2017; Suárez, 2009).¹ We can divide these past three decades of Colombian cinema in two clearly defined waves. First, in the late twentieth century and beginning of the twenty-first, with a focus on urban spaces and stories, and most recently, with a “rural turn” and a focus on natural and rural landscapes in the last decade or so. In the first of these waves, Colombian film was largely interested in exploring urban spaces and violence through varied means, with films using both trained and non-professional actors, appealing to documentary and neorealist aesthetics and telling narratives consistent with the history of Colombia at the end of the twentieth century (and consistent with the global image of Colombia of the same period): drug trafficking and consumption, corruption, institutional collapse, criminality, etc.

Some of the most representative films of this period are *Rodrigo D: no futuro* (1990) and *La vendedora de rosas* (1998) by Víctor Gaviria, in which the urban space of the *comunas* and the travails of their inhabitants are explored. Other films of this era, such as *La estrategia del caracol* (1993) and *Perder es cuestión de método* (2005) by Sergio Cabrera, explore urban society through a questioning of the political, economic and social forces that shape urban space through gentrification and real estate speculation. Some of these narratives wanted to appeal to the international film market and mass audiences with action-filled sequences and Hollywood aesthetics in plot and image such as in *Perro come perro* (2008) by Carlos Moreno, *Sumas y restas* (2004) also by Gaviria and *Satanás* (2007) by Andrés Baiz. The diversity of these films in terms of content, cultural value and appeal varies greatly but the representation of the city, and its narratives, is a constant preoccupation of this period, largely mirroring the preoccupations of Colombian society.

Nevertheless, in the last ten years, Colombian film has largely moved away from the representation of urban spaces and violence to focus on the representation of rural and natural landscapes, paying attention to the subjectivities that inhabit these spaces and their myriad disputes, conflicts and preoccupations. María Ospina has already identified this turn in Colombian cinema as a “rural turn” and she explains that this turn is also a return, as these important themes had

already been present in the films of Luis Ospina and Carlos Mayolo in the 70s and 80s. Ospina further explains that there have been major historical changes in the territorial understanding of the country related to this rural turn in cinema:

Among these are the intensification of the armed conflict and the militarization of many rural areas at the turn of the twentieth century, massive internal displacements and peasant struggles for land ownership, territorial reconfigurations produced by the expansion of extraction economies and, more recently, processes of transitional justice and concomitant post-conflict discourses, as well as official tourism and investment campaigns that promote rural regions for travel and development (Ospina 2017, 248).²

The films that I set out to study in this article are part of this rural turn, accompanied by others such as *Los colores de la montaña* (2010) by Carlos César Arbeláez, *El abrazo de la serpiente* (2016) and *Los viajes del viento* (2009) by Ciro Guerra, *Pájaros de verano* (2018) by Cristina Gallego and Ciro Guerra, *Señorita María, la falda de la montaña* (2017) by Rubén Mendoza, *La sirga* (2012) by William Vega and *Porfirio* (2012) and *Monos* (2019) by Alejandro Landes. However, *Chocó* and *La tierra y la sombra* are representative of a particular subfield of this rural turn: films that pay attention specifically to the ecological fate of these rural and natural spaces as they tell the stories of the marginalized communities that occupy them. In these two films, the human and non-human protagonists are subject to violence and slow violence through their positionality and relationship to the extractivist economies represented—gold mining and sugarcane production, respectively—and through their relationship to their environment and the institutional forces that reproduce systemic violence in their lives.

To study the imbrication of human and non-human protagonists in these stories and the violence that they face, I have in mind the work of Rob Nixon on “slow violence,” but also, other definitions of violence by Slavok Žižek and Johan Galtung. Nixon’s slow violence refers to an environmental or ecological violence that takes place gradually and cumulatively over time, a violence that does not happen instantaneously and is often not perceived as violence at all. This violence is that which contaminates landscapes, increases the toxicity of air and water, increases the temperature of the earth’s atmosphere and overall, destroys local environments and resources. This violence is related to what Galtung calls structural violence or what Žižek calls objective violence: a silent violence that is not physical, overt or direct; and a violence that is not perpetrated by a clear subject or agent, but rather by a system. Both slow violence and objective violence, as expressed by Nixon and Žižek, are related to the neoliberal order of precarity for workers and communities in exchange for higher dividends for shareholders and deregulatory practices and rampant economic globalization that favor

corporations without thinking of the human and environmental consequences (Galtung 1969; Nixon 2011; Žižek 2008).³

Slow violence is further related to what Nixon (2011) calls the environmentalism of the poor, following the work of Joan Martínez-Alier (2002, 2014): the usual affected communities by slow violence are the “losers” of globalization, those communities that do not have political and economic power in the capital world-system and which often reside in the Global South. This is certainly the case in the films *Chocó*, which deals with Afro-Colombian communities in the Colombian Pacific Coast, and *La tierra y la sombra*, which represents indigenous and mestizo peoples in rural areas of the Valle del Cauca province. Deforestation, habitat extinction, the expansion of monoculture and extractivist economies historically have destroyed rural communities and their environment in Latin America, and that destruction continues until today, as it is represented in these two films (Anderson 2016).

Visions of the conflict and the post-conflict are also present in the film in a tenuous or non-direct manner. In neither of the two films it is directly related to the plot of the narrative, it is instead “lurking in the background,” either as a visual reference in passing or as part of the systemic violence represented in the story. At the very least, the slow violence in these two films could be an allegorical representation of the conflict. Nevertheless, in my view, violence and slow violence work together for a more complex understanding of conflict, which takes into consideration eco-critical questions that are relevant to imagine a post-conflict Colombia and the questions the country must ask itself as it looks into the future.⁴

Chocó and *La tierra y la sombra* are films that have much in common: they both represent extractive industries and the ecological and health consequences to humans and environment that come along with them; they both focus on a nuclear family and their dynamics; they both represent the travails of work, social resistance and existential crises in their human protagonists; and they show the imbrication of human and non-human in the ecological destiny of Colombia and the world. Moreover, these films both focus on experiences that take place in the Pacific coast of Colombia: *Chocó* takes place in the eponymous Colombian province, while *La tierra y la sombra* takes place in the Valle del Cauca province, adjacent and to the south of Chocó. These rural landscapes, and the populations that inhabit them, not only are the populations more greatly affected by the effects of slow violence, but rural communities in Colombia have been the ones more directly affected by the sixty plus years of the Colombian conflict, from La Violencia and partisan violence between liberals and conservatives, through the advent and growth and expansion of illegal coca cultivation and the traffic of narcotics and the continued violence brought for by the presence of guerrilla and paramilitary groups, as well as the Colombian military: in these rural spaces, violence and slow violence are necessarily imbricated by the complex history of the nation

(Bushnell 2014; Pizarro Leongómez 2002; Sánchez and Bakewell 1985).

Chocó is a film about an Afro-Colombian mother who works at a local gold mine and takes care of her two children, Candelaria and Jeffrey. Chocó's work at the mine is dangerous and exploitative. The mine uses mercury for gold extraction—a highly toxic process to both environment and humans—, and the mine's owners reproduce racist and precarious working conditions. While the location of the film is not explicitly said, we can surmise this town is in the Chocó province of Colombia, well-known for its gold mines and for having one of the largest Afro-Colombian communities since colonial times. Everlides, Chocó's husband, often returns home late at night and forces himself on Chocó in the small house they share with their children. In the final sequence of the film, Chocó castrates her husband when he attempts to rape her once again. In the struggle, a fire starts in their small home, and Everlides remains in the house as it goes up in flames. The film continuously proposes that we should understand the intersections of this racist and patriarchal order in connection with ecological crisis: through this allegory, Chocó's body and natural space are intertwined, their fates are shared, and their resistance to this regime are one and the same.

La tierra y la sombra also represents the connection between social problems and ecological catastrophe. The film focuses on a multi-generational family that lives together in a small home. The grandfather, Alfonso, has returned, after twelve years of absence, to take care of his sick son Gerardo. Alfonso's wife, Alicia, share their family home with Gerardo's wife, Esperanza, and their grandson Manuel. Gerardo has fallen ill due to the massive amounts of dust and ashes generated by the burning of sugarcane in its production: their home is surrounded by land that has been turned into a monocultural field of sugarcane. Since Gerardo is sick, Alicia and Esperanza work harvesting sugarcane, while Alfonso looks after Gerardo and Manuel. The workers in the fields strike to protest their work conditions and lack of pay but, after their short-lived protest, Esperanza and Alicia are fired from their work. Esperanza wants to leave their small *finca* and move away to live with Alfonso but Gerardo will not leave his mother behind: Alicia, the matriarch, refuses to leave. At the end of the film, Gerardo dies, and Alfonso, Esperanza and Manuel move away from the sugarcane fields while Alicia decides to stay behind to take care of her home, even though it means saying goodbye to her grandson and family. The film explicitly connects the exploitation of the land through monoculture (and its implicit eradication of biodiversity) with the exploitation of human bodies who suffer the consequences of their precarity and environment.

I will engage with six ecocritical elements that are represented in these two films in order to elaborate my analysis: environmental concern, filial conflict, concern for children,

sense of place and home, labor precarity and social and/or political resistance. These six dimensions are a set of concerns or conflicts portrayed that are intricately connected among each other and show the relationship between violence and slow violence in each of the films. They are related to what Adrian Ivakhiv calls the geomorphic (spatial), biomorphic (natural) and anthropomorphic (human) dimensions of film-worlds. In Ivakhiv's study, *Ecologies of the Moving Image*, the imbrication of these three elements elucidate key components of filmic narrative. While Ivakhiv's ecocritical nodes lay out the connections between space, nature and the human in film-worlds, they do not explicitly consider the imbrication between slow violence and violence. My categories, however, expand on Ivakhiv's triad by paying attention to the social and political components of narratives that, implicitly or explicitly, connect human institutions (the state, neoliberalism and precarity, family, etc.) and agency (political movements, social movements) with the ecological preoccupations represented.

While this article will show how these six ecocritical elements apply specifically to *Chocó* and *La tierra y la sombra*, a brief explanation of each of these categories is in order as they can be used to read other ecocritical films that intervene in the understanding of the Anthropocene, and its cultural, social, political and economic dimensions; or more specifically, they can be used to read other Colombian films of the rural turn to highlight the connection between violence and slow violence.⁵

Environmental concern refers to the representation of precise ecological problems, whether that might be the toxicity of air, water or land, the depletion of natural resources, the destruction of habitats and animals or the devastation of whole ecosystems through extractivist economies. The ecological trouble represented does not only affect environments, but also human and animal habitats: human and non-human are interconnected through these concerns. In *Chocó*, the protagonist and many secondary characters are concerned with the toxicity and pollution from the gold mine and the film uses extremely long shots to contrast the lush greens of the natural landscapes of the Colombian Pacific Coast jungle and the dark grey and yellow hues associated with the contamination from the mine.⁶ This mining is not only polluting the water and destroying the landscape but it is also affecting the health of the people in the community. When the protagonist Chocó (named in clear reference to the region) is fired by the *paisa* Jiménez, the driver who takes the women to work at the mine tells her that it is for the best, as the mercury they use for mining is toxic. This reference comes up again later in the film when Chocó meets a little girl in the forest, Florencia. She shows Chocó that she has six toes on one foot and attributes this to the fact that her mother worked in a mine when she was pregnant.⁷

As mentioned earlier, the film presents itself as an allegory that connects human and non-human: Chocó the woman, Chocó the land. This connection between female body, telluric space and nation has been critiqued by María Ospina (2017), Juanita Aristizábal (2016) and Eduard Arriaga (2018). Ospina and Aristizábal critique the film from eco-feminist perspectives pointing out such a connection. On the one hand, it complicates a spatio-political analysis of the film that highlights the power of traditional communities against extractivist economies; and on the other, it allows a male civilizing gaze to overtake readings of the film. Arriaga critiques this film, along with many other recent films representing Afro-Colombians, as falling into the traps of representing racialized bodies as inherently connected to natural territories and traditional practices, as this kind of connection disallows for a complex understanding of race and of minority communities across Colombia. While I agree with these critiques and I think they add important levels of complexity when thinking of the argument of the film, I would like to add that Chocó's relationship with the natural is not only allegorical (Chocó as woman and as land); she is, as Haraway would say, "making kin" with nature, and learning to see the natural world in a different way. When Chocó is fired from the gold mine by the owner after a disagreement with him, she starts working with Don Américo, a local Afro-Colombian community leader that has an artisanal gold mine. Don Américo's mine does not use mercury and uses a shared-governance business model: he shares the work and the profits with his wife, oldest son and a neighbor, all working together in all aspects of the mine. The film portrays these two distinct choices for gold mining, and places value in the possibility for a different relationship with the environment and with work—one that is sustainable, led by the community and artisanal or small-scale in nature. Through her association with Don Américo's gold mine and through her meeting of Florencia, Chocó is changing her ways of being in the world in the face of ecological crisis.

In *La tierra y la sombra*, the burning of the sugarcane makes Gerardo sick and the use of monoculture is destroying a sense of place and putting a strain on humans and environment. There are various sequences in the film where characters have to cover their face and eyes as trucks drive by and pull up debris present in the environment and leaves and plants have to be thoroughly cleaned as their surfaces are filled with ashes and dust from the burnings to harvest the sugarcane. In one scene at the dinner table, Manuel tells her grandfather Alfonso that they cannot have dogs in the house because they die from the ashes (just like his father, Gerardo, is dying as well), alluding directly to the problems of air pollution and indirectly to the problem of loss of biodiversity. In a key sequence near the end of the film, there is a wide shot of the family standing outside of their home, while the sugarcane field around the house is on fire and smoke fills the screen. This shot takes place right after an ambulance takes away Gerardo's dead body: they are surrounded by the pollution that killed him, haunted by its presence. The house is not

welcoming and the smoke is oppressive: the environment is like a prison, and they are trapped.

While the term Anthropocene suggests that humans, as a whole, have become a crucial cause of climate and environmental change, it is important to remember that such discourses hide the deep differences in output of carbon emissions globally between developed countries of the Global North and the rest of the world, and moreover, that it is subaltern communities worldwide that often bear the highest burdens of environmental consequences (Martínez-Alier 2002, 2014; Nixon 2011; Yusoff 2018). These two films explicitly want to make this clear by showing the environmental plight of slow violence and how it affects these rural communities in the Pacific Coast of Colombia.

Another important element often represented in ecocritical narratives is filial conflict: as home and environment come undone through ecological trouble, the family as the nucleus of traditional and modern societies, however complex and/or non-normative that family might be, also undergoes change. In *Chocó* we see Everlides's abuse of Chocó and his overall lack of support for his family and lack of sharing of domestic responsibility. At the same time, we see Chocó struggling to keep her family together through working multiple jobs and trying to instill values onto her children. In *La tierra y la sombra*, the grandfather (Alfonso) and the grandmother (Alicia) are estranged after Alfonso abandoned the family years earlier. He returns to help out but tensions ensue as he takes care of Gerardo and Manuel while Alicia and Esperanza go to work to keep the family afloat. Esperanza wants to leave with Gerardo and Manuel in order to get away from the sugarcane burnings that are making Gerardo sick, but Alicia will not leave her home (which she has fought to keep among the buying up of land for sugarcane production) and Gerardo, in turn, will not leave his mother behind.

Related to the filial conflict is the concern for children. The representation of children, their coming of age, their passage from innocence to an experience of the world is a common narrative trope in ecological narratives. Children's eyes are opened to the problems in their society, and their understanding, whether partial or complete, of the environmental crises around them, allude to a future to come and call on the spectator to think about that future that awaits those children in the face of catastrophe. In fact, Latin American cinema has a long history of representing children and adolescents. Classic films such as Luis Buñuel's Mexican production *Los olvidados* (1950) and *Tire dié* (1960) by Fernando Birri have represented the plight of children in urban contexts and the last decades have seen a growing number of films that focus on childhood and adolescence, including Colombian films such as *Rodrigo D.* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Los colores de la montaña* (2010) and *La sirga* (2012), among many others.⁸

The work of María Ospina (2019) on the representation of children in recent Colombian cinema sees children and adolescents either as witnesses to the conflict that serve as a mechanism to inquire about historical memory on the one hand, or as agents that have an incidence in the political present on the other. In the case of films with ecological preoccupations such as *Chocó* and *La tierra y la sombra*, the films, rather than looking into the past or the present, look forward to the potential future lives of the children. They are both a means to inquire about the future and a depository for the anxieties of adults about what this future might hold for this new generation.

In both films, the narrative element of concern for children is made clear by this imagination of the future, represented by the birthdays of Candelaria and Manuel, respectively. In *Chocó*, other anxieties over the future are placed on the main children in the film: Candelaria, Jeffrey and Florencia, respectively. Candelaria turns seven and wants a cake. *Chocó* has no money to buy the cake and eventually trades sex for money with the *paisa* Ramiro, who owns the town's shop so that she can celebrate Candelaria's birthday. Moreover, Candelaria gets into trouble for insulting and fighting boys and *Chocó* reprimands her by telling her that she must respect "men." In the case of Jeffrey, he skips school to go play in the jungle with his friends, though his mother catches him and reprimands him as she hopes for him to go to school and eventually aspire to a better life. In one of these scenes, Jeffrey and friends play in an abandoned excavator, expressing their desires to work in a gold mine in the future. As Juanita Aristizábal (2016, 40) explains, referring to this scene, the future of the children is enmeshed in the history of exploitation of the region. There is also Florencia, the girl that *Chocó* sees in the jungle, who has six toes. The three children function as a reflection of *Chocó*'s anxieties in different spheres of life: Candelaria in the domestic (a patriarchal order), Jeffrey in the world of work (a racist and exploitative system) and Florencia in the ecological (a coming world of ecological catastrophe).

In *La tierra y la sombra*, Alfonso buys a paper kite for Manuel's birthday while his father is bedridden and his mother and grandmother are working the sugarcane fields. Moreover, Alfonso teaches Manuel how to recognize the singing of different birds and how to feed them, and encourages him to clean the plants full of dust and debris. In other words, Alfonso teaches him to take care of his home and environment: this multigenerational connection is pedagogical, the passing forward of rural traditional knowledges as a form of hope for the future. Esperanza's desire of leaving the humble *finca* has to do with Gerardo's sickness, but more than anything, with sparing Manuel from a similar fate.⁹

There is very little agency in these children in both films, they are merely reflections of adults' anxieties about the future, of the very idea of what the future might hold, and its explicit imbrication with the environmental trouble

represented. Nevertheless, the children's potential for futurity and the plethora of threats they face (social, political, patriarchal, economic, environmental), portray the coming effects of slow violence in their lives: their adulthood will come with the devastation and consequences of these systemic inequalities should the course of their destinies remain the same.

These two last elements closely engage with the sense of place and home, which refers to the representation of places that are being undone or homes in danger of destruction. Closely related to the environmental concern, films represent this element through spaces that are in flux, peoples that are being displaced or homes that are being reconfigured or destroyed by ecological trouble. As Jennifer Fay points out in her book, the Greek root of eco is *oikos* or home, dwelling, and ecological thinking is intimately integrated into the thinking of home. Fay explains that in thinking of films and ecological concerns, questions of hospitality—how humans are hospitable (or not) to the environment and how the environment is hospitable (or not) to humans—is key for an understanding of representations of the Anthropocene and how humans can imagine their future in the world. Reflections upon the politics of place and home often have an incidence on the environmental concern through resistance, as ecological trouble is undoing the logic of place and causing people to change their relationship to the spaces they inhabit (Fay 2018, 1-20).

In *Chocó*, the protagonist's home and many moments of domesticity are portrayed: she teaches her children to behave (at times imposing strict gender roles as well), plays with them, sings songs, prepares the children for school, and takes care of all the aspects of their home. In other words, home is the space of the production and reproduction of ideology. Even Everlides has a role in this idyllic representation of home in some sequences where he plays the marimba for the children and teaches Jeffrey how to play. Nevertheless, home is also the space of trauma, as it is the space in which Everlides sexually abuses *Chocó* and reinforces the patriarchy under which *Chocó* survives. But all of that changes at the end of the film, in the moment when *Chocó* castrates Everlides. She escapes from the house with the children as the house burns down, with Everlides inside: the burning of the house is a symbolic tumbling down of this patriarchal order of society.¹⁰

In *La tierra y la sombra*, the house where Alicia and Alfonso's family live is continuously shot in darkness, as windows need to be closed because of Gerardo's pulmonary illness. Most shots of the inside of the humble home are almost claustrophobic, with narrow hallways and small rooms. Shots of the outside of the house are only partial throughout the film, showing one corner of the house or a section but never the house in its entirety: one does not understand how the house exists within its environment as there are no establishing shots that include the house, and the house is barely shot in its totality with the environment around it. There are only three

wide shots when the house is shot in its entirety. The first one at the 30-minute mark, in a wide shot at dawn, where the light is quite similar to all the scenes inside the house, and the house and environment are not quite visible: it is still not clear to the viewer that the house is completely surrounded by sugarcane. Towards the end of the film, at the 90-minute mark, there is a tracking zooming shot that shows the house with all of the sugarcane around it burning and a minute later a similar shot that shows the house in the middle of a partially deserted field: the sugarcane has been burnt down for the harvest.

The claustrophobic shots of the inside of the house and the partial shots of the outside of the house with the fields around it create a sense of intimacy, as the characters move through these sequences and interact with each other, and we get to see their affections and experiences play out in the screen: they are creating *space as place* for the viewer, showing the connection of these humans with their natural environment and their home. The three wide shots of the house with sugarcane fields around it function contrapuntally to the former, showing us the destruction of place, as the monocultural fields creep up around them and are finally burned down, with smoke covering the screen, destroying their sense of place.

In one of the most touching scenes of the film, Alicia and Alfonso sit outside their home on a bench, and Alfonso asks for forgiveness for leaving many years before. He recalls the orange trees and the rain trees that were present in the landscape before. Evoking the biodiversity that existed in the past, Alfonso says he left because he could not stand seeing what was being done to his home—namely, turning the landscape into a monocultural field. Alfonso reveals that he left precisely because a sense of place was being destroyed as the sugarcane fields were overtaking all the nature around them, connecting the human and environmental plots of the film.

Aside from the representations of environmental trouble, the complexity of family dynamics, and the questions of place and home, ecocritical films often engage with important questions in relation to the individual and the social. Labor precarity appears in these films often related directly to the very cause of environmental trouble: exploitation of nature and humans goes hand in hand in creating precarious living conditions. Chocó works multiple jobs in order to make ends meet and support her family, and she is consistently running about from one place to the next in order to fulfill her responsibilities. In *La tierra y la sombra*, Alicia and Esperanza have to take up the mantle of breadwinners after Gerardo falls sick and can no longer work in the sugarcane fields. The workers complain of their lack of pay and precarious conditions and eventually go on strike. The strike only lasts a day, and then, they have to make up the work missed. Unfortunately, Alicia and Esperanza are fired because they cannot finish two-days-worth of work in one day, leaving the family in an ever-increasing precarious state. It is interesting to note that in both

films there is a reversal of traditional gender roles, as it is the women who are at work, while the men are either non-present, sick, or work at home.

Accompanied by this precarity, an element of social and/or political resistance is present in these narratives, often related to the ecological trouble directly, or at times indirectly. It may also appear as a way to point out the intersections of race, gender and class in an understanding of the different subjectivities present, as often, an intersectional understanding of these realities shows that communities are not affected homogeneously in the face of environmental crises. In *Chocó*, the artisanal gold mine of Don América is a type of community-building and community-making enterprise. Don América puts emphasis on the mine as a place to create a community, without mistreating the land and not thinking of the process as a get-rich scheme or merely for financial gain: though the mine does not work outside of the confines of capitalism, it purports to imagine the dynamic of work in a more horizontal fashion where all members work together for a common goal and they all share in the profits.

Aside from the communal resistance to conventional gold mining and the ecological trouble that it causes by mercury contamination, Chocó herself also resists patriarchy in various, if—at times—ambiguous, ways: in a scene near the end of the film, Chocó discovers that her husband has been stealing her savings and, after she confronts him at the local store ran by the *paisa* Ramiro, Everlides punches her outside the store, to the quiet gaze of men and women in the community. It is after this moment that she decides to have sex with the *paisa* Ramiro, who has been harassing her throughout the film, in exchange for the cake for Candelaria's birthday. This ambiguous moment that plays out as both sexual and personal empowerment and disenfranchisement sharply and bitterly points out the intersectional oppression faced by Chocó by both black and *mestizo* patriarchy, within a community that has faced historical racism in Colombian society. In the film, the lighter-skin *paisas* are in control of the methods of production of capital (Ramiro is in charge of the town's store and Jiménez owns the gold mine) and consistently reproduce racial superiority by their treatment of the local community—Ramiro not only harasses Chocó, he also verbally abuses Everlides throughout the film, and Jiménez exploits the women at the mine by underpaying them. Alongside this racial hierarchy, there is also a patriarchal order that oppresses Chocó. The film makes clear these complex dynamics to show the racial and gender oppression she faces, but she resists the patriarchy when she castrates Everlides and burns down their house. The film's intersectional lens represents the precarity of the lives of Afro-Colombians under a racist system that exploits their land and labor as differentiated from the protagonist's further subjection to a sexist and patriarchal society that takes advantage of her: we must read Don América's resistance to gold mining as different than Chocó's resistance both to gold mining and the patriarchy.

In *La tierra y la sombra*, the workers in the sugarcane field strike first to complain about their wages. Later, as Gerardo is dying, the workers unite to oppose the overseer (Cabo) in an act of solidarity with Esperanza until a doctor is called for Gerardo. There is also an intersectional lens in *La tierra y la sombra*, though perhaps not as clear as in *Chocó*. On the one hand, we do see that Esperanza and Alicia are fired from the plantation for not being able to keep up with the work on the day that they returned from the strike and they are the only women working in the field. On the other hand, the majority of the workers of the sugarcane plantation are Afro-Colombians while Esperanza, Alicia and family are *mestizos*: they have a home, that while humble, they were able to keep when others probably had to sell and leave or stay and work under more precarious conditions. This racial difference gives more power to that moment in the film when the workers revolt to support Esperanza and force the overseer to hire a doctor for Gerardo, as it implies the creation of community across racial and gender lines. Nevertheless, as opposed to *Chocó*, where the possibility of a different work paradigm that would combat both capitalist oppression and environmental degradation altogether is present (Don Américo's mine), in *La tierra y la sombra*, the workers' struggle does not accomplish nor promises any structural changes to the environmental problem at hand.

The representation of spaces and subjectivities in the films *Chocó* and *La tierra y la sombra* pays close attention to the intersection of environmental trouble and the way it affects different gendered, racialized and classed bodies through slow violence. Capitalist practices of exploitation of natural resources in these narratives (gold mining and industrial sugarcane cultivation, respectively), told as intimate stories of subaltern subjects, point out the different ways in which material production affects different subjectivities as well as highlights the inevitable social and environmental crises propagated by these endeavors. This imbrication of exploitative capitalism and environment has short and long-term consequences in the lives of these spaces: a biopolitical regime of exploitation destroys their bodies through precarity while their resources are being depleted and their environment destroyed. In fact, one could claim that in *La tierra y la sombra*, Alfonso, Esperanza and Manuel become environmental refugees. In the case of *Chocó*, after Chocó's house burns down, it would not be unlikely that she and her children would migrate to look for a better life. These two films, and their shared concern with non-human and human subjectivities in rural and natural contexts, provide a further understanding of the rural turn of Colombian cinema and the relevance of representations of space and place in a time of ecological crisis, and its imbrications in national, global and planetary dimensions.

In a country that has known massive internal migrations due to political and social violence in rural areas, it is interesting to see these stories of violence and oppression that are based

on ecological and health concerns, or slow violence, without explicit references to the violence of the Colombian conflict. But environmental degradation and the Colombian conflict are related. In a scene in *Chocó*, in which the protagonist and other women are being transported to the gold mine for work, the camera pans a military base in the background and infantry men in camouflage fatigue with firearms walking on the side of the road. The film does not refer to it explicitly but this is a militarized zone. The province of Chocó has been one of the epicenters of the Colombian conflict and its communities throughout the sixty plus years of Colombian violence, as seen in the massacre of the municipality of Bojayá (Grupo de Memoria Histórica 2010). In addition to this, the topic of gold mining in Colombia has been receiving significant international attention in recent years after Afro-Colombian activist Francia Márquez received the Goldman Environmental Prize in 2018 (Francia Márquez). She is a social justice leader and environmental activist that has brought questions of race, environment and violence, and the intersections between them, front and center in the Colombian public sphere. In addition to this, the death toll of social justice leaders has grown in recent years (after a short period of waning right after the signing of the peace agreement between the FARC-EP and the Colombian government in 2016) with 250 social leaders being killed in 2019 (*El Tiempo* 2019).

In the case of *La tierra y la sombra*, the film was released in 2015 long after the Agro-Ingreso-Seguro (AIS) scandal of 2009—a political and legal scandal in which money from the AIS government program, meant to give funding to small agricultural growers to improve and make their production more efficient, was actually diverted to small number of wealthy families with large monocultural *latifundios* (Escobar 2014; *Revista Semana* 2009). The Minister of Agriculture at the time (under President Álvaro Uribe) was Andrés Felipe Arias. He was convicted for his role in the scandal and escaped to the United States, and is currently embroiled in a complicated case ongoing in 2020. It would be difficult for a spectator familiar with recent Colombian history not to think of the AIS scandal when watching the film, the struggle of a family with a small farm to stay afloat among a large monocultural sugarcane field: the story of *La tierra y la sombra* is deeply embroiled with the long history of land expropriation and land ownership in Colombia, one of the most important elements of the Colombian conflict and of the post-conflict negotiations.

Films like *Chocó* and *La tierra y la sombra* bring together a critical look at the environmental degradation of slow violence and the oppression of subaltern communities perpetrated by political and structural violence and bring this imbrication to the forefront of thinking about a post-conflict Colombia. They engage in thinking of the conflict and the post-conflict beyond political violence and bring to the table the question of slow violence and how it affects subaltern communities. Also, they are important imaginaries to

think through these difficult questions and create an affective response from viewers about the possibilities present in this particular juncture to think about the future. Post-conflict Colombia must contend with the imbrication of violence and

slow violence in order to solve the complex structural and political problems that the country has faced, and will continue to face in the coming years as it imagines, relentlessly, a future peace.

Works Cited

- Anderson, Mark. 2016. "Introduction: The Dimensions of Crisis." In *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*, edited by Mark Anderson and Zélia M. Bora, ix-xxxii. Lanham: Lexington Books.
- Anderson, Mark and Zélia M. Bora (Editors). 2016. *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Lanham: Lexington Books.
- Aristizábal, Juanita C. 2016. "Mythologies of Gold in Chocó." In *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*, edited by Mark Anderson and Zélia M. Bora, 21-44. Lanham: Lexington Books.
- Arriaga, Eduard. 2018. "Visualidades, afro-descendencia y políticas de la representación en Colombia. Violencia simbólica y lucha por la representación." Paper presented at the Kentucky Foreign Languages Conference, University of Kentucky, April 19-21.
- Bushnell, David. 2014. *Colombia, una nación a pesar de sí misma. Nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy* [The Making of Modern Colombia. A Nation in Spite of Itself, 1993]. Translated by Claudia Montilla V. Bogotá: Planeta.
- Chocó. 2013. Directed by Jhonny Hendrix Hinestroza. Cineplex. DVD.
- Crutzen, Paul J. and Eugene F. Stoermer. 2000. "The 'Anthropocene'." *Global Change Newsletter* 41: 17-18. International Geosphere-Biosphere Programme, May. Accessed 2 February 2020. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>
- De la Cadena, Marisol. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- El abrazo de la serpiente*. 2016. Directed by Ciro Guerra.
- Ellis, Erle C. 2018. *Anthropocene: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- El Tiempo*. 2019. "Con 250 asesinatos, termina un difícil año para los líderes sociales". December 30. Accessed 2 February 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/cifra-de-lideres-sociales-asesinados-en-el-2019-447954>
- El vuelco del cangrejo*. 2009. Directed by Oscar Ruiz Navia.
- Emmett, Robert S. and David E. Nye. 2017. *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*. Cambridge (Massachusetts, USA): the MIT Press.
- Escobar, Pacho. 2014. "Una exreina, dos sabuesos y la historia que 'Uribito' a la cárcel". *Vice Colombia*, July 22. Accessed 2 February 2020. https://www.vice.com/es_co/article/pp5wb9/la-historia-de-cmo-valerie-domnguez-arrastr-sin-quererlo-al-exministro-arias-a-la-crcecl
- Fay, Jennifer. 2018. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. New York: Oxford University Press.
- Francia Márquez. N.d. *The Goldman Environmental Prize*, n.p. Accessed 2 February 2020. <https://www.goldmanprize.org/recipient/francia-marquez/>

- Galtung, John. 1969. "Violence, Peace and Peace Research." *Journal of Peace Research* 6(3): 167-191. <https://www.jstor.org/stable/422690>
- Gardeazábal Bravo, Carlos. 2019. "Violence, Slow and Explosive: Spectrality, Landscape, and Trauma in Evelio Rosero's *Los ejércitos*." In *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Edited by Ilka Kressner, Ana María Mutis and Elizabeth M. Pettinaroli, 162-179. New York: Routledge.
- Garrard, Greg. 2012. *Ecocriticism*, 2nd ed. New York: Routledge.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- González, Tomás. 2013. *Primero estaba el mar* [1983]. Bogotá: Seix Barral.
- Grupo de Memoria Histórica. 2010. *Bojayá: La guerra sin límites*. Bogotá: Taurus.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Heffes, Gisela. 2013. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- Heffes, Gisela. 2014. "Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79: 11-34.
- Hill Collins, Patricia and Sirma Bilge. 2016. *Intersectionality*. Cambridge (UK): Polity.
- Ivakhiv, Adrian J. 2013. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo (Ontario, Canada): Wilfrid Laurier University Press.
- Jaramillo Morales, Alejandra. 2005. *Nación y Melancolía: Narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Bogotá: Ciudad de Bogotá.
- Kressner, Ilka, Ana María Mutis and Elizabeth M. Pettinaroli. 2019. *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. New York: Routledge.
- La estrategia del caracol*. 1993. Directed by Sergio Cabrera.
- La sirga*. 2012. Directed by William Vega.
- La tierra y la sombra*. 2016. Directed by César Augusto Acevedo. *Amazon Prime Video*. <http://amazon.com/Land-Shade-José-Félice-Cárdenas/dp/B01N7GKIMX>
- La vendedora de rosas*. 1998. Directed by Víctor Gaviria.
- Los colores de la montaña*. 2010. Directed by Carlos César Arbeláez.
- Los olvidados*. 1950. Directed by Luis Buñuel.
- Los viajes del viento*. 2009. Directed by Ciro Guerra.
- Lorde, Audre. 2007. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." In *Sister Outsider* [1984], 110-113. New York: Crossing Press.
- Maguire, Geoffrey and Rachel Randall. 2015. *New Visions of Adolescence in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave.

- Martin, Deborah. *The Child in Contemporary Latin American Cinema*. 2019. New York: Palgrave.
- Martínez-Alier, Joan. 2002. *The Environmentalism of the Poor*. Cheltenham: Edward Elgar Press.
- Martínez-Alier, Joan. 2014. "The Environmentalism of the Poor." *Geoforum* 54: 239-241. doi: 10.1016/j.geoforum.2013.04.019
- Monos*. 2019. Directed by Alejandro Landes.
- Mutis, Ana María. 2014. "Del río a la cloaca: la corriente de la conciencia ecológica en la literatura colombiana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79: 181-200.
- Narine, Aril (Editor). 2015. *Eco-Trauma Cinema*. New York: Routledge.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ospina, María. 2009. "El Colombian Dream y los sueños de un nuevo cine colombiano." *Revista de Estudios Colombianos* 33/34: 79-94.
- . 2014. "Las naturalezas de la guerra: topografías violentas de selva en la narrativa contemporánea colombiana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79: 243-264.
- . 2017. "Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema." In *Territories of Conflict*. Edited by Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola and Chloe Rutter-Jensen, 248-266. Rochester: University of Rochester Press.
- . 2019. *El rompecabezas de la memoria: Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Pájaros de verano*. 2018. Directed by Ciro Guerra.
- Perder es cuestión de método*. 2005. Directed by Sergio Cabrera.
- Perro come Perro*. 2008. Directed by Carlos Moreno.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. 2002. "Colombia: Towards an Institutional Collapse?" In *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Edited by Susana Rotker, 55-71. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Porfirio*. 2012. Directed by Alejandro Landes.
- Proimágenes Colombia*. N.d. "Chocó". Accessed 10 May 2020. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2018
- Proimágenes Colombia*. N.d. "La tierra y la sombra". Accessed 10 May 2020. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2116
- Revista Semana*. 2009. "Agro Escándalo Seguro". October 13. Accessed 2 February 2020. <https://www.semana.com/nacion/articulo/agro-escandalo-seguro/108603-3>
- Rocha, Carolina and Georgia Seminet. 2012. *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave.
- Rodrigo D: no futuro*. 1990. Directed by Víctor Gaviria.
- Rust, Stephen, Salma Monani and Sean Cubitt. 2013. *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Rust, Stephen, Salma Monani and Sean Cubitt. 2016. *Ecomedia: Key Issues*. New York: Routledge.

Sánchez, Gonzálo and Peter Bakewell. 1985. "La Violencia in Colombia: New Research, New Questions." *The Hispanic American Historical Review* 65(4): 789-807. <https://www.jstor.org/stable/2514896>

Satanás. 2007. Directed by Andrés Baiz.

Señorita María, la falda de la montaña. 2017. Directed by Rubén Mendoza.

Suárez, Juana. 2009. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Sumas y Restas. 2004. Directed by Víctor Gaviria.

Tire dié. 1960. Directed by Fernando Birri.

Weik von Mossner, Alexa (editor). 2014. *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*. Waterloo (Ontario, Canada): Wilfrid Laurier University Press.

Yusoff, Kathryn. 2018. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Zizek, Slavoj. 2008. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.

Notes

1. Alejandra Jaramillo Morales, writing in 2005, has a more skeptic take on the 2003 cinema, being cautiously hopeful of what the law will actually accomplish. Juana Suárez and María Ospina writing from a few years to more than a decade after, and having seen the growth of Colombian Cinema, take a clearer stand in favor of what the Cinema Law has already done for the promotion and development of Colombian cinema.
2. In these connections that Ospina makes between precise historical changes and its relationship to the rural turn in Colombian cinema, the state appears as an agent that shapes discourses through PR campaigns meant to increase tourism and foreign investment. Filmmakers, on the other hand, have a more critical view of rural spaces and their particular realities. What one has to contend with, as paradoxical it may seem, is that part of that militarization and discourse of *seguridad democrática* mixed with myriad PR campaigns with mottos such as *Colombia es pasión* and *Colombia es realismo mágico*. These ensured the growth of tourism in rural areas, probably helped and supported the efforts of filmmakers who needed access to those rural areas in order to create their films. In fact, many of the films of this rural turn are critical of state discourses and of the complicity of state in the violence in rural areas that has affected its communities, but to what extent did this militarization operate to enable these filmic practices? This is a factor to keep in mind in the complexities surrounding this discussion.
3. Zizek categorizes objective violence as either systemic or symbolic. Systemic violence is the violence perpetuated by institutions, states and systems that cannot be attributed to a specific subjectivity. Symbolic violence is the violence that is perpetrated through language and its forms. On the other hand, subjective violence would be that which could be attributed to a specific subjectivity, in opposition to systemic and symbolic forms of violence. Galtung makes the distinction between structural, or indirect, violence and direct violence. Direct violence would be equivalent to what Zizek calls subjective violence, while structural would be equivalent to what Zizek calls objective violence. For the purposes of my discussion, I will use Nixon's term (slow violence) as well as Zizek's (objective violence, subjective violence) (Galtung 1969; Nixon 2011; Zizek 2008, 1).
4. While questions at the intersection of the environment and the humanities have been gaining notoriety since the 1970s and 1980s, it is in the 1990s and the turn of the century that the field of environmental humanities and ecocriticism was more clearly established (Emmett and Nye 2017; Garrard 2012; Nixon 2011). In the last decade or so, there has been growing interest in Latin American literary and cultural studies to study cultural artifacts through ecocritical lenses. Many critical works from interdisciplinary perspectives including those of Heffes (2013), de la Cadena (2015), Gómez-Barris (2017) and recent edited volumes and journal dossiers such as those by Heffes (2014), Anderson and Bora (2016), and Kressner, Mutis and Pettinaroli (2019), among many others, have established a growing and visible ecocritical preoccupation within the study of Latin America. In Colombian literary studies, Ana María Mutis (2014) has studied ecological discourses of novels across the literary history of Colombia while Gardeazábal Bravo (2019) has studied the connection between violence and slow violence

in recent fiction. Important work in the field of eco-criticism has been done in non-print media in Ivakhiv (2013) and edited volumes by Rust, Monani and Cubitt (2013, 2016), Narine (2015) and Weik von Mossner (2014). Particularly in Colombian film, Ospina (2014, 2017) and Aristizábal (2016) have studied recent production through ecocritical lenses.

5. I understand Anthropocene following the work of Atmospheric Chemist Paul J. Crutzen and Ecologist Eugene F. Stoermer who defined the term in 2000. Anthropocene is defined as a new geological era in which humans have altered drastically the planet's environment and the amount of carbon dioxide has increased dramatically due to human activity. Crutzen and Stoermer believe the Industrial Revolution in the 18th century is the beginning of the Anthropocene and Will Steffen and others believe that there has been a further acceleration of humanity's effect on the environment from the 1950's onward. For a discussion on this, see Eugene and Stoermer (2000) and Ellis (2018) in the bibliography.
6. For a useful visual reference of my descriptions of the films *Chocó* and *La tierra y la sombra*, visit the Proimágenes Colombia website which has trailer videos and stills from these two films, (and many other Colombian films). Proimágenes Colombia is a private-public fund that advances filmic production and distribution in the country. See Works Cited for details.
7. *Paisa* is a demonym for the people of Antioquia specifically and also of the people of the coffee-growing region of the country at large: because of Antioquia's geographical proximity to Chocó, the *paisas* have long taken interest in the exploitation of natural resources in the region. In the context of the film, the word *paisa* also has the meaning of outsider, someone who comes from the interior of the country and who is racially and culturally different than the community of the Chocó province. In another film of this rural turn, *El vuelco del cangrejo* by Óscar Ruiz Navia, a similar conflict between a *paisa* outsider and an Afro-Colombian community in a Pacific coastal town is represented. Similarly, in Tomás González's debut novel, *Primero estaba el mar* (1983), the plot revolves around conflicts between a *paisa* hippie couple and the Afro-Colombian community of the Urabá region of the Antioquia province, a region adjacent to Chocó and inhabited largely by Afro-Colombians. Indeed, this has become a common trope in Colombian cultural production, based on existing historical realities.
8. Along with the growth in film production focusing on children and adolescents, there has also been a growing number of edited volumes and monographs that study the representation of children and adolescents in Latin American cinema, including the work of Carolina Rocha and Georgia Seminet (2012), Geoffrey Maguire and Rachell Randall (2015) and Deborah Martin (2019). María Ospina (2019) studies recent Colombian film with a focus on representation of children and adolescents.
9. Esperanza's very name in *La tierra y la sombra* is a clue here to an imagined future, as she is the one that continuously expresses hope (*esperanza* in Spanish) and desire to move away. She is one who calls Alfonso to return home, hoping that he could help convince the family to leave their home for a better life.
10. This moment in the film makes me think of Audre Lorde as Chocó consistently struggles to adapt her life to the racist and sexist structures around her, but finally, the house burning down means that she has drastically changed her life, for "the master's tools will never dismantle the master's house" (as Lorde would say).

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

Juliana Martínez / American University

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras Citadas

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

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

Notas

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

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

Invocación y evocación: fantasmas del conflicto armado en *Sumando ausencias* de Doris Salcedo

Gabriel Eljaiek-Rodríguez / Savannah College of Art and Design

El martes 11 de octubre de 2016 la Plaza de Bolívar de Bogotá se cubrió de un manto blanco. Las fotos aéreas muestran una escena nocturna que, descontextualizada, da la impresión de una plaza nevada en alguna ciudad del norte del globo. No obstante, la estatua de Bolívar, la catedral colonial y el Palacio de Justicia delatan a la ciudad andina, y una inspección más cercana demuestra que la “nieve” es en realidad múltiples trozos de tela blanca unidos entre sí que llenan la totalidad del espacio. Este acontecimiento fuera de lo común se trató de la instalación *Sumando ausencias*, creada por Doris Salcedo, artista colombiana para quien la intervención de espacios urbanos icónicos no es nueva ni extraña. La selección de la Plaza de Bolívar como el espacio de la masiva instalación se constituyó en una respuesta simbólica al plebiscito que revocó la legalidad del proceso de paz entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC, llevado a cabo el 2 de octubre de 2016.¹

Teniendo en cuenta que la instalación fue construida como un espacio de remembranza de las víctimas (muertas o desaparecidas) del conflicto armado en Colombia y que la tela blanca invoca imágenes fantasmales—o por lo menos relacionadas con los espíritus de los muertos—leeré la instalación de Salcedo como un espacio de memoria fantasmagórica. Esto es, como un lugar en donde la ausencia del muerto se usa para conjurar a un fantasma que está presente como memoria y que resiste al olvido. El tropo de la tela como representación de los muertos se refuerza al ver que Salcedo usa las sábanas como un soporte para la escritura de nombres de víctimas del conflicto armado y que estos nombres están escritos con ceniza, referencia tanto a la destrucción del cuerpo como a la futilidad de la vida. Para el análisis de la instalación y su puesta en escena, usaré la fantología como marco teórico (desde lo postulado por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, pero también en las transformaciones llevadas a cabo por Maria Torok y Nicolas Abraham) y recurriré a análisis culturales y artísticos de la obra de Salcedo—todo en relación con el conflicto, el posacuerdo y el eventual posconflicto colombiano.²

La plaza blanca

Como para cualquier otra bogotana y colombiana, la Plaza de Bolívar es un espacio familiar para Doris Salcedo, un espacio

público revestido de significados simbólicos y culturales reconocidos por múltiples sectores de la sociedad: es el corazón de Bogotá, el lugar en donde míticamente se originó la ciudad y la sede tanto del poder terrenal como del poder divino en Colombia. Como pocos colombianos o bogotanos, la artista ha usado este espacio como escenario y lienzo para intervenciones artísticas. En 2002 Salcedo se tomó las fachadas sur y oriental del Palacio de Justicia, y para conmemorar el aniversario de la ocupación y masacre ocurrida en este espacio presentó la instalación *Noviembre 6 y 7*. Durante 53 horas (el tiempo exacto que duró la toma del Palacio) la artista y su grupo hicieron descender 280 sillas vacías por las fachadas del edificio en diferentes tiempos, cada una representando a una víctima asesinada por la guerrilla y el ejército, así como el espacio vacío dejado por su muerte. Posteriormente, el 3 de julio de 2007, Salcedo cubrió la Plaza de Bolívar con 24.000 velas en la instalación *Acción de duelo*, respuesta artística al asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca a manos de las FARC.

Sumando ausencias fue entonces la tercera intervención de Salcedo en el espacio público de la plaza, un performance artístico que buscó (como las dos intervenciones anteriores) memorializar y visualizar eventos históricos relacionados con la violencia colombiana de los siglos XX y XXI.³ En este sentido, Madeleine Grynsztein afirma que “Salcedo’s work is not so much a work of memory as a work against amnesia” (Grynsztein 2015, 14), idea que se manifiesta en *Sumando ausencias* y que permite recordar a los que no están, y más precisamente a los que están ausentes por haber sido asesinados. Como en otras “acciones de duelo” erigidas por Salcedo a lo largo de su carrera (por ejemplo, en el memorial de flores creado luego del asesinato del periodista y activista Jaime Garzón en 1999), en esta pieza monumental la ausencia es un elemento fundamental. La artista confirma la centralidad de la ausencia en su obra en una entrevista con *Razón pública* en 2013: “yo llevo trabajando el mismo tema obsesivamente toda mi vida y cada una crea un espacio diferente. Pero lo que interesa, lo que importa realmente es que marque la ausencia” (Salcedo 2013). La apuesta de Salcedo es entonces por hacer presente a la víctima —asesinada, desaparecida y, sobre todo, olvidada— a través de la manifestación de su ausencia, ya sea usando una silla vacía, una veladora encendida o una sábana sin un cuerpo. Esta apuesta es política no solamente por el tema tratado (la violencia política generada por el conflicto armado en Colombia) sino también por la elección estética

de la artista, quien se opone de manera abierta a la reproducción de imágenes violentas y quien no cree en una cualidad salvífica del arte:

Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. Y yo no creo que exista redención estética, por desgracia. [...] Yo creo que en arte no se puede hablar de impacto. Y mucho menos de impacto social; para nada de impacto político; y un reducido, muy débil impacto en lo estético. [...] Lo que el arte puede hacer es crear esa relación afectiva que puede transmitir en alguna medida la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida se pudiera continuar en la experiencia del espectador (Salcedo 2013).

Aunque esta última afirmación puede resultar optimista (e incluso excesiva para con la experiencia de una víctima que perdió la vida en una situación violenta) la obra de Salcedo, y específicamente *Sumando ausencias*, apela tanto a la empatía de un público en general que se opone a actos de violencia, como a la experiencia compartida de un espectador colombiano quien de una manera u otra forma vivió (y vive) el conflicto armado en Colombia. En un conversatorio en los Harvard Art Museums, Salcedo describió la intervención como un “acto generoso de los vivos de hacerse a un lado y dejar el espacio [...] a las personas que han sido asesinadas; y debido a que ellos no pueden venir por sí mismos, los trajimos. Los vivos trajeron estas presencias. Estas ausencias se convirtieron en presencias en este espacio” (Mi traducción, Harvard Art Museums 2016). La elección del verbo “traer” (*bring back* y *brought back* en la entrevista en inglés) es particular y parece demostrar un interés de la artista por presentar estas ausencias como fantasmas que deben ser conjurados y traídos de vuelta para evitar que los vivos los olviden y olviden las condiciones en las que murieron.

Esta idea es reforzada por el uso de telas blancas —que ya como mortaja o como disfraz (la famosa sábana blanca con dos hoyos para los ojos) hacen parte del imaginario visual del fantasma— y de ceniza, material último de la descomposición material que en diversas tradiciones religiosas es usado para conectarse con el mundo de los muertos.⁴ Así, cada tela conjuró con nombre y apellido al espectro de una víctima (de acuerdo con Salcedo la instalación representó un 9% de las víctimas del conflicto colombiano), y la conectó con cientos de otras víctimas de manera literal a través del acto de cocer una tela con la otra. Este ejercicio de sutura fue llevado a cabo por cientos de voluntarios, muchos de ellos emparentados con las víctimas. Teniendo en cuenta que ninguna de las telas se animó ni se llenó visiblemente con el espíritu de los muertos, el acto de conjurar demostró la ausencia de las víctimas y su presencia como memoria, esto es, su ausencia-presencia y su resistencia al olvido como fantasmas de memoria.

Fantasmas de los ausentes

La descripción dada por Jacques Derrida de los espectros en *Espectros de Marx* funciona para aproximarse a estos fantasmas memorializados que Salcedo trae a la Plaza de Bolívar. Para el filósofo, el fantasma “no es ni sustancia ni esencia ni existencia, [y] no está nunca presente como tal” (Derrida 1995, 15); esto es, está situado en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, y se mueve entre el pasado y el futuro sin detenerse en un presente que no es capaz de contenerlo. El fantasma entonces puede (re)aparecer en un retorno siniestro, o situarse como figura por-venir, como objeto de la espera de la aparición (que funciona como aparición de la espera), pero nunca como presente fijo y estable. Como afirma Mónica Cragnolini refiriéndose a la cualidad intermedia de estos seres, “eludiendo los extremos de la metafísica de la presencia, que necesita de los modos ontologizadores, lo espectral está siempre “entre”: entre las oposiciones de la metafísica binaria, entre la necesidad y el azar, entre las palabras” (Cragnolini 2003, 134).

Según lo postulado por Derrida, el reconocimiento de los espectros (si se quiere, su reconocimiento y memorialización) es fundamental para producir una forma de vida diferente, que tenga en cuenta tanto a quienes han muerto como a quienes aún no han nacido—un acto que es al mismo tiempo de memoria y de justicia. De acuerdo con el filósofo,

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia—no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho—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 (Derrida 1995, 16).

Siguiendo este postulado ninguna sociedad puede considerarse justa si no continúa reconociendo como parte integral de sí misma a quienes no están presentes porque han sido excluidos violentamente del campo social. De manera novedosa, el filósofo también incluye a quienes no han nacido aún, acto que enriquece la idea del fantasma y sienta las bases de sociedades que pueden pensar a sus ciudadanos antes de que existan. A su vez, la inclusión de quienes han sido eliminados de manera violenta no funciona sólo como acto de memoria

momentáneo, sino como estructura ontológica que va a determinar cómo nos aproximamos al pasado y al futuro. Por esta razón la apuesta de Derrida es por la construcción de una *fantología* (*hantologie*), en donde los fantasmas siempre están ahí, aunque no existan, y no de una ontología, que piensa al ser como una presencia estable e idéntica a sí misma.

Salcedo hace eco de esta propuesta, presentando a las víctimas del conflicto armado como fantasmas que con su ausencia-presencia desafían el proceso de silenciamiento y destrucción al cual fueron sometidos. El hecho de que las telas estén vacías, sin envolver ni cubrir nada, y aun así estén marcadas con el nombre de una víctima del conflicto armado, enfatiza a la vez la ausencia en el presente y la marca del pasado, de alguien quien estuvo y es recordado. Este movimiento múltiple conecta de nuevo la obra de Salcedo con el pensamiento derridiano y su idea de la huella. Para Derrida la huella es aquello “que no se deja resumir en la simplicidad de un presente” (Derrida 1971, 65), y a través de lo cual es posible concebir la existencia del espíritu, que también está constantemente esquivando al presente. En este sentido, Salcedo puede conjurar a los fantasmas de un 9% de las víctimas del conflicto colombiano gracias a las huellas de sus nombres, inscritas en la tela con ceniza y conectados entre sí formando un monumental acto de memoria—un acto que es al tiempo invocación y evocación.

La instalación se convierte en un espacio de memoria colectiva (y pública) que, al recurrir a huellas parciales y fragmentadas, muestra la imposibilidad de englobar a la totalidad de las víctimas o a sus historias y la futilidad de representar a quienes fueron asesinados o desaparecidos de manera violenta. La artista reconoce que no hay huellas originarias y que, como afirma Derrida, aunque “en efecto, debemos hablar de una huella originaria o archihuella [...] sabemos que el concepto destruye su nombre y que, si todo comienza con la huella, ante todo no hay una huella originaria” (Derrida 1971, 90). En este sentido, Salcedo sólo presenta trazos, y no huellas originarias, que pueden ser reconocidos tantos por quienes han sido tocados directamente por hechos violentos como por quienes han sentido sus efectos de manera más lejana.

Conjurar espectros a través de huellas incompletas—en la forma de objetos—no es una estrategia nueva en la obra de Salcedo. Muchos de los objetos que la artista utiliza y ha utilizado en el pasado son usados como huellas capaces de invocar a fantasmas de los muertos del conflicto armado (no en el sentido extraterreno, vale aclarar). Las camisas dobladas y los catres vacíos en *Masacre de Honduras* y *La Negra* (1988), los zapatos sin dueño donados por las familias de desaparecidos en *Atrabillarios* (1992) y las sillas vacías que hizo descender por la fachada del Palacio de justicia en el año 2002, sirven como huellas de los muertos, visibilizando su ausencia y conjurando la presencia de sus fantasmas.⁵ Nadie está sentado en las sillas y nadie volverá a usar los

zapatos, pero el hecho de que pertenecieron y fueron usados por alguien que dejó de estar vivo por un acto de violencia los transforma en objetos que memorializan a los muertos. De acuerdo con Grynstejn: “though anchored in real events, and often incorporating real material traces, Salcedo’s works emphatically elide representation, preferring the visual strategy of an aesthetics held in suspension” (Grynstejn 2015, 13). Los objetos que conjuran están suspendidos en un tiempo espectral, ni en el pasado ni en el futuro, y esquivan de forma constante el presente.

Hablando de *Noviembre 6 y 7*, Mieke Bal afirma que “these chairs are not exactly traces. But they do bear witness; they propose evidence of something, a violence that happened in the past. They do this by embodying a statement of absence” (Bal 2010, 200). Ausencia y suspensión se construyen entonces como ejes fundamentales del trabajo de Salcedo, tanto de las “acciones de duelo” que respondieron a masacres en los años ochenta y noventa, como de la reciente *Sumando ausencias*. Optar por una aproximación que enfatiza la ausencia de la víctima en vez de la presencia brutal de la violencia es para Salcedo un acto de responsabilidad artística, debido a que, como ella misma afirma, “la violencia es híper representación” y los espectadores colombianos están sobresaturados (y tal vez desensibilizados) de representaciones de la violencia. Camilo Jiménez Santofimio afirma que

la intención de la artista consiste en circundar los actos violentos, en rodearlos, pero nunca en representarlos explícitamente [...] según ella, una muerte violenta va mucho más allá de los alcances del arte, por lo cual los artistas no deberían presentarla, sino únicamente dejar sus huellas (Jiménez Santofimio 2019).

Los objetos se convierten en índices de la violencia, en huellas que dan cuenta de los sucesos y centran la atención del espectador en las víctimas ausentes y en sus historias, fragmento de la narrativa del conflicto armado que pocas veces se tiene en cuenta, opacado por la descripción detallada de los hechos violentos. Salcedo ha tratado de romper con esta forma de aproximarse al conflicto colombiano y sus consecuencias (y contemporáneamente al posacuerdo) en la mayoría de sus obras, centrándose en las víctimas, sus familias y en general en la población civil colombiana, todavía la gran perdedora del conflicto armado. Como la artista afirma en la entrevista con *Razón pública*,

yo creo que todas las obras están tratando de definir una situación específica de la víctima, ya sea del desplazamiento, ya sea de la tortura [...] cada una intenta de alguna manera mostrar esa marca específica que ese tipo de crimen deja sobre las víctimas. Es como mostrar la textura de la violencia. No tanto narrar un acontecimiento, no tanto narrar un evento, sino cómo quedan estas personas marcadas. Y tomar

ese olvido que tiene la sociedad, ese espacio, ese vacío que generamos alrededor de las víctimas y ahí, justo en ese espacio inscribir la imagen, inscribir la obra (Salcedo 2013).

Para la artista esta conexión con las víctimas predada a la obra, y es parte de una investigación y un trabajo de campo que in-forma el quehacer artístico. Gina Beltrán Valencia asevera que Salcedo “habla, observa y a veces convive con personas que han perdido a sus seres queridos en el conflicto armado, identificando los efectos más sutiles y brutales de la violencia y sus repercusiones en la vida cotidiana” (Beltrán Valencia 2015, 188). Este ahondamiento en la vida de la víctima y en las repercusiones de su ausencia marca una diferencia con formas tradicionales del trabajo artístico, emparentándolo con la investigación sociológica—e incluso etnográfica—y posibilitando un mayor impacto en un público que está acostumbrado a obras de arte que sólo incluyen el punto, o los puntos de vista del artista.

Esto no significa necesariamente que lo que Salcedo está representando corresponda completamente con la “realidad” de la pérdida de la víctima, o que la obra pueda plasmar de forma fiel los sentimientos de las familias de las víctimas. Aunque su intención es dar más visibilidad a quienes han muerto o han sido desaparecidos de manera violenta, sus obras no se constituyen necesariamente en mostrarios de “voces no escuchadas,” en donde el artista es el mediador (en el peor de los casos ventríloco) de quienes no pueden hablar o no son escuchados. En sus “acciones de duelo” hay una mayor complejidad, dada en parte por el hecho de que quienes normalmente estarían representados en una obra de arte, no lo están. No hay nadie sentado en las sillas, nadie usa las camisas y las telas están marcadas con nombres que, aunque propios, pueden ser borrados con facilidad. La presencia-ausencia de los espectros invocados por Salcedo crea una fluidez que salva a las obras de ser intervenciones artísticas que tiene como objetivo “hablar por” las víctimas.⁶

De nuevo, lo que se encuentran son huellas que convocan/invocan espectros, fantasmas que están y no están en el presente, pero que a pesar de su ausencia hacen pensar en un pasado particular y en su relación con un presente de memoria (ya sea una masacre específica o el conflicto en su totalidad y la necesidad de terminarlo). La ausencia de figuras que representen víctimas particulares es descrita por Margarita Malagón-Kurka, quien afirma que en la obra de Salcedo (así como la de Óscar Muñoz y Beatriz González):

predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo y la figura es representada de manera gráfica, es apenas sugerida, o está totalmente ausente. Tal divergencia en el tratamiento de la figura es especialmente significativa teniendo en cuenta que todos estos artistas dan prioridad a las implicaciones humanas de acontecimientos violentos como masacres,

desapariciones, ataques a poblaciones o asesinatos (Malagón-Kurka 2010, 2).

Malagón-Kurka ve la obra de Salcedo como “reminiscente del concepto de “signos indéxicos” desarrollado por Rosalind Krauss [quien] definió el índice como ‘Ese tipo de signo que surge como la manifestación física de una causa, de la cual son ejemplos los rastros, las huellas y los indicios’” (Malagón-Kurka 2010, 5). Los nombres escritos en ceniza en las telas blancas sirven como índices de las víctimas, evocándolas e invocándolas al mismo tiempo, y haciendo visible la conexión con quienes están vivos y sufren por la ausencia de las personas asesinadas.

El hecho de que muchos de quienes colaboraron como voluntarios cociendo los pedazos de tela estén relacionados con ese 9% de las víctimas conjuradas en *Sumando ausencias* resalta las implicaciones filiales del conflicto—tanto en las familias que fueron asesinadas o separadas por la violencia, como en la siniestra familiaridad que décadas de conflicto tiene para los colombianos. Incluso quienes no estaban emparentados con las víctimas y sólo acudieron a ayudar, tienen, como colombianos, una conexión profunda con casi seis décadas de conflicto armado ya que en diferentes niveles lo han sufrido y viven día a día con imágenes que constantemente lo traen a la memoria.

Esta siniestra familiaridad con la violencia es también una familiaridad con los espectros que el conflicto creó durante su largo reinado, espectros de los miles de muertos y desaparecidos, que están presentes como ausencia y que asedian (encantan, embrujan) la memoria de los vivos. Dada la extensión del conflicto armado colombiano el asedio de los fantasmas es transgeneracional y la ominosa familiaridad con la violencia es transmitida de generación en generación. Por esta razón Salcedo apela a la desafortunada cercanía que la mayoría de los colombianos tienen con la violencia (en diferentes grados, desde las historias escuchadas y observadas hasta las historias vividas) para reconocer a los espectros conjurados con su acto de memoria. Este reconocimiento no pasa siempre por el nombre propio—a pesar de las telas marcadas y de los familiares que ayudaron en la instalación—, sino que está dado por la posibilidad del espectador colombiano (público preferencial de la obra) de reconocer esa familiaridad con la historia del conflicto armado y la necesidad de terminar con él. Esto recordando que Salcedo propone la intervención como una respuesta al triunfo del “No” en el referendo.

Hablar de familiaridad en relación con el fantasma remite al psicoanálisis y a la manera como la teoría y la clínica psicoanalítica han construido y usado el término desde sus inicios—incluyendo su conexión con otros términos psicoanalíticos tan importantes como “fantasía”.⁷ La idea del fantasma como una forma de relación y de posicionamiento del sujeto, fue desarrollada de una manera innovadora en los postulados de los psicoanalistas Nicolas Abraham y María Torok. En

su ensayo *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology* Abraham enuncia el giro a partir del cual entenderá al fantasma, y la cercanía y distancia de su aproximación con lo propuesto por Freud y Lacan. Para él, el fantasma es “a formation of the unconscious that has never been conscious—for good reasons. It passes—in a way yet to be determined—from the parent’s unconscious into the child’s” (Abraham 1987, 289). Como en otras formulaciones psicoanalíticas, este fantasma es un producto del aparato psíquico, más específicamente del inconsciente, y se manifiesta en forma de síntomas. A diferencia de otros fantasmas, su origen no está en el inconsciente del sujeto, o en la relación con el Otro; según María Torok,

the “phantom” is a formation in the dynamic unconscious that is found there not because of the subject’s own repression but on account of a direct empathy with the unconscious or the rejected psychic matter of a parental object. Consequently, the phantom is not at all the product of the subject’s self-creation by means of the interplay between repressions and introjections (Torok 1994, 181).

Este tipo de fantasmas pasa de una generación a la otra, se mueve del inconsciente de los padres al inconsciente de los hijos, de una manera que, a primera vista, sólo puede hacernos pensar en un relato gótico centrado en una familia maldita o en los misterios de la telepatía.

Según Torok, dicha movilización funciona como una forma de “conscious communication that nevertheless makes its way through the unconscious only, without managing to return into the realm of consciousness” (Torok 1994, 179). De acuerdo con los psicoanalistas, este ocultamiento ocurre porque lo que se quiere comunicar ha sido reprimido por ser irrepresentable—esto es, hechos que están relacionados con formas de violencia, tabúes sociales o sexuales y prohibiciones culturales. No obstante, Torok hace énfasis en que en estos casos no se trata del retorno de lo reprimido como en la formulación freudiana, sino el retorno del fantasma, que habla por el sujeto y vuelve desde un lugar anterior a la constitución de la subjetividad. El fantasma que retorna es sentido por el sujeto como extraño, a pesar de provenir de un espacio que fue familiar y ha dejado de serlo, razón por la que es leído por el sujeto como ominoso.

Para salvar un poco la dificultad que genera afirmar que existe una comunicación directa entre inconscientes (sin recurrir al psicoanálisis jungiano, por ejemplo), Abraham y Torok afirman que es por el lenguaje por donde se moviliza el fantasma, y específicamente por los vacíos dejados en éste: “the words which the phantom uses to carry out its return (and which the child sensed in the parent) do not refer to a source of speech in the parent. Instead, they point to a gap, that is, to the unspeakable” (Abraham 1987, 290). “De lo que no se habla” es sentido por el sujeto como un vacío—un

secreto no reconocido por la consciencia infantil—, constituyéndose en un fantasma que atraviesa el discurso y las generaciones, y que se instala en muchos casos como un síntoma. Desde la perspectiva de Abraham, el fantasma es un fenómeno comprensible y analizable sólo desde la metapsicología, no desde los postulados psicoanalíticos convencionales: “The phantom is, therefore, also a metapsychological fact. Consequently, what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of the others” (Abraham 1987, 287). El fantasma—lo secreto, lo no dicho, lo inexpresable—se transporta a sí mismo a través de los espacios en el discurso que el sujeto (del inconsciente) guarda sin reconocerlo. Por esto su reaparición, el retorno del fantasma, puede manifestarse de maneras inesperadas y ajenas a lo que ha sido reprimido y movilizado por generaciones.⁸

Sumando ausencias apela a los fantasmas del conflicto que han sido transmitidos durante generaciones en Colombia: las fosas comunes que todos sabemos existen, pero nadie quiere buscar o encontrar; las ejecuciones extrajudiciales y los desaparecidos que siguen sin aparecer; la presencia no reconocida de los falsos positivos; la desconfianza que produce en la población civil cualquiera que porta un uniforme, no importa de qué bando; y los muertos de los que no muchos hablan, porque cada uno es leído como uno más en una cadena de asesinatos que parece no tener fin, incluso luego de la firma del acuerdo de paz.

Presencias-ausencias en el (del) posconflicto

Con sus “acciones de duelo,” Salcedo quiere traer a un nivel consciente (individual y social) el olvido que se ha transmitido por décadas en un inconsciente social, un olvido de las víctimas producido tanto por un guerrerismo que reproduce la violencia que pretende acabar como por una sobresaturada indiferencia que no hace discriminaciones. Esto en el contexto de un aparente posconflicto que, para el investigador colombiano Arturo Escobar “es la continuación de la guerra por otros medios” (Arellano Ortiz 2017), debido a la cantidad de hechos de violencia que todavía se siguen presentando en diversas regiones del país. Sergio Latorre Restrepo hace eco de esta idea, afirmando que “hoy es imposible pensar en un escenario de posconflicto cuando todavía las estructuras paramilitares y quienes se favorecieron de ellas siguen operando en las regiones, muchas de ellas organizadas para delinquir o en bandas criminales” (Latorre Restrepo 2018, 3). Esta presencia incesante del conflicto armado ha llevado a investigadores como José Alejandro Cepeda Jiménez a hablar de posacuerdo, ya que “la paz—una paz estable y duradera—requiere de una construcción adicional, que va más allá de la ausencia del conflicto. Este proceso de ajuste, reconciliación, revaloración humanista y reencuentro del proyecto nacional no puede ser una paz incompleta” (Cepeda Jiménez 2016). Haciendo uso de este término, Escobar asevera que “el

posacuerdo tiene que ser el principio de realmente negociar la visión de sociedad y de desarrollo que queremos, que no puede seguir siendo fundamentada en el crecimiento económico sin límites, en modelos que generan desigualdad, etc.” En este contexto, sólo es posible moverse de un posacuerdo a un posconflicto a través de negociaciones profundas, que no sólo busquen el cese completo de las violencias en el país (militares, guerrilleras, paramilitares, pandilleras), sino que aboguen por cambios sociopolíticos estructurales. Este es el tipo de cambios que sólo son posibles a través del desentramamiento de fantasmas de la sociedad, como la desigualdad social endémica, la falta de una reforma agraria efectiva o las exclusiones raciales.

Sumando ausencias (así como *Quebrantos*) podría ubicarse dentro de este posacuerdo, que reconoce la presencia siniestra del conflicto armado y sus violencias, las cuales aún asedian al país y producen cientos de activistas muertos, e invita a la población civil a recordar e incluir a las víctimas dentro de la construcción de un posconflicto. Hablando de la obra y de los nombres escritos en ceniza, la artista asevera que,

Yo quería escribir estos nombres con ceniza y no de forma muy definida, sino más bien borrosa, porque estos seres ya están siendo olvidados. No podemos decirnos mentiras y escribirlos en letras de molde con una tinta negra porque eso es mentira. El olvido ya está cumpliendo su labor. Llevamos esto a la Plaza de Bolívar e hicimos once kilómetros de costura, de tal manera que hicimos una gran mortaja que la cubriera por completo. Es muy importante para mí llevar estos nombres a la Plaza de Bolívar porque ese es el centro político de Colombia. Es el lugar donde los vivos hacen sus manifestaciones. Entonces aquellos que ya no pudieron estar, los ausentes, pudieron hacerse presentes ese día en la Plaza de Bolívar en silencio (Jiménez Santofimio 2019).

La intervención se convierte entonces, y en palabras de Salcedo, en una “gran mortaja” que cubre el centro político

del país. En un primer nivel, puede ser leído entonces como un sudario simbólico para la paz y las ilusiones que un pueblo cansado de guerra inscribió en el acuerdo, y que fueron truncadas por la mayoría minoritaria que apoyó al “No.” En niveles consiguientes, las miles de telas/mortajas individuales convocan/invocan presencias espectrales que muestran la ausencia dejada por las víctimas del conflicto armado y les dan visibilidad consciente, en aras de romper con el olvido y la naturalización de la muerte violenta.

La obra hace un llamado por el reconocimiento de los acuerdos logrados luego de años de diálogo, y de una manera más profunda, por la inclusión de la memoria de quienes murieron y quienes van a nacer en una sociedad posacuerdo y posconflicto. Esto en pro de la construcción de un espacio de justicia real (en los términos descritos por Derrida), no sólo para quienes habitan el país en el presente, sino para los miles de espectros que rondan la memoria individual y social de los colombianos, los muertos que piden reparación para sus familias y memorialización de sus historias. La dificultad de un posconflicto en estos términos radica en que al mismo tiempo se busca olvidar ciertos aspectos del conflicto para construir una sociedad diferente, pero siempre recordando a las víctimas que ya no pueden hacer parte de ese grupo social. Julie Rodrigues Widholm reconoce esta característica en la obra de Salcedo, “in equal measure poetic and political, the work of Colombian artist Doris Salcedo explores the paradox of simultaneously forgetting and remembering the social scars of violent conflicts” (2015, 17). Las cicatrices siempre van a estar ahí, huellas espectrales de una historia de violencia y de unas víctimas que no es posible ignorar u olvidar, pero es menester construir un nuevo espacio social en presencia (y con la presencia) de esas ausencias. Intervenciones artísticas como *Sumando ausencias* recuerdan que posacuerdo y posconflicto sólo pueden ser posibles—entre otras muchas cosas—con la presencia de los fantasmas transgeneracionales y los fantasmas/ausencias de las víctimas, evocación fantasmagórica que definirá la manera en que la memoria de décadas de conflicto armado es y va a ser recordada, evocada e invocada.

Obras citadas

- Abraham, Nicolas. 1987. “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology.” *Critical Inquiry* 13. 2: 287-292.
- Arellano Ortiz, Fernando. 2017. “‘El supuesto ‘desarrollo’ ha generado sociedades incompletas y desiguales por lo que se requiere de una transición civilizatoria’: Arturo Escobar”. *Cronicón. El observatorio latinoamericano*. <https://cronicon.net/wp/el-supuesto-desarrollo-ha-generado-sociedades-incompletas-y-desiguales-por-lo-que-se-requiere-de-una-transicion-civilizatoria-arturo-escobar/>
- Bal, Mieke. 2010. *Of What One Cannot Speak*. Chicago: University of Chicago.
- Beltrán Valencia, Gina. 2015. “Doris Salcedo: creadora de memoria.” *Nómadas* 42 (abril): 185-193.

- Cepeda Jiménez, José Alejandro. 2016. "El posacuerdo en Colombia y los nuevos retos de la seguridad". *Cuadernos de estrategia* 181. 195-224.
- Cragolini, Mónica. 2003. "Espectralidades del retorno". *El giro de 1920. Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Imago Mundi. 123-134.
- Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Escobar, Arturo. 2015. "El posconflicto en Colombia no se puede construir con las categorías que crearon el conflicto". *CLACSO TV*. http://www.clacso.tv/perspectivas.php?id_video=530
- Grynsztejn, Madeleine. 2015. "Introduction". *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago.
- Harvard Art Museums. 2016. "Opening Celebration Lecture". *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*. Nov. 2. <https://vimeo.com/channels/1168121>
- INDEPAZ. 2019. *Informe especial. Violaciones a los Derechos Humanos en tiempos de paz*. Bogotá: CACEP, INDEPAZ.
- Jiménez Santofimio, Camilo. 2019. "Doris Salcedo: un recorrido comentado por su trayectoria". *Arcadia*. <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-un-recorrido-comentado-por-su-trayectoria/74322>
- Lacan, Jacques. 1987. *El seminario de Jacques Lacan. Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Latorre Restrepo, Sergio. 2018. *Conflicto armado y transición hacia el posconflicto: una aproximación desde el Caribe*. Barranquilla; Universidad del Norte.
- Malagón-Kurka, Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Molano Bravo, Alfredo. 2014. *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Bogotá, Espacio Crítico.
- Oficina del Alto Comisionado para la Paz. 2018. *Volumen VIII. Biblioteca del proceso de paz con las FARC-EP*. Bogotá: Presidencia de la República, Oficina del Alto Comisionado para la Paz.
- Rodrigues Widholm, Julie, and Grynsztejn, Madeleine. 2015. *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago.
- Rodrigues Widholm, Julie. 2015. "Presenting Absence: The Work of Doris Salcedo". Chicago: *Doris Salcedo*. Museum of Contemporary Art Chicago.
- Salcedo, Doris. 2013. "El arte es marcadamente ideológico". *Razón pública*. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes-2018/arte-violencia-y-memoria>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1995. "Ghostwriting". *Diacritics* 25.2: 65-84.
- Toro, Juan José. 2016. "Las dudas que levantó la obra de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar." *Vice*. https://www.vice.com/es_co/article/nnp87g/doris-salcedo-plaza-bolivar-victimas-sumando-ausencias
- Torok, Maria. 1994. "Story of Fear: The Symptoms of Phobia –The Return of the Repressed or the Return of the Phantom." *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis, Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Uprimny, Rodrigo. 2005. "¿Existe o no conflicto armado en Colombia?". *Dejusticia*. <https://www.dejusticia.org/existe-o-no-conflicto-armado-en-colombia/>

---. 2011. “Sobre el conflicto armado en Colombia.” *El Espectador*. Mayo 9. <https://www.elespectador.com/opinion/sobre-el-conflicto-armado-en-colombia-columna-268448>

Wainberg, Romina. 2018. “Huellas (Des) Calzadas: rastros y desplazamientos de la teoría estética Heideggeriana en *Atrilarios* de Doris Salcedo”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 19: 29-39.

Notas

1. El “Mecanismo de refrendación de los acuerdos” fue una estrategia para legitimar el acuerdo de paz y asegurar la inclusión de la mayor cantidad de voces posibles y se previó desde la fase exploratoria del acuerdo (agosto de 2010 a agosto de 2012). De acuerdo con lo enunciado en el Tomo VIII de la *Biblioteca del proceso de paz con las FARC-EP*, “el 24 de agosto de 2016, día en que se lograba un acuerdo definitivo entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP, también era sancionada la Ley Estatutaria 1806 de 2016, que regulaba los términos del plebiscito para la refrendación del Acuerdo Final [...] Tras el acto formal de firma del Acuerdo Final el 26 de septiembre en Cartagena, el 2 de octubre se lleva a cabo el ‘Plebiscito por la Paz’, que da como resultado una votación de 12 808 858 votos válidos, de los cuales 6 377 482 fueron a favor del SÍ (49,78%) y 6 431 376 a favor del NO (50,21%). Luego de estos hechos, el Presidente de la República reconoce públicamente los resultados presentados y decide convocar a todas las fuerzas políticas—las del SÍ y el NO—en lo que denomina el Gran Diálogo Nacional, cuyo propósito fue establecer un canal de diálogo que permitiera buscar puntos de encuentro y determinar el camino a seguir para hacer viable la apuesta por la paz” (Oficina del Alto Comisionado para la Paz 2018, 32).
2. En este artículo usaré el término “conflicto armado” para referirme al largo enfrentamiento entre el gobierno colombiano y diferentes actores armados en un periodo de más de 50 años. De acuerdo con Alfredo Molano Bravo, “el conflicto armado comienza con la Violencia. Y la Violencia está asociada a dos factores originarios que se influyen mutuamente: el control sobre la tierra y sobre el Estado” (Molano Bravo 2014, 5). Citando la definición del Derecho Internacional Humanitario, Rodrigo Uprimny afirma que para “hablarse de conflicto armado en un Estado, la violencia debe (i) superar una cierta intensidad, ya que debe ocasionar al menos un cierto número de víctimas; además, debe tratarse de una violencia (ii) relativamente organizada, pues deben existir combates; lo cual supone que (iii) el actor armado que se enfrenta al Estado debe contar con una estructura militar básica, y (iv) ser capaz de ofrecer una resistencia armada que perdure al menos un cierto período” (Uprimny 2005). Debido a que el caso colombiano cumple con todos estos requisitos, Uprimny asevera que en el país existe un conflicto armado—afirmación negada por sectores conservadores de la sociedad colombiana—y que “aceptar ese hecho no impide criticar las terribles acciones de las guerrillas o de los ‘paras’, ni implica jurídicamente otorgarles estatus de beligerancia [...] No hay entonces nada contradictorio en aceptar que en Colombia existe un conflicto armado y afirmar al mismo tiempo que ni las guerrillas ni los ‘paras’ son beligerantes y que sus acciones son atroces e ilegítimas” (Uprimny 2011).
3. La artista realizó una cuarta intervención en la Plaza de Bolívar el 10 de junio de 2019. Denominada *Quebrantos*, la instalación desplegó los nombres de 165 líderes sociales asesinados desde la firma del acuerdo de paz, escritos en paneles de vidrio y luego quebrados como una forma de representar la fragilidad de la vida. Estos 165 líderes y lideresas asesinados sólo es un fragmento de las víctimas que ha dejado un posconflicto. Según el *Informe especial. Violaciones a los Derechos Humanos en tiempos de paz* publicado por INDEPAZ, “desde que se suscribió el acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC – EP hasta el 8 de septiembre de 2019, 666 personas líderes sociales y defensoras de Derechos Humanos han sido asesinados en Colombia. 21 casos ocurrieron en el año 2016, 208 en el año 2017, 282 en el año 2018 y 155 en el año 2019 (8/09/2019)” (INDEPAZ 2019, 13).
4. En diferentes tradiciones anglosajonas, las sábanas blancas conjuran espectros, fantasmas que recorren casas abandonadas ululando, incapaces de hallar descanso debido a las condiciones violentas de su muerte. Esta elección de vestuario no es puramente estética y hace referencia a la mortaja usada en las islas británicas para envolver, y en muchos casos, enterrar a los muertos. Si los fantasmas iban a aparecer post mortem, era más que comprensible que lo hicieran vistiendo la blanca mortaja que los envolvía al ser enterrados. La imagen adquirió importancia primero con las historias de fantasmas victorianas y luego con el cine de horror.
5. Con respecto a esta masacre Salcedo afirma que “cuando ocurre esa terrible masacre de las fincas bananeras de Honduras y La Negra, en la que los campesinos bananeros son sacados de sus camas y asesinados en la puerta de sus casas, frente a sus familias, yo me imaginaba cómo la cama podría aún estar tibia y, sin embargo, ese ser ya no estaba. Pensaba en qué hacían los deudos, las viudas, los dolientes enfrentados a ese acto terrible. Fue en ese momento que pensé en el término ‘acciones de

duelo’, que era lo único que se podía hacer” (Jiménez Santofimio 2019). Romina Wainberg describe *Atrabiliarios* como una “instalación en muro con yeso, madera, zapatos, fibra animal e hilo quirúrgico. En la configuración de la obra, los zapatos aparecen en nichos como cajas abiertas incrustadas en la pared, cubiertos por una capa semi-transparente de fibra animal estirada y preservada. Las cajas que contienen los zapatos están también hechas de fibra animal y se encuentran fijadas a la pared por medio de suturas médicas. Los zapatos que moran en su interior pertenecieron a mujeres desaparecidas en diferentes zonas rurales de Colombia durante la guerra civil iniciada en los años 60 y, en el contexto de esa desaparición, fueron empleados como modos de identificación de las víctimas ausentes” (Wainberg 2018, 32).

Para la construcción de *280 sillas*, Salcedo recurre a su propia experiencia como testigo indirecto de la toma del Palacio de justicia. Bal afirma que “Salcedo, like many of her fellow Bogotians, was a witness to the historical event. Whether or not she was traumatized by it, she chose to deploy that wounded subjectivity to “do, act, and perform” this work.” (Bal 2010, 211).

6. La instalación fue recibida de diferentes maneras por el público colombiano. Para muchos fue una forma significativa de demostrar el descontento general con el resultado del referendo, pero para otros fue una manifestación del ego de la artista, quien no fue deferente con los participantes—en parte debido al hecho de que, para instalar la obra, fue necesario la movilización de un grupo de manifestantes que se había “tomado” la plaza en un acto de protesta. Como afirma Juan José Toro, “en redes sociales la discusión fue intensa. Durante el tiempo que duró la instalación se propagaron rumores de que había sido el Esmad quien había sacado a los del campamento, pero ellos mismos lo desmintieron. Se habló del ego de la artista, de su molestia con las fotos y las entrevistas, su carácter rígido para procurar que todo saliera limpio y bonito. Se dijo que había sido un error poner los nombres de las víctimas sin contexto, sin decir siquiera cuándo murieron o quién los mató. Se criticó que el nombre de la artista brillara más que los de las víctimas que se querían nombrar.” Toro cita también instancias en las que familiares de las víctimas presentes en el campamento, se integraron a la obra y sintieron su eficacia: “Olga Giraldo, quien perdió a dos hermanos a manos de los paramilitares de Ramón Isaza, me dijo que sí había estado emocionada y conmovida. ‘Yo sí acepté la invitación y me puse a coser y en un momento dije, como por decir, que me iba a buscar el nombre de mi hermano, Gustavo Giraldo [...] Y entre todas esas telas lo encontré. No sabía que iba a estar ahí y le agradezco infinitamente a la señora artista por ese homenaje que le hizo’”. (Toro 2016).
7. El psicoanálisis se aproximó al problema de los fantasmas y espectros desde sus inicios y teorizaciones sobre el fantasma están presentes tanto en las formulaciones freudianas como en los desarrollos clínicos y teóricos posteriores. Jacques Lacan amplía y desarrolla las ideas de Freud, asegurando que el fantasma es una forma de ser del sujeto frente al Otro, que funciona ya sea convirtiéndose en objeto del deseo del otro o situándose como sujeto de ese deseo (Lacan 1987, 192). Este movimiento implica un reconocimiento de la falta fundamental, de la escisión primaria que afecta al sujeto. Por esta razón Lacan describe al fantasma a través de la fórmula $\$ \ll a$: el fantasma es la relación del sujeto del inconsciente (sujeto barrado, $\$$) con el objeto de su deseo (objeto a); éste objeto del deseo se presenta como falla, y por esta razón vuelve a dividir al sujeto del inconsciente. La relación se establece en un doble sentido con respecto al deseo del Otro, que desea al sujeto y es deseado por el mismo, pero también desea otra cosa que no es él. La definición se complementa al afirmar que el fantasma fundamental es la ubicación del yo (*moi*) como objeto del deseo del Otro (nunca realizado): el sujeto se construye como un efecto del discurso fantasmático (Lacan 1987, 195). Mabel Fuentes sintetiza las definiciones y funciones del fantasma lacaniano en cuatro puntos: “1. El fantasma es la respuesta que el sujeto construye al enigma del deseo del Otro; 2. El fantasma es el sostén o soporte del deseo; 3. El fantasma es una defensa frente al goce del Otro; 4. El fantasma es aquello a través de lo cual “somos gozados” por el Otro” (8). El fantasma, bajo esta perspectiva, estructura al sujeto y su posibilidad de relacionarse con el Otro y con los objetos de su deseo (y del deseo del Otro).
8. En su crítica de *Espectros de Marx*, Gayatri Chakravorty Spivak hace referencia a la *danza espectral* de los Sioux, idea que también apela a la familiaridad con los fantasmas de los ancestros: “the ghost dance is an attempt to establish the ethical relation with history as such, ancestors real or imagined. [...] You crave to let history haunt you as a ghost or ghosts, with the ungraspable incorporation of a ghostly body, and the uncontrollable, sporadic, and unanticipatable periodicity of haunting (Spivak 1995, 70). En su interpretación, la filósofa entiende esta práctica como una manera de convertir el pasado en futuro, pero a diferencia de lo propuesto por Derrida, el pasado que se pretende reinstaurar es una ancestralidad que puede aparecer como futuro (Spivak 1995, 70).

La “verdad verdadera” del duelo.

Entrevista a la artista Erika Diettes

María Mercedes Andrade / Universidad de los Andes

Erika Diettes (Colombia, 1978) es artista visual y comunicadora social de la Pontificia Universidad Javeriana. Tiene además una maestría en Antropología de la Universidad de los Andes. Su obra *Silencios* (2005) explora los retratos de los testimonios de sobrevivientes judíos de la Shoá que se refugiaron en Colombia. Su obra posterior se centra en el conflicto armado colombiano. Entre estas está *Río abajo* (2008), donde Diettes recoge y fotografía objetos, en su mayoría prendas de vestir, que los familiares de personas asesinadas o desaparecidas aportaron para la creación de la obra. A su vez, *Sudarios* (2011) está conformada por fotografías de mujeres víctimas del conflicto, impresas sobre telas de gran formato y expuestas en lugares sagrados. En la instalación *Relicarios* (2011-2016) los objetos de las familias de personas desaparecidas o asesinadas son expuestos dentro de relicarios hechos de polímero de caucho.

Diettes ha expuesto en el Museo de Bellas Artes de Houston, el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), el ExTeresa Arte Actual (Ciudad de México), y en distintas instituciones en Estados Unidos, España, Australia, Polonia, República Dominicana, Ecuador y Chile. En Colombia ha presentado su trabajo en el Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo Nacional de Colombia y el Museo de la Universidad Nacional de Colombia, además de las iglesias en las que sus obras *Río abajo* o *Sudarios* han sido exhibidas. La artista fue finalista en los *Visionary Awards* de 2015. Recientemente, Diettes obtuvo la beca de creación otorgada por *Tim Hetherington* y el *World Press Photo Foundation Fellowship* (2017-2018).

La siguiente entrevista se llevó a cabo el 12 de septiembre de 2019 en el estudio de la artista, en el barrio Las Nieves de Bogotá.

MMA: *Podría decirse que diferentes actores han participado en la lucha por la representación del conflicto colombiano: desde actores institucionales (Jurisdicción Especial de Paz, Comisión de la Verdad, Centro de Memoria Histórica, etc.), pasando por la representación por parte de las mismas víctimas (en los documentos y libros, por ejemplo, que ha publicado el Centro de Memoria Histórica o documentos producidos por organizaciones locales) a las artes visuales. ¿De qué manera aporta tu obra a esta “lucha por la*

representación”? ¿En qué medida tu obra retoma las voces de las víctimas y cómo las transforma?

ED: Una cosa es pensar en esa lucha por la representación, pero yo siempre trato de volver a un paso anterior, es decir, a ver que la lucha no es por representar sino que la lucha debería ser, y es en realidad, por lo menos desde mi trabajo, por reivindicar los horrores que pasaron. Es decir, no es por “representarlos” sino que es por la realidad de lo que pasó. Creo que a veces desde ciertos discursos académicos y desde cierto espacio de pensamiento desdibujamos los orígenes, el corazón y la base. O sea, pensar que la lucha es por la representación para mí sería como pensar que el trabajo es en vano porque no considero que sea la pregunta fundamental. La pregunta fundamental, y lo que está para que lo pensemos, no es si es válida una manera de representar, o si es más válida otra o si alguna representación está “mal hecha”. Yo pienso que lo que debemos pensar y devolvernos para cuestionarnos una y otra vez es el horror de lo que pasó, y como sociedad cómo podemos tender un puente, cómo podemos hacer una malla, cómo podemos salir de ese horror y no perdernos en las discusiones de quién se acercó más a una representación válida o no. Sí, yo pensaría que para mí lo más importante es tal vez pensar qué pasaría si lo que se analiza, digamos, si lo que se piensa en espacios académicos, si la energía que se gasta en el pensamiento se enfocara más en mirar la sumatoria de las diferentes representaciones que hay y pensar qué nos están diciendo. Es decir, ¿el llamado cuál es? ¿El llamado es a decir que el trabajo de alguien en particular es el que representa de una manera más válida o mejor algo? ¿Qué tal si lo que se piensa es qué pasa si miramos juntos el trabajo de tal artista con el de tal artista, analizando la forma y la metodología de trabajo de cada uno, cada una muy válida, única y que es la que le funciona a cada uno? Porque hay que entender que no hay una manera correcta o la “mejor manera de...”. Por ejemplo, hay artistas que trabajan a partir de las noticias, o a partir de los recortes de prensa, y a partir de ese análisis se genera un enunciado, *uno*.

La forma como yo trabajo tiene que ver con trabajar directamente con las víctimas, trabajar en comunidad. En el caso de *Relicarios*, por ejemplo, los objetos que los dolientes entregaron para representar cada uno a su ser querido son completamente decisión del doliente. Yo ahí no tengo absolutamente ninguna injerencia. En muchos casos, por ejemplo, hubo una reunión familiar para que la familia escogiera

qué quería contar, cómo lo quería contar, qué era importante para esa familia. Voy a explicarlo así: hay, por ejemplo, un relicario en el cual cada uno de los hijos llevó uno de los objetos que había guardado de su papá, y el relicario suma las memorias de esos hijos para hacer el retrato del papá. Entonces ahí hay un ejercicio en el que son ellos los que deciden. Yo escucho la historia y, digamos, tomando fragmentos, pedazos de esa historia, así mismo pongo a dialogar los objetos entre sí dentro del relicario. Hay objetos, por ejemplo, que no se ven, que están puestos así porque en el trabajo de apoyo psicosocial la familia decía “esto yo quisiera que no se vea pero lo quiero dejar acá”. Porque también el ejercicio emocional es soltar, el ejercicio emocional es depositar en algún lugar, y entonces no todo tiene que ser visible. Esa es la forma como yo trabajo, que es otra forma, no es “la” forma, la única forma, y por eso, para contestar tu pregunta, para mí lo importante es devolvernos siempre a lo más profundo, ir más abajo. Así la pregunta no es quién representa “bien”, es decir, la lucha no debería ser ahí. Es que un país como Colombia no merece, y yo siento que no le cabe, una violencia más dentro de los espacios que se pueden plantear de otra manera que no es la violencia.

MMA: *¿Entonces lo que tú dices es que la pregunta por la representación es de segundo orden, no es la pregunta más profunda que se le puede hacer al arte?*

ED: Es que yo creo que no debería ser una pregunta. Yo pienso que para nosotros como colombianos, y lo digo porque ese es el contexto inmediato pero si sumamos el contexto es la humanidad, la pregunta no debería ser por la representación. Es que si lo que estamos haciendo es denunciar, y lo que estamos mostrando, lo que estamos trabajando, tiene como fin visibilizar, mostrar, nuestra tarea es muy chiquita dentro de la cadena de cosas que hay que hacer por la humanidad. Nuestra tarea es un punto que consiste en visibilizar lo que pasó: cómo pasó, cuáles son los orígenes de lo que pasó, cómo lo cambiamos. Es decir, nosotros somos simplemente un punto que se debe sumar a muchas otras preguntas. Es muy triste que a lo que le estemos apuntando es a ver quién representa mejor. Y ya que estamos hablando sobre estos temas de la representación, pues si ya nos metimos sigamos por ahí, si de lo que estamos hablando es de horrores que son irrepresentables, pienso entonces en Didi Huberman: los horrores son irrepresentables, impensables, inimaginables, pero pasaron. Si vamos a ese punto, la tarea que estamos haciendo es tratar de darle alguna forma a lo que pasó. Entonces pelearnos por quién lo representa bien o no, me parece que no es lo mejor.

MMA: *Me gusta la respuesta porque cuestiona los presupuestos de las mismas preguntas que te estoy haciendo y que hacen parte de la reflexión que propone este número de la revista. Continuando en esa dirección, ¿crees que en tu obra, en alguna en particular o en general, hay alguna*

relación con la verdad? Dicho de otra manera, ¿piensas que en tu obra se hace visible una verdad que no había sido presentada antes?

ED: Yo pienso que hablar de “verdad”, sobre todo en este momento político del país, se puede utilizar dependiendo de quién te lea, se puede leer de muchas formas. Yo te voy a contestar pensando en la verdad que no está ligada ni amarrada al proceso actual de Colombia donde hay una Comisión de la Verdad, el cual tiene que ver con lo político, y esa es una palabra que a mí me gusta manejar con claridad, pues tiene que ver con procesos de verdad, justicia y reparación. Yo pienso que mi trabajo contiene, en todas y cada una de las piezas que he hecho, desde *Silencios* hasta lo que sigue, una “verdad verdadera” que es innegable e irrefutable. Y es que cuando hablas del duelo, porque mi trabajo está planteado desde el duelo, desde el doliente, no hay manera de refutarle a una mamá, o a una esposa, o a un amigo, que su ser querido que está siendo representado a través de lo que, digamos en el caso de *Relicarios*, ella o él está poniendo, no hay manera de refutar que esa persona sí murió, sí está desaparecida. Cuando trabajas con testimonios directos de sobrevivientes, por ejemplo, como el General Mendieta que da un testimonio de sus trece años de secuestro, a él no le podemos quitar ni una hora de su secuestro porque la “verdad verdadera” de cuánto tiempo duró él secuestrado la sabe él. Cuando trabajas con una mujer víctima de violencia sexual, sobreviviente de una violencia sexual, como en el caso de un relicario, no hay manera de refutarle a ella la “verdad verdadera” de cuántos hombres la violaron, qué le hicieron, cómo le hicieron, qué tanto le dolió, qué tanto sufrimiento y devastación le provocaron. No hay manera de refutar eso cuando el testimonio lo está dando la persona que sabe qué le pasó. Por eso yo pienso que mi obra, a través de cada uno de los testimonios, da una “verdad verdadera”. Quién es, digamos ya en el caso político en el que se está manejando el tema de la verdad, quién es culpable o no, quién es el victimario... eso ya es de otro orden, eso le pertenece a otras instancias. Hay testimonios, digamos, de *Relicarios*, donde me han dicho “a mi hijo lo mató tal persona”. Es decir, la gente lo sabe. Si la justicia nombra al culpable o no, si lo ajustician o no, eso es de otro orden. Esa es otra verdad: es la verdad legal, que como bien sabemos, se puede dar de acuerdo con un marco jurídico, y allí puede pasar cualquier cosa. Pero la verdad irrefutable de cada uno de los testimonios está allí. La verdad del duelo está allí.

MMA: *¿La verdad de una experiencia?*

ED: Sí, porque también tenemos que pensar que el duelo existe por uno mismo. Cuando, por ejemplo, los dolientes vienen y hablan de su hijo desaparecido, son muchas las violencias ejercidas: ahí pasa el desplazamiento, pasa normalmente que detrás de un testimonio hay muchos tipos

de violencia. En la obra se está mostrando uno, pero es irrefutable.

MMA: *Voy a saltar a la siguiente pregunta: ¿En qué medida participan las víctimas directamente en la elaboración de las obras?*

ED: Bueno. Yo sé que esa es otra gran discusión en el campo del arte, el tema de las obras participativas, de la obra colaborativa. Eso, a nivel académico. La obra, incluso desde *Río abajo*, tiene un alto nivel de participación, sin que sea eso que en la academia se llama “arte participativo”. Lo es, pero no dentro de las formas teóricas de lo que se suele nombrar así. El doliente tiene una participación activa en la obra, el doliente decide. Por ejemplo, en el caso de *Sudarios*, que es una obra donde las mujeres que se paran a dar testimonio frente a la cámara y hay un rostro contando la historia, yo no les estoy “robando” una imagen, yo no estoy lejos, no estoy escondida, no es una imagen lograda sin que las dos sepamos lo que estamos haciendo. Entonces ahí hay, digamos, no sé si quiera llamarlo “participación”, por motivos teóricos, pero sí hay un acuerdo mutuo. Ellas saben lo que yo estoy haciendo, las personas son conscientes de qué es la obra, de para dónde va, del nivel de exposición, del cuidado que se tiene con su testimonio. En esa obra yo no grabo los testimonios, por ejemplo, no hay video, no hay audio. Las personas saben qué va a salir en público. Hay un mutuo acuerdo, una relación de iguales, en la medida en que ellos saben lo que me van a entregar, yo sé lo que voy a recibir y los dos estamos de acuerdo en lo que se va a ver.

MMA: *Según la psicología y la psiquiatría, el trauma ocurre cuando un evento inesperado o violento produce en la persona o personas una crisis de sentido. Así lo dice, por ejemplo, Sigmund Freud cuando señala que los eventos traumáticos de una guerra que no logran ser asimilados por la persona, continúan manifestándose involuntariamente en su memoria sin que la persona pueda superarlos. Apoyándose en Freud, Walter Benjamin propone que el trauma tiene que ver con la imposibilidad de narrar o, diríamos quizás, con la imposibilidad de crear sentido. ¿De qué manera contribuye el arte, y tu obra en particular, a una re-significación, a la posibilidad de hallar un sentido? ¿Consideras que esta es una función del arte que trata temas como el tuyo?*

ED: Yo empecé a trabajar con los temas de la violencia del conflicto más o menos desde el año 2004. Entonces empecé yo a recibir esos primeros testimonios. Lo primero, si lo pensamos desde el contexto de Colombia, es que a través de este tipo de trabajos se da la oportunidad de nombrar en voz alta lo que pasó. Entonces, en espacios donde en ciertas épocas ni siquiera se podía nombrar en voz alta, se generaba un espacio seguro, un espacio que no implicaba peligro físico en lugares donde aún había amenazas. Es decir, hay

testimonios en *Río abajo* que en su momento todavía no habían sido denunciados a la Fiscalía, por temor, porque no se había llegado a ese nivel, a ese punto... bueno, no sé, por muchas circunstancias. Entonces, generar un espacio donde se pueda decir “mire, es que a mí me pasó esto” creo que es importantísimo, porque se genera un entorno para reconocer lo que pasó. Segundo, insisto, era un espacio seguro donde se podía permitir algo que en el espacio jurídico y social todavía no se podía. Es distinto el marco, digamos, de una historia un poco más reciente, donde las organizaciones de víctimas existen y donde todo esto ya era visible, aceptado, donde ya la comunidad se había organizado y todos como país decíamos “ha pasado esto”.

En todo caso dentro del proceso se genera una puesta en común, porque también es importante entender que, cuando tú eres la víctima, saber que lo que te pasó no es un hecho aislado de un contexto social. No te pasó a ti “porque Dios lo quiso así”, no te pasó a ti porque te cayó una maldición de repente sino que, como me pasó a mí te pasó a ti y somos tantos. El dolor, ya dejando el asunto de la justicia aparte, se vuelve compartido. Sientes que hay empatía, sientes que hay una manera en la que yo puedo entender tu dolor, puedo entender lo que te pasó a partir de mi dolor, y es ahí donde se pueden establecer lazos y tejidos sociales para trabajar. Si nos ponemos realmente altruistas, a lo que le debemos apuntar es a que, si yo me conduelo con tu dolor, no vamos a dejar que este horror se repita al infinito. El tema de recordar para no olvidar puede tener sentido si yo sé lo que duele, si yo sufrí lo que he sufrido, y si tú me cuentas que a ti te ha pasado lo mismo. ¿Por qué vamos a dejar que le pase a un tercero? Entonces es ahí donde los lazos comunitarios se estrechan. Es ahí donde tal vez el arte sirve como un espacio para enunciar eso. Pero hay que entender que es una herramienta entre las muchas que hay que usar, es a una escala muy pequeña. El artista solo que va a salvar al mundo...eso no existe.

MMA: *¿Qué entiendes por duelo? Sé que ya de alguna manera lo has explicado pero me gustaría precisar.*

ED: El duelo desde el psicoanálisis, de acuerdo con Freud, es un proceso de sustitución de una pérdida. Tienes una pérdida y se genera un proceso mediante el cual sustituyes el espacio que ocupaba este objeto o persona. Se genera un proceso para sustituir esa pérdida. A mí me gusta más otra teoría que no tiene que ver exactamente con “sustituir” porque no hay manera de sustituir y porque no es un proceso. Hay un teórico que a mí me gusta mucho, que se llama Jean Allouch. Él tiene un libro que se llama *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Allí se plantea que el duelo no es un proceso, y que pensar el duelo como un proceso puede ser doblemente victimizante. Cuando él habla de “tiempos de la muerte seca” señala que las causas de muerte y el ritmo de muerte... que no tenemos un orden natural. Estamos en tiempos de caos, estamos en tiempos de horror, estamos en tiempos donde la

muerte no es un proceso de la vida sino que es como una sorpresa y un accidente y vas a ser arrebatado, pero además no de cualquier manera. Y sí se muere de una manera peor hoy en día, porque es diferente morirte por una enfermedad o de viejo, pero otra cosa es un acto de desaparición forzada, o que te piquen al hijo en pedazos, que no encuentres el cuerpo completo. Esto te lo digo de testimonios que he escuchado: “ojalá que al niño tan solo lo hubieran matado”. Esa es una frase que yo he escuchado o también: “¿por qué lo tenían que torturar? Ojalá tan solo lo hubiera matado”. Con esas frases ya deberíamos cuestionarnos todos como país. Entonces, Allouch dice que el duelo es un nuevo estado, y que debemos entender que no es un proceso con etapas, lo cual puede culpabilizar más.

Hablábamos hace un rato del cepillo de dientes [de una mujer que no quiere botar el cepillo de dientes del hijo desaparecido]. ¿Es tarea de esa señora botar ese cepillo y superarlo rapidito? ¿Uno, lo aceptas, dos, tres..., cinco, lo superas? No, porque esa muerte no es natural. Es decir, no es tarea de ella, si no tiene un cuerpo, si a través de la ley no le han dicho que el hijo ha muerto a tal hora. Por eso hay que generar unos procesos diferentes, y porque, como el mundo es diferente, hay que generar conceptualmente un tránsito distinto. Lo que Allouch plantea es que el muerto se va llevándose consigo un trozo de sí. Un trozo de sí no es un trozo de mí: el muerto no se va llevándose un pedazo mío, sino se va llevándose lo que éramos él y yo juntos. Entonces soy yo sin mi hijo, soy yo sin mi hermano. Ese niño desaparecido, que la mamá sabe internamente que mataron, aunque en la justicia no hay nadie que le haya dicho...no hay un cuerpo, ella no enterró. Porque por eso importa el tema de los rituales de la muerte. Es decir, la humanidad siempre se ha preocupado por eso. Como aquí estamos interrumpiendo esos órdenes, estamos interrumpiendo todo esto, ella queda sin cómo pasar a esa famosa lista de etapas del proceso de duelo, y tampoco es justo hacerla pasar por esa lista. Se trata de aprender a pensar que somos contenedores de vacío. Vamos perdiendo. Somos completos y vamos perdiendo, para siempre.

MMA: *Qué bello y qué fuerte. Pasando a otro tema, según Doris Salcedo los artistas siempre están “en el filo de la navaja, en un punto muy delicado, en cuanto a qué se dice, a qué se calla.” ¿Cómo se manifiesta en tu obra esta tensión entre lo que se dice y lo que se calla, entre la voz y el silencio, entre lo que se ve y lo que no se ve?*

ED: Bueno, para mí desde mi práctica, desde mi proceso, lo más importante, el límite, la línea, se traza en el momento en el que yo puedo llegar a poner en peligro al otro. Para mí esa línea es absolutamente clara. En qué momento pongo en peligro de cara a denunciar, de cara a tratar de sacar una obra más importante. Porque cuando yo empecé a trabajar en regiones, cuando yo empecé a trabajar en ciertas zonas, empiezas a entender lo que son las fronteras invisibles. Es decir, se llama

“frontera invisible”, no es que la vayas a ver, es que la tienes que sentir. Hay un punto también entre cuál es el contexto de “allá” y como se traduce al contexto de “acá”. Cómo, digamos, con el trabajo con víctimas, por ejemplo, muchas veces pasa que tú les dices que una obra va a salir en una revista. Debes tener conciencia sobre quién va a ver, en qué momento con ese testimonio, con esa obra, tú puedes poner en peligro a esa persona, en un contexto donde los marcos del peligro no son tan claros tampoco. Entonces para mí, lo que callo, y callo mucho, tiene que ver directamente con la protección de la vida porque me parece que la línea es cuidar la vida. Y es el respeto también, para mí la línea está en el respeto, está en el honrar. Sobre todo porque yo estoy trabajando una obra que si bien denuncia la violencia, que, digamos, está inscrita dentro de ese marco de lo que llamamos “Conflicto” y de lo que seguirá, aunque para mí el tema del cambio de marco político no afecta, en la medida en la que yo estoy trabajando el duelo y en esa “verdad verdadera”. Independientemente de que nombremos quién es el victimario, que hoy en día puede ser el uno o puede ser el otro, o que haya otros victimarios, la verdad para mí sigue siendo la misma. Lo que muestro, como siempre he trabajado desde el doliente, tiene que ser y tiene que obedecer al amor, tiene que obedecer al respeto, tiene que obedecer a la dignificación, hacia la manera con que me están entregando a mí el testimonio.

En *Río abajo*, por ejemplo, las prendas no las encontré en el río, sino que me las entregaron los dolientes: es la prenda que en la familia estaba guardada por si el desaparecido volvía. Ahí está. Hay una camisa, por ejemplo, que la mamá nunca había lavado porque “fue la última que usó el niño la última vez que lo vi”. O una camisa con la que la mamá dormía abrazada. Entonces lo que yo muestro tiene que obedecer a ese nivel de cuidado, a ese nivel de amor. Yo estoy pensando si el “espectador principal”, si cabe aquí el uso del término, si el espectador principal de la obra son estos dolientes. Lo que yo quiero es que cuando esta mujer, la mamá que dormía con la camisa abrazada, vaya a la exposición, se encuentre algo a lo que ella le pueda sostener la mirada de frente. O sea, que ella sienta que con el mismo amor y respeto que ella me entregó el objeto, así a través del arte, la historia queda contada. Para mí lo más importante es ese círculo. Desde ahí, lo que decido mostrar siempre está de cara a cómo yo lo recibí. Te hablaba ahora del relicario en el que el objeto me llegó en una bolsita de regalo. Yo no voy a primar nunca el discurso de la violencia ni el discurso político, porque yo estoy trabajando en la esfera del duelo, ni voy a primar quién es el victimario. Es decir, yo sé quién es el victimario pero esta no es una obra para contar eso. Los dolientes saben quién es el victimario pero el gesto de despojarse de los objetos, de participar en la obra, de buscar y escribirme mensajes porque quieren participar en la obra, de personas que son espectadores que han ido a ver la obra y me mandan un mensaje como por ejemplo: “yo quiero que mi hermano esté en alguno de los espacios que usted está haciendo”. Cuando se genera eso, lo que nuestro tiene que obedecer a su sentimiento. Nunca obedecerá a

primar la denuncia, porque no estoy trabajando desde ahí. No estoy diciendo que sea válido o no: es una obra que se ocupa de una cosa distinta. Entonces, de ahí lo que muestro y lo que callo siempre tiene que ver con el respeto a la vida y al honor, y a la honra, de los dolientes.

MMA: Es muy emocionante lo que dices. Me has dicho unas cosas muy hermosas y muy profundas hoy.

ED: Gracias, me generas la confianza para decirlo así también. Yo entiendo que desde un discurso académico muchas veces de entrada esto está invisibilizado, porque no es lo que interesa oír. Pero yo pienso que el arte, si no es una herramienta para servir a los demás, es un camino destructivo y que no va a ningún lado. Finalmente es en ese sentido que el arte puede ser transformador y sanador, no en el sentido de que “como ya contamos esto con el arte, quedó listo”. No, es desde la humanidad.

Imágenes



Fuente: <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
Imágenes reproducidas con permiso de la artista



Fuente: <https://www.erikadiettes.com/sudariosobra>
Imagen reproducida con e permiso de la artista



Fuente: <https://www.erikadiettes.com/rioabajoobra>
Imagen reproducida con el permiso de la artista

Aurora Vergara-Figueroa

Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia.

Massacre at Buenavista-Bojayá-Chocó

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan

Cham, Switzerland, 2018, 123 pp.

ISBN 978-3-319-59760-7

Fernando Esquivel-Suárez, Ph.D./ Spelman College

Aurora Vergara-Figueroa's book *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia* is a leap forward in analyzing the Colombian conflict from what writer Alice Walker would call a womanist perspective. This Black feminist frame allows Vergara-Figueroa to connect a particular event—the massacre of Bellavista, Bojayá in 2002—to structural violence against Afro-Colombian communities and to capitalism's global color line. Using this approach and extensive oral history, this research produces two major claims: first, it shows how the consequences of this massacre cannot be adequately described or addressed by commonly used categories including “forced migration” or “displacement.” Vergara-Figueroa proposes instead using the concept “deracination” to accurately conceptualize, historicize, prevent, and mitigate the effects of structural land-grabbing violence against Afro-Colombian communities. Second, Vergara-Figueroa's book analyzes religious songs by Afro-Colombian women—known as *alabaos*—as tools for communal healing as well as for political denunciation and resistance. With these goals in mind, Vergara-Figueroa divides the book in five chapters. The first one is a theoretical chapter where the author introduces the concept of deracination. Chapter 2 connects Bellavista with the history of deracination the African diaspora. In chapter 3, Vergara-Figueroa reconstructs the oral history of the massacre narrated by women who survived it. Chapter 4 is a study of *alabaos* as an Afro diasporic mechanism of resistance. The book finishes in chapter 5 with a theoretical review of Black feminist theories and their importance in building resistance and alternative narratives.

In chapter 1, Vergara-Figueroa assembles a theoretical framework to answer her guiding question for this book about the creation of spaces for land dispossession. Following the theoretical traditions of Agustín Lao-Montes and Santiago Arboleda, the author defines deracination as “uprooting from the ground [...] breaking the communal relations” (17). The concept of deracination implies a *longue durée* historical analysis avoiding the study of massacres in isolation. Opening the scope of analysis beyond the current Colombian civil war, this book shows how during the last four centuries

Bellavista has experienced cycles of violence and migrations in every period of major economic and political development. The author reveals the cyclical nature of this phenomenon by applying the analytical tool D-T-D2 (Diaspora-Territorialization-Deracination/Diaspora). This methodology incorporates the history of initial territorial settlement, followed by dispersion and dislocation, the politicization of diaspora as a project of affinity, and resettlement in new territories where the experiences of deracination will be repeated.

In chapter 2, Vergara-Figueroa presents the case of Bellavista as an instance of deracination against Afrodescendants: this process began with their abduction from Africa; the commercialization of the Black body in the Transatlantic Trade and the horror of enslavement; territorial settlement in the Colombian Pacific after manumission; and the reiteration of these cycles of diaspora and resettlement in the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries. In Colombia, the majority of massacres that produce high percentages of so-called “displaced” people occur in regions such as the Department of Chocó, where Buenavista is located, where 82.7% of the population is of African descent. These regions and their communities carry the racist stigma of Blackness understood as poverty and marginality. Such ideas are foundational to legitimize bloody land-grabbing practices in detriment of Afrodescendant communities represented as occupants of marginal territories in need of civilization. Through deracination, Vergara-Figueroa also connects this massacre with the global expansion of capitalism by reminding us that millions of people are deracinated by development projects every year. However, the book does not explore concrete examples that solidify the connection sketched between this particular case and the role of deracination in globalized economies.

Using five family interviews, an archive of translated songs, and her journals from several visits to Bellavista, in chapter 3 Vergara-Figueroa weaves a collective narrative of the massacre as an alternative to the official account of the event in which the government exclusively blamed the guerrilla forces for killing approximately 119 civilians,

and the community's subsequent "displacement." Inserting Spanglish to maintain the voices of the interviewed women through multiple layers of translation and conceptualization, Vergara-Figueroa follows the process of dehumanization that allows this recurrent form of violence over Afro-Colombian communities. The chapter also explains how the categorization of these communities as "displaced" produces their revictimization. The narrative formed from the collective voices of the women in the community is framed, almost buried, under very long theoretical and methodological chapters. In my opinion, this rigid disciplinary organization hinders the already hard task of having these voices speak for themselves, almost as if only the theoretical explanation could legitimize their existence, undermining the purpose of uplifting them.

Following the premise that observing this massacre in isolation also obliterates social mobilization, in chapter 4 Vergara-Figueroa studies Afro-Colombian women's religious songs known as *alabaos*, as an instance of ethno-territorial resistance. After reading more than 250 lyrics collectively written, Vergara-Figueroa noticed that the song books in Bellavista were different from those composed by other Afro-Colombian parishes. Going beyond religious motives,

women in Bellavista transformed them into hymns of autonomy and self-determination as well as spaces for recounting their version of the event, and for denouncing those responsible for the violence against their community. In this chapter, the author also draws connections between African-American spirituals and Bellavista's *alabaos*. However, the chapter ends abruptly before offering historical context for the songs or a structural study comparing them to other diasporic productions. This chapter would have also benefited from a section on the circulation and reception of the songs. In chapter 5, Vergara-Figueroa builds up on the definition of Afro-Latin American feminism by authors including Leila González and Sônia Beatriz dos Santos. In these final reflections Vergara-Figueroa highlights the importance for AfroLatinx women to appropriate Diasporic womanism and to analyze Black women's central role in reorganizing social, economic and political structures after collective trauma.

Vergara-Figueroa's book successfully argues against the use of limiting concepts such as "displacement" to explain the massacre in Bellavista, Bojayá. Deracination, instead, incorporates into the analysis cycles of ethical-historical land-grabbing violence, allowing the design of policy to prevent it and to mitigate its effects.

Clara Eugenia Ronderos, *Después de la fábula*

Madrid: Editorial Verbum, 2018. 70 pp.
ISBN: 978-84-9074-636-3

Clara Eugenia Ronderos, *De reyes y fuegos*

Madrid: Ediciones Torremozas, 2018. 57 pp.
ISBN: 978-84-7839-747-1

Michael Palencia-Roth / University of Illinois

Colombianos que vivimos fuera de Colombia sentimos en la piel lo que escribía José Martí, cuando vivía en Nueva York, “Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche”. Clara Eugenia Ronderos ha sentido su exilio en la piel y con nostalgia desde que llegó a los Estados Unidos en 1998. Abre su poemario *Estaciones* en exilio con la cita de Martí pero cambia el verso para decir, “Dos patrias tenía él y yo / ninguna”. Esa sensación de no tener una patria fija – es más, de no tener un hogar propio e íntimo, un espacio que le pertenece cuerpo y alma – satura casi toda la poesía de Ronderos, desde este primer poemario, ganador del “Premio Carmen Conde de Poesía 2010” y traducido al inglés en una edición bilingüe, hasta los dos libros que se reseñan aquí, *Después de la fábula* y *De reyes y fuegos*. Satura pero no limita. Ronderos va más allá de una nostalgia dolorosa por un país, un hogar u otro espacio. Vive en el medio: entre dos culturas, dos idiomas, dos hogares, dos modos de vivir, de trabajar, de amanecer, de gozar.

Y el exilio ocasiona más que la nostalgia. Ocasiona en parte la disyunción, la dualidad; da origen al ser en conflicto consigo mismo (lo que en la crítica literaria se ha llamado psicomaquia), el conflicto entre el hombre y la mujer (e, igualmente, su unión). Ronderos lamenta la pérdida de la inocencia, pero también celebra la madurez intelectual y espiritual como ser humano y como mujer, especialmente como mujer. Celebra, al fin, lo que más le ayuda a triunfar sobre la dualidad, la soledad y el exilio: el amor.

Leer a Clara Eugenia Ronderos es ver algo de la literatura que inspira su poesía, pues ella, además de ser poeta, es lectora. En *Estaciones en exilio* (2010), *Después de la fábula* (2018) y *De reyes y fuegos* (2018) aparecen entre otros, citados directamente o aludidos, José Martí, José Asunción Silva, Juan Rulfo, Charles Baudelaire, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Aurelio Arturo, León de Greiff, Piedad Bonnett, Juan Ramón Jiménez y César Vallejo. Leemos referencias poéticas a *La Odisea*, *Gilgamesh*, *Libro de buen Amor*, *Las mil y una noches*, *La Biblia*, los aforísticos

fragmentos de Heráclito, y los cuentos de hadas de los hermanos Grimm y Charles Perrault.

Los cuentos de hadas funcionan como el fondo a la vez patente y alusivo para *Después de la fábula*. Vemos versiones – comentarios poéticos – de, por ejemplo, La Cenicienta, La bella durmiente, Caperucita Roja, Pulgarcito y otras figuras como La bella (y la bestia), Blanca Nieves, Hans (el muchacho holandés que intentó detener el mar con su dedo en el dique), el flautista de Hamelin, Humpty Dumpty.

Ronderos no es la única en buscar inspiración en las fábulas de antaño. Tres ejemplos. Anne Sexton, ganadora del Premio Pulitzer de Poesía en los Estados Unidos en 1967, utiliza en su poemario *Transformations* (1971) muchas de las mismas fábulas utilizadas por Ronderos. La voz poética de Sexton es febril, rabiosa, satírica. En Colombia, Elsa Cristina Posada Rodríguez publica en Manizales en 1997 un poemario con el título *Cuentos de hadas* que recoge mucha de la temática de la tradición de la fábula. En los Estados Unidos, la escritora irlandesa Emma Donoghue publica, también en 1997, *Kissing the Witch*, que consiste en 13 joyas en prosa que recuentan e interpretan, desde la perspectiva femenina, las fábulas y su mundo. Estas cuatro obras, nacidas en culturas tan distintas como lo fueron y lo son, Estados Unidos, Colombia, e Irlanda, dan constancia de la persistente presencia de la fábula en la literatura contemporánea. Cada una de estas cuatro escritoras ha tenido que lidiar contra el mundo masculino que controla a la mujer. El hecho de que ellas han encontrado en la fábula un instrumento de su lucha es, a mi modo de ver, más que una mera coincidencia y merece un estudio detenido, lo cual no se puede llevar a cabo aquí.

Después de la fábula se divide en dos grandes secciones: “Primeras fábulas” (27 poemas) y “Otras fábulas” (14 poemas). La mayoría de los poemas en la primera parte se nutren de los cuentos de hadas y otros cuentos de tradición europea. A diferencia de los poemas de Anne Sexton, los de Ronderos no son sátiras de rabia, cinismo o desesperación, o barrocas recreaciones y transformaciones. Tampoco son

narraciones oníricas sobre las problemáticas alianzas entre hombre y mujer, o incluso entre mujeres, como es el caso en *Kissing the Witch*. Ronderos se inserta como autora y personaje en sus poemas, criticando a veces el mundo fabulado que ha sido creado por hombres, pues son ellos los que tienen el poder y libremente ejercen su autoridad. Ante este mundo, Ronderos resiste como mujer y como poeta. Lucha contra la invisibilidad (“a la niña no la ven”, pág. 22), consecuencia de la mirada masculina. Ante este mundo, Ronderos no se rinde.

En la primera parte, la mujer suele ser niña inocente o pasiva, objeto sexual o de veneración, trofeo, hasta víctima. En la segunda parte, la mujer suele ser otra: Dafne que contempla su futura transformación en laurel, árbol sagrado; Sherezade que se salva a sí misma y quizás también a muchas otras mujeres con sus fascinantes cuentos; Pandora con su caja de sorpresas; Camila O’Gorman fusilada por amor prohibido. Heroínas todas. Pero también vemos poemas sobre algunos hombres heroicos: David que enfrenta a su enemigo con solo una piedra; Eumeo que recibe con generosidad a Odiseo cuando éste regresa a Ítaca. En ambas partes, según leemos en el último poema de esta colección, Ronderos se presenta como “la que sabe” cómo interpretar el pasado, la que sabe a ciencia cierta que “las palabras de otros... se apagan o resuenan en mi voz”; la que sabe que es ella, “Clara, [la que] inicia una página en la que dice lo que no sabe” pero que al final “lo que piensa escribe” (pág. 70). En este “escribir” está su resistencia y su triunfo.

El siguiente poema puede servir como puente poético y temático entre esta colección y *De reyes y fuegos*. Cito unas líneas:

“Mitologías”

Todos tenemos nuestras historias de terror:
Hemos llorado todos por el garrote ajeno.

...

¿A dónde llegar sin pisotear, como el padre de Bella,
los rosales ajenos y pagar a la Bestia
con castigos?

...

Todos queremos que nos quieran.

...

Sólo la cáscara de huevo,
la intemperie, los abismos y el adiós
son nuestro pan
de cada día. (págs. 46-47)

De reyes y fuegos no se inspira de las tradiciones de fábula. Su origen es otro, y la intención es otra. Ronderos me ha informado que su origen es una cita del *Libro de buen Amor*, utilizada como encabezamiento para el poema “Padre del fuego” (pág. 47). La cita tiene que ver con la llama ardiente que es el amor y por lo tanto con la relación entre el amante y

su amada, el uno siendo el “padre” o el “rey” y la otra siendo para Ronderos la mujer que arde con el fuego de la pasión. El peligro en cualquier relación amorosa es que hay uno o una que se somete al otro o a la otra que domina. Difícil – algunos dirían que imposible – librarse de esta desigualdad. Pero Ronderos lo intenta y, por lo tanto, su poemario es *lato sensu* un viaje al interior del ser en busca de su liberación. Así lo anuncia el primer poema de la colección, “Punto de vista”: “Tenía tres ojos en la parte superior de la cara: / dos que miraban a los lados, / uno para mirar al interior”. En su totalidad, el poemario consiste en esta mirada al interior, en cada una de sus cuatro secciones: “Vida en la isla” (8 poemas); “Saciar el animal” (10 poemas); “Encrucijada por hogar”; (13 poemas); y “Desdoblamientos” (7 poemas).

La “isla” de la primera sección es la relación, aislada, entre dos: sean amantes (en “Ciudad sitiada”, “Paisaje lunar”, “Fiera domada”, “Círculo” y “Otra para ti”) o la relación marido y mujer (en “Vida en la isla” la paciente Penélope espera el retorno de su marido ausente). En cada poema de esta primera sección, la mujer ocupa una posición secundaria. La segunda sección, “Saciar el animal”, tiene que ver con el fuego o la llama, la pasión animal que es el deseo sexual. Las metáforas son de la seducción o la caza (título de uno de los poemas, pág. 20), del mar en su furia, de manos que tocan el rostro o el cuerpo del amante, de “sudor y deseo” (pág. 26). La tercera sección, “Encrucijada por hogar”, es, diría yo, un homenaje literario al amor, a la unión de los amantes y a su (indeseada) separación. La frase “encrucijada por hogar” es una alusión a Shamhat, la prostituta sagrada en la epopeya *Gilgamesh*, quien, con su arte de amar, le enseña al héroe Gilgamesh cómo ser hombre, así sacándolo de su estado de naturaleza. Por este amar, Shamhat es condenada a vivir en una encrucijada del camino y de tener esa encrucijada por su hogar (pág. 37).

Pero las referencias de Ronderos no consisten sólo en citas o alusiones. También a veces contribuyen a la construcción del poema, a su lenguaje y a los ritmos. Por ejemplo, el “Nocturno” o “Una noche” de José Asunción Silva encabeza el poema “Variaciones nocturnas” (págs. 31-32) y da origen a su temática, además de al ritmo de la línea. “Y eran una sola sombra larga”, reza una repetida línea en el poema de Silva. Las palabras de esa línea –y otras semejantes– también se repiten en el poema de Ronderos, con ritmo insistente y leves variaciones: “una sombra”, “iba sola”, “una noche”, “fina y lánguida”. Esta táctica le otorga gran musicalidad al poema. También en alusión a Silva, Ronderos repite ciertas frases al comienzo de las líneas: “Éramos todo aquello... Éramos ruta que se quiebra... Éramos dos en piel extendida”. En la segunda estrofa del mismo poema, juega con el orden de verbo y sustantivo: “la muerte puede estar... puede la muerte entrar... puede entrar la muerte... Así la muerte”. Leyendo otro poema, “Ángel estrangulado”, el lector inmediatamente percibe la voz de César Vallejo en las primeras tres líneas: “Necesito la rabia / y no las aguas mansas. / ¡Librame Dios!”.

Otro poema de esta sección, “El doble”, se construye por medio de alusión a Borges (“Borges y yo”) y a Dostoyevski. Estos versos son otra manifestación del exilio y de la disyunción del ser.

Los pasos hacia la liberación de la persona se afirman con creciente insistencia en la última sección, “Desdoblamientos”. Allí se entiende que el exilio y la nostalgia por el hogar no terminan siendo una condición permanente del ser. Allí se entiende que el amor más perdurable depende de las “riendas apretadas” que inclinan al cuerpo “en dirección contraria del deseo” (pág. 51). Se reconoce que el “desdoblamiento” – o sea la evolución de una cosa en dos – es parte integral de la formación del ser, formación auxiliada por la mirada al interior. Se entiende que el hecho de ser dos – dos personas distintas, hombre y mujer, amado y amada – no destruye necesariamente su posible unión. Puede hasta contribuir a la “Fidelidad” (pág. 51). La realización de esta verdad es

consecuencia de la madurez espiritual en la relación amorosa, madurez que se celebra en el último poema de la colección, “El pan de cada día” (pág. 57). Aquel pan que fue consecuencia negativa en *Después de la fábula*, en el poema “Mitologías”, citado anteriormente, es ahora signo del triunfo de un amor maduro, sin “adornos”, sin “caricias nuevas, ni trucos, ni remilgos”, un amor de “historias cotidianas” y “de silencios, de recuerdos y de triunfos pequeños”. Por todo lo anterior, éste es un amor “domesticado y sobrio” (pág. 57).

Finalmente, si bien Ronderos se siente cerca a poetas como José Asunción Silva, César Vallejo y Pablo Neruda, se siente todavía más cercana a las importantes voces femeninas de Sor Juana, Meira Delmar, María Mercedes Carranza y Piedad Bonnett. Con ellas, Ronderos descubre su propia voz como mujer y como poeta en la historia literaria de Colombia en el siglo XXI.

Alexander L. Fattal

Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia

Bogotá: Universidad del Rosario, 2019, 321 pp.
ISBN: 9789587842104

Camilo Serrano Corredor, profesor auxiliar / Universidad Icesi

En *La paz olvidada* del historiador estadounidense Robert A. Karl (2018), dos personajes sobresalen en el contexto de la construcción de la “paz criolla”, el tímido cese de la violencia política ligado a la paralela desmovilización de las guerrillas y la construcción del Frente Nacional. Se trata de Alberto Lleras –periodista, político, arquitecto de la coalición bipartidista y, a la postre, su primer presidente– y Jorge Villamil –médico, ganadero y compositor, sujeto activo de la frágil reconciliación en el Huila–. En medio del contexto mundial de la Guerra Fría estos hombres supieron ser –en mayor o menor medida– actores importantes de un intento por parar un conflicto sangriento en momentos en el que los manuales y protocolos del *peacebuilding* no existían.

Desde otra orilla disciplinar y metodológica, el antropólogo Alexander L. Fattal realiza un concienzudo e interesante aporte al debate sobre los conflictos y las paces de Colombia. En *Guerrilla marketing* se asiste a un país radicalmente distinto al de la obra de Karl. Como es obvio, los personajes destacados aquí resultan también radicalmente distintos: Sergio Jaramillo y Marcela Durán lideran un proceso de construcción de paz con parámetros y objetivos distintos a los de la bucólica paz criolla soñada en la malograda Segunda República. Son ellos los diseñadores y ejecutores del Programa de Atención Humanitaria al Desmovilizado - PAHD, una herramienta contrainsurgente creada en 2003 por el gobierno colombiano con auspicio estadounidense, orientada a la desmoralización, desertión y cooptación de combatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) y que durante trece años logró sacar de las filas a más de 16.000 personas.

El paralelo no es peregrino y, por el contrario, permite develar los cambios históricos en las tecnologías de la paz y la reconciliación. Si de un lado Villamil componía la banda sonora del retorno de los desplazados ante la concordia bipartidista del sur del país y organizaba festivales folclóricos que celebraban el lugar común de la Segunda República –*poder pescar de noche*–, Jaramillo y Durán contrataban con una multinacional de la publicidad –Lowe-SSP3– el lado suave

de la inteligencia contrainsurgente para desarrollar campañas sorprendentes como inundar los ríos del oriente del país de balones de fútbol que invitan a la desmovilización en tiempos de la Copa Mundo o construir árboles de navidad que se encendían con microsensors de movimiento en lo más profundo de las áreas selváticas controladas por las FARC-EP.

Lo central dentro de la estrategia del PAHD es el *branding*. Así, la desmovilización individual es construida como la “marca-país” en boga. De esta manera, la estrategia militar desmovilizadora se diseña y comunica como acción filantrópica: la *contrainsurgencia humanitaria* entra en acción. El llamado a los guerrilleros es a la desertión por motivos profundamente sentidos –la familia, la libertad individual, la nación– y está al alcance de cada uno a través de la entrega de armas y de la provisión de información de interés para las Fuerzas Militares. El paso siguiente, implementado por la socia civil del PAHD –la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), hoy Agencia para la Reincorporación y Normalización (ARN)– es la inclusión de los ya excombatientes dentro de una ruta que, señala el autor, se orienta a la “buena vida aplazada” y se fundamenta en el individualismo neoliberal: “emprender”, comprar electrodomésticos, “verse bien”.

Sin embargo, el *branding* de SPP3 no alcanza a ocultar una realidad palpable en el trabajo de campo de Fattal que podría resumirse en el fracaso de los emprendimientos individuales de los desmovilizados, el desencanto incremental de estos con su nueva vida y la omnipresencia del máximo temor de la ARN: la removilización de los excombatientes. En las historias de vida de los desmovilizados, la “buena vida aplazada” parece aplazarse más y más ante las dificultades que supone el enredo burocrático del Estado colombiano, la corrupción de los intermediarios de la ACR, la amenaza paramilitar y las presiones por volver a las armas.

Fattal reconstruye esta trama peculiar –la de la contrainsurgencia como ejercicio de marketing eficiente pero como política pública fallida– a partir de un trabajo de campo que

le implicó convivir tanto con los marketeros y oficiales de inteligencia ligados al PAHD como con desmovilizados de las FARC-EP, al tiempo que entrevistar a actores claves de la vida política colombiana reciente –incluyendo comandantes guerrilleros, defensores de Derechos Humanos, hacedores de opinión y altos cargos gubernamentales–. La localización de la etnografía del autor varía notoriamente: de una barriada sin nombre en donde conviven desmovilizados, servidores públicos y bandas criminales a una cafetería del norte de Bogotá que sirve de escenario para una reunión estratégica de Marcela y los máximos cerebros de SPP3, pasando por oficinas secretas de la inteligencia de las Fuerzas Militares y el espectáculo *woodstockiano* de la X –y última– Conferencia de las FARC-EP en los Llanos del Yará.

La de Fattal es definitivamente una obra importante para el debate crítico sobre las nuevas guerras y la nueva

contrainsurgencia. Al tiempo, aporta sólida evidencia empírica sobre las tecnologías de guerra del Estado colombiano: *marketeros* a sueldo del Ministerio de Defensa que escriben editoriales anónimas para los diarios de mayor circulación del país, oficiales de inteligencia que obligan a desmovilizados a ser guías encapuchados de patrullas de contraguerrilla, lobby directo del gobierno con las ONG y el periodismo, intermediación corrupta en los proyectos productivos de desmovilizados, etc. Sin embargo, su mayor valor radica en las claves que brinda sobre la pretendida –y quizás ya fallida– transición en curso en la Colombia contemporánea. La paz de *Guerrilla marketing* es diseñada en oficinas de agencias de publicidad y tiene un objetivo fundamental: la conversión masiva de los excombatientes en sujetos neoliberales. De esta manera el lector, con sorpresa o no, descubre que las bases del actual posconflicto truncado residen más en el plano del *branding* que en el de la motivación por la concordia del país.

Aristizábal Uribe, Anacristina

Medellín a oscuras. Ética antioqueña y narcotráfico

Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2018
ISBN: 978-958-764-556-9.253pp.

Aldona Bialowas Pobutsky / Oakland University

With its target readership clearly in mind, *Medellín a oscuras* sets out to illustrate to Colombians under 30 the mayhem unleashed on the state by the Medellín Cartel. This undertaking is prompted by the questionable practices of today's mass media, which instead of teaching the sobering truth of narco violence and corruption, celebrates the narco lifestyle, thereby turning the worst criminals of yesteryear into cult figures (10). The author, journalist Ana Cristina Aristizábal, focuses on Antioquia, posing the question of whether the outbreak of lawlessness in the region was conditioned by its people's predisposition for making a quick buck, or whether this outcome was merely accidental. This question about the stereotypical *Paisa* (person from the Antioquia region) is by no means new, as Alonso J. Salazar's 1992 *Las subculturas del narcotráfico* (co-authored with Ana María Jaramillo) addressed it a full generation earlier, ultimately rejecting the belief that violence is an intrinsic *Paisa* trait (109).

Nonetheless, Aristizábal repeatedly raises this question, finding confirmation in the opinions of the six public figures she consults. Her book is largely a collection of interviews conducted in 2017 with Gustavo Duncan (columnist for *El Espectador* and *El Tiempo*), Carlos Alberto Giraldo (journalist, editor of *El Colombiano*), and the mayors of Medellín during the most turbulent years of Escobar's war on the state: Juan Gómez (1988-1990, 1998-2000), Omar Flórez (1990-1992) and Luis Alfredo Ramos (1992-1994). Her other discussant, Alonso Salazar, is an indisputable authority on the topic, not only on account of numerous publications that inaugurated the socio-cultural investigation of the narco phenomenon, but also owing to his career in politics, as Medellín's mayor between 2008 and 2011. The introductory and final remarks address the question of society's faltering ethics in the face of quick narco enrichment both in Escobar's time and today, when cocaine production is far more robust than ever before. The work concludes with a list of countless terrorist attacks and assassinations between January 1988 and December 1993 (Escobar's death), all attesting to the mayhem suffered by the nation at the hands of the drug cartels.

As Aristizábal delves into anthropological accounts on how *Paisas* saw themselves and how others saw them over time, she points out that in the 1930s drug trafficking was a business

for the elites, where the crème de la crème of Colombian society such as the direct descendants of Colombia's former presidents, the Herrán Olózaga brothers, dabbled in crime, setting up international corridors for illicit business (38). Only when the poor elbowed into the business did the privileged retreat, thereby turning away from crime due to class anxieties more than moral apprehensions. On the subject of class and crime, Salazar places emphasis on how, contrary to common views, many of Escobar's *sicarios* originated from the middle class, and how people with substantial money (such as the Ochoa family, 72), but not the Colombian elite, reinforced the narco business. Even if the elites did not accept the narcos into their ranks and their exclusive clubs, Duncan contends that these families' daughters quickly established romantic connections with the criminal nouveau riche, thereby initiating the cultural trend of dating drug lords. In a sweeping diachronic analysis, Giraldo asserts that complicated money operations could not have been carried out by neighborhood thugs, thus implicating the highest echelons of the national economy—shady businessmen protected to this day (103).

Aside from the issue of social class, subjects vary, often returning to narco culture, to Pablo Escobar, to his *sicarios*, and to the problem of state neglect (or ignorance) of the urban underprivileged, who, spurred by poverty and their own irrelevance, responded with zeal to Escobar's call for an all-out war against the privileged. Giraldo recalls the *sicarios*' smug visibility at festivals and concerts at the time of heightened terrorism, as if their detention or arrest was unthinkable ("se paseaban 'como Pedro por su casa'" 93), a comment that underlines the impunity, corruption, and general lawlessness reigning in the Medellín of the 1980s. Another example cites the *sicario* lairs in the Manrique neighborhood, where everyone knew that the buildings of more than one story were inhabited by those who could afford them—the narco gangs—yet no one did anything about it (94). Presently, as Duncan asserts, narco culture is less visible to the general public but more obvious in how gangs control urban zones by charging fees for "protection" (50). Readers learn that ineffective policemen from other regions were sent to work in Medellín as punishment, which invariably resulted in them quickly striking deals with Escobar to stay alive. Another interesting detail on the era's security measures was the order

to keep the inside of cars lit at night, so that the passengers would remain visible.

Salazar's interview includes interesting comments on Escobar's apparent lack of direction in that, unlike some other narcos who used their riches to live large, the capo in fact spent most of his time in hiding, surrounded by thugs, rather than in luxury and with the people he loved. Salazar refutes the idea that drug trafficking aligned itself best with the *Paisa's* entrepreneurial spirit, as other cartels emerged simultaneously in other parts of the country (84). He further observed the conservatism of the narcos, who never allowed counterculture movements (such as punks, for example) to flourish in Medellín, whereas Bogotá was more open to these cultural phenomena (82). Further, Duncan addresses the invisibility of the narco culture in the streets of Colombia, in contrast to its high profile in Mexico (55).

Overall, Aristizábal's book offers a compelling window into an era of infamy, with insightful questions and commentaries that further our knowledge of narco culture, despite significant overlaps in subjects discussed in each interview, such as how Escobar defied the state, how the underprivileged youth was abandoned by the state and thus became easy prey for Escobar, and how Antioquia is or is not unique in its close relationship to the narco business. Interestingly, Aristizábal emphasizes from the start that her book is not about Escobar, yet the frequent mention of his name attests to the opposite, thereby suggesting that writing about him is not seen favorably among intellectuals, who fear it only adds to his overblown notoriety in the media. Yet ultimately the specter of Escobar lies behind all analyses of Medellín's not-so-distant past.