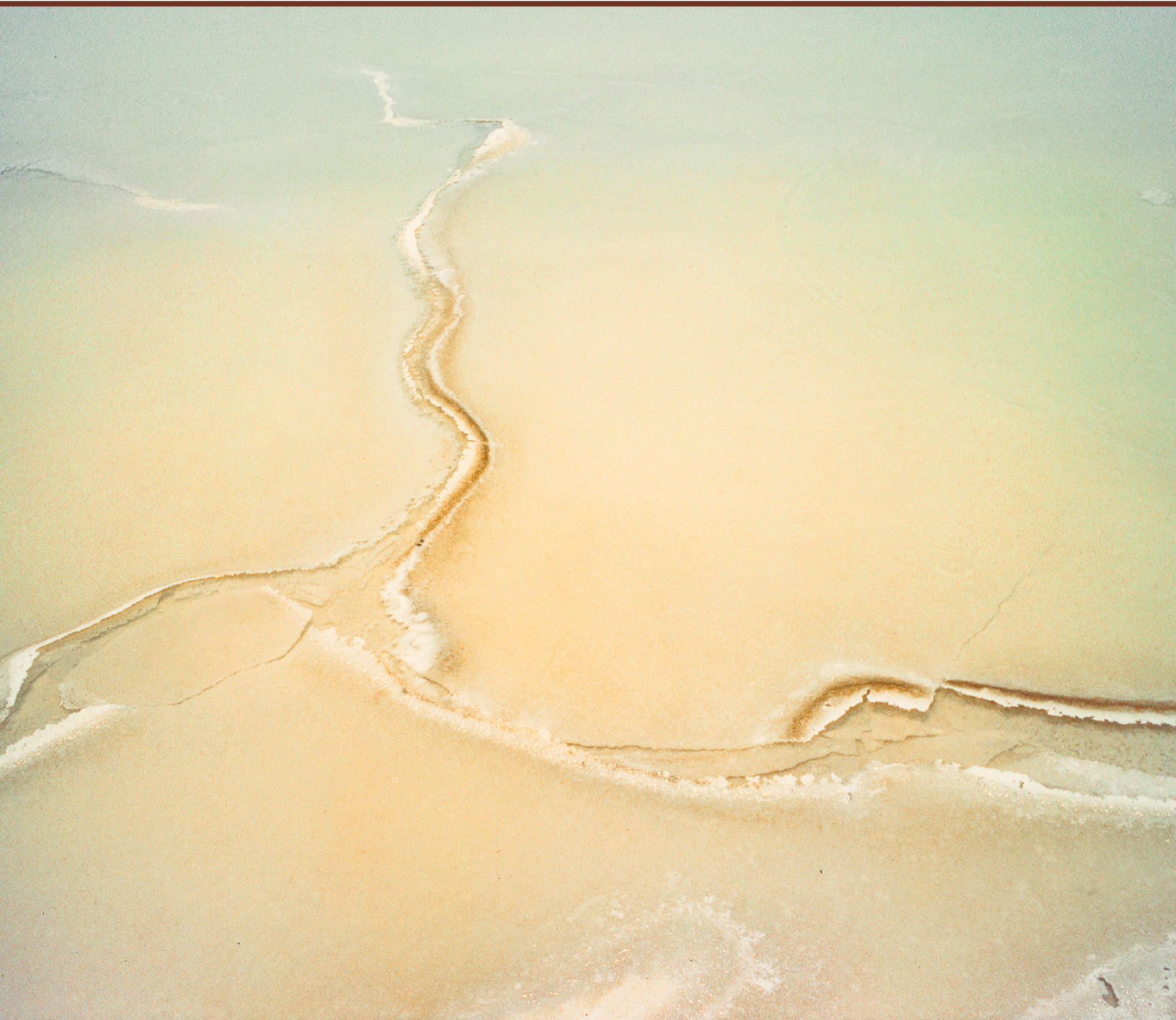

REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 57, enero-junio de 2021

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6819 (Online)



Imagen de la portada

Sal, Manaure del fotógrafo Rory O'Bryen

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas No. 57, enero-junio de 2021

Número de tema abierto

Director

Alejandro Herrero-Olaizola, University of Michigan, Ann Arbor

Editor de reseñas

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

Asistente editorial

Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor

Comité Editorial

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

Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá

J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga*, Denison University

Myriam Jimeno, Universidad Nacional de Colombia

María Antonia Garcés, Cornell University

Gilberto Gómez Ocampo, Wabash College

Roberto González Echevarría, Yale University

Kevin Guerrieri*, University of San Diego

Leon Lyday*, Penn State University

Seymour Menton*, Univ. of California, Irvine

Pablo Montoya, Universidad de Antioquia

Alfonso Múnera, Inst. Internacional de Estudios del Caribe

Lucía Ortiz, Regis College

Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana

Michael Palencia-Roth*, University of Illinois

Lawrence Prescott, Pennsylvania State University

Raymond D. Souza*, University of Kansas

Jonathan Tittler*, Rutgers University-Camden

Isabel Vergara, George Washington University

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

Coordinación editorial y manejo de textos

Alejandro Herrero-Olaizola

Ana María Viñas Amarís

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

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

Indexación y bases bibliográficas

Council of Editors of Learned Journals (CELJ)

EBSCO

Hispanic American Periodical Index (HAPI)

MLA International Bibliography

Scopus

Junta Directiva – Asociación de Colombianistas 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 2021-2023 son los siguientes:

Estudiantes: \$30 dólares

Investigadores independientes: \$50 dólares

Docentes residentes en Colombia: \$50 dólares

Docentes residentes fuera de Colombia: \$70 dólares

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

Información adicional

<http://www.colombianistas.org>

CONTENIDO

Presentación

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

Ensayos

La provincia, la monstruosidad y las identidades en <i>Los dormidos y los muertos</i> , una novela de Gustavo López Ramírez Ángela M. González-Echeverry.....	6
Reactivación mítica, performance, y agencia cultural: El caso de las Madres de los Falsos Positivos de Colombia Ana Cepeda-Jaramillo, Salvador Leetoy y Diego Zavala-Scherer.....	17
Anne Swing: procesos de construcción de identidad entre Palenque y el Gran Caribe Andrés Gualdrón.....	29
La literatura campesina en medio de la guerra y su papel en la construcción de paz en Colombia: el caso de la carranga Adrián Farid Freja de la Hoz.....	42

Entrevistas

Arte y violencia en Colombia, ¿cómo continuar pensando el arte colombiano? Diálogo con Álvaro Medina Ana María Viñas Amarís.....	51
Writing Towards the Truth and Away from Invisibility: A Conversation with Patricia Engel Annie Mendoza.....	57

Reseñas

Beatriz Ferrús Antón (Ed.), Ángela Inés Robledo (Ed.), <i>Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)</i> Nancy López Peña.....	63
George Palacios, <i>Manuel Zapata Olivella (1920-2004). Pensador político, radical y hereje de la diáspora africana en las Américas</i> Sandra Úsuga.....	65
Lina Britto, <i>Marijuana Boom: The Rise and Fall of Colombia's First Drug Paradise</i> Jane M Rausch.....	67
Juliana Martínez, <i>Haunting Without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art</i> María del Carmen Saldarriaga Muñoz.....	69
Carlos Enrique Ruiz, <i>Cuestiones del decir. Antología personal (1960-2006)</i> Antonio García-Lozada.....	71
Rafael Reyes-Ruiz, <i>La herencia</i> Joseph Wager.....	73
Patricia Engel, <i>Infinite Country</i> Mónica Ayala-Martínez.....	75

Presentación del director

Alejandro Herrero-Olaizola / University of Michigan, Ann Arbor

Este número se abre con una impactante imagen de las Salinas de Manaure en La Guajira que nos brinda el fotógrafo y académico Rory O’Byren. A través de dicha imagen, se nos invita a una pausa visual, en calma y luminosa, con texturas y márgenes difuminados, sugerente de un contraste con los tiempos de desasosiego tan convulsos que ahora vivimos. Pareciera que la imagen, anclada en un momento distante el tiempo (en torno a 2011), trazase una encrucijada fácilmente extrapolable a las bifurcaciones y direccionalidades que nos ha traído la pandemia y el malestar social en Colombia. Se trata de una imagen de múltiples recorridos—como su autor nos la describe—, la cual nos sirve para abrir este número 57 de la *Revista de Estudios Colombianos (REC)* y comenzar así a ampliar el espectro fotográfico de nuestras portadas con la inclusión del trabajo de nuestros seguidores académicos que también cultivan este arte visual.

REC 57 culmina nuestro séptimo ejemplar publicado a través de nuestra plataforma digital y consolida el proyecto de difundir los estudios colombianos por este medio, con formato abierto y acceso sin restricciones para una mayor inclusión de diversos campos y acercamientos. Asimismo, continuamos nuestros esfuerzos para diseminar la revista a través de redes bibliotecarias, bases de datos digitales y plataformas sociales con el fin de lograr la mayor difusión posible de los trabajos que publica la revista y de las iniciativas afines que promueve la Asociación de Colombianistas. En este sentido, el presente número ofrece un amplio repertorio, incluyendo una serie de artículos, entrevistas y reseñas sobre música, literatura, política, cultura popular y arte, que abarcan un amplio abanico histórico desde el siglo XVII hasta el tiempo presente. Igualmente, incluimos entre nuestros colaboradores a académicos afincados en Estados Unidos, Colombia, Europa y Kuwait, quienes nos brindan perspectivas diversas y multiculturales de los estudios colombianos.

Comenzamos el número con un ensayo sobre la monstruosidad como arma política en la novela *Los dormidos y los muertos* (2018) de Gustavo López Ramírez, una obra relativamente poco conocida, que Ángela González-Echeverry examina como ejemplo de descentralización e inclusión de la provincia dentro del esquema geográfico nacional de Colombia. Para ella, el concepto de provincia emergente de los años 50 tiene que ser reconsiderado para dar cuenta de las asimetrías generadas por el tándem centro-periferia, las cuales son ilustradas en esta novela al ofrecerse “una autocrítica en relación con la persistencia de unos valores provenientes de una clase llena de monstruos y horrendos personajes.”

Partiendo de esta premisa, la autora disecciona la corporeidad de la monstruosidad dentro del escenario político y, siguiendo las tesis de Gramsci y Foucault, articula una conexión con la biopolítica para examinar la apropiación de seres malvados, deformes y siniestros en la novela y el cuestionamiento que se hace, a través de los mismos, de los espacios provincianos, en donde también se encuadraría el propio López Ramírez, oriundo de Caldas. Así, al localizar la acción de la novela en Manizales, el novelista logra capturar tanto la cotidianeidad de la provincia como una serie de rupturas de la tradición y figuras monolíticas y hegemónicas de la política del siglo XX.

En el segundo ensayo de este número, el trabajo colaborativo de Ana Cepeda-Jaramillo, Salvador Leetoy y Diego Zavala-Scherer se enfoca precisamente en deshacer el discurso hegemónico o estatal en torno a las Madres de Soacha y el infame caso de los falsos positivos a través de una serie de creaciones performativas basadas en recursos visuales y rituales performativos de la organización MAFAPO (Madres de los Falsos Positivos). Siguiendo un detallado recorrido por las teorías estructuralistas y hermenéuticas en torno al concepto del mito, Cepeda, Leetoy y Zavala proponen una conceptualización del mito “como narrativa que puede ser dirigida a la acción social y de lucha hegemónica en contra de definiciones unidimensionales de Estado y seguridad nacional.” Para los autores del ensayo, el mito se articula de forma estratégica, como un recurso de resistencia, lucha y emancipación para enfrentar y denunciar políticas que cometen acciones violentas. Éstas, a menudo, se justifican bajo emblemas de orden y seguridad con el fin de preservar una idea de progreso por parte del Estado que “limpia” (elimina) las clases menos productivas y más marginales. Asimismo, el uso del mito como contra-narrativa al discurso oficial sirve para desmantelar la monopolización de la memoria y para promover una toma de conciencia sobre la lucha de este colectivo, la cual queda visibilizada a través de las plataformas sociales que, de hecho, han catapultado sus acciones en busca de justicia y contra los crímenes de Estado ocurridos durante la presidencia de Álvaro Uribe (2002-2010). En este sentido, el análisis ofrecido desde la acción colectiva de MAFAPO deshace la tendencia totalizadora del mito nacional y se aboga por la resistencia orquestada por las impactantes imágenes y rituales performativos que dicho colectivo promueve para recuperar la memoria de las víctimas y su espacio, así como para buscar justicia y sanación.

La etnodiversidad y la inclusión de los márgenes—tan a menudo excluidos por el discurso hegemónico—son el foco de estudio para el tercer ensayo de este volumen. Andrés Gualdrón nos brinda una reflexión sobre la música afrocolombiana y el concepto de identidad de acuerdo a los imaginarios colombianos de la cultura palenquera y caribeña. Para su caso de estudio, Gualdrón se enfoca en el álbum *Anne Swing* (1988) como ejemplo que ilustra las tensiones inmersas en los procesos de autodeterminación de las comunidades afrodescendientes de Colombia, prestando atención a las sonoridades contemporáneas del Caribe y su potencial atractivo para mercados globales de la música. Dialogando con textos recientes de la etnomusicología, el autor se adentra en los debates sobre las políticas identitarias (Hall, Frith) y, por ende, en el concepto de nación y/o pertenencia a la nación. En concreto, el autor sitúa los años 70 como punto de partida para la acción de diversos movimientos marginales, indígenas y afrocolombianos, que se vieron potenciados por una redefinición de Colombia como “estado plural y multicultural” (Wade, Birenbaum) en contraposición con “identidades monolíticas o inmutables” y de acuerdo a un “esencialismo estratégico” (Spivak) propio de los procesos de descolonización. Dentro de este marco teórico contextual, Gualdrón ofrece un recorrido histórico de la producción del disco *Anne Swing*, el contenido de sus letras, así como el lanzamiento dentro del mercado musical que llevó a internacionalizar la música asociada con la champeta y la identidad palenquera del Gran Caribe. Asimismo, se sugiere que esta incursión musical en amplios mercados globales puede servir como motor para repensar acciones políticas de reivindicación y resistencia de las comunidades afrocolombianas dentro de los parámetros de diversidad cultural establecidos en la Constitución de 1991, así como en el discurso público sobre marginalidad.

Otra manifestación marginal de la cultura popular, el género musical de la carranga, cierra el bloque de ensayos de este número con el estudio de Adrián Farid Freja de la Hoz sobre la literatura campesina y la construcción de la paz en Colombia. Presentando atención a la herramienta social que nos ofrecen carrangueros como Jorge Velosa, este ensayo argumenta que la carranga se erige como una memoria cultural y forma literaria de resistencia a tener en consideración en el complejo entramado de reconstrucción de territorios afectados por el conflicto en el marco del proceso de paz. Para el autor, dicho marco abrió puertas hacia el reconocimiento de expresiones culturales que facilitan los testimonios de víctimas de la violencia. En la carranga, Freja de la Hoz ve una convergencia de literatura tradicional (coplas, romances, refranes) con una de las “voces más críticas sobre las afectaciones creadas por el conflicto armado en el campesino y la naturaleza.” Se trata, por tanto, de una forma literaria de resistencia que representa las dificultades de quienes habitan el campo y directamente sufren las políticas neoliberales, así como las consecuencias de tener a grupos armados operando en su entorno. De este modo, el valor patrimonial de la carranga reside en su carácter de repositorio de la memoria campesina y receptáculo de identidad

colectiva del conflicto, dando voz a grupos olvidados o marginales, que, para Freja de la Hoz, son igualmente necesarios para lograr “una paz estable y duradera,” tal y como lo proponía la pregunta que se formulara en el fallido plebiscito sobre los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC.

Además de estos cuatro ensayos, el número incluye dos entrevistas y siete reseñas. En la conversación entre Ana María Viñas y el crítico de arte Álvaro Medina, se nos ofrece una reflexión sobre la violencia como motor y pilar del quehacer artístico en Colombia. Para Medina, “los colombianos hacemos parte, desafortunadamente, de un país enfermo” y esta condición informa la producción artística así como su curación en museos y su divulgación. La segunda entrevista del número, realizada por Annie Mendoza, nos adentra en el quehacer literario de la escritora colombo-americana Patricia Engel, quien reflexiona sobre la diáspora latinoamericana en Estados Unidos y su desarrollo como escritora migrante y cuanto esto implica en términos de pertenencia y afiliación con otros creadores de origen latinoamericano. Como botón de muestra, incluimos en este número la reseña de la reciente novela *Infinite Country* (2021) de Engel. Asimismo, reseñamos la novela *La herencia* (2020) de Rafael Ruiz-Reyes y la antología poética *Cuestiones del decir* (2020) del escritor Carlos Enrique Ruiz. Junto con estos textos literarios, incluimos reseñas de los siguientes libros publicados en 2020: *Voces conventuales* de Beatriz Ferrús y Ángela Robledo, una edición sobre la escritura de monjas en Hispanoamérica; *Manuel Zapata Olivella* de George Palacios, un estudio sobre este pensador político de la diáspora africana; *Marijuana Boom* de Lina Britto, un ensayo sobre la bonanza marimbera; y *Haunting Without Ghosts* de Juliana Martínez, una monografía sobre el realismo espectral en la producción cultural colombiana reciente. Nuestro agradecimiento por el trabajo de los reseñadores en este número—Nancy López Peña, Sandra Úsuga, Jane Rausch, María del Carmen Saldarriaga Muñoz, Antonio García-Lozada, Joseph Wager y Mónica Ayala-Martínez, así como la labor de supervisión de nuestro Editor de Reseñas, Felipe Gómez. Igualmente, agradecemos la labor de nuestro comité editorial—María Mercedes Andrade, Kevin Guerrieri, Héctor Hoyos, Chloe Rutter-Jensen, Víctor M. Uribe-Urán y Norman Valencia— así como nuestro asistente editorial (Martín Ruiz Mendoza) y diagramadora (Ana María Viñas) merecen, de nuevo, un especial reconocimiento por su dedicación durante los tiempos convulsos que vive Colombia.

Confiamos que los contenidos de este número sean del agrado de nuestros lectores y aprovechamos esta oportunidad para invitarles a que nos envíen obras para reseñar con el fin de actualizar nuestro listado en la plataforma digital. Asimismo, les recordamos que está ya en nuestro portal la convocatoria para el próximo número de la revista, REC 58—número temático dedicado a los estudios y experiencias trans en Colombia, que será co-editado por Helena Suárez Rodríguez, Juliana Martínez y Franklin Gil Hernández. Esperamos sus contribuciones.

La provincia, la monstruosidad y las identidades en *Los dormidos y los muertos*, una novela de Gustavo López Ramírez

Ángela M. González-Echeverry / Gulf University for Science & Technology

Colombia es un país genéticamente violento, y el oscuro e inepto vulgo solo entiende si la autoridad es ejercida con toda la fuerza y la garra del poder
López Ramírez (2018, 23).

No es novedoso, ni mucho menos original, que en los estudios culturales y literarios se examinen las diversas manifestaciones en las que la fealdad o la monstruosidad se asocia con un dictamen de valores o unas prácticas sociales y estéticas concretas. En algunos casos, estas representaciones materiales aparecen para narrar y nombrar seres/sujetos discursivamente marginales. En tal sentido, el mundo literario ha estado habitado por personajes cuyas singularidades adquieren o presentan rasgos de deformidad, rareza o fealdad como contrapunto de su carácter moral y político. Por ejemplo, la obra de Mary Wollstonecraft Shelley, ha sido ampliamente estudiada, en esta obra no solo se cuestiona el origen y la naturaleza misma de lo humano, sino también el camino por el cual la monstruosidad y su efecto terrorífico acompaña los paradigmas civilizatorios de occidente.

Son conocidas ampliamente las interpretaciones de textos donde personajes femeninos—que han quebrantado o ignorado los paradigmas sociales o sexuales—se enuncian o caracterizan con rasgos monstruosos o como bestias amenazantes. Citemos el caso de las erinias, o la misma Medusa, cuya monstruosidad es acarreada por su sexualidad sacrílega con el dios Poseidón, castigo fulminante de Atenea. Así las cosas, esta correlación es clara por ejemplo, cuando se piensa en los atributos dados a prostitutas y hechiceras, ya que estos personajes que abundan en la literatura, son enunciados como productoras de placeres desmedidos por fuera de las convenciones del matrimonio y la familia, y también como conocedoras de secretos ocultos y sabias en el tratamiento de la naturaleza; de ahí que, en muchos casos el erotismo sea fuente de peligro, y su sabiduría sea asumida con desconfianza y actitud conminatoria.

Las aseveraciones anteriores hacen parte del imaginario de muchas culturas, razón por la que estos personajes se representan abyectos y deformados socialmente; y no es para menos: su carácter moral está dado por su actuar transgresor. El cuerpo es considerado una monstruosidad no solo por su valor mercantil, sino porque es el área receptora de todas las

fantasías y violencias de aquella sociedad patriarcal en la que se moraliza la sexualidad y se deforma de manera evidente la voluptuosidad. Las partes específicas del cuerpo femenino como el pecho, las caderas o los labios, se exageran para constituir un ideal de belleza en torno a la cosificación del sujeto femenino. En el caso de brujas y hechiceras, el punto de inflexión está dado por la desconfianza que genera su incapacidad de inserción moral y social. No obstante, esta desconfianza toma forma material en el cuerpo horrendo y envejecido del saber. Por consiguiente, el sujeto es partido, es fragmentado, y es en estas partes donde se concentra el todo transgresor.

Ahora bien, en el panorama de la literatura colombiana, la fragmentación del cuerpo femenino, se evidencia en personajes como Sayonara de la autora Laura Restrepo, Geraldina del escritor Evelio Rosero, o en aquellas mujeres animalizadas gracias a la configuración de una exuberante sexualidad por parte de una voz narradora primordialmente masculina.¹ En este contexto, también es apropiado señalar que son célebres las mujeres en la obra de Gabriel García Márquez, como Petra Cotes o Pilar Ternera, quienes personifican la voluptuosidad del cuerpo y de la fertilidad. Así, estos arquetipos de femineidad constituyen la constante tensión entre caracterizaciones monstruosas y actuares monstruosos. Para ampliar esto y en consonancia con el citado nobel, cualquier lector recordará a la abuela de Eréndira o a la niña amante del viejo escogida por Rosa Cabarcas en *Memoria de mis putas tristes*, siendo estos solo algunos reflejos tenues de la presencia convulsa de una estética desmedida y deformada que caracteriza a aquellos personajes femeninos transgresores de las normas y causantes de un erotismo hechizante.

En esta línea, pensemos ahora en las mujeres del Gaviero en la obra de Álvaro Mutis, las cuales son en cierta medida, el desarrollo de lo ajeno y del extrañamiento que vive este personaje en relación con ellas. Por ejemplo, en el caso de Ilona, su cuerpo embelesa y a la vez, su actuar libre de ataduras produce espanto, zozobra y terror, sentimientos

comparados con la sensación que produce algo monstruoso. Finalmente, cabe mencionar a las madres desalmadas de Fernando Vallejo, seres que cargan con la responsabilidad de dar vida a los engendros de una sociedad donde el desamor y la maldad las perfilan como monstruos de su narrativa. En suma, estos personajes forman parte del bestiario en el que se convierte el sujeto femenino animalizado por la ausencia de moralidad. En un panorama más actual, los personajes femeninos ocupan un espacio indispensable en las relaciones de poder de los relatos de narcos y de violencia urbana. En esta literatura, un común denominador es su actuar monstruoso determinado por unos rasgos físicos provocadores de lujuria y por su complicidad frente al actuar moralmente reprochable de amantes y mafiosos que son sus proveedores.

Lo anterior está concatenado con la idea generalizada de la violencia como factor de la monstruosidad en los relatos contemporáneos colombianos. Existe una tradición literaria plenamente definida cuyo valor tiene que ver con las formas de la violencia. Hay que subrayar que, en general, esta violencia o violencias se narran en forma de monstruo social en cuyo centro se encuentran seres deformados, viles y despreciables que le dan materialidad a la tradición cultural de nuestro país. En este sentido, la guerra y el contexto sociopolítico crean una estética de lo abominable y de lo pervertido encadenada con los hechos de más de medio siglo de conflicto. Esta acepción de la estética del monstruo cultural está delimitada en el presente estudio, ya que si bien la violencia deforma toda relación social, en la novela *Los dormidos y los muertos* (2018) de Gustavo López Ramírez, el elemento trágico no es solamente la experiencia y la condición de las violencias, sino que también se explora en detalle la conexión entre la monstruosidad estética de los personajes y la ideología conservadora de partido que se desplaza desde los centros de poder de la nación hacia las regiones y la provincia.²

Trasladando las ideas anteriores a campos más específicos, señalemos que la presencia en la literatura o el cine de seres de extrema fealdad o de belleza sublime, es habitual y anuncia la extrema tensión que produce el distanciamiento de las convenciones legitimadas por los sistemas de poder. Es posible, en efecto, narrar el caos, la deshumanización y la violencia de ciertos sujetos caracterizados por la deformidad corporal, la monstruosidad o la atrocidad, a fin de relacionarlos con un patrimonio atávico de crueldad y desmesura, que ingresa al imaginario y se erige como valor preeminente. En efecto, la novela *Los dormidos y los muertos* utiliza el recurso de la monstruosidad como técnica para caracterizar especialmente a personajes que pertenecen a la clase política y sus discursos ideológicos. En consecuencia, lo interesante es que dicha narrativa podría ser reflejo de la provincia colombiana y sus identidades deformadas por el destello de la tradición.

En este sentido, el concepto de la provincia en el presente artículo toma como puente cultural la diferenciación hecha por la CEPAL a finales de los años cuarenta y publicada en

1951.³ Este afamado estudio constituye el primer abordaje institucional sobre la visión centro-periferia. En efecto, los datos recogidos ofrecieron analíticamente la existencia evidente de asimetrías sectoriales. En otros términos, las asimetrías tienen una relación clara con los factores culturales concluyentes de las ideologías que habitan la provincia. Esta relación se traduce en el mantenimiento y el cuidado de una tradición cultural que, sin ser absoluta, se resiste al cambio.

Muchas ciudades intermedias colombianas son el resultado de la concentración poblacional de lo que anteriormente era considerado la aldea rural o el pueblo. Este espacio se vitaliza con el incremento de la productividad del agro, que, para el caso que nos ocupa, tiene que ver con el auge de las actividades de monocultivo del café. De hecho, la provincia y el mantenimiento de una economía de orden local y periférica, produjo una estratificación social conectada con las actividades claramente relacionadas con la explotación del campo. La propiedad y la protección de valores morales y religiosos ensambla y conecta dichas zonas con una ideología conservadora que es encabezada por una pequeña elite criolla dueña de la tierra y de los cultivos. Por tanto, la provincia, lejos de ser exclusivamente la génesis de la urbe o el espacio improvisado que crece desmedidamente sin plantación urbana, es un área cultural y socio-estructural que responde a la demanda agrícola, pero que limita y restringe la entrada, la salida y el flujo de cambios sustanciales a nivel colectivo.

Las elites provinciales acapararon los procesos productivos y concentraron tanto el capital económico como cultural por medio del mantenimiento acérrimo de la tradición. Es claro que el escenario de la provincia mantiene una relación asimétrica con el centro. En efecto, la noción de hegemonía del Gramsci (1971) señala que el control del aparato productivo se hace extensivo al control que se ejerce sobre la vida política y social.⁴ En relación con esto, a partir de la visión de este autor italiano, quienes sostienen la infraestructura económica se adueñan y controlan necesariamente las instancias superestructurales, es decir, las instituciones políticas y sociales. En consecuencia, los que detentan la economía, también regulan y legitiman sus flujos, alimentando la vida cultural como centro operacional según los planteamientos gramscianos.

Por ello, en el medio social, la clase dominante transfiere en su ideología la creación de formas culturales que mantienen y propician la expansión del modo de producción; y es así como en la periferia colombiana se organiza y gestiona una tradición basada en los idearios de la clase conservadora cuyo ámbito social mantiene a las elites. Dicha hegemonía no solo habla de la distribución de capital, sino también de la apropiación cultural de la tradición como una muestra prístina del orden provincial que trabaja para el centro. Es decir, se erige como estandarte de los valores originales de la nación y opera desde los paradigmas del conservadurismo, de la religiosidad

y de la estratificación que se resiste al cambio y que es reticente al otro.⁵

En consecuencia, leyendo a Gramsci se advierte que los mecanismos a partir de los cuales se ejecuta el dominio y el control son la coerción y la producción de consentimiento. Estos elementos entran en un juego casi perverso que da paso a una provincia receptora e inflexible a los cambios y por ende sobreprotectora de todo aquello que marque la superioridad de la elite. Aquí vale la pena destacar que es *otro* es la antítesis de lo conocido, lo definido, lo previamente aceptado y ratificado. En este orden de ideas, la novela de López Ramírez posibilita una lectura de la historia novedosa y autocrítica en relación con la persistencia de unos valores particulares provenientes de una clase política llena de monstruos y horrendos personajes. Estas tensiones fundacionales son narradas a través de una estética de la monstruosidad que silenciosamente va estrechando los territorios culturales y va agudizando las pugnas y las violencias.

Reforcemos lo hasta aquí dicho basándonos en Ricardo Gutiérrez-Mouat, cuyo estudio del 2005 ha guiado la lectura de la literatura latinoamericana en cuanto al tema de la monstruosidad. Dicha investigación que expone que “el monstruo es un acoplamiento de partes dispares tomadas de otros cuerpos” (3). En este mismo camino crítico debe mencionarse el conjunto de conversaciones en *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias* (2014), texto que recopila las actas de las V jornadas de reflexión “Monstruos y Monstruosidades” del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A pesar de que en el extensivo diálogo sostenido durante las jornadas se destacan trabajos sobre variados autores y épocas, se hace mención a tres de ellos. Por un lado, María Lucía Bradford en su ponencia “Lo fantástico, lo monstruoso”, afirma que en la literatura aparecen “márgenes imprecisos entre lo posible e imposible, lo natural y lo antinatural” (70), de manera que visibilizar/narrar “un exceso” elimina los límites de la pregunta retórica que se hace la misma autora acerca de los monstruos de nuestra época y que evidentemente ya no se representan exclusivamente en *Frankenstein*. La corporeidad, por tanto, con sus rasgos y atributos, son pivotes móviles con peculiaridades excesivas y que van más allá de la oposición binaria, fealdad/belleza.

Ensanche la dimensión de los excesos y la extensión del impacto social y cultural que estos monstruos tienen en la cotidianidad da paso a una interpretación actualizada de las violencias y de la subjetividad, no sin el riesgo de ponderar la valoración histórica que de hecho ha marcado las formas estéticas en las culturas y en los pueblos. Así, para Carla D’Olivo “los cuerpos de la anormalidad han sido el lugar en que las sociedades inscriben sus límites, exterioridades y miedos” (104). La presencia de lo monstruoso orbita en la escena política y gestiona un accionar en el mundo; agenciar los cuerpos monstruosos lanza al lector al centro de la conversación

biopolítica.⁶ En efecto, la presencia del monstruo y, por tanto de la monstruosidad, autoriza al establecimiento de un esquema valorativo sobre la custodia de la elite y sus practicas conminatorias. La divulgación de la monstruosidad provee de estructura biopolítica a lo social porque, además de administrar y gestionar las formas de vida y de determinar la jerarquía en términos biológicos, la monstruosidad circunscribe la contravención de la tradición y la metamorfosis cultural.

Por último, se acota el texto de Tania Díaz para incorporar la idea de la astucia del monstruo. En su ponencia analiza la transgresión y la anomalía, estableciendo que en esencia lo anormal no se opone indistintamente o en forma binaria “a lo normal.” Esta diferenciación amplía la apreciación que, por lo común, se hace de lo monstruoso al percibir el funcionamiento y la complejidad de sus maniobras. Por esta razón, la existencia del monstruo o de la monstruosidad y su narración/inclusión, no deviene exclusivamente en transgresión, sino en “corrección, una sobreadaptación al dispositivo, una exacerbación que asegura su supervivencia” (Díaz, 140). El monstruo usará, entonces, todo su poder para evitar la extinción de lo que representa y valora.

Así pues, los estudios mencionados en diálogo con la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco (2007) servirán para el acercamiento a la novela de López Ramírez. Esto en cuanto a la generación de corredores simultáneos que permitan pensar el espacio de la provincia y su identidad cultural/política. De acuerdo con esto, la hipótesis que se desarrolla a lo largo del presente artículo propone que la monstruosidad como recurso en la novela, descubre algunos trazos identitarios de la provincia que, para el caso colombiano, recogen usos y costumbres acendradas que se erigen en estructuras de interacción social, como respuesta al alcance ontológico que prevalece y en virtud de una tradición no cuestionada.

En efecto, el término “provincia” resulta del diálogo cultural con la estructura y la organización territorial colombiana. Si bien esta división territorial no se organiza en forma de provincias, la existencia de departamentos como lo señala la Constitución de 1991 en el título XI, capítulo I, no convence cuando se trata de entender áreas o zonas específicas de un departamento o una ciudad intermedia, como es el caso de Manizales. La esencia de la discusión en cuanto al término suscrito en el presente artículo se relaciona con lo señalado por María Teresa Uribe (1990) respecto a las zonas o regiones culturales:

[...] realidades históricamente formadas, socialmente construidas, colectivamente vividas por sus pobladores y a veces también pensadas por sus dirigentes, por sus intelectuales que le imprimen un sentido político, una dirección y un horizonte de posibilidad a esa existencia histórica compartida mediante la formulación y puesta en ejecución de proyectos políticos y ético-culturales que terminan definiendo

los perfiles de un *ethos* perfectamente diferenciable.
(53)

En relación con lo anterior, Fabio Zambrano Pantoja declara en un estudio sobre descentralización territorial en Colombia que, según los términos de la definición María Teresa Uribe, las regiones nacen no solo de los procesos de modernización, sino también de “reverenciar directamente su cultura, la cual es claramente visible y homogénea” (11). Esto sin duda, está ligado al florecimiento de las regiones agrícolas en cuyo centro se advierten las prácticas culturales como formas simbólicas de unidad.

En el sentido de prácticas culturales e ideológicas, el departamento se extiende a la región, pero esta sobrepasa la frontera de aquellos referentes facilitados por “la parroquia, la villa, la ciudad, y por ello las gentes se organizan políticamente según los límites locales (Zambrano, 7). En consecuencia, se adopta el término “provincia” para amurallar la ciudad mediana en términos de habitantes culturales, pero que a la vez pertenece a una región subsecuente a la creación de un departamento en términos legales y de administración territorial. Por tanto, la transferencia de ideologías desde el centro o la capital hacia la provincia atiende al afianzamiento de una identidad nacional de elite política. La pertenencia al proyecto nacional se hace por medio de un acorazado sistema de aquellas elites políticas que en áreas como Manizales toman la tradición conservadora y sus ideólogos de la clase política como baluartes de la nación. Estos mitos fundacionales son narrados por Gustavo López a través de una estética de la monstruosidad que se materializa en los territorios y las provincias culturales.

Teniendo presente lo anterior, es necesario señalar que, a diferencia de Umberto Eco, la novela *Los dormidos y los muertos* no redime la monstruosidad, ni tampoco inscribe la fealdad en el territorio de la resistencia. Más bien, como se demostrará en el presente estudio, la novela empuña una particularidad de fuerzas que se imponen y se confrontan en la historia social de Colombia en el siglo XX para enfrentar aspectos puntuales de la tradición en la provincia. En particular, el caso de Manizales (departamento de Caldas), un embudo territorial y cultural de conservadurismo social y reticencia al cambio. López Ramírez se apodera de seres horrendos y deformes, siniestros y malvados, para reproducir con insistencia cartográfica la implementación en ciertas áreas de la provincia colombiana, de una ideología de esperpentos multiplicada hasta nuestros días, cuya esencia estima que el opuesto es el enemigo y que es imprescindible destruirlo y eliminarlo.⁷ Lo alterador y peligroso no es exclusivamente el monstruo; por el contrario, el autor se atreve a contemplarlo, a reproducir sus sermones y a repetir sus valores. Narrarlo crea interlocutores que, mediante el ejercicio de la resistencia, cuestionan la identidad genuina de los espacios de la provincia y el efecto de valores inamovibles.

Para brindar más claridad sobre el concepto de monstruosidad, hay que detenerse por un momento en la mencionada obra de Umberto Eco. El autor italiano recorre el arte y sus manifestaciones para demostrar la constante presencia de la fealdad en las más oscuras pesadillas de la humanidad y también en la cotidianidad y el amor. La belleza seduce tanto como la deformidad, y el éxtasis de lo sublime se acompaña de perturbadoras sensaciones provenientes de lo repulsivo y lo inmundo, conceptos todos relacionados con un momento particular y una geografía específica. La seducción de la que habla Eco se refleja en lo sublime y lo monstruoso, es sin duda la apuesta de la novela aquí estudiada. En este propósito, López Ramírez identifica la adoración que en las periferias regionales se tiene de personajes militantes de la política, y rastrea en detalle la enajenación de los ciudadanos para conectarse con la misma y establecer sus identidades. Colombia, y, en particular, ciertas regiones y provincias del país, exhibe culto a la persona del político que aún en nuestros días persiste y provoca polarizaciones obstinadas y violencias demenciales.

Según estas cuestiones, parece que la seguridad de las comunidades reside en un efecto reflejo, porque la apreciación de lo que es seguro transmite estabilidad y privilegia la conservación de estructuras imperantes que se resisten al cambio. Así pues, lo monstruoso se entiende como señal, a modo de revelación que no admite cambio ni transformación de lo conocido. En la introducción de *Historia de la Fealdad*, Eco asevera, haciendo referencia al *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche, que la belleza y la fealdad en una cultura o en un momento histórico no son solo directivas de la subjetividad, sino que trazan una materialidad que refleja el estado sociopolítico de un colectivo. Ese espacio en el cual las sociedades se descubren y se protegen, alertando a través del miedo que se le atribuye a toda otra configuración subjetiva que resulte ser foránea o extraña. El repudio a lo no familiar va dando paso a una serie de axiomas que determinan la identidad subjetiva y social. Se asumen asimismo nociones de la proporción y la dimensión, con lo cual se acallan los planos alternativos y se asume un discurso que encierra la identidad cultural dentro del binario hegemónico.

De acuerdo con Georges Canguilhem y Potschart (2011), “encontramos lo monstruoso [...] en el origen de las monstruosidades” (206). Esto señala que la monstruosidad es una consecuencia de lo monstruoso y, por ende, este es portador textual de una monstruosidad, produciéndose una causalidad entre la respuesta a la monstruosidad y el monstruo como ser político y cultural. En su estudio sobre Canguilhem, Andrea Torrano (2014) escribe que “la monstruosidad es un resultado [...] por lo cual, la monstruosidad y lo monstruoso se diferencian en tanto que la primera es consecuencia del segundo, donde lo monstruoso puede considerarse una transgresión” (96). No obstante, esta distinción, la monstruosidad se advierte como el concepto descriptivo y el monstruo como precepto normativo.

Por otra parte, si bien no inscrita dentro de una descripción de la situación provinciana en Colombia, la adjetivación de lo monstruoso hecha por Eco resulta esclarecedora. Su alusión es fundamental en términos de la materialización de una biopolítica que asocia la estética de ciertos personajes con las resonancias en la política del siglo XX en Colombia y en sintonía con el contexto que aborda este artículo. Eco destaca “la relación orgánica entre las partes de un todo” (2007, 19), comprobando el alcance de la experiencia de la provincia en el proyecto cultural e ideológico de la nación. El acto de exhibir elementos que crean caos en la estructura del todo, comprueba las formas para mantener controladas las partes del todo denominado proyecto nación. Ciertamente, se examinarán las conexiones entre la experiencia estética y la ideología para entender la novela *Los dormidos y los muertos* en términos de identidad contextualizada. Monstruos que reflejan ideas esperpénticas y personajes que evidencian las violencias del siglo XX en Colombia—cuya clase gobernante mantiene las inequidades y el constante rechazo a los cambios—serán las ramas desprendidas de la exploración hecha por el autor López Ramírez de una época de complejidades políticas que ha fundamentado el quehacer y los conflictos irresolutos hasta el día de hoy.

La novela es una narrativa centrada en personajes egregios y sus historias familiares, que de forma directa se ven envueltos en la situación social de la Colombia del siglo XX. De igual forma, narra los acontecimientos privados de los Almanza y los episodios nacionales más notables. El relato empieza con la muerte de Laureano Eleuterio Gómez, “el quincuagésimo sexto presidente de la república de Colombia” (I). Su muerte ocurrió por causas naturales el 13 de julio de 1965 “cuando le llegó la hora tenía los ojos reabierto a la nada, la mano derecha aferrada a un crucifijo toledano y la izquierda a un pañuelo empapado en agua bendita” (7). Dicha escena da paso a la discusión sobre la naturaleza de la obra y su filiación a la novela histórica, y, como bien lo declaró el propio autor en entrevista radial, su novela se compone de elementos históricos que son estructurales a la narración, pero no la concibió como una novela histórica en el sentido de su definición clásica.⁸ En otra entrevista el autor confesó:

Me interesa la historia porque significa la posibilidad de contar los hechos del pasado desde una nueva mirada. Pero no la mirada que campea sobre el gran entramado de la historia sino la mirada que escruta la tras-escena y descompone la versión dada en otra realidad, transformada, si se quiere transgredida [...] Ahora bien, siguiendo esta propuesta literaria lo que hice con esta novela fue una revisión del pasado no en clave histórica o historiográfica; porque lo que el escritor revisa y cuenta no es la historia como memoria sino la historia como distorsión.⁹ (Tobar Guerrero, julio 2 de 2019)

Aclarado este punto, vale la pena mencionar que, a pesar del interés de los lectores en relación con *Los dormidos y los muertos*, no hay todavía estudios críticos y solo se encuentran reseñas comerciales acerca de su contenido, además de algunas entrevistas del autor en periódicos de circulación nacional.

Este hecho tiene que ver con dos importantes síntomas de la cultura literaria en Colombia que se enunciarán brevemente. Primero, la novela es de un escritor de provincia, lo que pone en escena un territorio anclado a una tradición conservadurista y que escribe sobre asuntos nacionales que ocurren en la cuna misma del cambio, es decir, la ciudad, la gran urbe. No obstante, la novela se sitúa claramente en la provincia, de la que es oriundo el escritor. En otras palabras, la difusión de asuntos locales desde lo específico es reducida y tiene menor eco publicitario sin que esto tenga algo que ver con la calidad de la obra. Segundo, la editorial a cargo de la novela es Rey-Naranjo, que se presenta a sí misma en su página oficial como una casa editorial independiente y que por obvias razones difunde sus publicaciones de manera diferente en comparación con los emporios editoriales internacionales.

Presentado este diagnóstico, la tarea que urge en términos de visibilización del arte es la descentralización de la cultura y la literatura. Por esta razón, más allá de estudiar una obra valiosa en términos literarios, se hace un llamado a académicos y actores influyentes para que resistan el guiño del mercado y presenten las disparidades culturales y estéticas concebidas desde la provincia, porque eso, en efecto, es lo que hace López Ramírez.

Volviendo a la novela, esta localiza los hechos, las relaciones cotidianas y los personajes en Manizales. Desde el inicio de la historia, la geografía supera la idea de territorio de afiliación y de hábitat de los personajes para deliberadamente configurarse como el espacio ocupado y nutrido por valores que muestran una identidad cultural con características muy bien definidas. En este punto, resulta interesante plantearse la siguiente cuestión, teniendo presente la relación binaria tradicional y los trazos identitarios de los que se ha hablado y con miras a un proceso de transformación interna: ¿en dónde más podría asentarse la familia del barbero Deogracias Almanza, su esposa costurera Adelaida Plata y sus retoños? López le apunta a una familia que se está transformando en el centro de sus propios valores. Los hijos Almanza—Álvaro Pío, León Décimo, Laureano Ramón y Eccehomo, y las dos hijas, Adelaida y Elenita—existen en la ficción y, quizás más allá de esta, para demostrar la recepción de las ideologías y las adaptaciones o resistencias necesarias que la provincia hace en un país centralizado y mediado por las violencias.¹⁰ Esto se visibiliza desde un entorno en transformación que se estira y se encoje, y que sufre diversas adaptaciones y planteamientos, desde el ser, hacia el “otro” ser. La familia que se enuncia en las primeras líneas de la novela en sincronía con la muerte del presidente Laureano Gómez, no es la misma

que se muestra meses después de la muerte del célebre cura revolucionario Camilo Torres; esa familia que aparece al final de la historia y su trágico desenlace, se transforma a lo largo del relato.

Además, la obra cuenta que los Almanza dejaron Pamplona—una ciudad ubicada al noreste de la cordillera oriental de Colombia—y que recorrieron 670 kilómetros para llegar a Manizales y establecer sus vidas luego de huir por amenazas de ajustes de cuentas, como puede apreciarse a continuación:

[...] el directorio conservador de Pamplona llamó en sigilo a los jóvenes intrépidos de aquel pueblo donde siempre había imperado el partido conservador, y les dio el encargo de defender a sangre y fuego la dignidad y el honor maltrecho del partido. Debían vengar la sangre del padre Orduz. (32)

El grupo de hombres que se hizo nombrar Los Hermanos Macabeos, cuya consigna consistía en defender con sus propias vidas “la existencia y los principios sacrosantos del Partido Conservador” (33), tenía entre sus correligionarios a Deogracias. Éste, además de estar casado, “ya era afeitador hecho y derecho, godo, sectario y católico a machamartillo que rezaba a mañana, tarde y noche rosarios, coronillas, novenas, le pedía a la Virgen de Fátima la conversión de Rusia y creía a pie juntillas que los judíos habían matado a Jesús y que los liberales eran masones y comecuras” (32).¹¹ Cuando el gobierno liberal tomó represalias contra el accionar de Los Hermanos Macabeos, el Directorio Nacional Conservador ordenó que los jóvenes matarifes fueran puestos a salvo en Manizales: “un inexpugnable reducto conservador” (33). Así, la novela entrelaza el fervor que Deogracias Almanza tiene por el presidente Laureano Gómez—bastión conservador—con su propia vida familiar en “Manizales, la ciudad más conservadora y católica de este país católico y conservador” (I); incluyendo los detalles de los gobiernos de Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo, Alberto Lleras Camargo, Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez Castro y Gustavo Rojas Pinilla. Asimismo, una buena parte del relato se reserva a la incursión guerrillera del sacerdote Camilo Torres (1929-1966) como contrapunto de la polarización tanto del país como de los miembros de la familia Almanza, hasta la narración de varias muertes violentas, incluyendo la del propio Torres.

Esta primera circunscripción geográfica a Manizales—que para la época “tenía cincuenta mil habitantes, trece médicos, treinta ocho abogados, sesenta y cinco curas y apenas cuatro barberos, es decir, trabajo había y de sobra” (42)—es fundamental en el desarrollo de la identidad cultural que crea la novela. Con la religión y la política como asuntos que van ligados, se dibuja la ideología que, acompañada de personajes monstruosos y horrendos, trenza una narrativa en la que circulan cuerpos biopolíticos en los que se visualiza la

fealdad del monstruo en diálogo con las anécdotas de una familia provinciana. En retrospectiva, esta estética expone una clase política que, al contrario de las caracterizaciones convencionales, va afincando la *anormalidad* como figurativo de identidad.¹² El lector entra en contacto con la estética de la monstruosidad, primero, con Laureano Gómez:

[...] el Monstruo, el Hombre Tempestad, una bombarda a punto de estallar” que cuando se instaló en la presidencia en 1950 era “un despojo donde medraban flemas y gargajos, un pulmón de fumador sin remedio, unas cuantas arterias rancias y un corazón de palo. (73)

Este monstruo “fementido” al enfermar gravemente y en su lecho de muerte después de llevar el título del “político más odiado de Colombia”, decide que, antes de dejar este mundo, debe designar con “el índice huesudo y tembloroso a Roberto Urdaneta para que tomara las riendas del poder. Este abogado conservador [...] medio sordo y displicente pero marrullero como ninguno” (77); entre tanto, entra a formar parte de los monstruos que gobernaron Colombia en la primera parte del siglo XX.

La novela explica que, después de un incidente en la región del Tolima, simpatizantes liberales ocasionaron algunos disturbios al hacer arengas a sus partidarios; por lo que Roberto Urdaneta, en calidad de presidente encargado de la República de Colombia y convertido en “diosa vengativa y furiosa” (79), decretó que acabaran “con ese pueblo de mierda” (79). Este accionar militar ordenado por Urdaneta, “godo recalcitrante y con ínfulas cortesanas” (78), hace posible entrever que su reacción, como lo evidencia su lenguaje corporal, transfigura su accionar monstruoso en un monstruo. En concordancia con esto, cuenta la novela que el 6 de abril de 1952:

[...] mataron a los hombres por el mero hecho de que en la cédula no tenían el sello que testimoniaba que habían votado en las elecciones que ganó Laureano. Fueron por lo menos mil muertos liberales. Nadie dijo nada, nadie vio nada. (77)

En este orden de ideas, la novela emplea las descripciones necesarias para caracterizar a Laureano Gómez y a Roberto Urdaneta como casos estéticos y fácticos de la monstruosidad materializada, corporeizada, y no serán los únicos políticos con estos distintivos. Otro buen ejemplo de dichas caracterizaciones se da en la construcción del personaje del militar Gustavo Rojas Pinilla. Mientras el interino presidente Urdaneta lidiaba con las revueltas de los liberales, Laureano Gómez un poco recuperado después de estar a punto de morir, visita el palacio de gobierno, “la hiena está merodeando por el palacio” (88), y le exige a Urdaneta la destitución del teniente general Gustavo Rojas Pinilla, “el militar más popular del país” (89). Este mandato tiene que ver con su reacción frente

al rumor de golpe de Estado que fraguaba el mismo partido Conservador y algunos liberales que ambicionaban deshacerse definitivamente del monstruo, ya que el curso natural de la vida y la enfermedad no lo había logrado. Es de recordar que Rojas Pinilla fue alumno de Laureano Gómez en la Escuela de Ingeniería; así, en la siguiente cita se presenta como “un chafarote boyacense de cincuenta y tres años, godo desde que nació” (89), “fiel devoto de la Virgen de Chiquinquirá, estudiante mediocre y un verdadero gaznápiro” (90). Está claro que Rojas Pinilla carece de virtudes intelectuales, pero en suma es “un cacique con uniforme, un ciego y bárbaro fanático político [...] lambón y chupacirio” (91).

Estas peculiaridades son, además, puntualizadas en la novela como de “alta estima en Colombia”. Las descripciones de Rojas Pinilla culminan con: “no es más que un palurdo, un ladino, un taimado. Es un ave de corral, una gallineta con uniforme” (91). Aunque no son estos atributos exclusividad de un monstruo, la novela monta a partir de estos rasgos un accionar monstruoso que entra y sale de, por ejemplo, la sospecha de sus afiliaciones como agente encubierto de la red de espionaje nazi en Suramérica, o de ciertas tácticas usadas bajo su mando para provocar la confesión de sus adversarios. Tales comportamientos reprochables no le impiden ser llamado el “General Supremo,” “Salvador de la Patria,” “Componedor de Entuertos.” De esta forma, el ejercicio de poder de Rojas Pinilla queda compilado en la novela y viene a reforzar el accionar excesivo del personaje, como la militarización del país, especialmente en el departamento del Tolima (1955), ocurrida durante su mandato, y las operaciones que dejaron a “más de cuatrocientos desterrados” (113), clausurando así “la felicidad [...] para todo el país y para los Almanza Plata de Manizales” (113). Es pertinente mencionar también que Rojas Pinilla se arrogó el poder como dictador y gobernó Colombia con mano recia.

En este universo, el monstruo, la hiena, los pájaros godos, lagartos de tierras pantanosas, marranos guarros, avisperos alborotados, papagayos, perros viejos y vulpejas, son solo algunos de los ejemplos que forman este bestiario que rememora los personajes históricos en concurso; bestiario con el cual se construye la atmósfera y los espacios identitarios donde contornos entre lo animal y lo humano se complementan. El bestiario es, sin duda, la manera en la cual la novela representa a la clase política adscrita al conservadurismo. Esta estética no es caprichosa, ni atiende solo a las prácticas consuetudinarias del lenguaje popular. Por el contrario, lo que hace la novela es desfigurar por medio de la monstruosidad, lo cual es evidente en la configuración de la clase política, en tanto que sigue encarnando una serie de valores constitutivos de la nación y legitimados por el poder.

La novedad en *Los dormidos y los muertos* es, como lo explica Fontanille en su *Semiótica del discurso* (2016), el registro de unas “lógicas de lo sensible” en cuanto se narra el cuerpo o el área de construcción visible de los personajes.

Este recurso literario deriva en un revestimiento o cubierta que actúa como aproximación entre el interior y el exterior de los personajes, haciendo así las veces de catalizador y de epicentro para las emociones y las identidades. Como resultado, hay una invitación al lector a repasar esta perceptiva de la historia contemporánea y descubrir las secuelas en el relato social y político de hoy. En efecto, todas estas descripciones animalescas coinciden con la imagen de monstruosidad, exagerando elementos como el mal olor, la enfermedad, la salivación excesiva, las arrugas y muchos otros rasgos perturbadores que le dan materialidad ideológica a lo provincial.

Pero el espacio político no es el único lugar donde la monstruosidad tiene cabida en la novela de López Ramírez. La ausencia de la justicia social y la inequidad silenciosa abrazada por la tradición, son los motivos fundamentales del movimiento de oposición al cual pertenecen León Décimo y Eccehomo Almanza Plata. Ambos hijos pasan por una transformación evidente a lo largo de la obra, la cual se manifiesta mediante su resistencia tanto a Deogracias, su padre, como al sistema social, consideran que contravenir la tradición origina muerte y violencia, planteándose de este modo indiscutibles desenlaces para sus vidas provincianas: “León Décimo Almanza perdió la fe, se afilió al Partido Comunista [...] Ni Adelaida ni Deogracias sabían, ni podían saber, que era comunista: era como albergar un proscrito en casa” (V). Desde esta perspectiva, podría incorporarse una especie de “escenario” propicio para la monstruosidad, entendida esta en sentido amplio y cuya expresión contrasta con las muertes naturales de los políticos y la muerte violenta sufrida por los personajes que no se adhieren a los valores impuestos por la clase política conservadora. La madre de los chicos Almanza le cuenta en secreto al lector el presentimiento y la tragedia que marcarán el final de la vida de sus hijos, en simultáneo con la suerte que correrá el revolucionario Camilo Torres: “el cielo se estaba llenando de nubes negras y tormentosas, y lo que se veía venir era una borrasca de sangre” (122). En este punto vale la pena señalar que la monstruosidad confina el quehacer de quienes se enfrentan a la dicotomía del ejercicio de la violencia como forma de resistencia. Es evidente que no puede haber algo más monstruoso que morir violentamente cuando uno es joven o aceptar que la única forma de resistencia al proyecto nacional hegemónico es perder la vida.

En otro episodio de la novela se narra un robo planeado por la organización revolucionaria Comando Armado de la Militancia Obrera *Camilo Vive*, de la cual formaban parte ambos hermanos Almanza. León, transformado ahora en clave de combate como Prometeo y conocido entre su círculo de amigos como Monaguillo por haber pasado algún tiempo en el seminario, es asesinado en aquella guerra, la cual “es un monstruo grande y pisa fuerte, toda la pobre inocencia de la gente” (León Gieco 1978). Mientras su hermano menor, Cheché —como lo llamaba León— observa impávido desde la banca del parque de la iglesia de la Inmaculada, donde vigila atento con el silbato, el policía apunta a su mentor y

confidente y este cae “sin estrépito al pavimento, la mano desgonzada en el revolver y luego todo fue silencio” (461). Por su parte, la suerte del menor de los Almanza, Eccehomo, en sus “vertiginosos diecisiete” y ahora rebautizado por la organización como Manolo, se ve asediado por un monstruo aún más terrorífico que la propia muerte. Así, imagina en sus horas finales:

Las penas de la vida deben consolarnos de la muerte. Pronto me iré de aquí. Me llevarán a la oscura madrugada de mis incertidumbres: veré por última vez calles, personas, animales, cosas inciertas. No me podrán ver, yo sé. Me han de ocultar. Tampoco me oirán gritar por entre aquellos vidrios velados: adiós país de mi vida breve, sepultura cochambrosa de sus mejores hijos, corral de bestias babeantes, pocilga de pícaros y cafres, cementerio de cretinos de la concha de la madre que los parió. (480)

¿Es la perversidad parte de la monstruosidad? Parece que esta conexión la hace y la reitera el texto de López Ramírez, por cuanto no son solo los rasgos físicos, ya que la naturaleza de los personajes choca o produce una sensación particular y una subordinación de valores sociales y políticos. La monstruosidad corre en paralelo con la muerte, la destrucción y los desastres traídos por las violencias. Y va aún más allá: esta idea de un cuerpo que exhibe fealdad también entraña la defensa de unas prácticas culturales concretas ligadas a una tradición conservadora perversa y renuente al cambio.

Se debe anotar antes una particularidad interesante en la que no se ahondará, pero tiene que ver con la estructura de los personajes femeninos. Al respecto, en la narración se reconocen elementos precisos en su configuración estética y moral. En efecto, la madre de los Almanza, Adelaida Plata, la cual se narra desde la sumisión y el sacrificio sin olvidar que, por momentos, esta mansedumbre es quebrantada con discursos directos y apropiaciones incipientes de su propia subjetividad. En contraste, Antonieta, una de las hijas de la familia, no tiene la misma suerte, ya que haber deshonrado a la familia con un embarazo prenupcial guía su tránsito por la novela. Es así como, silenciada por el sufrimiento, desvergonzada según su padre, la chica muere muy joven presa de un cáncer uterino, sin antes asegurar su acto de agencialidad. La cercanía con el pequeño Eccehomo la lleva a materializar unas inquietudes crecientes y evidentes, que alejan para siempre al pequeño de perseguir los pasos de su padre Deogracias. Elenita, la menor de la familia, costurera también como su madre, sorprende al lector cuando se declara partidaria de la rebelión social y ayuda a sus hermanos en las tareas revolucionarias. Por otro lado, aparece Alba Lucía la Mar, pareja de León y primer amor y fantasía sexual de Eccehomo. Este personaje, o la Luxemburgo, como es conocida también, es complejo y se extiende más allá de su función revolucionaria. Conocedora del dogma revolucionario, es pragmática, bella y fuerte.

En consecuencia, los personajes femeninos son fundamentales contrapuntos de la identidad de la provincia y, aunque tocados por la monstruosidad, confrontan su retórica vacía y actúan como sujetos creativos, sin que la novela las exima o redima por completo. Así se entiende que lo “otro” no equivale de modo exclusivo a lo monstruoso. De hecho, afirmar que la monstruosidad tiene su contrapunto y que el monstruo es definido *en relación con* la norma, hace pensar en la dicotomía de G. Canguilhem y Potschart (2011) “normal-anormal” y la aparente relación que contradice este binario. Sin embargo, este contrapunto hace posible una exterioridad que da vida a la interpretación que se hace de la novela en estas páginas. La presencia del personaje de Camilo Torres completa la macrohistoria política de la obra y ratifica lo que Canguilhem y Potschart (2011) declaran: “toda preferencia de un orden posible es acompañada —la mayoría de las veces de una manera implícita— por la aversión del orden posible inverso” (187).

Se reconoce en Camilo Torres un ser distinto, no por su superioridad moral sino por su corporeidad, hecho que tiene unas consecuencias determinadas por el curso de la historia. Los signos físicos del revolucionario sacerdote transgreden el orden del monstruo y de manera implícita sus valores, que son inversos a los de la clase política y deben ser eliminados; en este punto, hay una inversión tangencial de lo normal y lo anormal en consonancia con las ideas de Canguilhem y Potschart (2011). El personaje de Torres despertaba un atractivo descrito por muchos. Guitemie, confidente y secretaria conoció a Torres en París y aseguraba que lo veía “como un ser de otro mundo, un exuperiano, un principito perdido en este mundo egoísta” (299). Además, sus ojos verdes e inquietos, su risa fácil y esa extenuante necesidad de “compartir la vida con los otros” lo ponen al nivel sublime de sus intenciones con los pobres, con la justicia social, con la resistencia.

A Camilo Torres “todos lo querían, era una figura carismática que se movía a la velocidad de un torneo y que tenía una necesidad urgente de hacer algo. De redimir a la humanidad entera” (330). Estas representaciones del cura revolucionario tienen una intencionalidad clara en la novela y no solo permiten una lectura desde la perspectiva política, también encuentran un espacio en la formación de la identidad de la provincia. La armonía de los rasgos, lo sublime de sus intenciones, invitan a pensar en el cambio, producen dudas respecto a la tradición, y visibilizan la transformación que se da al interior de la familia Almanza. Aquí es conveniente volver al punto de partida de la novela:

Se murió Laureano—le dijo su mamá sin siquiera mirarlo y con voz ronca [...] Eccehomo el quinto de los hijos, que tenía insolentes diecisiete años [...] había jurado en secreto solo ser leal a Camilo Torres, a su hermano León y a la mujer más bella y combativa que sus ojos contemplaran, la Luxemburgo. (9)

Su postura política estaba en contraposición a la de su padre. Así que cuando se enteró de la muerte de Laureano y de lo mucho que esta pérdida afectaba a su padre, se atrevió a pensar que:

Si por él fuera, Laureano se podía ir al carajo, que nada le debía, más bien le parecía que le había quedado debiendo a Colombia todos los muertos que ayudó a empujar a punta de discursos, denuestos y escupitajos morales por el desbarrancadero de esa guerra civil que se llamó La Violencia. (9)

El chico podía suponer el gran discurso sobre la dolorosa partida del bien amado supremo de la patria, “el Catón colombiano, el adalid de la civilización cristiana, el único capaz de vencer, obligando a renunciar a un gramático extraviado” (10). Aquí Marco Fidel Suárez se describe como indigno por “bastardo” y se menciona a continuación a Alfonso López Pumarejo, cuyo gobierno se erigió como “judeo-masón-promoscovita” (10). En efecto, para el menor de los Almanza, Laureano no era más que una voz de látigo que fumigaba a quien se interpusiera en su camino. El sentir del personaje demuestra claramente que la monstruosidad está presente en la vida y en las relaciones familiares y sociales de la provincia; su accionar castiga y destruye. Son estas referencias las que van adaptándose a las citas extraídas de *Los dormidos y los muertos*.

Parece apropiado decir que los lectores de la mencionada obra de López Ramírez se familiarizan con los conceptos de la monstruosidad y la entrañada perversión que ello articula, al igual que sus multiformes manifestaciones estéticas a través de las historias políticas del siglo XX en Colombia, a la luz de los cambios y las transformaciones de la familia Almanza, residente de Manizales. Este fenómeno de apreciación se erige de modo transversal en la narración; a través del actuar de los personajes se oye el eco del accionar del monstruo y la influencia en la provincia. Se asocian personajes con animales, lo cual exhibe una apuesta estética que ratifica la importancia de los bestiarios y de un modelo narrativo que principalmente invita a la reflexión y al cuestionamiento de

figuras monolíticas de la política, en su mayoría presidentes de mediados del siglo XX.

Por último, vale la pena insistir en la astuta decisión y capacidad de Gustavo López Ramírez para identificar y localizar los hechos en Manizales, mostrando estos complejos procesos socio-políticos y la influencia del centro a la periferia, y de esta forma orientar las miradas hacia la provincia como espacio geográfico y cultural; área receptora de ideologías y centinela de la tradición, fenómeno cuya valoración nos parecería muy lejos de ser unívoca.

En efecto, se infiere que la monstruosidad tiene una directa relación con la biopolítica y, por ende, con la identidad cultural. Lo anterior implica que los mecanismos de la clase política se ejercen no solamente desde el comportamiento de sus líderes sino también desde sus imágenes materiales. De hecho, lejos de ser solo una técnica narrativa, la monstruosidad caracteriza hechos reales de la nación colombiana, como el asesinato de comunidades, la muerte de jóvenes y la supresión de la resistencia como respuesta represora del Estado cuando se produce oposición contra la injusticia y la desigualdad. *Los dormidos y los muertos* de manera cuidadosa establece lugares que capturan la cotidianidad de la familia de provincia, sus rupturas, sus aciertos sociales y sus vergüenzas amargas. El devenir de los Almanza, la muerte de varios de sus hijos y las insistentes pulsiones de violencia ejercidas por el *paterfamilias*, retratan la interiorización de una tradición absurda que se replica y se lleva con orgullo porque se copia de quienes se erigen en héroes nacionales.

Cabe añadir que la lectura de esta novela de detalles y abordaje histórico transforma las maneras como regularmente se representan estos acontecimientos. El predominio de un orden, del *statu quo*, significa la valoración de un orden particular por encima de otro. Esta es precisamente la premisa que sostiene el rechazo al cambio y la aceptación incondicional de la tradición. Sin embargo, la propuesta de la novela avala una mirada cercana y unos primeros planos respecto a nuestros muertos y a aquellos que duermen en los pedestales del honor, porque todos son piezas del *collage* de la historia.

Obras Citadas

- Butler, Judith y Bixio, Alcira. 2015. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Canguilhem, Georges y Potschart, Ricardo. 2011. *Lo normal y lo patológico*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Fontanille, Jacques. 2016. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

- Foucault, Michel. 2005. "Derecho de muerte y poder sobre la vida." En *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 161-194.
- Gramsci, Antonio. 1971. *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Península.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. 2005. "La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico." *Hispanamérica* 34 (101): 3-13, www.jstor.org/stable/20540634
- López Ramírez, Gustavo. 2019. *Los dormidos y los muertos*. Bogotá: Rey Naranja.
- Naciones Unidas. 1949. *Estudio económico de América Latina*. Nueva York: Naciones Unidas, 39 (195): 1.II.G. 1.
- Perozzo, Carlos. 1986. *Forjadores de Colombia contemporánea. Los 81 personajes que más han influido en la formación de nuestro país. Vol. I*. Bogotá: Planeta.
- Torrano, Andrea. 2014. "La Monstruosidad". En G. Canguilhem y M. Foucault. *Una aproximación al monstruo biopolítico. Ágora: Papeles de Filosofía* 34 (1): 87-109. doi:10.15304/ag.34.1.1594.
- Torres, César. 2015. *Colombia siglo XX: desde la Guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Uribe, María Teresa. 1990. *La territorialidad de los conflictos y de la violencia*. Antioquia: Universidad de Medellín.
- Zambrano Pantoja, Fabio. 1995. "El contexto histórico de la descentralización territorial en Colombia." *Nómadas* 3.

Notas

1. Ver Paula Daniela Bianchi (2013) "La subjetividad y el goce femeninos. Las nuevas representaciones de las prostitutas en la literatura latinoamericana contemporánea. Cuerpos, placeres y alteraciones."
2. Gustavo López Ramírez (Aranzazu, Caldas, 1955) es anestesiólogo de profesión y escritor. Autor de los libros de cuentos *Una casa morada al doblar la esquina* (2001) y *De cómo Johny el leproso se anticipó a su muerte, ganador del premio de cuento de la Cámara de Comercio de Medellín 2010*.
3. Ver *Estudio económico de América Latina*, publicado en 1949 por Naciones Unidas.
4. Ver Antonio Gramsci y su ensayo *La Política y el Estado Moderno*.
5. El otro surge como una dificultad casi infranqueable en la fenomenología que delimita el espacio de resistencia de aquel sujeto a quien se le ha negado el poder de la auto representación.
6. En este sentido debe volverse a Foucault (2005): "Derecho de muerte y poder sobre la vida", por cuanto la biopolítica se conecta directamente con el poder que se ejerce sobre la vida y su clásica paradoja de hacer morir y hacer vivir. También es imprescindible mencionar a Judith Butler y Alcira Bixio en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993), cuyo argumento central expone la noción de que no puede existir una concepción de sujeto por fuera de los parámetros de la normatividad, aplicando este concepto no solo al sujeto femenino sino a cualquier cuerpo que transgreda o contravenga el marco normativo.
7. Comparto la siguiente cita: "El término esperpento aparece como concepto estético en la famosa escena XII de *Luces de Bohemia*, tantas veces glosada, donde se explicita su origen y características y se expone el programa artístico—los mecanismos de la deformación— de la nueva estética" (Santos, s. f.).
8. Ver el siguiente enlace de W Radio Colombia, 28 de mayo de 2019: <https://youtu.be/CX6Ex1ph3Lo>

9. Véase <http://criticamohan.blogspot.com/2019/07/entrevista-al-escritor-gustavo-lopez.html>
10. Deogracias Almanza era una convencido de la importancia de los nombres, declarando que: “un nombre es como ese ferrete con que se marca el ganado” (III).
11. La página oficial del Partido Conservador en Colombia establece que: “Mariano Ospina Rodríguez y José Eusebio Caro elaboraron un documento que denominaron Programa Conservador de 1849, <https://www.partidoconservador.com/index.php/historia/>. Asimismo, afirma Carlos Perozzo, “el partido conservador reconoce el orden constitucional contra la dictadura, la legalidad contra las vías de hecho, la moral del cristianismo y sus doctrinas civilizadoras contra la inmoralidad y las doctrinas corruptoras del materialismo, la libertad racional contra la opresión y el despotismo, la igualdad legal contra el privilegio aristocrático, la tolerancia real y efectiva contra el exclusivismo y la persecución, la propiedad contra el robo y la usurpación, la seguridad y la civilización, en fin, contra la barbarie” (1986, 241).
12. Su acepción es anomalía, véase Georges Canguilhem y Potschart (2011).
13. Para más información sobre la Cédula de ciudadanía, documento de identificación de los colombianos mayores de 18 años, véase <https://www.cancilleria.gov.co/cedula-ciudadania>
14. Véase “La importancia de ser lambón en Colombia”, un profundo análisis de la adulación como una característica particular de la sociedad colombiana (Las2orillas, 11 de febrero de 2021).
15. Véase Torres (2015): “Alfonso López Pumarejo fue elegido para gobernar entre 1934 y 1938; a su programa de gobierno se le conoció como la Revolución en Marcha. Coincidió su mandato con la aguda pugna en nuestra región entre Gran Bretaña y Estados Unidos por mantener sus respectivas supremacías y ampliar el control de sus mercados luego de la Primera Guerra Mundial y de la gran crisis de 1929. Así, el presidente Franklin Delano Roosevelt proclamaba su política continental conocida como el «Buen Vecino», una actualización de la Doctrina Monroe” (93-137).

Reactivación mítica, performance, y agencia cultural: El caso de las Madres de los Falsos Positivos de Colombia¹

Ana Cepeda-Jaramillo / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León

Salvador Leetoy / Tecnológico de Monterrey

Diego Zavala-Scherer / Tecnológico de Monterrey

Entre enero y agosto de 2008, diecinueve jóvenes originarios de la localidad de Soacha en Bogotá, Colombia, desaparecieron en medio de una terrible crisis de seguridad y violencia derivada del enfrentamiento entre fuerzas del Estado, grupos guerrilleros y paramilitares. Era una más de las crisis cíclicas que azotan a este país. Tiempo después, sus cuerpos serían encontrados en fosas comunes en el departamento de Norte de Santander. Serían presentados por el gobierno como guerrilleros y paramilitares muertos en combate, por lo que sus familiares comenzaron a manifestarse en contra de esta versión, tanto en el espacio público como ante medios de comunicación, exponiendo que sus hijos habían sido reclutados con engaños por el Ejército, y rechazando categóricamente que formaban parte de algún grupo guerrillero. No era la primera vez que esto ocurría en el que fue uno de los episodios más cruentos de violencia de Estado de la historia moderna de Colombia, el cual sería una constante durante los dos periodos de la administración del presidente Álvaro Uribe (2002-2006 y 2006-2010), con miles de ejecuciones extrajudiciales al amparo del Plan Colombia (Alther 2006).

Detrás de estas prácticas de terror, se encontraba una política de Estado que gratificaba a las Fuerzas Armadas por cada guerrillero muerto. Esto dio lugar al fenómeno de los Falsos Positivos, en el que dominó una lógica instrumental que deshumanizó a jóvenes pobres para convertirlos en piezas de cambio para la obtención de bonos económicos (Gordon 2017). Eran jóvenes que no tenían vínculos comprobados con grupos guerrilleros o paramilitares, sino que después de ser reclutados por el ejército, eran vestidos con indumentaria militar para posteriormente ser asesinados y contabilizados como bajas del enemigo, referidos bajo el eufemismo de “positivos” en el discurso militar. Trágicamente, sobre todo para un régimen democrático, esto se presentaría como una expresión más de lo que Hanna Arendt (2008, 155) denominaría la banalización del mal. Aunque la filósofa hacía alusión a regímenes como el de la Alemania nazi, los Falsos Positivos resultaron ser también una expresión de decisiones instrumentales igualmente sustentadas en un supuesto cumplimiento de un deber superior, a toda costa, incluso del sufrimiento humano.

Ante estas circunstancias, madres de estos jóvenes comenzaron a movilizarse para exigir justicia y reparar la memoria de sus hijos. El 23 de septiembre de 2008 aparecen ante las cámaras de televisión exponiendo su situación, inmediatamente conectando con miles de casos que habían ocurrido en toda Colombia bajo el mismo *modus operandi*: cooptación de jóvenes pobres provenientes de periferias urbanas o zonas rurales, que posteriormente serían ejecutados para convertirse en estímulos económicos (Proenza 2012). Diecesiete de estas madres, sin conocerse de manera previa, pero unidas por la tragedia del asesinato de un hijo y por el espacio geográfico común del municipio de Soacha, iniciarían desde ese momento uno de los movimientos más relevantes en Colombia en contra de acciones propias de terrorismo de Estado: la Fundación Madres de los Falsos Positivos de Soacha y Bogotá, que posteriormente se transformaría en Madres de los Falsos Positivos de Colombia (MAFAPO), lo cual le conferiría el carácter nacional a una problemática extendida por todo el territorio colombiano y que las conectaba con otras madres que habían sufrido la misma tragedia.

Así pues, aquí presentamos un análisis etnográfico de las estrategias de comunicación en espacios socio-digitales, principalmente Facebook, usadas por MAFAPO en su búsqueda de justicia y la restauración de la memoria de sus hijos. Esto se realiza a partir de la reapropiación de narrativas míticas que, a través de diversas expresiones performativas, generan formas de agencia cultural en entornos *onlife*: experiencias hiperconectadas comunes en la actualidad que circulan sin distinción entre lo *online* y *offline*, y que en la cotidianidad erosionan las fronteras entre la vida social del mundo físico y el virtual (Floridi 2015, 1).

En la primera parte de este artículo, se propone una revisión teórica del concepto del mito como narrativa que puede ser dirigida a la acción social y de lucha hegemónica en contra de definiciones unidimensionales de Estado y seguridad nacional. En la segunda parte, presentamos un análisis de las acciones ejecutadas por el colectivo MAFAPO, a través de la revisión de imágenes de puestas en escena y exposiciones fotográficas compartidas por el colectivo en su sitio de Facebook, así como de entrevistas focalizadas realizadas

a activistas pertenecientes a las Madres de Soacha, como se conoce popularmente al colectivo. Con esto buscamos mostrar la manera en que erigen una historia alternativa que reta versiones oficiales en torno a la ejecución de sus hijos, perpetrada a partir del escándalo de los Falsos Positivos. Se presenta así la dimensión mítica como espacio de lucha y emancipación. Concluimos enfatizando el tránsito de la protesta a la propuesta llevada a cabo por las madres de este colectivo a través de la agencia cultural, la cual se basa en el uso estratégico del mito como plataforma de concienciación y acción comunicativa.

2. El mito como categoría de análisis teórico para los medios vinculados a la acción social

Cuando abordamos las teorías del mito o el mito como categoría de estudio y análisis, y lo enfrentamos a un objeto contemporáneo, suele generar ciertas preguntas respecto de su aplicabilidad; esto debido a la distancia disciplinar que existe entre las primeras tradiciones del estudio mitológico y los contextos en los que pudiera utilizarse en el tiempo presente. El campo teórico del cual proviene el mito se suele relacionar con las narrativas teleológicas y cosmogónicas de las culturas; forma parte de las discusiones de los estudios sobre las religiones, la antropología y la literatura.

Extraer el concepto y asociarlo directamente con un objeto de estudio, sean los medios de comunicación, sea la esfera pública o las redes socio-digitales, plantea retos teóricos que es importante considerar. El mito está asociado con las culturas de tradición oral y, en los estudios mitológicos, se asume el paso hacia las culturas escritas como el momento en el que este tipo de narración se diluye como forma preponderante para dar paso a otros mecanismos de explicación del mundo (Cohen 1969). Es, por ello, que detectamos, en términos generales, dos maneras en que la academia emprendió esta labor teórica durante el siglo XX: 1) las escuelas y tradiciones de pensamiento que investigan la articulación de la cultura y el lenguaje desde una perspectiva antropológica; y 2) las teorías que se centran en las funciones narrativas del mito y su capacidad para ser vehículo de las tensiones, necesidades y cambios de una cultura o sociedad, moderna o clásica.

El primer grupo puede ser definido a partir de su lógica estructuralista, en la línea de Claude Levi-Strauss (1964) y Joseph Campbell (1960), así como perspectivas de base psicoanalítico-simbólica, como la de Carl Gustav Jung (2014), y las estructuras del imaginario como contrapunto de la ciencia como paradigma de pensamiento moderno de Gilbert Durand (2004; 1993). Por ejemplo, Campbell (1960, 19) establece que el estudio comparado de las mitologías del mundo nos obliga a ver la historia cultural de la humanidad como una unidad; temas tales como el robo del fuego sagrado, el diluvio, la tierra de los muertos, el nacimiento virginal,

el origen de los males del mundo, y el héroe resucitado tienen representaciones globales, apareciendo en múltiples instancias a través de nuevas combinaciones, pero que en esencia siguen siendo los mismos. Su aspiración es la búsqueda de elementos comunes entre las culturas y extienden las formulaciones míticas como un elemento presente en todos los pueblos que repite símbolos, componentes y estructuras similares para conformarse como una unidad. Son, en ese sentido, teorías integrativas del conocimiento de la humanidad. En este tipo de aproximaciones la categoría del mito suele ser, además de transcultural, de naturaleza transhistórica.

La segunda manera tiene habitualmente una inspiración hermenéutica y utiliza la imagen como uno de sus componentes centrales. Suele conectar trabajos que van desde la Escuela de Frankfurt, especialmente Max Horkheimer y Theodor Adorno (2002, 35-62) en su análisis del mito de Odiseo y su crítica de la racionalidad del Iluminismo, pasando por los estudios de Aby Warburg (2010), hasta llegar a formas más contemporáneas, como los estudios sobre la memoria cultural de Jan Assman (2011) o la perspectiva de Ernst Cassirer (1946) sobre los mitos del Estado moderno. Al respecto, consideramos que las búsquedas teóricas y analíticas de nuestro trabajo se alimentan mucho más de la segunda tradición o conjunto de tradiciones, sin negar que la discusión estructuralista de los primeros es un punto de partida. Consideramos que el puente entre el mito como categoría de análisis y nuestro objeto de estudio es mucho más fácil de construir desde esta perspectiva. Y, aunque no son mutuamente excluyentes, el proyecto epistemológico de las tradiciones de los estudios del imaginario suele exceder las aspiraciones de un trabajo como el nuestro. Esas formas integrativas de base simbólica, y muy cercanas al pensamiento de Jung, suelen buscar más las coincidencias entre estructuras míticas de diversas culturas, mientras que nuestro interés es visibilizar las particularidades o diferencias de ciertas comunidades a partir del análisis de tres dimensiones constitutivas del mito: la narrativa, la normativa y la pragmática. De ellas extraemos nuestra aproximación metodológica.

En primera instancia, indagaremos sobre la constitución del mito como componente político o como elemento conformador de los estados-nación, a la luz de los planteamientos de Ernest Cassirer (1946), los cuales permiten cuestionar las acciones de las Madres de Soacha como forma de acción que interpela a las narrativas del Estado colombiano, sustentada en nociones jerárquicas y relaciones de poder propias de sistemas neoliberales: narrativas engendradas en la privatización, la liberalización y la priorización de las relaciones de mercado sobre el bienestar del público en general (de Sousa Santos 2006; Harvey 2006), y cuyas prácticas utilitaristas e individualistas frecuentemente derivan en prácticas de corrupción, como ha sucedido en el país especialmente a partir del Plan Colombia (Valencia 2020). La reflexión desarrollada en el mito del Estado abre la arena de discusión en los tres frentes que hemos mencionado.

El gobierno generó una narrativa sobre nacionalidad e identidad en Colombia y sobre la violencia que ha marcado su historia reciente: maniqueísmos contruados por defensores del Estado en contra de sus enemigos, que dejan de lado graves déficits de justicia social. Estas articulaciones discursivas, a su vez, cumplen una función teleológica, del origen del orden democrático y de una línea hacia el progreso que no puede ser interrumpida por sujetos que cuestionen dicha sucesión de eventos por intereses considerados bárbaros, anti-modernos o ilegales. No es, por tanto, difícil descubrir un entramado de imaginario colonial que subyace en dicho discurso y que desdén la vida del otro, que es pobre, campesino, indígena (Leetoy 2016). En línea con Judith Butler (2009), esa precariedad es la que precisamente los expone a condiciones de vulnerabilidad extrema ante la violencia de Estado, que paradójicamente debió protegerlos en primera instancia. Lo anterior, al mismo tiempo, ofrece un marco normativo para ciudadanos que impone rutas institucionales aparentemente democráticas, pero que en la cotidianidad está definido por formas de privilegio y relaciones de poder.

Ahora bien, el tercer elemento (la práctica) evidentemente se ha dislocado. Las narrativas de justificación de la violencia, asumidas como parte del sacrificio por la nación (hechos que podríamos asociar fácilmente con el componente ritual del mito), no han podido integrar los Falsos Positivos dentro de la lógica del orden. Es un capítulo de tensión narrativa abierto por las Madres de Soacha que aún busca resolución, y que desvirtúa la concepción del monopolio de fuerza legítima del Estado en determinado territorio (Weber 2004, 38). Esta dimensión del mito, por supuesto, es extrapolable a otros contextos donde se quiera cuestionar el cruce entre mito y política a partir del siglo XX hasta el presente, y está asociada a las narrativas nacionales.

En un segundo plano, nos interesa vincular el pensamiento de Jan Assmann a lo ya expuesto sobre Cassirer y el marco general de la lectura del mito en clave política. Este interés nace de la necesidad de ampliar el campo de acción del mito. Al respecto, y dentro de esta dimensión de la narrativa y acción política, consideramos el mito como memoria popular que, en el caso de MAFAPO, se entiende como memoria de resistencia que abarca la dimensión política, pero también la trasciende y conecta con otras luchas. Assmann (2011, 38) comenta que el mito es historia fundacional narrada para iluminar el presente desde el punto de partida de sus orígenes. A través de la memoria, dice el autor, el mito se convierte en historia: y cobra así realidad en la medida en que se vuelve un poder duradero, normativo y formativo (Assmann & Czaplicka 1995). Dicha mitificación parece transitar hacia la acción comunicativa, a partir de la tragedia común, que presentamos en la siguiente sección a través de propuestas performativas desarrolladas por MAFAPO. Dicha acción renueva el conocimiento cultural, integra el sentido comunitario, forja solidaridades, y crea identidades comunes (Habermas 1987, 137-8). Por tanto, la acción comunicativa hace de los actos de habla

un espacio dialógico que delinea y estructura la agencia de los implicados ante un determinado fenómeno social.

Finalmente, para introducir en la ecuación el contexto comunicativo que analizamos, y que igualmente es extrapolable a otros medios, redes socio-digitales o prácticas comunicativas, debemos considerar el cruce entre el mito y los medios. En un texto seminal al respecto, Marshall McLuhan (1959) define al mito como una imagen que encapsula o cristaliza todo fenómeno cultural o comunicativo: como una instantánea de una narrativa, una síntesis de un fenómeno social complejo. El ensayo es una exploración de cómo leer el mundo contemporáneo desde una categoría que suele asociarse más con la tradición literaria, los estudios de religión, o la antropología clásica. Al respecto, el autor explica que los lenguajes, nuevos y viejos, en tanto macro-mitos, tienen esa relación con las palabras, y la creación de estas que caracteriza la máxima dimensión del mito. Las habilidades y experiencias colectivas que constituyen tanto las lenguas habladas como los nuevos lenguajes, las películas o el radio, también pueden ser consideradas junto a los mitos preliterarios como modelos estáticos del universo. Sin embargo, McLuhan se pregunta si acaso no tienden, como los lenguajes en general, a ser modelos dinámicos del universo en acción. Como tal, continúa el autor canadiense, lenguajes nuevos y viejos parecen existir más para la participación que para la contemplación o solamente como punto de referencia y clasificación.

Este dinamismo de los lenguajes se convierte en plataformas dialógicas que, si bien hacen referencia a macro-mitos, también descentralizan la práctica comunicativa al apropiarla a condiciones particulares de la cultura. En eso coincide María Josefa Erreguerena (2007, 25), para quien los medios de comunicación reactualizan los mitos a lo largo de la historia. Las narrativas, normativas y prácticas presentes en los mecanismos comunicativos utilizados por las Madres de Soacha, a manera de contradiscursos a versiones oficiales del gobierno colombiano, hacen posible el desarrollo de una imaginación sociológica (Mills 2000) que permite indagar los potenciales humanos para enfrentarse y ofrecer propuestas ante una crisis, además de conformarse como proyecto político (Gane & Back 2012). En consecuencia, es posible la realización de razonamientos alternativos y críticos para desafiar la dominación y la opresión, en tanto se desentrañan falsas consciencias y violencias simbólicas inducidas por relaciones de poder.

Este es el marco en el que se deben encajar las acciones ciudadanas, y será el código interpretativo que las rijan y juzgue. Es desde un posicionamiento distinto, pero no con un afán simplemente individual y subjetivo, sino desde la acción colectiva, que la propuesta de las Madres de los Falsos Positivos de Colombia hace frente a esta tendencia totalizadora del mito nacional. Retomando lo antes dicho, en las prácticas las acciones están dislocadas y eso nos arroja a una dimensión

intrínsecamente vinculada al mito, pero no constitutiva del mismo: el rito.

El rito exige una indagación sobre la función social del relato, sobre las prácticas en las que se inserta dicha narración y qué papel juegan en comunicar o bloquear las versiones dominantes (Segal 2004, 61). También debemos preguntarnos por los actores, por los agentes o, dicho en clave mítica, por los héroes, por las encarnaciones de estas narrativas, que son quienes interpretan el papel de narrador o testigo del evento (Bascom 1957). Dentro de la teoría mítica, el héroe es la forma de corporeizar la historia y darle un hilo conductor, una dimensión temporal y espacial que, además, funciona como modelo de ejemplaridad normativa (Cardona-Zuluaga 2006). Por tanto, pensar en las acciones colectivas en tanto rituales de resistencia, nos permite vincular las actividades artísticas y de manifestación cultural como el primer eslabón de la cadena mítica.

En este sentido, Doris Sommer (2014) considera al arte como espacio catalizador de agencia y de creación de una cultura cívica participativa. El arte puede servir como potencia creativa que involucra sus estéticas para intervenir espacios delimitados por dinámicas instrumentales. Por tanto, la autora propone otorgar un sentido pragmático a la acción comunicativa, un paso más hacia la emancipación a través de la trascendencia de la protesta a la propuesta por medios estéticos (Sommer 2005). Esta es la misma ruta tomada por las Madres de Soacha, en donde formas de ciudadanía y participación democrática transitan en rutas superestructurales, forjándose como un ejemplo de agencia cívica con un giro cultural (Dalhgren 2006).

Por su lado, es en estas movilizaciones y sus resultados que MAFAPO va tejiendo una narrativa para oponerse al discurso homogeneizante institucionalizado. A través de la movilización, del performance, de exposiciones, o prácticas de desobediencia civil, la agencia cultural abre la posibilidad de desestabilizar discursos dominantes y relaciones jerárquicas (Liberate Tate 2012). Es, además, un espacio de creación que permite recurrir a mitos, arquetipos y narraciones trágicas y heroicas previas para generar isomorfismos, reverberaciones de narrativas previas que amplifican las acciones e historias del colectivo de madres. No es fortuito, por ejemplo, el uso que hacen de la puesta en escena de Antígona, o emular al Prometeo encadenado en exposiciones fotográficas o, en el nivel más abstracto, oponer el arquetipo femenino de la madre protectora frente al mito patriarcal de la nación (arquetipo que la patria también debería enarbolar, pero que fracasa en hacerlo). Por ejemplo, y en esa línea, cuando hablamos de las narrativas artísticas que se han enfrentado a la visión homogeneizadora del gobierno colombiano en tiempos del periodo denominado como “de reconciliación,” encontramos los casos documentados por Andrés Aluma-Cazorla (2020) y Felipe Gómez (2020). Estos ejemplos de disidencia artística y creativa existen también, en las décadas previas, como bien

atestigua el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva (Ruffinelli 2003), por su emblemática representación audiovisual de los pueblos indígenas y de la marginación económica y cultural de la población campesina.

El acuerdo, el orden, la promesa de paz están rotos porque el gobierno colombiano intenta incorporar a los hijos de Soacha como parte del ritual sagrado del sacrificio. Sin embargo, ante la negativa de las madres de asumir esta narrativa, se verán obligadas a repetir rituales de resistencia para dislocar la práctica y la narrativa oficial. El mito, por tanto, se sujeta también a la *différance* (Derrida 1996) que juega con la constante posposición de opuestos binarios construidos por el lenguaje, con reapropiaciones que descentralizan interpretaciones dominantes, y que potencialmente pueden generar agencia. Así, el mito resulta también en un espacio en disputa o, dicho de otro modo, de lucha hegemónica.

3. Método

Para realizar este análisis, hacemos uso de una estrategia metodológica cualitativa que permite profundizar la revisión de los rituales performáticos realizados de manera colaborativa por el colectivo en conjunto con artistas y activistas, y publicados en su sitio de Facebook. Aquí es donde estudiamos la reapropiación y renovación del mito como forma de agencia cultural y acción comunicativa.

De acuerdo con lo anterior, revisamos etnográficamente el performance como reapropiación mítica. Por un lado, a través de entrevistas focalizadas y una sesión de grupo con integrantes del colectivo, realizadas durante agosto y septiembre de 2019. Por otro lado, analizamos una muestra de 119 imágenes de su página de Facebook disponibles hasta agosto de 2020, y obtenidas principalmente de siete expresiones performáticas, si bien revisamos algunas más publicadas durante la pandemia de COVID-19. Los performances fueron: “Madres Terra” (15 imágenes), una exposición del fotógrafo Carlos Saavedra, expuesta en Bogotá en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación entre mayo y julio de 2018; “Peregrinación al Copey” (10 imágenes), sobre el acompañamiento a una activista al lugar donde aparentemente se encontraban los restos de su hijo, en mayo de 2015; “Viaje a Ocaña,” en octubre de 2018 (6 imágenes), lugar donde fueron encontrados los restos de varios jóvenes, y a donde el colectivo se desplazó para conmemorar los diez años de la desaparición de sus hijos; “Yo me encadenó,” un evento realizado el 8 de marzo de 2018, en el marco del Día Internacional de la Mujer, en el que las madres se encadenaron en la Plaza de Bolívar para exigir justicia para su caso (7 fotografías); el “Día nacional de la memoria y la solidaridad con las víctimas,” del 9 de abril de 2019 (13 imágenes); en las conmemoraciones del sexto y séptimo aniversarios de la desaparición de sus hijos, en octubre de 2014 y 2015 (26 fotografías); “Nunca más,” en donde

las mujeres fueron a un estudio para tatuarse con imágenes alusivas a sus hijos (12 imágenes), y fueron fotografiadas por el artista Niels Van Iperen, el mes de julio de 2015; y, finalmente, “Antígonas: tribunal de mujeres,” una puesta en escena sobre el conflicto armado en Colombia, realizada en colaboración con el colectivo Tramaluna Teatro, y la cual se viene realizando desde el año 2015 en distintos foros nacionales e internacionales (30 imágenes).

4. Performance, memoria, agencia

Las imágenes revisadas dan cuenta del ritual que se realiza en cada performance. Se crearon categorías para analizar tanto los elementos que componen y dan sentido al ritual, como los mitos que son representados. Al respecto, identificamos cuatro tipos de rituales, los cuales fueron nombrados como: rituales de añoranza (construcción de memoria); de cartografía (recuperación del espacio); de protesta (reclamo de justicia); y de sanación (esperanza y propuesta). Esta interpretación se hizo a partir de la revisión del evento que se llevó a cabo y de los elementos que los componen.

Dentro de los rituales de añoranza se encuentran los performances realizados en el “Día nacional de la memoria y la solidaridad con las víctimas,” los aniversarios de la desaparición de sus hijos, y la obra “Antígonas, tribunal de mujeres.” En estos, se destacan emociones como la tristeza, la nostalgia y la añoranza. Definimos como rituales de cartografía los de “Peregrinación al Copey” y “Viaje a Ocaña.” En ambos, están presentes emociones como la aflicción y el dolor. Además, se trata de rituales que pretenden recorrer los últimos pasos del hijo desaparecido: desde el hogar de la madre hasta la fosa común. El performance “Yo me encadené” fue clasificado dentro de los rituales de protesta por su narrativa de exigencia de justicia. “Nunca más” y “Madres Terra” fueron clasificados dentro de los rituales de sanación,

ya que las madres comparten con la sociedad momentos de vulnerabilidad, pero también de agencia y esperanza.

Las mujeres representan dos mitos muy potentes simbólicamente: el de la madre (la Dolorosa, por ejemplo, en la tradición cristiana) y el del hijo asesinado (el inocente sacrificado). Estos son construidos a partir de símbolos, emociones y objetos. Esto resignifica la estigmatización del hijo ultimado, deshumanizado por discursos oficiales como bárbaro, y nombra a un otro que se intentó alienar incluso en su propia muerte. No es ya el bárbaro denotado en oposición a una civilización a la que desea destruir y apropiarse (Foucault 2002, 181), ni es el positivo objetivado por el discurso de represión militar, sino un sujeto de una alteridad irreductible, al que la imagen acaricia y humaniza al reconocer su rostro (Levinas 2007, 257-8). Las madres destacan la figura de Antígona y la semilla para representar a la mujer que sepulta a su Polinices, masacrado por sus propios hermanos (los militares), alienados a su vez por el poder totalitario del rey tebano (el Estado colombiano); y la luz, el ángel y los ojos, para representar al hijo. Por tanto, el performance reactiva el pasado para crear un proyecto de presente, lo cual supone un poder transformador para el subalterno, quien desmantela la historia oficial y resignifica mitos desde su propia circunstancia (Taylor 2006; Bell 2003).

Dichas representaciones, además, son sostenidas a través de elementos de la cultura popular: se hace alusión al campo, pues se trata de mujeres que, en su mayoría, son campesinas desplazadas por la violencia, y quienes tuvieron que migrar a la ciudad. También a formas de expresión a través del tejido, el uso del fuego y la olla, para representar la importancia del cuidado y lo colectivo en la elaboración de la memoria, el encuentro solidario entre extrañas unidas por la tragedia, y la reapropiación del espacio público. En la Tabla 1 detallamos los elementos simbólicos enfatizados en las imágenes, y que orientan la narrativa de la lucha de MAFAPO en clave mítica:

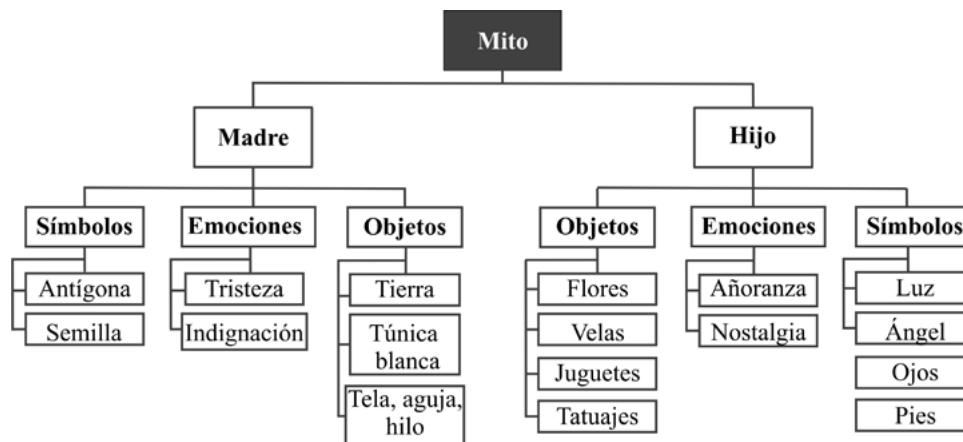


Tabla 1: Mitos

MAFAPO realiza estas narrativas ritualistas para exigir justicia, y para que esto no se repita ni se olvide. Para esto, utilizan distintos tipos de estrategias comunicativas. En la mayoría de las imágenes aparecen ellas en primer plano, representando su papel de madres. Los hijos, en cambio, no aparecen frecuentemente, pues son representados simbólicamente a partir de objetos que les pertenecieron, lo que da cuenta de sus gustos y personalidad, como motivos de equipos de fútbol, ropa, juguetes y tejidos en donde se incrusta su silueta, de una ausencia siempre presente. Son el recordatorio, siguiendo a Richard Rorty (1989), de que estas historias contrarrestan el absolutismo de versiones unilaterales de nación y ciudadanía, de narrativas que desde la contingencia interpretan la multidimensionalidad de la cotidianidad y enfatizan que la crueldad nunca se puede justificar o legitimar. Parten de un pragmatismo que inspira la construcción de una normatividad social sustentada en disminuir el sufrimiento, en el cese de la humillación de seres humanos por otros seres humanos. De la misma manera, dan lecciones de

la complejidad del mundo social y de la realidad mítica antagonista al poder (Segal 2011).

Estas historias representan actos de violencia que simbólicamente son expuestos por las activistas en sus marchas. Beatriz Méndez, una de ellas, nos comenta que Medicina Legal (el servicio médico forense) le quitó los órganos a su hijo, incluidos sus ojos. Así, en una imagen de octubre de 2019, se muestra con un muñeco de peluche que le pertenecía al joven, y al que le zurció sus ojos para representar su tragedia a manera de testimonio. De la misma manera, en “Antígonas, tribunal de mujeres,” se realiza una puesta en escena ampliamente compartida en sus espacios socio-digitales y replicada en sitios webs y YouTube. En la trama, aparece de forma recurrente el uso de los juguetes que tenían sus hijos cuando eran niños, o prendas de vestir que les pertenecían. Así, el mito de Antígona se apropia como narrativa del dolor y exigencia de justicia. En la Figura 1 se muestran imágenes de estos casos:



Figura 1. Rituales de añoranza

Fuente: Sitio de Facebook de MAFAPO, <https://www.facebook.com/MafapoColombia>

Las mujeres utilizan los performances para expresar sus emociones. Incluso, Jaqueline Castillo, otra de las participantes del colectivo y una de las participantes más activas, nos explica que los rituales les permiten hacer catarsis y sanar. Se destacan emociones como tristeza, aflicción, nostalgia, añoranza, indignación, empatía y solidaridad. Estas se expresan según el tipo de ritual. Particularmente, en los rituales de sanación, sobresale la vulnerabilidad de los cuerpos, pero también la esperanza. La exhibición “Madres Terra” connota dichas emociones, conectando a las dadoras de vida: la madre y la tierra, pero al mismo tiempo de muerte en vida, tal como

ellas mismas nos lo comentaron, al simbolizar las sensaciones de los cuerpos de sus hijos depositados en fosas comunes. La madre, al igual que la tierra, es violentada por el utilitarismo de políticas neoliberales, de naturaleza patriarcal, que privatizan cuerpos y territorios, que se separan de la vida y lo comunitario, y que destruyen el espacio vital, para expresarlo en términos ecofeministas (Haraway 2016; Ensler 2013).

Las dos activistas entrevistadas, y otras participantes más de la sesión de grupo, comentaron que durante la puesta en escena sintieron que morían y volvían a nacer. Una de ellas

aseguró que estaba muerta en vida y que quería presenciar su entierro, por lo cual le pareció interesante este ritual y accedió a participar. Al respecto, es necesario detenerse en este punto y explicar que las mujeres se encuentran en un estado liminal, como ellas mismas lo enuncian, cuando aseguran que están muertas en vida. Consideramos que estos rituales contribuyen a superar dichos estados a través del poder terapéutico de la representación escénica y del empoderamiento colectivo (Pineda 2002; Green 2001). Las mujeres, además, expresan que, al enterrarse, son semilla y por eso renacen, se transforman, sanan. Así, reinterpretan el performance como mito de la resurrección, en el que la aflicción se transforma en símbolo de amor y esperanza.

“Nunca Más” también retrata nostalgia y añoranza, significantes que trascienden referencias y que detonan una lectura

interrogativa, un tercer significado que se expande más allá de lo informacional y lo meramente simbólico (Barthes 1977, 53-55). Esta significación cobra sentido a través de la estructura de la imagen en tanto se manifiesta como *écriture féminine* (Cixous 1981, 253); es decir, aquella narrativa organizada de manera fluida y abierta, que privilegia lo emotivo y lo intuitivo en oposición a modos tradicionales de pensamiento y escritura patriarcal, los cuales están principalmente basados en teleologías y dinámicas racionalistas. De esta manera, el cuerpo se convierte en lienzo del performance a través del tatuaje, en donde el que nomina al otro no es el poder, sino el amor de la madre que se yergue a manera de memorial humano. En la Figura 2 se muestran algunos ejemplos de ambas exhibiciones:



Figura 2: Rituales de sanación

Fuente: Sitio de Facebook de MAFAPO, <https://www.facebook.com/MafapoColombia>

En el ritual de protesta “Yo me encadeno,” la ira e indignación sobresalen, pero también el reclamo de justicia. A la manera de Prometeo Encadenado, el mito las transforma en hitos civilizatorios que anteponen el sacrificio sobre el egoísmo. Son personas cuyo sufrimiento planta cara al poder, y quienes no obstante son castigadas por dinámicas institucionales al dar vida al subalterno del cual el sistema se sirve y explota. Y no sólo eso: el mito de Pandora cobra otro sentido al descentrarlo de su lectura originalmente patriarcal del imaginario eurocéntrico. Pandora, esposa del hermano de

Prometeo, abre la forja que contiene todos los males del mundo. No obstante, alcanza a cerrarla antes de que escape la esperanza. Es así como el horror de la guerra, de la banalidad del mal, se expande en el territorio colombiano, mientras ellas se muestran unidas y fuertes, encadenadas sin dejar que la esperanza salga de sus forjas y escape de sus manos.

Al respecto, es importante mencionar que estas estrategias han continuado durante la pandemia de COVID-19. Usando tapabocas y escraches a través de hashtags como

#CampañaPorLaVerdad, #quiendiolaorden, o #Lasmadresno-serinden, MAFAPO continúa actualmente en su lucha por la

justicia y la memoria. En la Figura 3 mostramos imágenes que representan los casos anteriormente descritos:



Figura 3: Rituales de protesta

Fuente: Sitio de Facebook de MAFAPO, <https://www.facebook.com/MafapoColombia>

Ahora bien, en los rituales de peregrinación, se destacan emociones de tristeza y dolor. Además, las mujeres se acompañan y abrazan. En la “Peregrinación al Copey,” por ejemplo, hay una imagen del rostro de Doris Tejada, quien es la madre del joven cuyos restos se presume están en la fosa que

visitaron. En ella, y aludiendo nuevamente a Levinas, acaricia el rostro del otro que es uno mismo, y es abrazada en su dolor por la sororidad del colectivo, como se muestran en estas imágenes:



Figura 4. Rituales de peregrinación

Fuente: Sitio de Facebook de MAFAPO, <https://www.facebook.com/MafapoColombia>

5. Conclusiones: transformar el dolor en agencia

El escándalo de los Falsos Positivos que sucedió en Colombia en la primera década de este siglo, durante las dos administraciones del presidente Álvaro Uribe, retratan las lógicas asesinas de políticas instrumentales propias del neoliberalismo,

que destruyen cuerpos y territorios. En la jerga militar, un positivo es un enemigo del Estado muerto en combate. Por cada combatiente muerto, los militares recibían un bono económico, lo que derivó en ejecuciones extrajudiciales para apropiarse de esos recursos. Como se comentó en este texto, muchos de estos positivos, paradójicamente, eran falsos: jóvenes pobres que eran reclutados con engaños, y posteriormente

ejecutados, acusados de ser guerrilleros o paramilitares. Ante esta circunstancia, surge la Fundación Madres de los Falsos Positivos de Colombia (MAFAPO), un colectivo de madres de estos jóvenes exigiendo justicia ante estos hechos. La lucha de estas mujeres se centró primero en la aparición de sus hijos, y posteriormente, una vez encontrados sus cuerpos en fosas comunes, en limpiar su memoria y exhibir las prácticas de terrorismo de Estado emprendidas por el Gobierno y el Ejército colombiano.

Desde sensibilidades superestructurales, logradas por el arte y la cultura popular como herramientas de lucha colaborativa y participativa (Leetoy y Zavala-Scherer 2019), MAFAPO exhibe relaciones de poder confeccionadas por mitos de progreso y seguridad nacional desde el Estado nación. Lo hace a través de contraponer realidades míticas derivadas del cuidado, la memoria y la solidaridad. Jacqueline Castillo, representante de MAFAPO, comenta que en una ocasión forraron el Palacio de Justicia en Bogotá con tejidos elaborados colectivamente. Este trabajo colaborativo crea redes simbólicas entrelazadas a través de paisajes del campo, y con los rostros del hijo sacrificado. No es un mito que idealiza al otro y su circunstancia, sino uno fundacional que dignifica a la periferia y al subalterno. Se trata también de la confección de memorias alternativas, a la manera de discursos ocultos, que sujetos no privilegiados utilizan para

retar posiciones dominantes y desestabilizar al propio discurso desde sus grietas e inconsistencias (Scott 1990). El arma que utilizan estas madres es un arma emancipadora, popular, de sororidad (Ibarra Melo 2016).

En este ensayo, presentamos algunas formas de resistencia que ha usado MAFAPO, pasando de la protesta a la propuesta, y utilizando dimensiones narrativas míticas en puestas en escena y performances, para exigir justicia y honrar la memoria de sus hijos. Como expusimos, nuestra aproximación al mito parte de las potencialidades hermenéuticas abiertas por contradiscursos subalternos en choque con las versiones oficiales de los hechos. Las imágenes colaborativamente diseñadas con artistas, académicos y otros colectivos en redes socio-digitales, expresan la riqueza semiótica de esfuerzos que surgen de lo local para dejar de nominar al otro desde el poder, y en su lugar humanizar y ofrecer un rostro, una narrativa que opera como exigencia de reconocimiento y justicia. Así, el macro-mito abandona su estatismo normativo y se vuelve dinámico. Se pone en tensión con las nuevas narrativas. Se apropia a condiciones particulares de la cultura y, por tanto, hace posible las estrategias de agencia cultural que se oponen a dinámicas instrumentales y que surgen de voces residuales de la alteridad y la insurrección incondicional (Moreiras 2010, 402). MAFAPO es un ejemplo de ello.

Obras citadas

- Aluma-Cazorla, Andrés. 2020. "Representación, visibilización y resistencia de las "otras" víctimas del conflicto armado en Colombia." *Revista de Estudios Colombianos*, no. 55 (enero-junio). <http://bit.ly/3plOz6e>
- Alther, Gretchen. 2006. "Colombian peace communities: the role of NGOs in supporting resistance to violence and oppression." *Development in Practice*, 16 (3-4): 278-291. <https://doi.org/10.1080/09614520600694828>
- Arendt, Hanna. 2008. *Eichmann en Jerusalén*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Assman, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge UP.
- Assmann, Jan, and John Czaplicka (1995). "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique*, no. 65 (Spring-Summer): 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>
- Barthes, Roland. 1977. *Image Text Music*. New York: Hill and Wang
- Bascom, William. 1957. "The Myth-Ritual Theory." *The Journal of American Folklore*, 70 no. 276 (April - June): 103-114. <https://doi.org/10.2307/537295>
- Bell, Duncan. 2003. "Mythsapes: memory, mythology, and national identity." *British Journal of Sociology*, 54 (1): 63-81. <https://doi.org/10.1080/0007131032000045905>
- Butler, Judith. 2009. *Frames of War: When is Life Grievable?* New York: Verso.

- Campbell, J. 1960. "The Historical Development of Mythology." In *Myth and Mythmaking*, edited by Henry A. Murray, 19-45. New York: George Braziller.
- Cardona-Zuluaga, Patricia. 2006. "Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción." *Revista Universidad EAFIT*, 42, no. 144 (octubre-diciembre): 51-68. <http://bit.ly/37Ua5Zw>
- Cassirer, Ernst. 1946. *The Myth of the State*. New Haven: Yale UP.
- Cixous, Hélène. 1981. "The Laugh of Medusa." In *New French feminism: An anthology*, edited by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Cohen, Percy. 1969. "Theories of Myth." *Man, New Series*, 4 (3): 337-353. <https://doi.org/10.2307/2798111>
- Derrida, Jacques. 1996. "From Différance." In *New Historicism and Cultural Materialism: A Reader*, edited by Ryan Kiernan, 28-31. Oxford: Oxford UP.
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*. Ciudad de México: FCE.
- Durand, Gilbert. 1993. "The Implication of the Imaginary and Societies." *Current Sociology*, 41 (2): 17-32. <https://doi.org/10.1177/001139293041002004>
- Ensler, Eve. 2013. *In the Body of the World: A Memoir of Cancer and Connection*. London: Virago.
- Erreguerena, María Josefa. 2007. *Los medios de comunicación masiva como actualizadores de los mitos*. Ciudad de México: UAM-Xochimilico.
- Floridi, Luciano. 2015. *The Onlife Manifesto Being Human in a Hyperconnected Era*. New York: Springer Open
- Foucault, Michel. 2002. *Defender la sociedad*. Ciudad de México: FCE.
- Gane, Nicholas and Les Back. 2012. "C. Wright Mills 50 Years On: The Promise and Craft of Sociology Revisited." *Theory, Culture & Society*, 29 (7-8): 399-421. <https://doi.org/10.1177/0263276412459089>
- Gómez, Felipe. 2020. "Filmar en desacuerdo: Disenso, ruina, afecto y recuerdo en el documental de Luis Ospina." *Revista de Estudios Colombianos*, no. 55 (enero-junio). <http://bit.ly/3cchu9c>
- Gordon, Eleanor. 2017. "Crimes of the Powerful in Conflict-Affected Environments: False Positives, Transitional Justice and the Prospects for Peace in Colombia." *State Crime Journal*, 6, no. 1 (Spring): 132-155. <https://doi.org/10.13169/statecrime.6.1.0132>
- Green, Sharon L. 2001. "Boal and Beyond: Strategies for Creating Community Dialogue." *Theater* 31, no. 3 (Fall): 47-61. <https://www.muse.jhu.edu/article/34174>
- Habermas, Jürgen. 1987. *The theory of Communicative Action* (Vol. 2). Boston: Beacon Press.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke UP.
- Harvey, David. 2006. "Neo-liberalism as Creative Destruction." *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88, no. 2: 145-158. <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2006.00211.x>
- Horkheimer, Max, and Theodor Adorno. 2002. *Dialectic of the Enlightenment*. Palo Alto: Stanford UP.
- Ibarra Melo, María E. 2016. "Peace in Colombia is also a women's issue." *GÉNEROS. Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 5 (1): 887-910. <http://dx.doi.org/10.17583/generos.2016.1812>

- Jung, Carl Gustav. 2014. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Leetoy, Salvador, y Diego Zavala-Scherer. 2019. "Subjetividad, cotidianidad y memoria: la propuesta de documental colaborativo de José Balado." *Signo y Pensamiento*, 38, no. 74: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp38-74.scmp>
- Leetoy, Salvador. 2016. "Notas sobre modernidad, decolonialidad y agencia cultural en Latinoamérica." *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 131: 47-62. <http://bit.ly/38CEZol>
- Lévinas, Emmanuel. 1969. *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne UP.
- Levis-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: FCE.
- Liberate Tate. 2012. "Disobedience as Performance." *Performance research: A journal of the performing arts*, 17, no. 4: 135-140. <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2012.712343>
- Pineda, Alejandra M. 2018. "¿Derechos humanos o renuncia a la reparación humanitaria? Compromisos políticos del teatro colombiano en dos obras sobre los 'falsos positivos'." *Latin American Theatre Review*, 52, no. 1 (Fall): 101–124. <https://doi.org/10.1353/ltr.2018.0027>
- McLuhan, Marshall. 1959. "Myth and Mass Media." *Daedalus*, 88, no. 2 (Spring): 339-348. <http://www.jstor.org/stable/20026500>
- Mills, Charles Wright. 2000. *The sociological imagination*. Oxford. Oxford UP
- Moreiras, Alberto. 2010. "Hybridity and Double Consciousness." *Cultural Studies*, 13, no. 3, 373-407. <https://doi.org/10.1080/095023899335149>
- Proenza, Anne. 2012. "Las Madres de Soacha". *Proceso*, enero 2, 2017. <https://bit.ly/3gPt7mR>
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge UP.
- Ruffinelli, Jorge. 2003. "Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir." *Secuencias: revista de historia del cine*, no. 18: 84-99. <https://bit.ly/2KTSJmS>
- Scott, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale UP.
- Segal, Robert A. 2011. "What is Mythic Reality?" *Zygon. Journal of Religion & Science*, 46, (3): 588-592. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9744.2011.01200.x>
- Segal, Robert A. 2004. *Myth: A very short introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Sommer, Doris. 2014. *The Work of Art in the World. Civic Agency and Public Humanities*. Durham: Duke UP.
- Sommer, Doris. 2005. "Art and Accountability." *Review: Literature and Arts of the Americas*, 38 (2): 261-276. <https://doi.org/10.1080/08905760500298805>
- de Sousa Santos, Boaventura. 2006. "Globalizations." *Theory, Culture & Society*, 23 (2–3): 393-399. <https://doi.org/10.1177/026327640602300268>
- Taylor, Diana. 2006. "Performance and/as History." *TDR/The Drama Review*, 50, no. 1 (Spring): 67-86. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.67>
- Valencia, Pamela. 2020. "La corrupción en Colombia: neoliberalismo, despolitización y reactivación de antagonismos". *Revista de Estudios Colombianos*, no. 56 (julio-diciembre): <http://bit.ly/39n6m7u>
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Weber, Max. 2004. *The Vocation Lectures*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.

Notas

1. Este texto fue escrito completamente en coautoría. Los autores aparecen en estricto orden alfabético.

Anne Swing: procesos de construcción de identidad entre Palenque y el Gran Caribe¹

Andrés Gualdrón/ Universität Salzburg

El disco *Anne Zwing*, publicado en 1988 por la banda homónima (posteriormente conocida como Anne Swing) y liderada por el músico Viviano Torres, es un caso de estudio interesante tanto de los múltiples estratos existentes en la relación entre música e identidad en el Caribe colombiano como de las estrategias de “producción” de identidad en el país.² Habitualmente considerado como un trabajo fundacional dentro del género de la champeta criolla (Soto y Abril 2004), el disco es cantado en lengua palenquera y ratifica en parte las asociaciones existentes entre ésta y el pasado cimarrón y africano de sus hablantes. Prescindiendo de instrumentos tradicionales y acogiendo estilos como el reggae y la soca, el disco se embarca en un estilo modernista que le permite participar del auge de los discursos sobre el Gran Caribe de la década de los 80 (Cunin 2004). A pesar de este estatus múltiple, el álbum es usualmente catalogado como un ejemplo temprano tanto de la champeta criolla como de su internacionalización (Soto y Abril 2004), asociación que, como se verá, genera otra serie de preguntas sobre la historia de los procesos identitarios en la región y permite reflexionar sobre sus discursos africanistas.³

Este artículo inicia con una discusión teórica sobre la identidad, en la que se abordan también conceptos como el de la *etnodiversidad* (Birenbaum 2009) y el de *esencialismo estratégico* (Adams 2001). Posteriormente, se discute la historia, composición y recepción del disco en cuestión para, finalmente, analizarlo a la luz de los conceptos teóricos previamente mencionados. Así, se reflexiona sobre cómo el disco juega creativamente con los recursos de la lengua, la cultura y la memoria colectiva para ayudar a moldear una identidad afrodiaspórica que, sin embargo, se constituye al interior de una tensión entre las presiones y contradicciones propias del contexto etnodiverso y la legítima necesidad de emancipación y autodeterminación de las comunidades afrodescendientes en el país. De esta forma, se configura como un ejemplo del mencionado “esencialismo estratégico.”⁴

1. Identidad y etnodiversidad

Para definir un marco teórico en torno a la identidad apropiado para nuestra discusión se repasarán los aportes de dos autores que desde hace varias décadas cimientan la teoría sobre el tema, tanto desde una perspectiva general como aplicada a los procesos específicos de la música: Stuart Hall y

Simon Frith. Esta inclusión no busca ratificar *per se* el estatus de estas teorías, sino abordarlas desde un espíritu interrogativo: ¿Qué reflexiones podrían surgir de contraponer el “estándar” de la teoría sobre la identidad a los procesos particulares de la música afrocolombiana y la forma en la que ha sido comprendida?

En su introducción a la compilación “Cuestiones de identidad cultural” (2003), Stuart Hall adelanta una crítica del término en la que problematiza sus usos dentro del lenguaje común. En contraposición a las ideas “tradicionales” sobre identidad, según las cuales ésta surge de la determinación pasiva del sujeto por su origen y pertenencia a una colectividad, Hall la concibe como parte de una praxis. Más allá de la sumisión de los sujetos a una serie de condiciones preexistentes y fijas, en los procesos de formación de la identidad se da una articulación entre el sujeto y ciertas prácticas discursivas que acaban por configurarla como un ejercicio constante de construcción. De esta forma, Hall afirma: “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (2003, 15); así mismo, afirma que las identidades “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (18).

En este sentido, Simon Frith (2003) describe cómo la música parece ser un elemento particularmente poderoso en los procesos de construcción de identidad subjetiva y social. Desde un ángulo similar al de Hall, el autor se desliga de los enfoques que buscan explicar la relación entre la música y la sociedad caracterizando a la primera como un simple reflejo o un mero subproducto de la segunda (2003, 181); por el contrario, su interés es develar una interacción más compleja entre ambas. Así mismo, analiza cómo la música crea al sujeto y a la comunidad, se encarga de poner de manifiesto sus valores éticos y estéticos y acaba por convertirse en un factor que constituye y determina la interacción social.

Ubicándonos en el contexto colombiano, vemos que en el escenario político los discursos en torno a la identidad de las minorías étnicas se fortalecieron progresivamente desde los años 70 a través de la acción de diversos movimientos indígenas y afrodescendientes (Rojas 2012). Estos discursos, que son a su vez procesos de construcción de identidad en el sentido descrito en los párrafos anteriores, se vieron potenciados por los cambios económicos y políticos que se

desprendieron de la redefinición de Colombia como un Estado plural y multicultural. Una buena manera de entender su trasfondo histórico y los propósitos que cumplen es revisar el concepto *etnodiversidad*, utilizado por autores como Michael Birenbaum (2009) en su texto sobre la relación entre música e identidades afropacíficas.

Para introducir las reflexiones aportadas por Birenbaum, Mauricio Pardo describe a la etnodiversidad como “el régimen postmoderno de adjudicación de valor a la diversidad cultural” (Pardo 2009, 43). Identificando como actores de este proceso a las entidades internacionales encargadas de los procesos de patrimonialización, la academia, los gobiernos locales, los estados nacionales, la industria cultural, los activistas y los artistas mismos, la etnodiversidad surge en el contexto de una fase “posmoderna” del capital en la que empieza a vislumbrarse un potencial incalculable de valor en objetos, espacios y en prácticas marginalizadas de diversas culturas que antes eran consideradas como desprovistas de interés (Birenbaum 2009). En conexión con el proceso paralelo de aparición de los discursos en torno a la biodiversidad y ejemplificando su lógica en referencia al espacio geográfico del Pacífico colombiano, Birenbaum describe cómo “la biodiversidad y la etnodiversidad surgen al momento de la transformación de una zona percibida como un salvaje ‘infierno verde’ sin mayores valores a un territorio de riquezas naturales y culturales” (194).

Para el autor, en el caso colombiano, la etnodiversidad tiene como antecedente la emergencia de discursos en los que la diversidad regional se constituye como un valor preponderante para la identidad cultural de la nación, configurándose así el ideal de ésta como espacio unificado donde, sin embargo, conviven expresiones múltiples (Wade 1998; Birenbaum 2009). En la medida en que, a lo largo del siglo XX, esta modernidad nacional desplaza su acento de un discurso de diversidad regional a un discurso de diversidad más explícitamente étnico y racial, se instaura con más claridad una lógica etnodiversa en el país. Esto es perceptible, por ejemplo, en las músicas de San Basilio de Palenque, representadas más como negras que como parte de la música “costeña” (Birenbaum 2009).

Concomitantemente con la idea de etnodiversidad, el “multiculturalismo” se oficializa en el Estado colombiano con la Constitución de 1991, la cual reconoce teóricamente la diversidad étnica y cultural como fundamento de la nación, dibujando una república de carácter pluralista. Posteriormente, la ley 70 de 1993 expande esta lógica a las poblaciones afrocolombianas, buscando reconocer su contribución a la nación y desagraviarlas por su historial de marginación sistemática (Rojas 2012, 145).

Dentro de este estatus etnodiverso vemos que las expresiones culturales de las diferentes etnias se ven avocadas a *representar* de manera fiel su cultura de origen o, empleando

la terminología de Birenbaum, a funcionar de forma *metonímica* con la matriz cultural que las produce (Birenbaum 2009). Como explica el autor, en el contexto de la Constitución se define el estatus de los grupos étnicos en cuanto tales por los factores diferenciales que se hacen explícitos, sobre todo, en sus expresiones culturales. En consecuencia, las expresiones de los grupos se ven sometidas a la presión constante de tener que atestiguar y confirmar la singularidad de la colectividad que las produce –ratificando así la existencia misma de la etnia y la legitimidad de su “membresía” en el abanico pluriétnico de la nación–. Para Birenbaum, entonces, la *autenticidad* de las prácticas culturales en el contexto de la etnodiversidad se mide por su capacidad para establecer esta metonimia, y por su “éxito” en la tarea de constituirse como íconos del grupo social que las produce o las reclama (200).

Aunque la música puede ser tremendamente efectiva como prueba de la singularidad cultural de las etnias, su carácter fácilmente comercializable, difundible y espectacularizable entra en tensión con los demarcadores de “autenticidad” anteriormente mencionados, en los que la insistencia en rasgos como la fidelidad a la tradición y la no comercialización (relacionados también con ideas “folcloristas” en torno a la música) juegan un papel preponderante. Para el caso colombiano, el contexto neoliberal en el que surge la etnodiversidad obliga a las comunidades a explotar el potencial económico de sus prácticas culturales con miras a salvaguardar su existencia misma. Esto, necesariamente, genera otra serie de contradicciones con los valores asociados a la autenticidad y con el contexto comunitario y social del que provienen (Birenbaum 2009; Rojas 2012).

Ahora bien, la reflexión presentada en torno a la etnodiversidad muestra, en un sentido, cómo las ideas de Hall y Frith pueden resultar relevantes para analizar estos procesos y advertir algunos de sus riesgos. Bajo el régimen etnodiverso, la cultura de los grupos étnicos debe presentarse mediante un discurso público que reitera viejas ideas sobre la identidad: no como engranajes dentro de un proceso complejo de posicionamiento social, sino como el subproducto y el reflejo de identidades monolíticas, preestablecidas e inmutables. Como se verá en algunos fragmentos académicos y de prensa más adelante en este texto, es común que los medios, los productores y, en algunos casos, la academia, ratifiquen estas nociones esencialistas en torno a la vida y “cultura” de las comunidades.⁵

Para alumbrar esta serie de ambigüedades desde otro ángulo, quizás sea útil invocar aquí el concepto del *esencialismo estratégico*, empleado en los estudios decoloniales y en las teorías sobre las políticas de identidad (Adams 2001). Este surge de la discusión entre las visiones *esencialistas* –que, por ejemplo, buscaron reactivar una supuesta identidad esencial precolonial de las comunidades– y las *construccionistas*, que entienden la identidad como necesariamente producida y afectada por el contexto social (desdeñando la posibilidad de

una esencia racial, étnica o nacional). El *esencialismo estratégico*, por su parte, se alinea con el enfoque construccionista pero reconoce el potencial de agencia y organización política para las comunidades que comporta movilizar algunas de las categorías empleadas en el contexto de los discursos esencialistas (como, por ejemplo, las de lo *negro* o lo *indígena*) (Adams 2001). El término *esencialismo estratégico*, acuñado originalmente por la teórica literaria y crítica feminista Gayatri Chakravorty Spivak surge en el marco de su teorización sobre los procesos de reconstrucción historiográfica en contextos políticos de descolonización (Pande 2017). Su análisis de los mismos revela cómo buena parte de las categorías que las comunidades subalternas utilizan en la construcción y delimitación de su propia trayectoria histórica parten de términos previamente empleados por los grupos colonizadores y de élite (6817). Reconociendo la dificultad de que estos grupos se enuncien a sí mismos por fuera de los marcos preestablecidos por las clases hegemónicas, Spivak menciona la posibilidad de una autorepresentación “estratégica,” donde se acepte el uso de estas categorías esencializadas bajo la idea de interrogarlas, transformarlas y finalmente emplearlas de acuerdo a propósitos políticos específicos (6818, 6819).

En las discusiones teóricas presentes en el libro *Ethnicity, Inc.* de Jean y John Comaroff (2009) convergen de manera puntual y pertinente para nuestro caso de estudio algunas de las preocupaciones presentes en esta discusión teórica: específicamente, las constricciones del neoliberalismo sobre las comunidades y también las posibilidades de autodeterminación y agencia de estos grupos mediante el juego identitario y étnico “estratégico”. Aunque asumen una postura crítica frente a las presiones que el capitalismo actual impone sobre los grupos en lo referente a las representaciones de su propia identidad y etnicidad, reconocen –en su introducción de expresiones como la de “etnoempendedorismo” (*ethno-entrepreneurialism*)–, que el mercadeo de la identidad construida en términos étnicos no lleva de una forma necesaria, como podría pensarse, a la autoparodia o a la devaluación de la propia cultura (Comaroff y Comaroff 2009). Según su análisis, del etnoempendedorismo se desprenden, en algunos casos, procesos de re-afirmación de las prácticas culturales y la aparición de nuevos patrones de socialización, así como una expansión de la conciencia de los colectivos sobre sí mismos que redundan en una mirada más aguda sobre sus propias prácticas –reconociéndolas, dominándolas y empleándolas estratégicamente. En palabras de los autores, “aquellos que (re) claman su ‘naturaleza’ étnica por medio del etnoempendedorismo bien fundamentado parecieran hacerlo, más o menos frecuentemente, con una buena medida de conciencia crítica y táctica” (27).⁶

En la siguiente sección analizaremos las características, historia y recepción del disco *Anne Zwing* (1988) para, posteriormente, en la sección 3, revisar en qué medida se relaciona y negocia con las tensiones propias de contextos como el

de la etnodiversidad y con ideas como la del esencialismo estratégico.

2. El álbum *Anne Zwing* (1988): entre sonidos modernos y lenguas ancestrales

2.1. *Anne Swing, el Festival de Música del Caribe y la historia de la champeta*

Viviano Torres, nacido en San Basilio de Palenque en 1959, conforma Anne Swing en 1986 y realiza los primeros ensayos junto a su banda en las instalaciones del Departamento de Música de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. De acuerdo con su relato, el músico terminó estudiando en esta institución tras recibir de manos de Aníbal Olier Bueno (pintor y director de esta escuela) una de las ocho becas entregadas a los músicos de Son Palenque en retribución a sus presentaciones en las versiones del Festival de Música del Caribe que tuvieron lugar en los años 1983 y 1984, respectivamente (Torres 2015).⁷ Torres, quien inicialmente participó en Son Palenque como bailarín, paulatinamente empezó a desempeñarse como vocalista invitado del grupo, tal y como se muestra en la canción “Cumbia Africana”, publicada en el álbum *Afric Erotic* de la agrupación Son Palenque en 1986 y en la compilación *La champeta de Felito* (producida por la disquera Felito Records de Barranquilla durante el mismo año).

En 1987, Torres se propone participar en el Festival de Música del Caribe junto a Anne Swing. Tras entregar a Paco de Onís y a Antonio Escobar, directores del Festival, un cassette con la grabación de uno de los ensayos del grupo, Torres logró asegurarse un puesto junto a su banda en el concierto de bienvenida del evento. Allí realizaron una exitosa presentación, si se tiene en cuenta que fue registrada al día siguiente, el viernes 20 de marzo de 1987, en la primera página del diario *El Universal*.⁸ Gracias a esta experiencia, durante los dos años siguientes Anne Swing empieza a tocar regularmente en Cartagena y es invitado en 1988 a formar parte oficial del cartel del 7° Festival de Música del Caribe, haciendo una presentación el sábado 19 de marzo en el sector de Las Tenazas, en la ciudad amurallada.⁹

¿Qué importancia cultural tenía el mencionado festival en la Cartagena de los años 80? Tras su lanzamiento en 1982, el evento juega un papel importante en la difusión y reconocimiento del abanico de géneros africanos y caribeños que se difundían en los picós y que hasta el momento permanecían confinados exclusivamente al entorno de los barrios populares de la ciudad (Cunin 2004). Apoyado por una labor “pedagógica” e informativa realizada por programas radiales como “Caribe Son” y “Arriba Caribeño” (Cunin 2004), la cual estimulaba la discusión sobre el contexto y origen de estos estilos, el Festival logró de alguna manera expandir el alcance de

esta música a otros segmentos sociales de la ciudad y a sus espacios institucionales, sacándolos –al menos momentáneamente– del “confinamiento” de las fiestas de los barrios.

Como señala Ochoa (2013), la fiesta de los picós y, por asociación, la “música champetúa,” han sido denunciados durante buena parte de su historia por la prensa tanto local como nacional por resultar “peligrosos” e inadecuados como espacios de socialización para las comunidades.¹⁰ En el caso particular de Cartagena –donde muchas de las barriadas populares en las que se organizan estas fiestas son las mismas barriadas negras, en el marco de un esquema de distribución de la riqueza altamente racializado y segregacionista– la champeta es constantemente leída como salvaje e “inculta”, impregnándose de las mismas connotaciones racistas que operan en su contexto urbano inmediato y en el contexto nacional. Esta distribución inequitativa y racializada de la riqueza, como señala Ochoa (2013), se refleja también en la distribución urbanística de la ciudad, la cual se organiza en torno a un sector histórico y “amurallado” (altamente gentrificado y al que acceden casi exclusivamente turistas e inversionistas internacionales), un distrito afluente –relacionado con la industria del turismo y colindante con la ciudad histórica– y los barrios populares, que aún permanecen lejos de la mirada del visitante internacional y son habitados en su mayoría por poblaciones negras (Ochoa 2013). Durante los años 80 la champeta, que permanecía como práctica oculta en estos barrios, salía al menos momentáneamente de su encierro y lograba liberarse parcialmente de sus asociaciones negativas durante las fechas del Festival de Música del Caribe, alterando –así fuera superficialmente– algunos de los rígidos discursos segregacionistas de la ciudad.

Ahora bien, ¿a qué corresponde exactamente la mencionada “música champetúa”? Como afirmé en un texto periodístico sobre la historia de la champeta:

Una división que opera en el contexto de la champeta es la de «champeta africana» y «champeta criolla». Con respecto a la primera categoría, ya desde los años 70 hay una presencia establecida de discos africanos en los distintos picós de la costa caribe. La procedencia de esta música es variada: aunque muestra sonidos de países como, por ejemplo, el Congo, Nigeria o Sudáfrica, también puede incluir discos del Caribe (representando en sus repertorios, por ejemplo, la música de Haití y de las diferentes Antillas francesas). (...) Con la champeta criolla sucede un proceso paralelo: desde hace cinco décadas existen adaptaciones locales (criollas) de este repertorio «africano» que, impulsadas por sellos barranquilleros como Machuca, Felito Records o HAM y por sellos cartageneros como Rey de Rocha o Musicología El Flecha (entre muchos otros), dieron pie ya no sólo a versiones de música africana sino a una producción local original. (Gualdrón 2020)

Es importante mencionar que la presencia de música africana en la región se da, durante los años 80 y 90, mediante el trabajo de diversos importadores independientes que buscaban discos africanos en discotiendas europeas y norteamericanas para comercializarlos en los sistemas de sonido de ciudades como Barranquilla y Cartagena. Entre estos importadores se encuentran personajes como Osman Torregroza, Humberto Castillo, Hernán Ahumada y David Borrás, entre otros. El énfasis de los picós en difundir este repertorio internacional va virando lentamente hacia una producción de champeta local (como se menciona en la cita anterior) y hacia el establecimiento de una industria discográfica de artistas locales, con una especial fuerza en la ciudad de Cartagena. Desde entonces es común que el repertorio picotero incluya temas tanto internacionales como locales en sus programaciones.

La relación entre el festival y la “música champetúa” fue abordada en el artículo “La champeta en el patio de vecindad caribe,” publicado el 19 de marzo de 1987 en el diario *El Universal* de Cartagena. Rememorando la primera edición del festival, llevada a cabo en 1982, el artículo señala que Antonio Escobar, su director, “era el único que para entonces se atrevía a programar ‘esa música champetúa’, como despectivamente la llamaban quienes ahora pelean a destellazos un pase de cortesía para bailar ‘champeta corrida’ cuatro noches de festival” (Mouthong 1987).

En efecto, esta apertura a la programación de artistas que en muchas oportunidades ya habían sonado en Cartagena a través del picó, hizo que el público de la ciudad viera en vivo a artistas africanos como Soukous Stars, Kanda Bongo Man y el haitiano Coupé Cloué, entre otros. Aunque no es correcto afirmar que la sociedad haya eliminado completamente con el Festival sus prejuicios con respecto a la champeta, la popularización que éste permitió de los ritmos de África y el Caribe en áreas de la ciudad distintas a las de los barrios populares fue provechosa para grupos como Anne Swing, que aprovecharon la plataforma del Festival para posicionarse frente a un público que habría sido más restringido de no ser por este espacio y su mediatización.

2.2. *El álbum Anne Zwing (1988) y la “armonía” del Caribe*

En paralelo con estas experiencias, Torres graba el álbum debut de su banda en los estudios Unison de Barranquilla. Algunas de las figuras relacionadas con la producción de este disco son el teclista Chelito D’ Castro, quien trabajó también junto a Joe Arroyo; Mario Rincón, recordado por su trabajo en las consolas de Discos Fuentes, y Álvaro Cuéllar, importante arreglista y guitarrista de champeta.



Figura 1. Portada y contraportada del LP *Anne Zwing* (1988; fotografía del autor)

Aunque a la postre el disco ha sido referenciado como una suerte de “hito fundacional” dentro de la champeta criolla – aseveración válida teniendo en cuenta el resto de la trayectoria de Viviano Torres y su estatus actual dentro del género– y aunque el Festival de Música del Caribe, como se vio, ayudó en la difusión de los repertorios “champetúos” en nuevos contextos de la ciudad, es curioso constatar cómo, originalmente, tanto en el disco en sí mismo como en las reseñas asociadas al grupo, se omitía consistentemente cualquier asociación con la palabra “champeta”. Esta situación podría leerse, quizás, como la prueba de que la superación de la fuerte carga racial de esta música –con sus connotaciones negativas en el contexto de una ciudad como Cartagena– no podía darse tan fácilmente.

El jueves 17 de marzo de 1988, el diario *El Universal*, refiriéndose a la invitación de Anne Swing al Festival de Música del Caribe de aquel año y omitiendo la palabra “champeta”, afirma: “[el grupo] ha incursionado en el ambiente musical de Colombia y en el exterior, con temas reggae, calipso, soca, yuyú. Desde años atrás no se había percibido tanta fuerza de un grupo como ha sucedido con Anne Swing”. En efecto, si canciones del disco, como *Mini*, *Alealé* o *Asinajué*, exhiben sonidos que permiten vincularlas a estilos antillanos como la Soca, canciones como *Colle* y *Permiso* se acercan al reggae y al ska, configurando un disco que bebe de múltiples fuentes rítmicas del caribe francófono y anglófono.

Ahora bien, la historia de la canción *El Champe*, quinto corte del disco, es bastante ilustrativa con respecto a las posibles connotaciones negativas del término “champeta”. Compuesta por William Simancas, la canción fue donada por el músico y productor a Anne Swing tras notar que ambos compartían el interés por la interpretación de los ritmos

caribeños en boga en el momento (Simancas 2015). Inicialmente, Simancas le enseñó la canción a Anne Swing y dirigió los arreglos para la misma durante los ensayos del grupo, pero no participó en las sesiones de grabación realizadas en Barranquilla. La primera estrofa y el coro del tema, tal y como fueron consignados en el disco, dicen:

(Estrofa)

Yo soy el negro de más sabor
Bailo terapia, te bailo un son
Mi sangre negra, caribe soy
Bailo la soca, canto yuyú
Las jevas saben que mono soy
Serrucho de *one*, detrás del picó
No como cuento ni sugestión
Mira men, pa'lante es pa'llá

(Coro)

Baila, baila mi yuyú
La soca te traigo yo
Baila, baila mi yuyú
Calipso te traigo yo
Baila, baila mi yuyú
Yuyú, también reggae,
con mucho caché
Baila, baila mi yuyú
Caribe te canto yo
(Anne Zwing 1988)

Sin embargo, según los planes de Simancas, el coro no debía decir “baila, baila mi yuyú”, sino “baila, baila champetú”. Champetú es una abreviación de ‘champetúo’, y con la referencia Simancas buscaba reinstaurar la imagen de los champetúos como bailarines y aficionados a la música y no

como personas violentas o marginales –tratando de combatir los mencionados prejuicios que persisten hasta el día de hoy. Debido a presiones por parte del sello disquero colombiano asociadas a estas preconcepciones discriminatorias, la canción finalmente no usó la palabra “champetú” en su letra, siendo reemplazada por el vocablo “yuyú” –que de acuerdo con el relato de Simancas “significa vacile allá en Palenque”– (Simancas 2015). El periodista Gustavo Tatis Guerra describe lo sucedido como un episodio de censura a la canción original (Tatis Guerra 2018).

Planteamos entonces la hipótesis de que este silenciamiento de la palabra champeta y algunos elementos sonoros del álbum pueden estar relacionados también con una nueva tendencia que tuvo lugar en la segunda mitad de los años 80, ya implícita en el éxito del Festival de Música del Caribe descrito anteriormente: el intento de inscribir la cultura local de la ciudad dentro de la cultura del “Gran Caribe.”

Como lo describe Elisabeth Cunin (2004), en la segunda mitad de los años 80 se inicia en la ciudad un proceso que, a partir de una serie de medidas enfocadas a reconocer y potencializar el valor turístico de Cartagena, orientan su actividad económica y sus vínculos culturales hacia el contexto del Caribe, tratando en parte de romper con sus gastadas ataduras a la Colombia andina y buscando hacer un contrapeso a su condición de región alejada del poder central nacional.

La relación de conflicto y subordinación de Cartagena con el centro del país es de vieja data: tras haber jugado un papel económico y cultural central durante el periodo de La Colonia, la independencia de la nación condujo a Cartagena a un proceso de deslegitimación en el que la composición racial de su ciudadanía denotaba una “urbanidad de segunda clase” (Cunin 2003, 288). En la práctica, este nuevo estatus se manifestó en condiciones económicas más duras para la ciudad y en mayores dificultades para acceder a los procesos de modernización y de crecimiento de su infraestructura. Así pues, la posibilidad de una identificación con imaginarios internacionales resulta apenas natural como mecanismo de ruptura con el centralismo discriminatorio del país.

El vínculo con el Gran Caribe en el que se embarca Torres junto a Anne Swing parte también de una voluntad legítima de participar, en término sonoros e instrumentales, de prácticas musicales modernas, comerciales e inscritas en un mercado establecido –y, de esta manera, la identificación con el Caribe funciona también como promesa de “profesionalización” en la música. Este enfoque se hace explícito en la manera en la que Torres recuerda su ya mencionada participación en Son Palenque y en cómo describe lo que representó para él una divergencia estética y práctica con el grupo:

(Son Palenque es un) grupo de música tradicional, no es de champeta, sino de pura música orgánica. [...] El señor Justo Valdez, que es el director del grupo,

es una persona muy orgánica que quiso conservar su estructura tradicional. [...] Dije bueno, para que esto pueda dar algunos dividendos hay que meterle armonía, hay que estudiar música para armonizar estos ritmos, tratar de volverlos más profesionales. [...] A nivel de tradición, ellos son unos profesionales, pero técnicamente si tú quieres que este producto se venda hay que tecnificarlo y mostrarlo con algún ropaje. (Torres 2015)

En su artículo del jueves 17 de marzo de 1988 sobre la invitación de la banda al Séptimo Festival de Música del Caribe, la redacción del diario *El Universal* afirma: “El grupo tiene los siguientes instrumentos: piano, sintetizador, dos guitarras, bajo, congas, batería, timbal, guaduas, pandereta, güiro, saxofón y trompeta”. El disco, por su parte, incluye sintetizadores, saxos, trompetas, baterías, timbales y percusiones menores (descritas como cañas y tontones), congas, bajo eléctrico y guitarra eléctrica. Así, vemos cómo en su formato se priorizaba el uso de los instrumentos modernos presentes habitualmente en la música caribeña de la época, prescindiendo del formato de tambores comúnmente asociado a la música palenquera.

En cualquier caso, resulta especialmente interesante que Torres, al buscar apartarse de la estética de un grupo como Son Palenque, encontrara en las transformaciones tímbricas y de formato un camino para su propósito. Podríamos aquí interpretar que el apartarse de un sonido que denomina en la entrevista como “orgánico” no implica solamente moverse de una estética anclada en sonidos tradicionales y percibidos implícitamente como “naturales” para acoger los valores “artificiales” de la producción de la música comercial; significa, también, acoger literalmente sonidos “sintéticos” y electrónicos en el grupo. El mencionado Chelito D’ Castro, quien grabó los sintetizadores en el disco –prominentes en canciones del álbum como *Alealé*–, alcanza con estas sonoridades no sólo una fuerte ruptura con lo que se considera como el sonido clásico de palenque, sino que se inscribe en una tendencia presente en el sonido de muchos de los artistas que participaron del Festival de Música del Caribe y que tuvieron un impacto importante sobre la tímbrica de la música compuesta en la región. A partir de entonces, manifestaciones de la música local exhibirán sonoridades vinculadas a la síntesis digital, cuya impronta se ve no sólo en los discos de la época de productores como William Simancas –quien conoció el teclado Yamaha DX7 tras coincidir en el escenario del festival con la banda del montserratenense Arrow– (Simancas 2015), sino también en los lanzamientos del sello HAM y en el trabajo de productores como Mariano Pérez junto al grupo “Renacer,” entre otros.

Retomando la historia de Anne Swing, esta voluntad de participar de un mercado musical establecido y de inscribirse en las sonoridades contemporáneas del Caribe resultó

en buena medida fructífera para Viviano Torres y su banda. Durante esta época conoce al promotor colombiano Moisés de la Cruz, quien está vinculado al sello norteamericano Kubaney, especializado en la grabación y distribución de música latina. A través de La Cruz, el disco grabado en Barranquilla y aún sin editar de Anne Swing llega a manos del promotor musical cubano-americano Mateo San Martín, fallecido en 2014 y en aquel entonces presidente de Kubaney Records. La empresa inicia un proceso de negociación con Torres para licenciar y lanzar internacionalmente su música, asegurándole un contrato de cuatro discos y un concierto en la popular Calle 8 de Miami –distrito central para la vida nocturna y la cultura latina en la ciudad–, donde Torres de hecho hace una presentación de su trabajo en el año de 1988 (Torres 2015). De esta forma, el disco es un ejemplo temprano de internacionalización de la música de la ciudad asociada al entorno de la champeta (Soto y Abril 2004).

2.3. Reflexiones en torno al uso de la lengua palenquera en el álbum *Anne Zwing* (1988)

Un elemento característico del álbum son sus letras escritas en lengua palenquera. Ligado a la historia de San Basilio de Palenque, el palenquero está entre las dos denominadas “lenguas criollas colombianas”, y surge gracias a la independencia política y cultural alcanzada por los cimarrones que fundan esta comunidad en el siglo XVII (Dieck 2008).

En la entrevista realizada a Torres, el músico relata que reconoció palabras de ascendencia bantú y usadas en el palenquero en varias de las canciones africanas que llegó a escuchar en los picós. Así mismo, cuenta que durante su presentación debut en la bienvenida del Festival de Música del Caribe de 1987, varios de los integrantes del público pensaron que Anne Swing era una propuesta internacional –ya que, presentando a la banda, hacía discursos tanto en inglés como en palenquero– (Torres 2015). Algunos de estos elementos parecen sugerir que Torres, mediante el uso de la lengua de su pueblo, participó conscientemente del carácter “internacional” que les brindaba a las producciones locales el empleo de idiomas distintos al español, como se verá en la sección 3.2.

La literatura académica, la prensa y el propio Torres han señalado la importancia de este elemento lingüístico en el disco, haciendo hincapié en su significado simbólico, racial y político. El uso de la lengua mencionada reafirma un discurso de “rescate” de las tradiciones palenqueras y, por ende, una reafirmación de la raza negra (en tanto Palenque es habitualmente nombrado como un “auténtico territorio africano en Colombia”). Así pues, la mayoría de las canciones del disco están tituladas con expresiones comunes en lengua palenquera, como es el caso de *Mini* (en español “Ven”), *Colle* (“Correr”), *Asinajué* (“Así es”) o *Tatami* (“Mi padre”).

Esta idea del “rescate” ha permeado buena parte de las explicaciones planteadas sobre el origen del género de la champeta y de la música de Torres. Textos como *La champeta en Cartagena de Indias, terapia musical popular de una resistencia cultural* afirman:

[Aparecen] intérpretes rurales como los pioneros Justo Valdez y Viviano Torres del Palenque de San Basilio quienes, conscientes de la importancia de sus raíces musicales, han pretendido mantener estas manifestaciones ancestrales, como el bullerengue o el chandé, fusionándolas con los ritmos populares africanos. Además han resaltado la africanidad de la champeta cantando en la lengua criolla hablada en Palenque (Bohórquez 2000 5).

Si, por una parte, la voluntad de “modernización” expresada por Torres en la elaboración de su disco y descrita en la sección anterior entra en tensión con la cita precedente, también es importante mostrar, retomando las ideas sobre identidad descritas en el primer apartado de este artículo y específicamente en lo relacionado con el término “etnodiversidad”, que los demarcadores de “autenticidad” palenquera en el disco surgen en el contexto de un proceso de revalorización étnica que está políticamente situado y en el que sus actores juegan de forma libre con los elementos de la historia y la lengua en pro de unos propósitos políticos particulares (inscribiéndose, al menos en lo que respecta a la lengua, dentro del ya mencionado *esencialismo estratégico*).

De acuerdo con Cunin, en la ciudad de Cartagena tiene lugar un proceso que toma como símbolo el Palenque de San Basilio y moviliza la idea del aislamiento ancestral de su comunidad como explicación de la conservación de elementos “puros” de africanía en su territorio, aun cuando, paradójicamente, este discurso fue puesto en público originalmente por comunidades esencialmente urbanas (Cunin 2003). Movilizados al interior de la comunidad palenquera de Cartagena, los procesos políticos de este movimiento surgido desde los años 80 buscaron desmontar las asociaciones negativas hacia lo negro vigentes en la distribución racializada de la ciudad y descritas en la sección anterior. Aplicando la lógica de la discriminación positiva, y en concordancia con el desarrollo y las demandas del movimiento afrocolombiano a nivel nacional (Rojas 2012), esta corriente apuntó hacia generar un nuevo estatuto para las comunidades afrodescendientes –específicamente las palenqueras–, apoyándose en elementos distintivos como la lengua y la historia del cimarronaje. Así, los palenqueros, con el tiempo, pasaron a ser actores legítimos dentro de la heterogeneidad de grupos que conforman el estatus multicultural de la nación, con los reconocimientos políticos que esto conlleva.¹³ A la postre, los cambios de la Constitución del 91 y de la Ley 70 de 1993 fortalecieron los discursos en torno a la identidad palenquera y significaron beneficios políticos y administrativos para las comunidades.

Aunque el propósito de este texto no es revisar qué sucede con la champeta como “expresión de identidad palenquera” en el contexto posterior a la Constitución del 91 y a la Ley 70, sí es importante revisar cómo el disco *Anne Zwing*, con su estatus múltiple de vinculación a lo caribeño y a lo palenquero, muestra de forma temprana ciertas problemáticas a propósito de la representación étnica en el contexto de la etnodiversidad, como las que se describirán a continuación.

3. Los múltiples estratos de la identidad

3.1. Entre África, Palenque y el Gran Caribe

En su artículo “Anne Swing, calidad y proyección de la música afrocaribe,” publicado el 21 de marzo de 1987 en el diario *El Universal* de Cartagena, el periodista Gustavo Tatis Guerra escribe lo siguiente a propósito de la primera presentación de Anne Swing en la fiesta de inauguración del sexto Festival de Música del Caribe:

La evidente calidad de Anne Swing no sólo se expresa en el aspecto coreográfico, vocal, interpretativo y creativo, sino que además involucra una magistral fusión de lo mejor de África y el Caribe, y la experiencia lingüística y sonora de San Basilio de Palenque (Tatis Guerra 1987).

Bajo el símbolo de la “fusión,” la propuesta de Torres sorprendió por los múltiples estratos de identidad que llegó a movilizar: aquellos que lo vinculan con el “cosmopolitismo” (White 2002) existente en el mundo de la champeta, con los repertorios caribeños impulsados en la mencionada identificación de Cartagena con el Gran Caribe y con el signo de autenticidad que representa el uso de la lengua palenquera.

El disco de Anne Swing, que aparece algunos años antes de la Constitución del 91 y de los procesos de institucionalización de las lógicas de la etnodiversidad mencionados en la sección 1, muestra, sin embargo, algunas de las tensiones entre la creación de un producto que responde a una lógica reivindicativa de la cultura palenquera y al tiempo prioriza una posible relación con el mercado. Como palenquero y perteneciente a los sectores sociales segregados de Cartagena, Viviano Torres emplea el uso de la lengua de su pueblo, en sintonía con los procesos de reconocimiento de las negritudes en su región, como un demarcador de autenticidad y como una confirmación del estatus étnico de su cultura y de su lugar de origen. Al mismo tiempo, como perteneciente a esa capa social apartada de todo beneficio social, Torres, empleando sus propios términos, “viste a la música de armonía” y la hace susceptible de ser comercializable.

Aludiendo de nuevo a la hipótesis de Cunin, el artista encuentra en estos nuevos procesos de identificación con el Gran Caribe y en el optimismo económico que sugieren, la posibilidad de realizarse y de fortalecer a su comunidad en el contexto de una sociedad segregacionista, así esto implique “espectacularizar” los elementos palenqueros de su propuesta.

Vale la pena profundizar también en la diferenciación anteriormente mencionada entre letra y música –entendida esta última como timbre, melodía y acompañamiento rítmico-armónico– en el álbum de Torres. Si tras la Constitución del 91 muchos grupos sociales encontraron en la reelaboración de ritmos tradicionales un camino para la ratificación del carácter étnico de sus comunidades, la aproximación modernista de Torres a la musicalización de su álbum confirma que la lógica “metonímica” de la representación (Birenbaum 2009) presente en el contexto de la etnodiversidad no había sido aún incorporada del todo en su trabajo. El estatus “parcial” de la representación de su etnia en el disco, que se da únicamente a través del ejercicio lingüístico, sugiere que el músico no se encontraba exclusivamente en busca de movilizar su lugar de origen sino, además, de inscribir su propuesta en un mercado más amplio, donde las posibilidades de éxito del álbum no estaban sólo sujetas al reconocimiento étnico dentro de un contexto nacional sino, también, a la vinculación con el Caribe internacional. Un posible cambio en los discursos en torno a la champeta, que buscan forzar este estatus de representación “metonímico” con Palenque, se ha reforzado a lo largo del siglo que corre, quizás como consecuencia de los cambios acaecidos con la Ley 70 del 93. En este sentido, es interesante constatar que, en cualquier caso, la estrategia empleada por Torres beneficiaba a su disco desde ambos ámbitos de evaluación (palenquero o caribe).

La manera creativa en la que Torres moviliza elementos étnicos en su música, logrando al tiempo desarrollar un “producto” comercialmente exitoso, da cuenta de algunas de las lógicas descritas por Comaroff y Comaroff (2009) en el primer apartado de este texto. El ejemplo de Torres muestra que este ejercicio “comercial” no implica necesariamente una devaluación de las prácticas culturales locales sino, en algunos casos, la toma de conciencia sobre la posición propia en el contexto social y la agencia sobre los propios recursos creativos. Como se verá en las conclusiones, esto puede redundar también en la posibilidad de la ampliación del reconocimiento social y en el crecimiento de la propia voz en términos políticos.

De la misma forma, es interesante constatar cómo el potencial político de la música en algunos casos no necesariamente se contradice con las intenciones comerciales con las que ésta se crea y difunde. Si en otros contextos de la música popular el uso exclusivo de canales alternativos de difusión y el rechazo de la participación en los medios establecidos es una precondition para la legitimidad del discurso político, en el caso de esta y otras músicas afrocolombianas la posibilidad de

una difusión mediática amplia puede leerse como un refuerzo de su agenda –toda vez que existe el anhelo de la proyección y representación de la etnia en el escenario nacional e internacional como una forma de subvertir la historia misma de la segregación (García 2017). Aunque este enfoque puede resultar problemático en la medida en que deposita quizás demasiada confianza en la representación mediática como agente de transformación, ciertamente ésta ha sido utilizada como estrategia por distintos músicos en el contexto local.

3.2. *Imaginario afrodiaspóricos*

Los procesos de construcción de identidad en este disco no se relacionan únicamente con los problemas de la representación étnica y negra en Colombia, sino que están íntimamente relacionados con los procesos culturales globales de los afrodescendientes. Como veremos a continuación, el disco participa activamente de diferentes imaginarios ya existentes con respecto a la música afrodiaspórica.

En el caso de *Anne Zwing*, es posible ver cómo el disco explota algunas de las expectativas ya existentes con respecto al repertorio universal de músicas afrodescendientes –en la dirección de ser rítmicas, “calientes” y relacionadas con la resistencia afro, por ejemplo– (Birenbaum 2009). En ese sentido, es posible también explicar al menos parcialmente la facilidad con la que se articuló al mercado internacional, tal y como se exploró en el apartado 2.2. de este texto.

Al combinar esta lengua que simboliza el pasado africano con las referencias sonoras a los estilos contemporáneos del Caribe, Torres estaría captando dos registros ya existentes en el discurso público con respecto a la música negra: uno que lo vincula a lo ancestral y ritual, y otro que lo vincula a un lenguaje moderno, popular y vigente en los medios masivos de comunicación.

Hay que preguntarse, sin embargo, cómo se recibe una música que está en su mayoría en una lengua que su público inmediato desconoce y cuyas letras virtualmente ninguno de sus oyentes en el interior del país o en el exterior podría entender. Como se mencionaba en la sección 4, Viviano Torres aprovechó el carácter desconocido del palenquero para, en la primera presentación que hizo de *Anne Swing*, “camuflarse” como uno de los actos internacionales del evento. Aunque el músico relataba esta estrategia en clave humorística, lo cierto es que, si se revisa la historia de la música champetúa y su presencia en la costa caribe colombiana, es necesario mencionar que reinaba en su entorno una gran “confusión” lingüística que recontextualiza y otorga otro valor adicional a su uso del palenquero.

Al mezclar repertorios de diferentes partes de África y el Caribe, las músicas del picó unían el francés con diferentes lenguas africanas. Su incomprendibilidad se constituyó

rápidamente en una “huella de africanía” (Cunin 2009), es decir, en una prueba de autenticidad africana. Al mismo tiempo, la diversidad de orígenes geográficos de los intérpretes del Festival de Música del Caribe complejizaba más este panorama. La “confusión” lingüística fue aprovechada por los músicos de la champeta criolla, quienes hicieron música empleando fonemas y palabras inexistentes para, de alguna manera, adoptar también para sí las connotaciones descritas por Cunin. Si bien la música de Torres no está, por supuesto, en una lengua inventada, es posible que sí haya participado de esta serie de asociaciones a lo distante, cosmopolita y racialmente mediado.

Conclusiones

En su recuento histórico de la champeta, los investigadores Soto y Abril (2004) señalan cómo la consolidación de una industria discográfica en Cartagena pudo constituirse mediante enormes esfuerzos y a pesar de los prejuicios raciales y las privaciones económicas de los contextos en los que surge el género (como los descritos en la sección 2.1). Este proceso de consolidación y de legitimación progresiva –que en el texto de Soto y Abril se describe entre la aparición del disco de “Anne Zwing” (1988) y la popularización nacional del género con el disco “La champeta se tomó a Colombia” de Sony Music en 2001– no se detiene en este punto. La aparición de estilos durante el nuevo milenio, como el de la llamada *champeta urbana*, que a través de artistas como Kevin Flórez o Mr. Black han gozado de buena salud en las radios comerciales –así como su popularización en los mercados de la World Music a través de agrupaciones como Tribu Bahrú, entre otras– dan parcialmente cuenta de la permanencia y vigencia del fenómeno.

Este repaso histórico se trae a colación en tanto las lecturas críticas con respecto a la movilización estratégica de la identidad en un álbum como *Anne Zwing* deben desarrollarse sin perder de vista también la historia del profundo impacto que el álbum y el disco ejercieron sobre el género y sobre la práctica musical en la ciudad y en la región. Al respecto, Soto y Abril mencionan que Viviano Torres, en la medida en que “inaugura” la producción de champeta criolla en Cartagena y se convierte en una “estrella” del género, puede ser considerado como un auténtico pionero de esta práctica (Soto y Abril 2004) –aún sí, como se describe en la sección 2.2, la palabra champeta no se usaba de forma explícita en el primer álbum. Torres, quien actualmente es reconocido no sólo como cantante, sino también como activista en pro del reconocimiento institucional de la champeta, allanó con su banda el camino para la aparición de otras estrellas palenqueras del género (Soto y Abril 2004), manteniendo también una producción discográfica consistente hasta la segunda década del nuevo milenio.

El testimonio de otro destacado artista de la champeta criolla, Elio Boom (cuyo nombre es Francisco Corrales y nació en Turbo, Antioquia, en 1974) muestra el impacto del disco debut de Anne Zwing sobre su trayectoria:

Ya más de un artista había sonado en Turbo. Yo los vi en las carátulas de los LP como Kusima y Anne Zwing. (...) Estaban en un almacén de discos que se llamaba Discos Sólido. Yo siempre todos los días llegaba hasta allá y alcanzaba a ver las carátulas de los cantantes, y a ver los músicos, y miraba que Kusima era de Cartagena y Anne Zwing también era de Cartagena, y el otro, y Son Palenque... yo me ponía a escucharlos a ellos y decía “¡no joda, pero yo canto más bacano que esos manes!” (risas) (Corrales 2015).

Con respecto al primer disco de Anne Zwing (1988), Corrales rememora también haber escuchado la canción “Permiso,” que era frecuentemente programada en los picós de su pueblo. La anécdota nos muestra cómo la escena musical cartagenera de la champeta criolla estaba difundiendo rápidamente en los picós del norte del país y que los primeros ejemplos de producciones de champeta local fueron una motivación importante para los músicos jóvenes dispuestos a emprender proyectos musicales. A la postre, Elio Boom viajó a Cartagena a probar suerte como cantante y su canción “La Turbina,” producida por William Simánacas, llegó a vender 60.000 copias, convirtiéndose en uno de los éxitos más importantes de la champeta criolla en la década de los 90 y empujando la trayectoria de Corrales hacia una carrera discográfica aún en curso (Soto y Abril 2004).

Como se explora en la sección 3.1, y retomando también las ideas de Comaroff y Comaroff (2009), el disco *Anne Zwing* se despliega entre la tensión de un discurso de rescate ancestral palenquero y las posibilidades comerciales de vincularse a los sonidos contemporáneos del Gran Caribe. Esta vinculación con el Caribe, sin embargo, cae y es leída necesariamente dentro de una serie de discursos esencialistas contruidos globalmente en torno al estatus de las músicas negras y afrodiaspóricas (como se menciona en 3.2). Es importante, entonces, invocar de nuevo el concepto del esencialismo estratégico: la posibilidad de reconocimiento de esta música como producto comercial y como propuesta artística “legítima” dependió de movilizar estas categorías que,

aunque problemáticas, sí cimentaron los caminos de expresión y participación social descritos en los párrafos anteriores.

La dimensión comunitaria y social de la experiencia de Torres como músico y activista es explorada por la autora Ligia Aldana en su texto *Policing Culture: the Champeta Movement under the New Colombian Constitution* (2008). Para Aldana, los discursos raciales e históricos que músicos como Torres movilizan a través de la champeta han robustecido a esta música, de tal forma que no sólo fundamentan procesos amplios de fortalecimiento social y político para las comunidades, sino que están a la base de las prácticas diarias de sobrevivencia económica de muchos de los participantes del género. En conversación con Aldana (2008), Torres recapitula cómo la champeta es para él un género amplio que acoge a diferentes jóvenes de la comunidad sin importar su pasado y les permite expresar su creatividad, experimentando con nuevas formas de sobrevivencia y sostenimiento a través de la música. Así mismo, en su trabajo etnográfico en la ciudad de Cartagena y San Basilio de Palenque y en su interacción con Torres y los músicos de su entorno, la autora concluye que para estos músicos existe un vínculo entre el canto, la composición, la distribución de la música y la denuncia de la propia marginalidad, en un proceso que permite a los miembros de la comunidad una alternativa no sólo discursiva sino práctica a la opresión y la pobreza (274). Aunque los procesos generales de la champeta no pueden homologarse a la experiencia de Torres —pues además de su trayectoria y su discurso existen múltiples otros—, el suyo puede enmarcarse como un ejemplo claro de reivindicación social a través de la música mediante una estrategia vinculada a la construcción de la identidad.

Aun si se reconoce, entonces, que el contexto de la etniversidad constriñe mediante las presiones institucionales y las lógicas del capital la libertad mediante la cual las comunidades se presentan a sí mismas en el discurso público, una mirada crítica de sus ejercicios identitarios no debe invisibilizar la voluntad de resistencia desde las que surgen y la creatividad con la que sortean el estrecho espacio en el que se les permite expresarse a las minorías colombianas. De esta forma, quisiéramos señalar que análisis futuros sobre la champeta deben no sólo centrarse en diseccionar críticamente los discursos identitarios asociados a esta música, sino entender cómo y en qué medida, a pesar de sus contradicciones, han sido también motores de acción política, reivindicación y resistencia.

Obras Citadas

Adams, Bella. 2001. “Identity Politics”. En *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, editado por John C. Hawley. Westport: Greenwood Press. 240-242

Anne Zwing. 1988. “El Champe”, Corte 5 en *Anne Zwing*. Zeida, LP.

- Birenbaum, Michael. 2009 “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad”. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad del Rosario. 192-216.
- Bohórquez, Leonardo. 2000. “La Champeta en Cartagena de Indias, terapia musical popular de una resistencia cultural”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Acceso, 30 de junio de 2020. <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>.
- Comaroff, John y Comaroff, Jean. 2009. *Ethnicity, Inc.* The University of Chicago Press.
- Corrales, Francisco. Entrevista con Andrés Gualdrón. Junio 22 de 2015.
- Cunin, Elisabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo ‘negro’ entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: ICANH, IFEA, Universidad de los Andes, y Observatorio del Caribe Colombiano.
- 2004. “Cartagena y el Caribe: razones y efectos actuales de una identificación”. En *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. Puerto del Rosario: Archivo Histórico Insular de Fuerteventura; Paris: Universidad de Paris VIII. 371-382.
- 2006. “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”. La champeta.”. *Revista Aguaita*, No. 15, 16: 176-192. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Dieck, Marianne. 2008. “La lengua de Palenque, avances en la investigación de su estructura gramatical”. *Lingüística y literatura*, No. 54: 133-146. Medellín: Universidad de Antioquia.
- El Universal*. 1988. “Anne Swing en el festival”. 17 de marzo.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu. 181-213.
- García, David. 2017. “The case of Choquibtown. Approaches to the Nation in Contemporary New Colombian Music”. En *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*. University of Rochester Press. 221-230.
- Gualdrón, Andrés. 2020. “Champeta: una historia de caminos entre África y el Caribe”. *El Heraldo*. 9 de febrero de 2020. Acceso, 30 de junio de 2020. <https://www.elheraldo.co/el-dominical/champeta-una-historia-de-caminos-entre-africa-y-el-caribe-700345>
- Hall, Stuart. 2003. “Introducción: ¿Quién necesita «identidad?»”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu. 13-39.
- Morales, Reiner. 2015. “Música y fiesta: un análisis histórico del Festival de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996” (tesis de pregrado). Universidad de Cartagena. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/1695>
- Mouthong, Carlos. 1987. “La Champeta en el Patio de Vecindad Caribe”. *El Universal*. 21 de marzo.
- . 2018. ““El champetúo” , 30 años de una canción censurada”. *El Universal*. 1 de junio. Acceso, 25 de abril de 2021. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/el-champetuo-30-anos-de-una-cancion-censurada-279796-ABEU395656>
- Ochoa, Ana María. 2013. “Disencounters between Music’s Allure and the Expediency of Culture in Colombia”. *Latin American Research Review*, Vol. 48, Special Issue: Políticas y mercados culturales en América Latina: 12-29. <https://www.jstor.org/stable/43670140>
- Pande, Raksha. 2017. “Strategic Essentialism”. En *International Encyclopedia of Geography*, editado por Douglas Richardson. Oxford: Wiley-Blackwell. 6817-6821.

- Pardo, Mauricio. 2009. "Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia". En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad del Rosario. 15-59.
- Rojas, Juan Sebastián. 2012. "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, No. 2: 139-157. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297024710007>
- Santos Calderón, Enrique. 1999. "Prohibida la champeta". *El Tiempo*. 7 de febrero. Acceso, 16 de abril de 2021. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-868750>
- Simancas, William. Entrevista con Andrés Gualdrón. Junio 23 de 2015.
- Soto, Mauricio y Abril, Carmen. 2004. *Entre la champeta y la pared: el futuro económico y cultural de la industria discográfica en Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello.
- Tatis Guerra, Gustavo. 1988. "Anne Swing, calidad y proyección de la música afrocaribe". *El Universal*. 19 de marzo.
- Torres, Viviano. Entrevista con Andrés Gualdrón. Enero 21 de 2015.
- Wade, Peter. 1998. "Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History". *Popular Music*, Vol. 17, No. 1: 1-19. <http://www.jstor.com/stable/853270>
- White, Bob. 2002. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'études Africaines*, No. 168. Acceso, 20 de junio de 2020. <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/161>

Notas

1. El trabajo en torno a este álbum se enmarca en el contexto de mi tesis de Maestría en Musicología en la Universidad Nacional y de doctorado en la Universidad de Salzburgo, Austria, vinculados a la historia del picó y la champeta en las ciudades de Cartagena y Barranquilla. Agradezco a Daniel Villegas Vélez, Miguel Gualdrón, Juan Carbonell, Juan Sebastián Rojas y Federico Ochoa por sus comentarios sobre este texto en distintos puntos de su preparación. Asumo como responsabilidad propia sus posibles falencias.
2. En este texto nos referiremos al álbum en mención por su nombre, *Anne Zwing*, pero a la banda como Anne Swing, pues es la ortografía con la que habitualmente se le designa.
3. Género de gran popularidad en Colombia desarrollado por los músicos y sellos locales de la costa caribe basado en la imitación y adaptación de los estilos africanos y caribeños transmitidos en el *picó*. Los picós son, a su vez, sistemas de sonido de grandes proporciones en torno a los cuales, desde la segunda mitad del siglo XX, se organizan fiestas públicas en las barriadas populares de la Costa Caribe colombiana.
4. Desde el punto de vista metodológico, el trabajo en torno a este disco incluyó la consecución de la copia física del LP *Anne Zwing* (1988), así como de varios trabajos posteriores en la carrera del grupo. Posteriormente se analizó el álbum desde su contenido lírico, organológico y rítmico para entender y problematizar sus posibles conexiones estilísticas con géneros internacionales de la misma época, con prácticas musicales locales y con lanzamientos posteriores dentro de la propia discografía de la banda. Se entrevistó también a diversos músicos que participaron en la grabación del LP y a músicos contemporáneos de la agrupación, cuyos testimonios permitieron evaluar y contextualizar la recepción e impacto del álbum. Por último, se investigó en el archivo periodístico del diario *El Universal* de Cartagena, donde se cotejaron algunas de las narraciones sobre la historia del álbum y se revisaron las conversaciones, descripciones y críticas en torno al mismo.
5. Para ejemplificar esta afirmación desde el punto de vista de la champeta conviene revisar la sección 2.3 de este texto, en la que se incluyen fragmentos académicos que explican el género como una extensión natural de prácticas musicales y lingüísticas vinculadas a un imaginario africanista ancestral. Las ramificaciones de este discurso se analizarán, a su vez, en la sección 3.1.

De la misma manera, conviene revisar el artículo “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta” de Elizabeth Cunin (2006), donde se exploran las múltiples asociaciones a lo ‘negro’ con las que se lee esta música –y la subsecuente reafirmación de ciertas nociones esencialistas en torno a la raza y la identidad que éstas reproducen en medios nacionales e internacionales–.

6. La existencia de estos procesos de explotación económica de las propias prácticas culturales desde las comunidades no debe leerse, ni en el contexto de la argumentación de Comaroff y Comaroff (2009) ni en el de este artículo, como una defensa del estatus de desprotección gubernamental al que el neoliberalismo conduce a las minorías. Se trata, más bien, de una señal de la capacidad de resistencia y autodeterminación de los grupos subalternos en contextos que les son estructuralmente adversos.
7. El grupo Son Palenque fue fundado en 1979 por el músico oriundo de San Basilio de Palenque Justo Valdez. Durante los años 80 y hasta la fecha ha sostenido una extensa producción discográfica. Es considerado frecuentemente como uno de los grupos pioneros en la unión de los estilos tradicionales de Palenque con géneros como el Afrobeat.
8. La foto del concierto en la edición mencionada del periódico puede ser consultada a través del link <https://tinyurl.com/4tauyz3v>.
9. La foto de esta presentación, publicada en el periódico *El Universal* de Cartagena el 22 de marzo de 1988 y reproducida en el trabajo de Reiner Morales (2015) puede ser consultada a través del link <https://tinyurl.com/uetxdwzs>.
10. La palabra “champeta” denota en sí misma las asociaciones negativas mencionadas. El término originalmente designaba un arma blanca que algunos asistentes llevaban a las fiestas y que se empleaba en las peleas que surgían en el contexto del picó.
11. Entre las medidas institucionales que ayudan a ejemplificar estas lecturas negativas del género se encuentran, entre otras, la “prohibición de la champeta” por parte del alcalde de Malambo (Atlántico), en 1999, y la subsiguiente celebración de la medida por parte de Enrique Santos Calderón (periodista y hermano del expresidente de Colombia Juan Manuel Santos) –quien utilizó su tribuna nacional en el periódico *El Tiempo* (quizás el más tradicional del país) para caracterizar a esta música como “mediocre e insulsa” (Santos Calderón 1999)–. De acuerdo con Soto y Abril (2004), en el año de 1999 se intensifica también la actividad policiva contra picós y establecimientos donde se emite champeta (amparada bajo la retórica legal del control del ruido). Posteriormente, durante el año 2000, la alcaldía de Cartagena prohíbe el uso de picós por cuatro meses mediante el decreto 0109, basándose en los supuestos vínculos entre champeta y violencia que el periodista Santos Calderón también señala en su columna como “connaturales” a la práctica. Sin embargo, y más allá de estas medidas policivas, el silencio general de la prensa escrita de las ciudades de Barranquilla y Cartagena durante las décadas de los 80 y 90 en lo que respecta al impacto cultural de la práctica del picó y a su arraigo en los barrios populares de la ciudad habla elocuentemente de un prejuicio contra la misma.
12. William Simancas, ya citado en este texto y nacido en 1962 en Cartagena, es una de las figuras más importantes en la producción de la champeta durante los años 90. Estuvo también vinculado como bajista, arreglista y productor a varios trabajos discográficos asociados a la champeta criolla desde finales de los años 80, como es el caso del grupo Keniantú.
13. Aun así, como explica Cunin (2003), con el tiempo el único grupo social percibido como auténticamente negro en la región fue el palenquero, lo cual no ha sido a la larga útil en términos de una discusión más extensa sobre el racismo en la ciudad o sobre las posibilidades de inclusión política de un sector más amplio.

La literatura campesina en medio de la guerra y su papel en la construcción de paz en Colombia: el caso de la carranga

Adrián Farid Freja de la Hoz / Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Esto dijo un armadillo
al pie de una mata 'e guamo:
somos todo lo que hacemos,
todo lo que imaginamos,
pero especialmente somos
todo lo que recordamos.
Jorge Velosa

En Colombia existe una literatura campesina enmarcada en una tradición hispánica medieval y renacentista que se transmite oralmente y que cuenta con un importante valor artístico y patrimonial dentro de cada una de las regiones culturales en donde aparece.¹ Es una literatura en donde la figura de autor o autora pierde relevancia, una literatura que vive en constante transformación por su carácter oral, lo que implica además que las obras se adapten al contexto regional a partir de variaciones que responden a un sistema de identidades territoriales.

Las literaturas campesinas de las regiones de Colombia no son ajenas a las coyunturas sociopolíticas de los territorios. Precisamente, uno de los aportes más grandes de las apropiaciones regionales de este tipo de literatura en los territorios es el de responder a las coyunturas políticas del país. Son varios los ejemplos que se pueden mencionar a este respecto. Aquí se centrará la atención en la carranga de la Cordillera Oriental, con el fin de mostrar cómo las dinámicas propias del arte llevan a que las formas y los contenidos tradicionales respondan en su variabilidad a prácticas sociopolíticas que intentan aportar al mejoramiento de una realidad comunitaria.² Una de esas prácticas es la reflexión y el afianzamiento de procesos para la construcción de paz.

La construcción de paz es un concepto que en los últimos treinta años se ha venido desarrollando desde distintas disciplinas. Una definición amplia de este concepto es la del exsecretario de Naciones Unidas, Boutros Boutros-Ghali. Boutros-Ghali presenta la construcción de paz como “acciones dirigidas a identificar y apoyar estructuras tendientes a fortalecer y solidificar la paz para evitar una recaída al conflicto” (Boutros Ghali 1992, 6). Acciones que además “superan y trascienden la resolución de conflictos por medio de negociaciones de paz o victorias militares, aunque puede

complementar o entorpecer estos esfuerzos. Por la misma razón, su dimensión temporal es más amplia que la de unas eventuales negociaciones” (Rettberg 2012, 4).

Recientemente, el concepto de construcción de paz tomó fuerza en Colombia e inició un camino de esperanza con el proceso de negociación de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Gobierno colombiano, encabezado por el entonces presidente Juan Manuel Santos, para el fin del conflicto armado con ese grupo guerrillero (el más antiguo del país y del continente, que inició operaciones en 1964), y la posterior firma del acuerdo.³ A partir de este gran acuerdo y la desmovilización del grupo guerrillero se abrió una puerta para el reconocimiento de las expresiones culturales tradicionales de las distintas regiones afectadas por el conflicto armado, principalmente aquellas manifestaciones culturales que tenían un papel importante en el reconocimiento de las voces y los testimonios de las víctimas de las afectaciones históricas de la violencia en sus territorios.⁴

No obstante, en la historia de Colombia encontramos desde el siglo XIX distintos procesos de negociación entre el Gobierno y grupos armados que han quedado en la memoria colectiva gracias a variadas expresiones regionales de la literatura campesina. Asimismo, como veremos en seguida, estas formas literarias populares, además de ser vehículo para la construcción de memorias colectivas, han desarrollado narrativas y expresiones líricas que apuntan al desarrollo de procesos y acciones en pro de un futuro que garantice la consecución de una paz estable y duradera.

La carranga y la música tradicional campesina en la Cordillera Oriental

Además de ser uno de los géneros musicales más importantes y autóctonos del país, la carranga se ha constituido en un movimiento cultural que trasciende los espacios rurales. Esta expresión musical y literaria lleva consigo una larga tradición campesina de la Cordillera Oriental, en la que la sabiduría campesina es expresada artísticamente y en donde la literatura tradicional (romances, coplas, refranes, décimas, cuentos, etc. con siglos de antigüedad) se convirtió en melodía acompañada por tiples, requintos y guitarras. Asimismo, la carranga ha sido una de las voces más críticas sobre las afectaciones generadas por el conflicto armado colombiano en el campesino y en la naturaleza, debido a que la guerra ha hecho presencia principalmente en la ruralidad.

En la carranga aparecen discursos literarios dentro de la configuración de una *memoria cultural*. El concepto de memoria cultural fue definido por los esposos Assman (Aleida y Jan, en *Cultural Memory and Western Civilization* y en *Cultural Memory and Early Civilization*) como uno de los dos elementos que conforman la memoria colectiva de un pueblo. Al lado de la memoria cultural se encuentra la memoria comunicativa, que surge de la interacción cotidiana y “su contenido son las experiencias históricas de los contemporáneos y, por eso, siempre se refiere sólo a un horizonte temporal limitado que se mueve constantemente y que es de alrededor de ochenta a cien años” (Erl 2012, 37). Estos contenidos son variables en la medida en que “cualquier individuo es considerado igualmente competente para recordar e interpretar el pasado común” (37). Por otro lado, la *memoria cultural* es definida como “un recuerdo presente que está asociado con objetivaciones fijas y que es altamente artificial [...] La memoria cultural lleva consigo un inventario de contenidos y creaciones de sentido para cuya continuación e interpretación se forman especialistas” (38). Es clara la distancia jerárquica existente entre la memoria comunicativa y la memoria cultural propuesta por los esposos Assmann: mientras la una tiende a desaparecer en un periodo de tiempo, la otra permanece como un referente importante para la interpretación del pasado y el entendimiento del presente.

Esa permanencia que permite interpretar unos hechos históricos, con el fin de comprender las situaciones propias de la actualidad y proyectar a su vez los mecanismos de transformación y construcción de un futuro cercano, ha permitido a la carranga constituirse en instrumento de denuncia frente a las problemáticas de la región, pero sobre todo en instrumento comunitario de promoción y valoración de ideas a propósito de las situaciones violentas que afectan a la comunidad. Se trata entonces de una forma literaria de resistencia que se ha dado principalmente alrededor de la adopción de formas tradicionales literarias para generar unos fenómenos

que, aunque heredan contenidos hispánicos, tratan de hacer propias las experiencias líricas y narrativas de las obras.

En la carranga encontramos que las obras tradicionales se transforman regionalmente para presentar la visión de mundo de campesinos y campesinas de la Cordillera Oriental. En buena parte del género encontramos un yo lírico-narrativo representando las vivencias, pero sobre todo las reflexiones de personas que habitan el campo y que sufren constantemente con las dinámicas de la modernidad y las políticas neoliberales, así como con las recurrentes afectaciones por parte de grupos armados que operan al margen de la ley.

Una de las canciones más emblemáticas de la carranga, “El rey pobre” de Jorge Velosa, retoma la idea de uno de los romances del *Romancero espiritual* publicado en 1612 y escrito por el poeta místico José de Valdivielso (1560-1638). El romance de Valdivielso se titula “Ensaladilla del retablo” (Valdivieso 1880, 307), y en él se relata el momento en que llega el montaje de un retablo a representar la natividad de Jesucristo, el Rey Pobre, un rey que nace en un establo bajo las condiciones más precarias después de que nadie le concediera posada a sus padres.

En el romance, el oxímoron se da a partir del contraste de la humildad del nacimiento frente a la magnitud del acontecimiento de la llegada del hijo de Dios. Por su parte, en la canción “El rey pobre” de Jorge Velosa, el yo lírico y rey pobre es un humilde campesino, por lo cual, el contraste se da entre la precariedad de las condiciones del campo y los anhelos por un mejor porvenir:

En mi tierra yo me siento como un rey,
un rey pobre, pero al fin y al cabo rey,
mi castillo es un ranchito de embarrar
y mi reino todo lo que alcanzo a ver.
Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin cardar,
y es mi cetro el cabo de mi azadón
y es mi trono una piedra de amolar.

Y es mi reina la belleza e mi mujer,
dos chinitos mi princesa y mi edecán,
y es mi paje un burro color café,
a la vez mi consejero principal.
Son mis guardias un perrito y un ratón,
mis murallas un cimient y un nogal;
son mi escudo las alas de mi corazón
y mis criados tres gallinas y un turpial.
Por todo eso yo me siento como un rey,
simplemente por hacerme una ilusión
por tener una esperanza pa' vivir,
y a sabiendas que los sueños, sueños son.
(Velosa 2014)

El oxímoron en el romance de Valdivieso se resuelve o, más bien, pierde sentido en tanto que, luego de que María logra parir en condiciones muy precarias, se abren los cielos y aparecen ángeles que demuestran que realmente se trata de un rey espiritual: “La nube se abrió, y salieron/ ángeles arracimados, / cantando: ‘Gloria a los cielos, / paz a la tierra!’, cantando” (Valdivieso, s. f., 310-11). Mientras que en la carranga la estrofa final nos muestra que la comparación con la realeza era una vana ilusión, una falsa visión esperanzadora convertida en ironía. Velosa desacraliza la idea del rey pobre y presenta una mirada crítica sobre la situación socioeconómica del campesino en el país, para ello utiliza además la metáfora calderoniana con que se cierra el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*.⁵

“El rey pobre” de Velosa transforma además el uso del octosílabo, tan utilizado en el canto popular, a versos de arte mayor para formar un serventesio agudo en dodecasílabos. La estrofa utilizada en el siglo XIII y XIV por los poetas trovadorescos europeos con el fin cuasi exclusivo de la sátira, es retomada a finales del siglo XX para presentar una crítica satírica sobre la situación campesina. El hecho de que el serventesio de Velosa sea completamente agudo (todos los versos finalizan con palabras agudas) permite no sólo conservar una melodía uniforme, sino que además facilita que sea mucha más notoria la estructura tripartita de la canción: una estrofa inicial con rima “é” en los versos pares que sirve de introducción de la percepción del humilde campesino sobre lo que tiene a su alrededor; luego aparecen tres estrofas con rima “á” en los versos pares que se encargan de describir detalladamente los “lujos” con que cuenta el rey pobre; finalmente, aparece una última estrofa con rima “ó” en los versos pares en donde resuelve el oxímoron y se regresa a la realidad de pobreza del campesino que sueña con la realeza.

Otra canción que parte de la adaptación métrica de los romances y que se inserta dentro de la situación de violencia que ha afectado y sigue afectando a la población campesina no sólo por estar en medio del fuego cruzado de los grupos armados, sino también porque son las personas jóvenes del campo quienes son más vulnerables a ser reclutadas por cualquiera de los ejércitos que disputan el control territorial, es la titulada “Soldadito de la patria.”

En esta canción la relación campesino-guerra tiene que ver con el reclutamiento forzoso legal por parte de la fuerza pública. “Soldadito de la patria” presenta una clara denuncia sobre quiénes son los que conforman las filas de la guerra del país, sobre quiénes son los que se ubican a la vanguardia para enfrentar una guerra que no les pertenece. La canción empieza con el estribillo siguiente: “soy soldado de la patria/ según dice mi teniente”, en donde es clara la falta de identidad hacia la milicia por parte de un joven campesino, pues, como lo narra la letra de esta canción, él fue “criado pa’ enfrentar otros quehaceres/ muy distintos a trotar y sacar pecho”, debido a

que desde su niñez ha “vivido entre las vacas /y del rifle al cagajón hay mucho trecho” (Velosa 1979).

La situación de los reclutamientos forzados de jóvenes de forma legal o ilegal por los grupos armados en Colombia (al margen de la ley o dentro de ella) es uno de los elementos que más ha preocupado a los organismos y organizaciones en pro de la construcción de estrategias para la consolidación de hechos de paz en las regiones del país.⁶ Es por esto que la canción del joven soldado, el “Soldadito de la patria,” es tan importante dentro de las memorias culturales del país.

La canción se refiere a un reclutamiento forzado legal, pues en Colombia es obligatorio el servicio militar, señalando en uno de sus versos finales que “como no tuve con qué pa’ la libreta/ aquí estoy de fusil y de uniforme/ esperando la hora de la baja/ como el que espera el día y no la noche.”⁷ El hecho de ser un reclutamiento legal no implica que el “soldadito” esté a gusto o que no enfrente peligro de muerte en las filas de un ejército que lucha en uno de los países más violentos de la región y del planeta.⁸ Por tanto, en la letra de esta canción carranguera aparece reflejado el sentido profundo del flagelo del reclutamiento de adolescentes que en uno y otro bando han sufrido las consecuencias de una guerra ajena.

A propósito de esa no pertenencia y de las presiones que sufren las personas de la ruralidad colombiana de parte de los grupos armados ilegales o legales, nace en el 2001 “El campesino embejuca’o”, una canción del santandereano Óscar Humberto Gómez que se convirtió rápidamente en un himno de los campesinos y campesinas de las distintas veredas del país.⁹

“El campesino embejuca’o” utiliza variaciones de una estrofa muy común en el neoclasicismo y el romanticismo, la *octava aguda o italiana*, que, según José Domínguez Caparrós, fue “una forma muy frecuente en la poesía cantada de finales del siglo XVIII y en el siglo XIX” (Domínguez Caparrós 2014, 186). La octava aguda “es una combinación estrófica de ocho versos de arte mayor, dividida en dos semiestrofas de cuatro versos, con rima aguda consonante o asonante entre el cuarto y el octavo.” Además de esto, señala Domínguez Caparrós que “los restantes versos no se ajustan a un esquema fijo de rima, e incluso pueden quedar algunos sueltos, sobre todo el primero y el quinto” (186).

En “El campesino embejuca’o” se presentan estrofas de ocho versos con dos semiestrofas de cuatro versos, con rima aguda consonante entre el cuarto y el octavo que se mantiene sin modificación en todas las estrofas. Asimismo, los versos primero y quinto de la canción poseen rima suelta, mientras que los segundo, tercero, sexto y séptimo poseen una misma rima. La única transformación que hace Óscar Humberto Gómez a la octava aguda de los siglos XVIII y XIX es que los versos primero y quinto son de arte menor. Se presenta a continuación la letra completa de la canción:

Me tienen arrecho¹⁰
con tanta juepueca¹¹ preguntadera,
que qué color tiene mi bandera,
que si yo soy godo¹² o soy liberal¹³.
Me tienen berraco¹⁴
con tanta juepueca averiguadera,
que si soy eleno¹⁵, epelo¹⁶, siqu'era
apoyo a las AUC¹⁷ o soy de las Jarc¹⁸

Me tienen mama' o
con tanta juepueca interrogadera,
que si yo a la tropa le abro la cerca,
si le doy el agua de mi manantial.
Que si soy comunista,
de ANAPO¹⁹, de izquierda o de la derecha,
que si imperialista, qué joda arrecha
resulta querer vivir uno en paz.

Coro:
Yo soy campesino,
trabajador, pobre, muy honra' o
vivía muy alegre,
pero me tienen embejuca' o²⁰

Pues miren señores,
a todos ustedes yo les contesto,
y quiero que quede muy claro esto,
yo no soy de naide²¹, hago el bien, no el mal.
Trabajo en el surco
desde que el gallo me anuncia el día,
y sólo consigo pa' mi familia
poquitas sonrisas y aún menos pan.
Aquí naide viene
sino cuando tienen las elecciones,
llegan a joder que con los colores
y con los doctores que el cambio harán.
Yo soy hombre del campo,
o mejor dicho soy campesino,
así que les ruego, suplico y pido
ya no más preguntas, no jodan más.

Coro:
Yo soy campesino,
...(Gómez Gómez 2002)

La canción se divide en dos partes a partir de la inserción de un coro. En la primera parte se presenta la queja por los interrogatorios a los que se ve sometido el campesino (representado en el yo lírico de los versos), sobre la identidad política o la pertenencia a algún grupo armado al margen de la ley, así como las preguntas sobre la colaboración con alguno de dichos grupos brindándoles hospedaje, “abriéndoles la cerca” o permitiéndoles tomar “agua de su manantial.”²² En la segunda, el campesino alza su voz para enunciar que no pertenece a ningún grupo, que él hace “el bien, no el mal”,

pero añade que quienes sí lo visitan son los políticos en época de elecciones, quienes llegan a “joder con los colores y con los doctores que el cambio harán”. El coro se centra en mostrar que el campesino es pobre y honrado, y sobre todo que vivía muy alegre y ahora lo tienen “embejuca' o.” La adaptación que Gómez hace de la octava aguda tiene que ver con el énfasis que se logra en el primer verso de cada estrofa de la primera parte sobre el estado psicológico del campesino: “Me tienen arrecho”, “Me tienen berraco”, “Me tienen mama' o.” Mientras que el énfasis en la segunda parte se da a partir de las respuestas brindadas en las que se presenta ante todo la dignidad de una persona que labra la tierra y se gana unas pocas “sonrisas” y “aún menos pan”: “Pues miren señores,” “Trabajo en el surco,” “Aquí naide viene,” “Yo soy hombre del campo.”

De igual forma, la canción juega con los énfasis en la situación del campesino a partir de la utilización de las rimas de los versos endecasílabos. Al tener en la primera parte únicamente dos rimas dentro de los ocho versos de cada estrofa, se marca muy bien los términos “preguntadera,” “averiguadera,” “interrogadera,” así como la rima “á” que tiene su cumbre en el final de la segunda estrofa con el verso: “resulta querer vivir uno en paz,” para presentar la dificultad que tiene el campesino para vivir en paz en medio de un conflicto armado. En la segunda parte la variación de las rimas entre los versos segundo y tercero con los versos sexto y séptimo, permite insertar la temática de las elecciones que se suma a la problemática de los grupos armados. Asimismo, esta variación en las rimas de la segunda parte ayuda a contrastar con la rima de los versos cuarto y octavo de cada estrofa que mantienen la rima “á” que venía de la primera parte. Esto permite que el verso final resalte y quede como manifiesto campesino ante la presencia de los actores armados del conflicto: “ya no más preguntas, no jodan más.”

Después de casi veinte años, la canción de Óscar Humberto Gómez sigue siendo entonada y sentida como un retrato de una violenta realidad que no ha perdido vigencia en el país, se trata de una serie de versos que ya forman parte de una memoria cultural que representa a la población campesina y, sobre todo, que transmite un mensaje claro a los grupos armados. Al igual que estos ejemplos, son muchas más las canciones de la carranga y, en general, de las músicas tradicionales campesinas que adaptan regionalmente formas y contenidos de versos y relatos de larga tradición para expresar el sentir colectivo de comunidades campesinas en la Cordillera Oriental. Frente a esto, Jorge Velosa resume muy bien en coplas el significado de la carranga y las músicas campesinas en relación con la vida y la construcción de paz:

Nuestros cantos son de paz
y lo seguimos cantando,
porque la paz es de todos
la paz no es de ningún bando. (Freja de la Hoz,
“Jorge Velosa: copla, carranga y paz”).

...
Soy hijo de campesinos
y lo canto con orgullo.
Campesinos son los míos
como lo han sido los tuyos.

Campesinos laboriosos
que por ser tan buena gente
los tienen como los tienen,
inmisericordemente.

Que vivan los campesinos
y que los dejen vivir,
que el campo sin campesinos
existe sin existir.
(Estévez 2013)

Estas músicas y coplas tradicionales de la Cordillera Oriental han estado muy ligadas con el trabajo agropecuario y han buscado siempre en sus letras resaltar la labor campesina, así como hacer énfasis en la relevancia que tiene la naturaleza y su cuidado para la conservación de ecosistemas que permiten la producción y el desarrollo agrícola. Ante todo, la carranga ha sido siempre, como lo señalan las siguientes coplas, un canto a la vida:

Somos hablantes, historias
copla, canto y poesía
eso es lo que pregonamos,
eso es la carranguería:
un abrazo musical
un pacto por la alegría
dicho en palabras mayores
somos un canto a la vida.
(Freja de la Hoz, “Jorge Velosa: copla, carranga y paz”)

Las coplas recitadas o cantadas en la región de la Cordillera Oriental son nombradas popularmente como “cantas” y son utilizadas normalmente como interludios de las canciones de cualquiera de los cientos de grupos carrangueros de la región.

La canta es la misma vida,
como la vida es la paz,
como la paz un derecho
que no hay que perder jamás.
(Freja de la Hoz, “Jorge Velosa: copla, carranga y paz”)

Las siguientes son otras coplas del maestro Velosa que evidencian cómo la literatura tradicional y popular es una herramienta para la construcción de paz, a partir de la reflexión

propia de la sabiduría popular representada en los versos que, a manera de epigramas, presentan ideas con potencial para acciones en pro del cambio hacia la paz:

Esto dijo el armadillo
pensando en nuestra nación:
la paz sin educación
es queso sin bocadillo.

Bonitas son to’ a las flores,
bonitas siempre serán,
pero es mucho más bonita
la flor de la libertad.

Lo poco que cuesta un tiple
y lo bonito que suena,
lo mucho que cuesta un rifle
y lo tan feroz que truena.
(Freja de la Hoz, “Jorge Velosa: copla, carranga y paz”).

Varias de estas coplas carrangueras de Jorge Velosa ya han sido tradicionalizadas y es fácil encontrar variaciones de ellas en distintos lugares del país. Esto, lejos de ser un problema, es una virtud y una contribución a la literatura tradicional colombiana.²³ La tradicionalización y popularización de algunas coplas de Velosa, así como las representaciones de las cotidianidad de campesinos y campesinas que durante décadas han sufrido los embates de la violencia asociada con el conflicto armado y con el narcotráfico, son muestra de la importancia de la carranga y las expresiones musicales campesinas en la Cordillera Oriental como constructoras de identidad y memoria cultural que hace frente a la guerra y que proyecta acciones en pro de un futuro más esperanzador.

Además de las coplas sueltas que ya se transmiten dentro de la tradición oral del país, es preciso señalar que las expresiones de la carranga, como parte de un movimiento cultural, se adaptan a las dinámicas de las tecnologías de la comunicación. Un ejemplo reciente se presentó el primero de diciembre de 2019, fecha en la que Jorge Velosa publicó en redes sociales un video recitando un poema sobre la situación que se estaba viviendo en Colombia a propósito de las protestas sociales. El poema recitado que circuló en distintas redes sociales es el siguiente:

Somos miles de miles
y dijeron que mil;
somos gentes de bien
y dijeron que mal;
flores que van segando
por querer un país,
un paisito de todos
para vivir en paz.
Somos gritos de gritos,

cacerolas de luz,
un trueno que retumba
con la fuerza del mar,
cuando rompe el letargo
que acumula en su ser,
cuando dice allá voy
y decide empujar.

Todo eso somos, somos,
todo eso y mucho más,
vencedores del miedo,
del odio y del dolor;
soñadores de sueños
con derecho a soñar,
armados de la gana
que la vida parió,
con el eco del trueno,
con la fuerza del mar.
(Freja de la Hoz 2019)

El video del poema recitado por Velosa alcanzó rápidamente altos niveles de reproducción en YouTube, Facebook, Instagram y WhatsApp, así como en correos electrónicos y otras plataformas de mensajería electrónica. Además, varios medios de comunicación locales y nacionales reportaron la noticia del video y de su circulación (*El Espectador*, Citytv, *Boyacá Siete Días*, entre otros). Luego de su popularización, fueron varios los grupos musicales interesados en volver al poema canción. Velosa dio vía libre para que cualquier grupo musical grabara su versión del poema, con el fin de que los versos de la carranga hiciesen presencia en los distintos territorios regionales y llevaran el mensaje de paz a los rincones más olvidados del país.²⁴

La visibilidad de este poema y, en general de toda la obra de Jorge Velosa, les ha dado a las músicas campesinas de la Cordillera Oriental un valor importante dentro de la construcción de memoria colectiva por parte de campesinas y campesinos de la región. La presencia mediática en redes sociales y en los medios tradicionales de comunicación del país permite que la memoria cultural de la carranga trascienda lo regional, puesto que el proceso de construcción de memoria “lejos de ser una operación neutra o lineal, implica situarse en escena, habitar unas esferas públicas” (Vignolo et al. 2017, 14), es decir, las obras de la carranga trascienden lo local y lo nacional para mostrarse al mundo como hechos de memoria que construyen sentido sobre el recuerdo, el dolor y el futuro de la población campesina. Es importante tener presente que “si bien la memoria es un acto de representación y de experiencia cotidiano, y un acto íntimo liberador, lo es, fundamentalmente, por su escenificación pública” (14).

Es así como la escenificación del poema carranguero permitió que la voz individual se confunda con voces colectivas, debido a que se intenta representar sentires colectivos

que expresan recuerdos compartidos y el anhelo de un futuro distinto. En la construcción de memorias colectivas “tanto el espacio de experiencia, acumulado y recordado, como las expectativas que son objeto de espera y anhelo, pueden ser individuales y colectivas y estar entrelazadas con múltiples recuerdos, olvidos, saberes y formas de construcción y deconstrucción” (Vignolo et al. 2017, 14). La voz de la carranga proporciona entonces horizontes de esperanza sobre un futuro sin violencia, “la memoria dice mucho sobre el pasado que pretende recobrar, [y mucho] sobre el futuro que permite pensar” (Belvedresi 2013, 45).

Conclusiones

La literatura campesina en Colombia ocupa un lugar importante dentro de la cultura regional, pues en ella se lleva al nivel del arte tradicional la cotidianidad de los acontecimientos ordinarios, así como de aquellos extraordinarios, pero sobre todo hay que resaltar que esta literatura genera identidad territorial a partir de la composición de obras en verso y en prosa que mantienen una herencia hispánica constituida en tradiciones discursivas y apropiadas a través de elementos que se enlazan con las formas musicales, culturales y tradicionales de la región.

Como se puede constatar en el caso de la carranga y, en general, en cualquiera de las muchas formas de la literatura campesina del país, estas expresiones son valoradas patrimonialmente y están estrechamente ligadas con las formas de producción y desarrollo económico de los territorios, lo que les brinda un sentido de identidad colectiva. De igual manera, como se ha visto, la literatura campesina del país es utilizada en varias regiones afectadas duramente por la violencia como una forma de construcción de memoria colectiva del conflicto armado, otorgando voz a las víctimas y presentando versiones no oficiales de las muchas afectaciones que han tenido durante décadas.

Adicionalmente, es posible señalar que la literatura campesina reflexiona, a partir de lo vivido, sobre los posibles caminos para lograr el cambio y la edificación de un futuro mucho más pacífico. Es así como, en estos casos, el valor patrimonial de estas expresiones literarias tradicionales se incrementa en tanto se lleva a cabo una apuesta por los procesos de construcción de paz para la no repetición de hechos violentos en las comunidades.

Las adaptaciones territoriales de la literatura campesina han recreado identidades a partir de la representación de la memoria de pueblos, culturas y grupos olvidados o marginados, constituyendo de esta manera un tipo muy relevante de memoria cultural. Esta literatura campesina ha permitido que existan distintas voces narrando una misma experiencia,

voces que en otro contexto son acalladas y que en este tipo de literatura pueden ser visibles.

En cualquier manifestación de literaturas campesinas del país encontramos representaciones que nos conectan con una realidad ajena que se vuelve “nuestra” en la experiencia artística. Las literaturas campesinas son entonces parte

fundamental en la construcción de memorias culturales en momentos coyunturales como el que vive Colombia. Analizar y problematizar las identidades colectivas de pueblos que necesitan poner en escena recuerdos acallados resulta necesario en términos culturales y políticos, pues se trata de acciones en pro de la construcción de una paz estable y duradera.

Obras Citadas

- Belvedresi, Rosa. 2013. “¿Puede la memoria del pasado decir algo sobre el futuro?” En *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: Siglo XXI-UNAM, 138-56.
- Boutros Ghali, Boutros. 1992 “What is Peacebuilding?” Organización de las Naciones Unidas. Consultado 2 de febrero de 2017. <https://web.archive.org/web/20190106010758/http://www.unpbf.org/application-guidelines/what-is-peacebuilding/>
- CNMH. 2013. ¡BASTA YA! *Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- “Desde 2002 los grupos irregulares han reclutado más de 14 mil niños”. *El Tiempo*, Redacción Política. 12 de febrero de 2020.
- Domínguez Caparrós, José. 2014. *Métrica española*. Madrid: Universidad de Educación a Distancia.
- “El 90% de población campesina es pobre”. *El País*, Redacción Económica. 15 de octubre de 2014.
- Erlil, Astrid. 2012. *Memorias colectivas y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Estévez, Manuel. 2013. “Jorge Velosa ‘Soy hijo de campesinos’”. *Revista Sono*, septiembre de 2013, disponible en: <https://revistaculturalsono.wordpress.com/2013/09/19/jorge-velosa/>.
- Freja de la Hoz, Adrián Farid. 2019. “Jorge Velosa: copla, carranga y paz”. *Las 2 orillas*, 18 de diciembre de 2019, disponible en: <https://www.las2orillas.co/jorge-velosa-copla-carranga-y-paz/>.
- Gómez Gómez, Óscar Humberto. 2002. “El campesino embejucao”. Bucaramanga: OHGG.
- Kabatek, Johannes. 2005. “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico”. *Lexis XXIX* (2): 151-77.
- Ramírez, Hugo Hernán. 2009. “Las relaciones fúnebres sobre la muerte de Carlos V: Aproximación a una tradición discursiva”. *Caliope* 15 (1): 85-109.
- Rettberg, Angelika. 2012. *Construcción de paz en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Valdivieso, José de. 1880. *Romancero espiritual*. Colección. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Velosa, Jorge. 1979. “Soldadito de la patri”. *Los Carrangueros de Ráquira*. Bogotá: FM.
- . 2014. “El rey pobre”. Bogotá: Asociación Nacional de Música Sinfónica-Fondo Mixto de Cultura de Boyacá.
- . 2020. “Copla, canto y carranga”. Banrepcultural. Banco de la República Centro Cultural Tunja. <https://www.youtube.com/watch?v=aa6SUJeiJ04>.
- Vignolo, Paolo, Jefferson Jaramillo Marín, y Marta Jimena Cabrera Ardila. 2017. “Memorias del presente y del futuro: ¿cómo, para quién, para qué?”. *Revista Colombiana de Sociología* 40 (1): 13-21.
- Young, Eric Van. 1992. *Mexico’s Regions*. San Diego: University of California: Center for United States Mexican Studies.

Notas

1. Se entiende aquí *literatura* en su acepción más amplia de: “arte de la palabra”, palabra que puede ser oral o escrita. La presencia de la tradición hispánica en la literatura campesina colombiana se puede evidenciar gracias al concepto de *tradiciones discursivas*. El concepto de tradiciones discursivas define: “la relación de un texto en un momento determinado de la historia con otro texto anterior: una relación temporal a través de la repetición de algo. Ese “algo” puede ser la repetición total del texto entero, como en el caso de la fórmula “buenos días”, pero también puede ser apenas la repetición parcial o incluso la ausencia total de repetición concreta y únicamente la repetición de una forma textual, como, por ejemplo, en el caso de dos sonetos, ligados por una tradición formal aun cuando no contengan ningún elemento concreto en común” (Kabatek 2005, 157). Además, es preciso tener muy en cuenta que “la repetición implica [...] que esos textos y sus conexiones pueden explicarse por su relación con coyunturas históricas concretas, con combinaciones de factores y circunstancias sociales”, pero sobre todo con “cambios culturales” (Ramírez 2009, 90). Unos cambios culturales que van a aportar en la configuración de identidades regionales en comunidades que se apropian de unas obras literarias que se transmiten oralmente, por tanto, “el establecimiento de posibles relaciones intertextuales, la evocación o el palimpsesto [...] son sólo la expresión externa de un problema semiológico mucho más complejo en donde participar de una tradición discursiva implica más que participar de un enunciado” (Ramírez 2009, 90).
2. La carranga es un género musical reciente en la historia cultural de Colombia. Toma forma y nombre a partir de las producciones musicales de la agrupación Los carrangueros de Ráquira, liderada por Jorge Velosa, a finales de la década de 1970. Los carrangueros de Ráquira retoman las músicas tradicionales campesinas de la Cordillera Oriental, así como los versos tradicionales propios de la oralidad de la cultura rural. Gracias al éxito en las emisoras a nivel nacional, la música interpretada por Los carrangueros de Ráquira empieza a ser nombrada como “carranga” en relación con el nombre de esta agrupación. El nombre “carranguero” es un regionalismo empleado para nombrar a “un negociante semiclandestino que a su modo compraba y vendía animales viejos, ahogados o enfermos, a los que se daba sus mañas de maquillar para que quedaran elegantes, vendibles y hasta comestibles” (Velosa 2020, pt. 0:13:10). A los pocos años de grabar sus primeros grandes éxitos musicales, la agrupación se disuelve, pero el legado de la carranga es conservado por la voz líder de los carrangueros, Jorge Velosa, quien ha compuesto y grabado más de 200 canciones en ritmos como el merengue y la rumba que son esenciales en el género. En esta investigación la Cordillera Oriental se presenta como una región cultural, es decir, un territorio amplio en donde se mantienen lazos de identidad cultural. En palabras de Eric Van Young: “La región sería un espacio geográfico más amplio que una localidad, pero menor que la correspondiente a un Estado-nación, cuyos límites estarían determinados por el alcance efectivo de ciertos sistemas cuyas partes interactúan en mayor medida entre sí que con sistemas externos” (1992, 3). En ese sentido, la Cordillera Oriental es una región cultural en tanto existe una familiaridad dialectal, una historia común influenciada por las marcadas diferencias topográficas con la región de los Llanos Orientales o el valle del río Magdalena, así como una comunicación e intercambio comercial y económico al albergar la ciudad capital del país e importantes centros urbanos como Bucaramanga, Tunja, Duitama, Cúcuta, entre otros.
3. El proceso de negociación o, como fue conocido popularmente, “el proceso de paz”, inició formalmente con la instalación de la primera mesa de trabajo en Oslo (Noruega) el 16 de octubre de 2012.
4. Firmado inicialmente el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena, pero modificado por la pérdida en las urnas del plebiscito referendario una semana después, el 2 de octubre, y firmado nuevamente en Bogotá tras modificaciones en el Congreso el 24 de noviembre del mismo año.
5. La situación socioeconómica de la población campesina en Colombia resulta ser bastante crítica. Misión Rural (corporación latinoamericana sin ánimo de lucro para el estudio de la ruralidad) hace un lustro señalaba que en Colombia “el 90% de la población campesina es pobre o se encuentra en condición de vulnerabilidad. Además, el 63 % no tiene ningún tipo de activos (fincas parcelas o tierras) y la mayoría de sus instituciones de apoyo y fomento fueron desmanteladas” (Redacción Económica 2014). A esa situación hay que sumarle el hecho de que en el país el acceso a la educación para la población rural es sumamente precario en casi todas las regiones: según el último Índice Sintético de Calidad Educativa (ISCE 2019) llevado a cabo por el Ministerio de Educación y que mide el progreso, el desempeño, la eficiencia y el ambiente escolar de las instituciones educativas del país, se evidencian brechas tan básicas como que en las zonas rurales únicamente el 37% de las instituciones educativas tiene agua potable, mientras que en las ciudades la cifra es del 100%. Asimismo, se evidencian grandes distancias en los resultados de las pruebas de Estado que miden la calidad académica de los estudiantes, pues la carencia de docentes, la situación de pobreza multimodal de las zonas rurales, el difícil acceso a las instituciones rurales para estudiantes y docentes, el flagelo del narcotráfico, así como el conflicto interno entre grupos armados al margen de la ley y el ejército nacional, entre

otras problemáticas, hacen que en promedio un estudiante de una zona rural estudie 5,5 años, mientras que uno de zona urbana 9,6.

6. El 12 de febrero de 2020 se publicó un informe que afirmaba que la cifra de reclutamiento de menores de edad por parte de grupos armados ilegales en el país, desde el año 2002, asciende a catorce mil jóvenes (Redacción Política 2020).
7. Se refiere a la “Libreta militar”, nombre utilizado para denominar al documento que certifica la prestación del servicio militar obligatorio o el pago de este si la persona entra en alguna de las causales de exoneración dispuestas en el Artículo 12 de la Ley 1861. En Colombia es común que se pueda “comprar la libreta” a pesar de no estar exonerado, lo que constituye un hecho de corrupción dentro de las fuerzas militares del país.
8. Según el Institute for Economics & Peace, Colombia se encuentra entre los 15 países más violentos del planeta (<https://web.archive.org/web/20191104205147/http://visionofhumanity.org/app/uploads/2019/10/PPR-2019-web.pdf>). Mientras que el Ranking del Índice de Paz Global del 2019 ubica al país en los últimos lugares de países pacíficos del mundo (<https://datos-macro.expansion.com/demografia/indice-paz-global>).
9. Por la naturaleza del conflicto armado colombiano —desarrollado como una guerra de guerrillas en las zonas rurales del país, principalmente en los sectores, zonas o regiones donde menor presencia ha tenido el Estado— las afectaciones violentas las han sufrido campesinos y campesinas que han quedado en medio de los lugares de enfrentamiento y, como se mostró en el capítulo segundo, han sido desplazados para obtener el control de sus tierras.
10. Expresión de la Cordillera Oriental sinónimo de “mal genio” o “enfado”.
11. Contracción de “hijo de puerca”; expresión popular campesina para evitar el término “hijueputa”.
12. Miembro del Partido Conservador.
13. Miembro del Partido Liberal.
14. Término utilizado para denotar aquí enfado.
15. Si pertenece a la guerrilla del ELN (Ejército de Liberación Nacional).
16. Si pertenece a la guerrilla del EPL (Ejército Popular de Liberación).
17. Autodefensas Unidas de Colombia, el que fue en su momento el grupo paramilitar más grande del país.
18. Quiere decir la guerrilla de las FARC. Sin embargo, como las personas campesinas de la Cordillera Oriental acostumbran a pronunciar la “f” como “j”, se transcribe de acuerdo a la pronunciación de la canción.
19. Acrónimo de Alianza Nacional Popular, un partido político de tendencia de izquierda hoy desaparecido.
20. Enfadado.
21. La población campesina de la Cordillera Oriental acostumbra a pronunciar “naide” en vez de “nadie”.
22. Dentro de los testimonios de las víctimas del conflicto que ha publicado el Centro Nacional de Memoria Histórica se muestra cómo los grupos armados asesinaban a cualquier persona del campo que colaborara con el grupo enemigo (CNMH 2013).
23. Pues, como bien lo señaló Manuel Machado, “hasta que el pueblo las canta/ las coplas, coplas no son, y cuando las canta el pueblo, ya nadie sabe el autor. / Procura tú que tus coplas/ vayan al pueblo a parar./ aunque dejen de ser tuyas/ para ser de los demás./ Que, al fundir el corazón/ en el alma popular, / lo que se pierde de nombre/ se gana de eternidad”.
24. El poema fue grabado por el mismo Velosa al lado de Andrea Echeverri y César López, quien realizó la producción musical.

Arte y violencia en Colombia, ¿cómo continuar pensando el arte colombiano? Diálogo con Álvaro Medina

Ana María Viñas Amarís/ Universidad de Buenos Aires

Álvaro Medina es docente, escritor, curador y una de las voces centrales en la crítica del arte en Colombia. Es autor de doce libros entre los que caben destacar *Procesos del arte en Colombia* (1978) y *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995), obras que se han convertido en clásicos de la historiografía del arte en el país.

La exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1998) —y su posterior libro-catálogo— ha sido una de las bases no solo para elaborar un relato que relacionara la historia de la violencia en el país con la historia del arte, sino también para crear una periodización que diera cuenta de cómo el concepto de violencia, y sus correlatos cotidianos, ha ido cambiando en el imaginario social y nacional con el paso del tiempo. Un poco más de 20 años después, esta narrativa curatorial continúa articulando las reflexiones en torno al arte y su relación con uno de los ejes fundamentales de la historia del país.

El 21 de septiembre de 2020, a casi un año del inicio de la serie de manifestaciones más grandes en la historia reciente del país, y que a la fecha aún continúan, y en el contexto de la pandemia mundial por el Covid-19, dialogamos de manera virtual con Álvaro Medina sobre la influencia de su obra y sobre su perspectiva del arte en el contexto colombiano actual. ¿Cómo y por qué relacionar arte y violencia?

AMVA: *Álvaro, en tu vasta experiencia como crítico de arte, has estudiado, catalogado y analizado a múltiples artistas, así como has reflexionado sobre diferentes momentos del arte colombiano, ¿por qué te interesó enfocarte en la violencia y hacer una curaduría con esta temática?*

AM: En 1998, cuando comencé a trabajar como curador principal del Museo de Arte Moderno, surgió la idea de hacer una exposición llamada *Arte y Política*, que sería la continuación de la que el Museo había hecho a mediados de los años 70 y había tenido mucho éxito. El desafío era cómo actualizar esa exposición, porque la política involucra muchos temas. En el contexto de ese momento, pensé yo, tendría mucho más sentido si nos focalizábamos en la violencia. Me planteé el asunto, repasé la historia y me quedó claro que la exposición debía iniciarse con los artistas que empezaron a registrar en sus obras la violencia política, tal y como procediera Picasso

al pintar el *Guernica*. En Colombia, el primero fue Alejandro Obregón, con un cuadro titulado *Masacre – 10 de abril*, un testimonio de lo que él vio y dibujó en el Cementerio Central de Bogotá al día siguiente del asesinato del dirigente popular Jorge Eliécer Gaitán, acaecido en 1948, el acontecimiento que recrudesció los enfrentamientos bipartidistas iniciados a fines de 1946.

AMVA: *Hablas del contexto en el que estaba el país en ese momento, la exposición se realiza en pleno diálogos del Proceso de Paz del Gobierno de Andrés Pastrana con las FARC.*

AM: Sí, a fines de 1998 se estaban dando los primeros pasos para el despeje del Caguán y las conversaciones con las FARC. La idea de centrarnos en el tema de la violencia política resultaba lógica, ya que el momento parecía propicio para que esas conversaciones fueran exitosas y se cerrara un largo ciclo de sangre y aflicciones.

Hay que recordar un factor más en relación con esas conversaciones, porque más adelante llegó al uribismo y distorsionó todo con exageraciones y mentiras, al estilo del Donald Trump que vemos hoy. Esos diálogos se iniciaron porque en las elecciones regionales se aprobó un plebiscito, llamado *Mandato ciudadano por la paz, la vida y la libertad*, que estuvo precedido por una cantidad de marchas de pañuelos blancos en toda Colombia. Estos son los tres antecedentes: *Arte y Política* de los años 70, *Mandato ciudadano por la paz* y la inminencia de los diálogos del Caguán, entre el Gobierno y las FARC

AMVA: *Te escucho y pienso en cómo se repite la historia, con los Diálogos de paz, con los plebiscitos, con las marchas. En el catálogo de la exposición Arte y violencia en Colombia desde 1948 comentas que que así como la realidad cambia, las artes también son cambiantes. Pareciera que nuestra realidad no ha cambiado tanto, en un contexto en el que aún se debate el Proceso de paz. ¿El arte colombiano ha cambiado desde entonces?, ¿cómo lo ha hecho?*

AM: Yo te diría que mucho y poco. Han cambiado las técnicas, los soportes, los lenguajes, pero no los contenidos porque

hay una situación de insatisfacción y desesperanza que hace que los artistas sigan interesados en el tema. La gente que hoy tiene 30 años, no tenía sino 10 cuando se hizo la exposición *Arte y violencia*. Muchos artistas jóvenes encuentran que el país sigue sufriendo el mismo mal y eso es algo que los conmueve tremendamente.

La exposición reunió las cuatro generaciones que habían trabajado el tema. Se seleccionaron esculturas, pinturas, dibujos, grabados, fotografías, instalaciones, videos y acciones, comenzando con los artistas ya formados y bien conocidos cuando comenzó la violencia a fines de los años cuarenta, como Pedro Nel Gómez, que tenía unos 50 años, y artistas jóvenes del momento como Alejandro Obregón, que no había llegado a los 30. Augusto Rendón, Pedro Alcántara y Luis Caballero, de la generación siguiente, también trabajaron el tema. La vigencia del asunto no ha cesado. En conclusión, hemos cambiado mucho y poco. Mucho en cuanto a los lenguajes y los soportes, innovando al ritmo del desarrollo de las artes. Y poco porque el tema sigue siendo el mismo.

Anotemos que es imposible que un artista suizo trabaje temas de violencia política, porque en Suiza no ocurren tales cosas. En Colombia, el país más violento de América Latina desde el punto de vista político, la violencia es una constante que te marca. Los colombianos hacemos parte, desafortunadamente, de un país enfermo.

AMVA: *Hablando de experiencias que marcan, en el catálogo comentas sobre cómo el impacto de los testimonios publicados en el libro ‘La violencia en Colombia’ de Fals Borda sirvieron como puntos de quiebre para los artistas, también las vivencias personales debieron serlo.*

AM: Yo me acuerdo del 9 de abril del 48. A mí me faltaban dos meses para cumplir 7 años y el centro comercial de Barranquilla quedó sumido en el caos. En menos de cuatro horas incendiaron las iglesias de San Roque y de San Nicolás, el diario *La Prensa* y 130 y pico de comercios. No solo fue el Bogotazo. Barranquilla también sufrió las consecuencias de un levantamiento popular igual de anárquico y violento, así que también hubo Barranquillazo. A mí me ha marcado el olor a ceniza y madera quemada que se sentía a cuerdas de distancia, y el recuerdo de la imagen de un ángel que, visto de frente, presentaba una pequeña perforación en la mejilla, abierta por un tiro de bala. La cabeza, por la parte de atrás, estaba completamente destruida. Estas son vivencias que estremecen y dejo constancia de que no soy creyente, pero respeto las ceremonias y las manifestaciones tangibles de los que creen, al punto de conmovirme estéticamente. Mi testimonio es el de un niño que se percató a posteriori de los acontecimientos y desde las márgenes, porque no afectó a nadie de mi entorno inmediato, pero imagínate la gente que sí fue testigo directo de masacres, incendios, violaciones o desplazamientos, y fue afectado directamente por los violentos.

Cuando vine a estudiar a la Universidad Nacional, me encontré con estudiantes que venían de otras partes del país. Yo recuerdo a un condiscípulo de Armenia que contaba chistes que en el fondo reflejaban la violencia política que su región había padecido y que decía cosas como esta: “Viva Armenia, donde trancamos las puertas con los muertos”. ¡Qué espanto! Un niño que ha respirado en ese ambiente enrarecido y después resulta ser poeta, novelista o pintor, tiene que expresarlo de alguna manera. Con la situación que en Colombia atravesamos ahora, con las masacres constantes y el asesinato de líderes sociales en todo el territorio nacional, el horror se ha reavivado. ¿Qué se puede hacer? Que los artistas jóvenes continúen trabajando el tema.

AMVA: *Aun así, pareciera que existe una distancia entre la realidad y la representación, entre el artista “en un lugar seguro” y la violencia como objeto representado. ¿Es real esa distancia?, ¿era posible entonces y es posible ahora mantenerla?*

AM: Es la distancia que todo acto poético requiere. El artista tiene una idea y la sopesa según el instante que vive. En los años 80 se empezó a trabajar con testimonios, objetos y elementos relacionados directamente con las víctimas, objetos que en sí y por sí tienen un enorme poder histórico y simbólico. En tales casos, la aproximación del artista toca de algún modo a los familiares de las víctimas, y a los que la conocieron.

¿Qué ocurre cuando hay un lucro económico considerable con la estrategia utilizada? Por ejemplo, el artista adquiere un objeto personal de una víctima, lo interviene y lo vende por ene veces el precio pagado. Ha ocurrido que los deudos no solo no se enteran del hecho artístico como tal, sino que son privados de la satisfacción de saber que de cierto modo su causa ha sido reivindicada. ¿Qué piensas tú de eso?

AMVA: *Pienso que sucede todo el tiempo, y no solamente con un lucro económico sino con otro tipo de intereses como el prestigio, por ejemplo.*

AM: Yo resalto que en determinados momentos hay conflictos entre la realidad y la presentación al público de esa realidad. En este caso específico, más que sobre la representación o la presentación, sería sobre su proyección simbólica. Es una cuestión de ética que se discute todo el tiempo y, francamente hablando, es difícil dilucidar ese conflicto.

AMVA: *Estás poniendo en cuestionamiento la responsabilidad social del artista...*

AM: En algunos casos concretos, he pensado que lo mínimo que debió hacer el artista que se benefició y ganó dinero,

y por supuesto prestigio, es volver a esa comunidad y hacerle un monumento, donarle una obra, o venderla y decirle que la ganancia percibida es para ellos. Esto permitiría que la gente se identificara con la obra. Pero no es lo que ha ocurrido en ciertos casos.

AMVA: También hablas de ‘La violencia revolucionaria’, aquella en la que la militancia artística va de la mano con la militancia política, en un período histórico concreto como la revolución cubana ¿es aún posible ese compromiso político de los artistas?

AM: Desde un punto de vista poético, el arte está más politizado que nunca. Esto se ha estado reflejando en la biennial de Venecia y en exposiciones internacionales realizadas en todo el mundo. El tema político ha pasado al primer plano. Siempre ha habido arte político, pero hace 50 años no era preponderante.

AMVA: ¿Esto responde a una sociedad más politizada?

AM: Por supuesto, la sociedad es más consciente. Enrique Grau, por ejemplo, era un tipo bonachón y sus pinturas reflejan lo festivo que era. Su última exposición, hecha a los 84 años, fue sobre el tema de la violencia porque necesitaba dejar su testimonio de lo que realmente pensaba del país, algo que no correspondía a su temperamento. La exposición se inauguró en finales de noviembre y él murió en abril. Pongo este ejemplo, para mostrar la reacción poética de un creador ante determinado tipo de calamidad, ejemplo que conocí de cerca porque me pidió escribir el catálogo de esa muestra. Grau me dijo que él necesitaba dejar constancia de lo que pensaba de una tragedia política que enlutaba a miles y miles de familias. Esta es la naturaleza de la expresión poética. Bajo ciertas condiciones, el compromiso puede volverse ineludible.

AMVA: En esta búsqueda de compromiso por parte del artista, ¿se vuelve a cuestionar la función del arte?

AM: A veces se producen confusiones acerca de para qué sirve un cuadro que pone de manifiesto ciertas anomalías sociales. A Alejandro Obregón le preguntaron, dado que es el autor de la imagen icónica de la violencia colombiana, para qué podría servir su cuadro, sugiriéndole que en la práctica nada podrían cambiar, y él respondió diciendo que *no hay que hacerse ilusiones con la pintura, porque un pintor con un ladrillo en la mano es mucho más peligroso*. Es lo que sucede con cualquier expresión poética centrada en mensajes que hagan reflexionar. Si reflexionamos, ha cumplido su función. No es más.

AMVA: En el apartado ‘La violencia narcotizada’ describes un conflicto más difuso, complejo, difícil de identificar y de resolver. Comentas que las representaciones artísticas se tornan más conceptuales.

AM: No hay que saber pintar para hacer una instalación, pero sí tener ideas. Esto ha producido una explosión de arte conceptual, con practicantes que vienen de otras disciplinas. Por ejemplo, Juan Manuel Echavarría empezó como escritor y luego se volcó a la fotografía y el video. Una de sus características es que no registra la violencia propiamente sino de las consecuencias de la violencia. Hay esa foto suya de una escuela rural abandonada, llena de maleza y ya sin techo porque los paramilitares atacaron la población y la destruyeron, desplazando a los moradores por la fuerza. Juan Manuel tomó la foto del tablero, una de las imágenes artísticas más fuertes que yo haya visto de la violencia, porque involucra muchas cosas. Viéndola, me he preguntado: “Por favor, qué le pasó a este país”.

AMVA: ¿Entonces el cambio en las formas de representación, en la técnica, trae consigo cambios conceptuales sobre el arte y sobre la violencia?, ¿qué lo avala?

AM: Si estudias la historia de la literatura o del arte, verás cómo se utilizan ciertos lenguajes en determinados momentos históricos y cómo se van modificando. Esto sucede porque los lenguajes, cualquiera sea la expresión poética, se fatigan, y la fatiga obliga a introducir cambios que a veces pueden ser radicales. Ya llevamos cinco generaciones trabajando el tema de la violencia, y cada una de ellas se ha expresado a su manera. Ya veremos cómo los jóvenes de hoy responden a lo que está sucediendo actualmente, tanto en el plano político como en el artístico, combinando los dos factores.

El artista puede crear una ficción basada en la realidad, pero debe saber ser auténtico y verás. Por ejemplo, el arte que avala las posiciones oficiales en general es aburrido porque tiende a ocultar ciertas cosas e incluso edulcorarlas.

AMVA: Cuando escucho la emoción que te genera una obra como la de Echavarría, siento que hay una necesidad de pensar estas problemáticas más allá de un ejercicio académico o intelectual, ¿este tipo de análisis, y la puesta en sí misma, puede aportar elementos comprensibles para todo el público?

AM: A veces los historiadores de arte no entendemos por qué un arqueólogo, cuando hace una excavación y encuentra un trozo de cerámica, le da más importancia a ese hallazgo que al de desenterrar una vasija intacta y hermosa. Pues bien, sucede que ese fragmento de cerámica le da más información y le revela cosas que no se sabían. Yo diría que la actividad



Fuente: Echavarría, Juan Manuel (2015). *Silencio Bella Vista*, Bella Vista, Caquetá, Colombia
Disponible en: <https://jmechavarría.com/>

poética es similar, en el sentido de que eleva el nivel emocional del receptor. Un fragmento de lo que sea nos puede estimular a querer saber más, pero sobre todo a comprender. En el caso de los temas políticos, permite cuestionarnos: por qué Colombia sigue sumida en la violencia, desde cuándo estamos así, cuál es su raíz, por qué no se acaba nunca. Son preguntas que el receptor no siempre puede responder, pero al

menos lo inquietan. Yo creo que alguien que ve *La Violencia* de Obregón pensará: este señor por qué pintó este cuadro, por qué es el desnudo de una mujer muerta y embarazada, pero ese desnudo es un paisaje al mismo tiempo, por qué el vientre parece una montaña, etc. Como la imagen genera reflexiones, e ahí la ventaja del artista plástico.



Fuente: Obregón, Alejandro (1962). *Violencia* en Red Cultural del Banco de la República.
Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/violencia-ap3848>

AMVA: *Casi 20 años han pasado desde esta exposición, otros críticos y curadores han retomado el tema de la violencia como eje de sus trabajos. Las propuestas incluyen la participación de las comunidades y las prácticas que están por fuera del contenido de las obras: denuncias, testimonios, reflexiones.*

AM: Las víctimas necesitan que el poeta llegue, tome el asunto entre sus manos y haga que los casos trasciendan, proyectándolo hacia ciertos sectores. A respecto, tengo una experiencia muy bonita. El año pasado dicté una conferencia en la Universidad Distrital sobre el tema de arte y violencia. Me invitaron porque conocían el catálogo de la exposición del 99, ilustrado con todas las obras que participaron en la exposición.

Ese día me encontré con una de las madres de Soacha, cuyos hijos fueron engañados y asesinados por el ejército de Colombia para presentarlos como guerrilleros dados de baja en combate y reclamar recompensas por su arrojo, su heroísmo y su amor a la Patria. Ella no me conocía, pero me dio un abrazo que me conmovió. Su participación en el evento con tantas y tan acertadas preguntas fue algo muy emocionante para mí. Ahí sentí lo que el arte puede alcanzar cuando te toca el corazón. Hay un artista cartagenero que trabajó con ellas y les hizo unos retratos metidas en la tierra hasta el cuello. Son unas fotos impresionantes.

Y estas fotos fueron exhibidas en este acto. Aquí tenemos un buen ejemplo del arte que cumple una función con las víctimas y con el público. Esas obras se pueden exhibir en cualquier país y todo el mundo sabrá de qué se trata, cuál es el contexto y las apreciará, porque son obras de calidad.



Fuente: Saavedra, Carlos. (2014). *Gloria Astrid Martínez*, De la serie *Madres terra*.
Disponible en <https://www.saavedravisual.com/>

AMVA: *Sin embargo, el acceso de la población a estas obras no siempre es fácil*

¿Qué pasaría si el Ministerio de Cultura, con un criterio serio, organizara exposiciones que recorrieran los lugares más apartados de Colombia? Hablo de treinta o cuarenta obras bien seleccionadas que se pudieran ver en todo el país. El arte tiene la virtud de abrir las mentes, pero tal cosa no sucede como sería de desear, porque la gente del común no va a los museos ni a las galerías. Nuestro mundo rural, por cierto, ni siquiera tiene museos.

AMVA: *Aunque los últimos años han habido varios intentos de sacar el museo a la calle para que dialogue de otra manera con la población*

AM: Bueno, para *Arte y violencia* replicamos a nuestro modo una experiencia que ensayaron en Suecia para aumentar el público de los museos. Consistía en organizar desfiles dominicales con saltimbanquis, payasos, teatro callejero, etc. Ubicaban los grupos en diferentes sitios de la ciudad, los hacían desfilan por las calles y terminaban en el museo. Como es lógico, la gente se iba detrás y terminaba entrando a ver las exposiciones. Nosotros contratamos a un grupo de teatro estudiantil de la Universidad Nacional para que hicieran sus

representaciones los domingos hacia el mediodía y ellos llevaban a la gente al Museo. Todo el que llegaba detrás de ellos entraba gratis. Funcionó a las maravillas. Los estudiantes quedaron contentos, el Museo quedó contento y la gente también quedó contenta. Definitivamente el futuro está en la cultura. Como algunos tienen el empeño de que ese futuro no llegue nunca, la cultura en Colombia sigue siendo de élite.

AMVA: Gracias, Álvaro. A pesar de toda la situación que aún estamos viviendo, encuentro aflicción pero también esperanza en tus palabras, en la manera de pensar el arte y a las nuevas generaciones de artistas. Muchísimas gracias por la charla y por tu tiempo.

AM: Gracias a ti, Ana María, por tus preguntas.

Obras citadas

Medina, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1999, 304 p. ISBN 958-9058-03-5

Writing Towards the Truth and Away from Invisibility: A Conversation with Patricia Engel

Annie Mendoza / East Stroudsburg University

Born in New Jersey to Colombian parents, Patricia Engel (b. 1977) encapsulates many themes central to the Colombian-American, Colombian diasporic, and US Latinx experience. Engel's novels *Vida* (2010), *It's Not Love, It's Just Paris* (2013), *The Veins of the Ocean* (2016), and most recently, *Infinite Country* (2021) have garnered attention and numerous awards both in the United States and internationally, and have been translated into several languages. Engel has received fellowships from the National Endowment for the Arts and the Guggenheim Foundation, amongst numerous other accolades recognizing her contribution to literature. The narrative universe created by Engel captures a frankness and newness in her description of the multiple experiences of the Colombian-American community, which in the last decade has seen a rise in creative writers who share this identity; Juliana Delgado Lopera, Carlos Andrés Gómez, Daisy Hernández, and Ingrid Rojas Contreras—amongst others—have all published novels and memoirs within the last few years. Before Engel's first novel *Vida* was published in 2010, however, only the fictional work of Jaime Manrique (b. Barranquilla, Colombia, 1949), and particularly his novel *Latin Moon in Manhattan* (1992), focused on a central character of Colombian descent living in the United States. Within the span of nearly twenty years between the publication of Manrique's *Latin Moon* and Engel's *Vida*, no other novel or collection of fictional narratives featured Colombian-Americans as protagonists.

In 2016, the Spanish translation of *Vida* received the honor of the III Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana from EAFIT University in Medellín, marking the first time that a woman and a Colombian-American received this award. Although it was only the third prize since the inception of the Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana in 2014, the recognition of *Vida* within the canon of Colombian literature by one of Colombia's major universities is meaningful, particularly in relation to the subjects that Engel's work represents. Engel's narratives contest the ongoing US imaginary of what comprises "authentic" US Latinx culture. Furthermore, the plurality associated with *Colombianidad* in Engel's texts sustains representations of divergences within this identity category. The decision to grant Engel the Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana is appropriate in the broader transnational sense of *narrativa colombiana* that the prize recognizes, while at the same time postulating a timely contribution to US Latinx literature on the experience and identity of Colombian-Americans. The feeling of invisibility that takes centerstage in *Vida*, as well as in all

of Engel's novels and fictional works, serves to problematize categorizations of transnational Latino identity against perceived essential markers of *colombianidad* in addition to *latinidad*. Engel challenges these dominant perceptions by moving away from a Latin-American/US American binary model regarding race, ethnicity, and language. The traditional narrative of the Latino/Latin-American-origin duality and that of the internal battle to "fit in" with the dominant Anglo US American cultural and linguistic society is set aside in Engel's novels. Instead, the reader witnesses her diverse protagonists' struggle for visibility, as opposed to either a desire for or a resistance to acculturation, as is the case in the prominent US Latinx narratives of the 1980s and 1990s. To be Colombian-American in Patricia Engel's texts means possessing a complex and layered understanding of identity, in particular as race, class, gender and inherited historical trauma shape this categorization trans-nationally and through intersecting geographic locations. Although Engel is Colombian-American, her work does not conform to the parameters of cultural labeling, as she has created narrators that represent a plurality of ethnic identities. This includes protagonists who represent the diverse ethno-racial backgrounds of Colombians from novel to novel, and Cuban as well as Cuban-American experiences in her most recent publications. In terms of US Latinx literature, this is often an unconventional position, as writers traditionally create protagonists mirroring their own cultural identification. In this interview, Patricia Engel and I spoke about how the ethnic labeling of writers can be problematic; the goal of writing for an authentic voice; the invisibility caused by immigration; and identity politics for US Latinx communities. The theme of immigration is the center of her most recent novel, *Infinite Country*, which was released in March of 2021 to much acclaim and positive reviews, and has become a New York Times bestseller.

Patricia Engel and I spoke on February 26, 2019 via Skype from her home in Miami, Florida, where she is a professor of Creative Writing at the University of Miami.

(AM): Almost every review of your work first notes you as a "Colombian-American" writer. I've read you have mixed feelings on this notion of categorization that only happens to writers of color in the United States. Could you expand on why this constant labeling can be so problematic?

Patricia Engel (PE): Well, it's something tricky and there's no one, flat answer for this. First of all, I am very proud of my background; I was raised 100% Colombian with a clear sense of cultural identity. My parents took great care to not lose that in the transition of immigration as often happens. So [being Colombian] is very much a part of me. But at the same time, in my professional life, that's where I feel it's problematic. And I always point out that Anglo writers never get questions like that and the reason is because society, literature and [US] American culture is always centering the white experience as the neutral experience, as the one that is prioritized, as the perspective we all defer to. And then it's often up to everyone else to make our experiences *relatable*, as they say, to the central Anglo experience. So, it's often a symptom of this tendency of people to ask you to prove or identify yourself. It's not unusual when someone asks me "Where are you from?," "Where are you *really* from?," "Where did you learn how to speak English so well?," and "Were you born in this country?" It's essentially a process of casually asking for my papers, my documentation. And this same sort of thing happens when I'm presenting or discussing [my] books and I'm asked "As a Colombian...?" The subtext is that I have to humanize myself, because the central Anglo perspective sees themselves as human and everyone else as maybe a little less human or outside that experience, in which case you have to describe yourself. You have to do the extra work to build that bridge of connection because that central experience of the white culture in America is so comfortable with itself. So like I said, on a personal level I'm deeply proud of being Colombian and those are the characters that I write about. But they are never treated simply as characters or as people. And their experiences are never treated just as an experience. It's this constant push to qualify everything, to have to describe yourself constantly; and I suspect it's because the people asking those questions are the ones resistant to accepting it as just as normal and central to their experience.

AM: Your novels, if read chronologically according to how you published them, each takes on the themes of race and colorism to a more deepened extent. Is this because you found the liberty to explore these notions more as you grew in your literary career?

PE: Everything is always particular to the characters that I'm writing about. The experiences between characters do not apply to the other. For example, Sabina [*Vida*] grew up in a mainly white suburb and Reina [*The Veins of the Ocean*] grew up in Miami, where she was part of the majority there. So it's a different experience [for each one]. I have to keep myself, and wherever I am in my life out of each book and out of each characters' heads so I can give them agency to live their own lives. But, I do write different novels and stories to deal with things that are interesting to me at the time. But I don't have an agenda, or even everything worked out. I just work on the characters and just think about where they are, but it's not

about "What do they have to say?" I don't want to use them as mouthpieces. It's what is authentic to their experience and to their psychology and to what they are feeling and how they inhabit their communities.

AM: Connected to that, each of your novels also often center around forgiveness, trauma, inheritance of trauma, and memory, which are subjects that are very common in immigrant stories. Would you be able to expand on why it is important to have these themes present in all of your novels?

PE: I don't look at it as a theme, I just look at it as a part of life, as a part of everybody's life. A lot of people want to look away from that, but everybody carries trauma. A lot of people suffer because of their unwillingness to acknowledge that. I think that writing away from trauma is not authentic. That's more fraudulent. I write towards the trauma and the characters for the most part have an earnestness about them where they're in a process of understanding trauma. And it's not always trauma that happens to them, it's inherited trauma, peripheral trauma, generational trauma: all sorts of trauma that becomes a part of who we are when we inhabit our own lives. Forgiveness is a part of that, and I think that is also something that people struggle with in their lives. For me, it's the most normal thing in the world. I don't know if it's that I was just raised that way. But I try to write towards the truth, and for me that's where truth is: in exploring and confronting trauma and all the ways that forgiveness, acceptance, reconciliation or confrontation are a part of that.

AM: I also see the concepts of invisibility and marginalization run through all of your narratives, especially as tied to notions of diaspora. Two moments that stand out are the stories "Lucho" and "Madre Patria" in *Vida*, where "invisibility" is a central motif; while both *Lita* in *It's Not Love*, *It's Just Paris* as well as *Reina* in *The Veins of the Ocean* are intent on self-invisibilizing. What draws you to invisibility as a sub-text in all of your work? Is it the immigrant or first-generation experience, or is it something else?

PE: The difference between immigrants and people who have not immigrated is that you are always "from" a place, meaning this is where you were born, this is where your parents were born, your grandparents, your relatives and you have roots. The minute a person leaves a country where they are from and goes to another one all that is gone. They have made the decision to sever their family tree in some ways, or sever the family experience by moving and starting someplace else. So there is a rootlessness about the lives of immigrants that is very unique and maybe that manifests in a feeling of anonymity because you are in a place where nobody knows you: nobody knows your grandparents, who you went to high school with, your aunts and uncles, you're

not going to run into somebody who knew your grandmother. You don't have any of that. So naturally, that creates a sense of being a stranger, of being invisible. People only see me but they don't know where I come from, they don't know my family the way that other people who haven't experienced that have. They have a last name that people recognize: "Oh, are you related to so-and-so?" When you immigrate, you have none of that, it all disappears. So there's a loneliness, there's a solitude to it. Nothing belongs to you, this is not the place where your family is from. So in a way you are always a bit of an intruder and it doesn't help that a lot of times people look at you that way, especially if you are speaking a different language.

AM: In both *Vida* and *The Veins of the Ocean* you shed light on the punishment of the family, both immediate and extended, as a result of the criminal incarceration system here in the US. How did you become interested in this aspect of society, and in representing criminal justice, or the lack thereof, in your novels?

PE: I had incarcerated family members when I was growing up, so it was not a faraway experience; it was a very near experience to me. I was part of a family that experienced prison closely, I was always interested in how you never hear about that in literature. I never read any book featuring characters that had [incarcerated individuals] as part of their family experience. Sometimes you would read about prisoners or about victims, but not about the people who are somewhere in between: who are related to someone who has committed a crime and what that does to their family and their family experience. So much of being a writer is writing the books you wished existed and that's part of it: those are [themes] that I wish existed in books that I read when I was growing up or developing as a reader or a writer, I was exploring that.

AM: The lexicon and frankness in your writing is something I find fascinating, and very accessible. You belong to a generation of writers who were young adults during the post-9/11 time frame: in their 20s or early 30s when this tragedy occurred; for example, in the US, Junot Díaz or internationally [the British writer], Zadie Smith. I see similarities in all of your prose styles. Do you feel that this style of frankness is characteristic of your generation? Or, do you see your writing in a different way?

PE: I don't know if this style is of my generation because I grew up reading a lot of writers such as Albert Camus and Romain Gary who were very frank in their writing, so it's not something that I think started recently. In my mind, I'm very sentimental, so when people describe my writing that way I think "Really?". But, like I said, I always try to write towards the truth of an experience so sometimes that involves laying

things out as they are. And the priority is always keeping to the truth of the narrator's voice. Very often I write a first-person narrator, so I have to make sure that whatever they say is in line with who they are and everything that they have lived up until that moment. It's interesting because when *Vida* came out, people would say to me that Sabina [the main character] was unsentimental or sardonic. And I don't see that at all; she's a girl who is just trying to figure things out and is doing her best. She's actually very open hearted, in my mind, because of the chances that she gives to people who are otherwise dismissed by other people. The language is always the way that a character would speak and I try to keep that in line with not only their spoken voice, but also their intellectual and inner voice. You don't lie to yourself in your inner voice and you also don't speak "high English" when it's just you alone with your most intimate thoughts, and that is what I try to create in the prose.

AM: All of your books provide the reader with a geographical tour of every narrative location presented: whether it be New York, Miami, Paris, La Habana, Cartagena, or many other places that are central to your narratives. The attention to detail you provide is fascinating. How important is a setting to you? What kind of inspiration does it provide?

PE: Well, it's twofold. From the craft perspective, the reason that places and landscapes are so important, and being able to show that to the reader, is because you understand how the character is inhabiting that space. We both lived in Miami; but even though we were part of the same university and went to the same places, your Miami is quite different from mine. It's a fixed place that can be described on maps and in books and we can look at it on Google Earth, but what the place represents to a character is totally unique and totally intimate. So it's important for me to describe a place in order to reveal the character: how they see the place, how they experience it. But I do a lot of research in order to get the details right, like you said, for people who have been there, for people who know the place better than I do. As a reader, probably nothing bothers me more than when I read a book and I see that I know more about the place than the author does or that they didn't take the time to do very basic research; [because of that] you lose complete trust in the author. The most important bond is the author and the reader. And you have to trust that voice, not just as an authority, but with an emotional trust in order to receive what the author is describing as truth. I know people love people who inhabit the spaces that I write about, and I want them to read the books and feel "She got it right. She took the time to get those details right."

AM: *It's Not Love, It's Just Paris* was published in 2013—before Brexit, before Trump's political hyperbole—even though all of the anti-immigrant rhetoric that you wrote

about in the book had always existed. I'm wondering what was the inspiration behind the setting of 1997-1998 in the novel? It's interesting that the anti-immigrant rhetoric you describe was from a few decades ago, but has gained new fervor recently. What inspired you to write this novel about those years at the end of the last century and the political climate in Europe?

PE: I did live in Paris during that time [written about in the book]. It was a combination of things. I studied French literature in college, and I read a lot of books set in Paris, both in French and English. So I had this idea that I wanted to write a book about Paris that was not cliché, stereotypical Paris, or the Paris that I've seen so many times in books. I wanted to write about the Paris that I knew, which is a beautiful city but a very flawed city. A city with all kinds of struggles and turns on itself in many ways, and about the communities I knew in Paris which were immigrants and students and young people just trying to figure things out. And new money up against old money up against no money up against xenophobia. And how that translates into a relationship with young people who are so open to connections and relationships and forming friendships and bonds and how that steeps into who they are, as they are trying to *figure out who they are*. Love stories in literature usually are not seen as literary for the most part, so I wanted to write a love story that I felt was true to life, that was not formulaic and didn't have the typical outcomes. I wanted to write a love story that felt honest given young people in those circumstances, the choices that would have been available to them. And when I started writing it around 2010 or 2011 a lot of things were behind us like 9/11, the Iraq war, and the way society changed because of the response to 9/11: security measures, the anxiety, terrorism. But, there was terrorism in Paris long before that, bombs in subway stations for example and that was something I knew about. So I wanted to both describe the innocence of that time—when you could travel with less anxiety—but at the same time there were still tensions, and there were still things happening. I also wanted to displace my characters in a way because the conversation on Latin American immigration in the United States is one thing, but I found that when I was living in Europe it was a very different conversation. And, dilute that down to the very intimate experience of characters who are becoming friends, getting to know each other, falling in love, and experiencing all sorts of things.

AM: *In that same sense of not having to be confined to one experience is one of the reasons why I really like The Veins of the Ocean; because I see it as a very pan-Caribbean book and this identity of Caribbeanness can mean different things to different people. It's one of few narrative instances we see where more than one international Latin American identity is considered; your novel grapples with both the Cuban and the Colombian diasporic experience. That to me is completely innovative because sometimes an*

expectation is put on writers to only write about an experience or an identity that they also have. This book challenges that way of pigeonholing writers. Can you comment on this unconventional approach to representing a plurality of communities and identities within one novel? What was your inspiration for creating The Veins of the Ocean and do you think that inspiration happened because of living in Miami?

PE: One thing about being in an immigrant family or in an immigrant community is that I grew up around immigrants of all kinds of backgrounds. My parents' best friends when I was growing up were Lebanese and Cuban. Their experiences were so close to ours and they still felt like family, even though they came from different countries and circumstances. So I wanted to show that just because I'm Colombian, or my characters tend to be Colombian, doesn't mean I only associate with Colombians. It's not like that at all. But I do think this book could only have been written because I lived here in Miami. There were things in me that were provoked just because of my life here, which has to do with the landscape, the natural world. I wanted to write a very environmentally focused novel. I'm not Cuban and so there will always be a separation between me and that Cuban diasporic experience. However, I've become very close to people who have lived that experience and so I felt that I could write about a character who was also very close to people who have lived that experience. And again, in order to do that well, I took on a lot of research. I went to Cuba about ten times and it was to get those details right in order to write the life of Nesto in a way that was true to his background and not in a way that felt like I was just using these countries or these experiences as a set. But I wanted to show the daily experience of [Nesto's] life: grocery shopping, his home situation, the buildings and how all that affects the individual.

AM: *Related to those connections, when I first came across your book The Veins of the Ocean, the title brought to mind another important book from Latin America: Eduardo Galeano's The Open Veins of Latin America (1971). At first, I thought these titles' similarities were just a coincidence, as I imagine you did not write the book with Galeano's text in mind. But nevertheless, I began to see that these connections in terms of your discussion of exploitation and exploited bodies—whether it be the nation via colonialism and imperialism, or the exploited body that is a result of historical violence and trauma—appear in both Galeano's text and your text. And both Cuba and Colombia undeniably share that traumatic and violent history of colonialism and US exploitation. I'm wondering if you were inspired by this text as well, and if you can comment on this similarity?*

PE: Yes. You are the only person who has noticed that reference to the *Open Veins of Latin America*. But it was. It was a reference to it as a formative text obviously. But then

the title *The Veins of the Ocean* also refers to the two proverbs described in the book as being mentioned in the Diloggún, the holy book of Santería. Two proverbs that are set against each other also have significance [in the title] which are: “nobody knows what lies at the bottom of the ocean” and “blood that flows through the veins.” The title also came from a combination of those two proverbs from Santería. So, yes, it was both [Galeano and the proverbs]. You always look for a title that connects in different ways and that is how it is related to *The Open Veins of Latin America* as well as directly related to what was happening in the book, specifically to the proverbs.

AM: Related to that notion of historical trauma shared by Cuba and Colombia, it's interesting how the peace accords with the FARC [that took place in La Habana, Cuba] fit well historically in *The Veins of the Ocean* to forge this connection between these two nations as well as the characters. As a fiction writer, how important is it for you to note history within your works and how do you feel this connects with the reader? I'm wondering if these notions were at the forefront of your writing, or just in the background as historic side details or moments for your characters?

PE: Yes, the characters are living history, as we all are. Don't you feel it so much at this moment? We just check the news and see things that have never happened before are happening. I've always been interested in that. You can see that in *Vida* in the story “Refuge”: on September 11, the towers are coming down and the character is dealing with a break-up, and her pain, isolation and depression. And that is how history is experienced most of the time. We weren't all in the building, but a lot of us were close and the intimacy of an event that belongs to the whole world is interesting to me. So what happened when I was doing research for the *Veins of the Ocean* and I went to Cuba so many times, the FARC negotiations were going on. It was very weird. I'm a Colombian who was raised with all the traumas of Colombia and all the brutality of the 1980s, when I was small, and it was a constant conversation in my household. So to be out in public and see people who I recognized from the news because they were wanted criminals, and there they are at the café. It was very strange. So, I could not leave that out, because that would have been a lie unto itself. The negotiations were a part of every Colombian in Colombia and in the diaspora's mind at the time: where is this going to go? Where are we going with this? It's still a question. So, I knew that it would be part of Reina's mindset. It would be something she would be in

tune to, at least when it flashes across the news or something like that. So it's just a way for me to speak to the truth of the moment.

AM: The coincidences of history I feel worked well in this book, not only in the FARC peace accords that began in 2012, but because of all the changes that also have happened in Cuba in the past few years.

PE: The book was published in 2016 and the first time that I went to Cuba was in January of 2013 and I traveled there through March 2016. The interesting thing is that when I started going there, Cuba was in one circumstance and it was December of 2014 when Obama started the process of the change in relation [between the US and Cuba]. The Cuba that I was getting to know until then was very different from when this huge announcement had been made and all the things that were happening towards the tail end of that research. So again, that's why I thought it was specific to mark the moment. Because with the opening of relations [led by] Barack Obama and Raúl Castro, the idea of Cuba totally changed in public consciousness. But of course, that had not yet happened in the narrative.

AM: Patricia, thank you so much for this conversation. Like you, I'm always concerned about these categorizations in which we as academics and writers are asked to constantly place ourselves, so this discussion was very enlightening for me. I think it's very important to have conversations with artists and writers on these views of identity and identity politics.

PE: Yes, and the reason I do see the value in these labels is because when I was coming up as a reader, I did not know where to look to find writers whose experience resembled mine. Now for writers coming up, it's easier because they can google “Colombian-American” or “Latino” writers, and there we are. So, there is a value to these labels. My resistance only comes up against it when publishers use labels which then infiltrate the readers' mindset, and that creates separations in literature.

AM: I completely agree. Thank you again, Patricia. This has been a pleasure.

Works Cited

Engel, Patricia. 2010. *Vida*. New York: Black Cat.

—. 2013. *It's Not Love, It's Just Paris*. New York: Grove Press.

—. 2016. *The Veins of the Ocean*. New York: Grove Press.

Galeano, Eduardo. 1997. *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. Translated by Cedric Belfrage. Monthly Review Press.

Manrique, Jaime. 1992. *Latin Moon in Manhattan: A Novel*. Madison: University of Wisconsin Press.

Beatriz Ferrús Antón (Ed.), Ángela Inés Robledo (Ed.),
Voces conventuales: escritura y autoría femeninas
en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)

Alicante: Cuadernos de América sin nombre-Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2020. 224 pp.
ISBN 978-84-1302-060-0

Nancy López Peña / Universidad de Antioquia

Esta obra, editada por Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona) y Ángela Inés Robledo (Universidad Nacional de Colombia), hace parte de la serie “Cuadernos de América sin Nombre”, asociada al Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti.

En ella, las editoras presentan cinco ensayos sobre monjas escritoras de Hispanoamérica, en los que se abordan diferentes cuestiones sobre las redes intelectuales, las condiciones de escritura, los géneros literarios utilizados por las autoras, las estrategias de reivindicación de la autoría femenina, entre otros temas. Asimismo, incluyen una nutrida bibliografía sobre los estudios que se han realizado en este campo durante los últimos cuarenta años, a partir de los trabajos pioneros de Josefina Muriel, Asunción Lavrin, Josefina Ludmer, Electa Arenal, Stacey Schlauf y Jean Franco, entre otras investigadoras que se han ocupado de la literatura conventual.

Cada una de las autoras de los cinco capítulos complementa esta bibliografía general en lenguas española, inglesa y francesa, con unas referencias específicas de los tópicos desarrollados en sus ensayos, que abarcan la teoría literaria, el corpus de las religiosas, así como referentes históricos y políticos que dan cuenta del contexto de creación de los textos analizados.

El primero de los capítulos “Yo había querido quemar aquellos papeles... Escritura de vida, convento e historiografía literaria”, de Beatriz Ferrús Antón, se ocupa de indagar por la producción al interior de los conventos durante los siglos XVII y XVIII en España y en las colonias españolas del continente americano. La autora enfoca su análisis en las estrategias discursivas utilizadas por las monjas escritoras para dar cuenta de una subjetividad particular, de un “yo esquivo” en el que se evidencian trazos de una voz femenina que reclama su lugar en medio de una cultura patriarcal que las relega. Para ello, la narración desde el cuerpo metafórico que sigue el modelo de la Virgen María e imita la pasión de Cristo, adquiere un papel preponderante en la producción escrita de las religiosas, toda vez que presenta una escritura

que pasa por la experiencia del cuerpo, y que se constituye en un referente escritural para otras monjas que deseen tomar la pluma para narrar-se y encontrar-se.

Por su parte, Julia Lewandowska en “Autoría, profetismo y agencia religiosa femenina: una aproximación al caso de María de Jesús de Ágreda”, analiza cómo el uso del argumento de la divina voluntad fue una estrategia retórica utilizada frecuentemente por las monjas. De esta manera, las autoras se presentan a sí mismas como vehículos de la voz divina, razón por la cual no se las puede juzgar como dueñas de ese mensaje ni responsables de su contenido. Adicionalmente, en el caso de la religiosa María de Jesús de Ágreda, dicho argumento fue usado para tener incidencia política y social, garantizando la repercusión y reconocimiento de sus palabras, con lo que “abría de manera inusitada las posibilidades de autoridad simbólica dentro de los límites marcados por la ortodoxia cristiana” (86).

En el tercer capítulo, Ángela Inés Robledo se ocupa también de un caso específico: “la vida ejemplar de Antonia de Cabañas (1629-1667), beata letrada a la manera de la Compañía de Jesús”. La autora recupera la biografía de esta beata de Tunja (presentada por su confesor Diego Solano), para demostrar que esta obra inédita es un producto característico de las dinámicas culturales de los conventos. De esta manera, al interior de los claustros surgían diversos tipos de textos cuya función era contribuir a la educación de las monjas más jóvenes, a la vez que fungían como instrumento para la revisión de la conciencia. Para Robledo, eran textos que estaban al servicio de la institución, ya que ayudaron a presentar modelos de fe y devoción, afianzando “el poder de la Compañía de Jesús y de la colonización espiritual” (99). En este sentido, el padre Solano utiliza el texto de la beata Antonia de Cabañas para estos propósitos, a la vez que exalta la piedad y virtudes de una religiosa de su ciudad en una especie de relato fundacional que favorece la identidad nacional y el criollismo (120).

Ahora bien, en el capítulo cuatro, Sara Poot Herrera presenta los resultados del trabajo de archivo que realizó en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Su ensayo “Acá a mis solas. Circunstancias conventuales en las que escribió Sor Juana Inés de la Cruz” muestra diferentes acontecimientos que incidieron en la vida y obra de esta escritora mexicana. La autora incluye referencias a la vida política y social que permeaba el día a día en el convento de San Jerónimo; demostrando la participación de Sor Juana en diversos festejos y la recepción de varias de sus producciones escritas, especialmente, los villancicos. La autora también incluye información fotográfica y transcripciones sobre las compañeras de claustro de Sor Juana, para identificar algunas de las religiosas con las que se relacionó, al mismo tiempo en que se convertía en un referente de escritura para otras monjas escritoras de su entorno.

Por último, Alejandra Araya Espinoza en “La escritura del sueño en un cuerpo propio: el epistolario de Sor Josefa de los

Dolores, monja del siglo XVIII en el Reino de Chile”, enfoca su atención en la correspondencia de esta religiosa entre 1763 y 1769. En estas cartas, la autora relata diversas experiencias sobrenaturales, tales como visiones y éxtasis; sin embargo, es el mundo onírico el que se presenta de manera más detallada. Para Araya, los sueños se convierten en el reflejo de una subjetividad inherente al propio cuerpo, en la que se plasman unos rasgos individuales que se distancian de la relación jerárquica con el confesor e, incluso, de la tradición de relatos de vidas de otras monjas escritoras.

Resta decir que esta obra contribuye de manera decisiva a la revisión histórica y bibliográfica del lugar que ocupó la escritura femenina al interior de los conventos hispanoamericanos durante los siglos XVII y XVIII, para consolidar la idea de que fue un corpus significativo y representativo, del cual queda mucho por indagar.

George Palacios, *Manuel Zapata Olivella (1920-2004). Pensador político, radical y hereje de la diáspora africana en las Américas*

Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020. 222 pp.
ISBN 978-9-5876-4785-3

Sandra Úsuga / Saint Mary's College

Esta investigación de George Palacios concuerda con la oportuna declaración, por parte del Ministerio de Cultura de Colombia, del 2020 como el año para conmemorar el centenario de la vida y obra del prolífico y multifacético autor Manuel Zapata Olivella (1920-2004), cuyo trabajo representa y reivindica la diáspora africana dentro y fuera de los confines del país. Este completo estudio emerge como uno de los ejemplos de la atención y merecido reconocimiento que la crítica y producción cultural colombiana le están dando finalmente a una obra tan relevante y necesaria, la cual, de hecho, les abrió el espacio político, intelectual y activista a los hijos de la diáspora al presentarlos como sujetos protagonistas de la construcción de conocimiento.

Palacios en su introducción orienta al lector hacia teorías en torno a los conceptos de la herejía, la radicalidad y la redención profética a fin de reflexionar sobre el que los sujetos racializados, producto de la experiencia colonial moderna, se hayan ido configurando o abriendo un espacio en sus respectivas sociedades excluyentes, saliéndose como intelectuales de las fronteras y normativas del discurso oficial y hegemónico de las mismas. Con ello, Palacios argumenta que la obra y el activismo de Zapata Olivella es en efecto radical y hereje de principio a fin, en tanto que demuestra la intención de construir y reconstruir contranarrativas o contrapunteos para representar a las comunidades racializadas de la diáspora en las Américas, mientras resignifica conceptos como “raza” y “etnia” en el contexto del Estado-nación. Con ello, promueve la necesidad de cambios en el mundo discursivo y con su activismo, en el mundo material de los mismos.

Palacios desarrolla su argumento a través de los cinco capítulos que conforman su libro. En el primero, ofrece un amplio análisis teórico sobre la recepción de la obra de Zapata Olivella, mientras reflexiona acerca de la diáspora africana en América Latina, ilustrándola a profundidad dentro del pensamiento político radical y hereje y la articulación que hace de ésta el autor en cuestión en Colombia a mediados del siglo XX. Se constata el hecho de que fue en el exterior, en Norteamérica, donde se valoró y se comenzaron a realizar estudios sistemáticos de la obra de Zapata Olivella en los años

setenta. De los estudios críticos en Colombia, Palacios resalta los realizados por José Luis Garcés González, *Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y la historia* (2002) y William Mina Aragón, *Manuel Zapata Olivella: pensador y humanista* (2006). Palacios se propone completar los análisis existentes estudiando a profundidad las primeras décadas de formación y producción cultural del autor, realizando una revisión de las notas periodísticas y del proyecto *Letras Nacionales*, resultantes de sus múltiples viajes por el mundo y toda una producción cultural con las que Zapata Olivella buscó ampliar el concepto de identidad afro en América Latina, en un contexto que se negaba a este tipo de discusiones.

En el segundo capítulo, se ilustra la manera en que Zapata Olivella, desde la perspectiva de sujeto racializado, asienta un proyecto intelectual que se contrapone a las diversas discusiones en torno al concepto de “raza” y “mestizaje” que se daban en el país en la primera mitad del siglo XX y más allá de sus fronteras, en el Estado-nación latinoamericano moderno en el siglo XIX y comienzos del XX. Se evidencia la tensión, a partir de los años treinta, entre los intelectuales racializados y las élites locales que los consideraban, al igual que a las comunidades indígenas, antítesis de la nación u obstáculo del progreso. En este panorama Zapata Olivella se destaca por proyectar imágenes más incluyentes y complejas de la diáspora africana y del imaginario Estado-nación, lo que se contraponía a las creadas desde la colonia por la élites políticas y culturales. Estos cuestionamientos por parte del autor fueron posibles gracias a sus múltiples experiencias en sus recorridos por las Américas, dentro de las cuales se puede resaltar aquella vivida en Estados Unidos con el Renacimiento de Harlem y su amistad con figuras tan reconocidas como Langston Hughes.

En el tercer capítulo, Palacios demuestra nuevamente el carácter global del activismo y la obra de Zapata Olivella como pensador de la diáspora africana, al analizar a fondo el proceso de lectura y escritura en contraste con las experiencias de viaje del autor, como fuentes que forjaron la multiplicidad de géneros que componen su trabajo literario e intelectual con una perspectiva desde el interior de la periferia.

Para el cuarto capítulo, Palacios examina el trabajo crítico que realiza Zapata Olivella acerca de la cultura, esto a la luz del proyecto *Letras Nacionales* (1965-1985) y obras como *Chambacú, corral de negros* (1990), por medio de las cuales el autor se posiciona como sujeto racializado que contrasta su realidad con las transnacionales. La crítica de Zapata Olivella invita a repensar los sujetos racializados ubicándolos en el centro del desarrollo de la historia oral y escrita.

En el quinto y último capítulo de esta investigación, Palacios evidencia la activa y continua aparición paulatina de congresos, organizaciones y movimientos que les dan cada vez más visibilidad a los intelectuales y activistas afro-latinoamericanos. Igualmente, destaca la obra *Changó, el gran putas* (1983) de Zapata Olivella y en ella explora las identidades de las comunidades de la diáspora africana, centrándose en la figura del *muntu* americano como “principio organizador

y generador que reconfigura el pensamiento y las formas de vida de las comunidades de la afro diáspora” (191) en Colombia y en el continente americano.

En suma, con esta rigurosa investigación, Palacios demuestra el modo en que Zapata Olivella enfrenta y desmonta los discursos coloniales de identidad a la vez que crea un espacio de escritura y pensamiento que como expresa el crítico Antonio D. Tillis, citado por Palacios, “oscurece” por fin el panorama literario-cultural colombiano y latinoamericano (20), mientras posiciona a los sujetos racializados como agentes activos y transformadores de sus realidades. De igual modo, Palacios nos recuerda la invisibilidad sistemática que han sufrido las obras y el activismo de Zapata Olivella y reclama la inclusión de éstas en los planes de estudios, la academia colombiana y el canon literario.

Lina Britto, *Marijuana Boom: The Rise and Fall of Colombia's First Drug Paradise*

**Oakland: University of California Press, 2020. 352 pp.
ISBN 978-0-5203-2547-0**

Jane M Rausch / University of Massachusetts Amherst

In this fascinating book, Lina Britto combines methods employed by journalists, anthropologists and historians to tell the forgotten story of the rise and decline of marijuana trafficking in Colombia's Guajira Peninsula and the Sierra Nevada de Santa Marta during the 1970s. Although the more notorious cocaine industry has overshadowed this earlier regional bonanza carried out by local smugglers known as *marimberos*, Britto argues that it was this boom that was a dramatic turning point in Colombia history, transforming the country into the main supplier of US drug markets and later the principal target of the US war on drugs in South America.

Britto divides her analysis of the boom into three phases: Ascendance, Peak, and Decline. During the Ascendance period between the mid-1960s to 1970, the *marimberos* transformed deeply-rooted traditions of contraband commerce into the basis of a new regional economy. This modest and creative process was confined to seaports near Riohacha and Santa Marta and was restricted to contrabandistas who were already exporting coffee to the US through Aruba and Curacao without paying taxes.

During the Peak phase (1972-1977), however, local marijuana crops destined exclusively for export in the valleys of the Sierra Nevada turned the inchoate micro traffic into a full-fledged export sector. As with bananas, coffee, and cotton in previous decades, a confluence of regional and international trends made marijuana cultivation the fastest growing activity in the former greater Magdalena Region. Similar to the cattle economy, which worked through integrated chains of breeders, raisers, fatteners and merchants, the marijuana boom operated via networks of growers, drivers, guards, intermediaries, exporters and US buyers, offering employment to a generation of rural and urban youth. Loyalty, respect for hierarchy and one's word of honor was indispensable, while prestige, status, and reciprocity were three essential principles for accumulating economic capital from the bottom up. When the boom reached its peak in the mid-1970s, many sectors of the population had amassed small fortunes, an achievement that modernizing reforms had failed to provide them.

It was during this period that *marimberos* discovered that vallenato music—an autochthonous genre characterized

by vocalists backed by a combo of accordion, *caja* (drum) and *guacharaca* (scratching instruments) when accompanied by the *parranda*, a social gathering “understood as a group of numerous friends having fun to the rhythm of folkloric music mixed with jokes, anecdotes and tales” (117)— was a potent vehicle to project an idealized image of themselves as men of stature and successful entrepreneurs. The emotional, financial, and social investments that *marimberos* lavished on vallenato artists helped to promote a more danceable and commercial sound, until the expanding national market for this immensely popular music eventually coalesced into the Vallenato Legend Festival held annually in Valledupar. Even more important, the notoriety it prompted brought about national support for the creation in 1967 of Cesar, a new department with its capital in Valledupar and Alfonso López Michelsen as its first appointed governor.

Regrettably, this happy state of affairs began to decline in 1978, when the producers and traffickers became targets of criminalization, and the territories where they carried out their smuggling became the setting for militarization. Circumstances within both the US and Colombia pushed for recognition of a growing drug problem. The introduction of a campaign of crop eradication and trafficking interdiction carried out between November 1978 and March 1980 would constitute the first chapter of the “war on drugs.” Before long the unraveling of rumor, envy, fierce competition and terror ravaged the circuits of marijuana production and commercialization and brought about the decay of the entire export sector.

In the end, Britto confesses that calling the marijuana boom a “paradise” is a misstatement. In fact, it “was the bastard creature of the discontents of a series of reforms in pursuit of agrarian development, a creative response to modernization on its very own terms.” (218). Nevertheless, one its most significant legacies was cultural modernization through the vallenato music and the *parrandero*. Their promotion, that was done with originality and ardor, struck a chord with popular classes all over Colombia and contributed to making vallenatos and *parranderos* key elements of late-twentieth-century Colombian culture.

The Marijuana Boom is a significant accomplishment –a monograph on an important topic that, by combining archival information with extensive oral history, offers insight into a neglected Colombian region and a little-known phase of the country’s seemingly interminable drug trafficking history. Best of all, Britto writes with a journalistic flair that will make

her book accessible to undergraduate and graduate students, their professors, and the public at large.

Juliana Martínez, *Haunting Without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art*

Austin: University of Texas Press, 2020. 220 pp.
ISBN 9781477321713 (hardcover)

María del Carmen Saldarriaga Muñoz / Universidad EAFIT

Una de las paradojas que nos propone la representación cultural de pasados violentos se centra en el deseo de recuperación, restauración y reintegración de los testimonios de las víctimas, intentando no caer en la manida dinámica de estetizar, exotizar o normalizar dicha violencia. La voluntad artística de conjurar eventos marginados por la historia, relegados al espacio de “balbuceos irrelevantes [y] murmullos inaudibles” (178), presupone el riesgo de reproducir la cínica indolencia paradigmática del impulso homogéneo, teleológico y unívoco de la modernidad. Los productores culturales latinoamericanos, y más específicamente, los colombianos, no están exentos de esta comprometedora aporía.

En su estudio, que se podría traducir aproximadamente como, *Acecho sin fantasmas. Realismo espectral en la literatura, el cine y el arte colombianos*, Juliana Martínez se propone examinar los retos éticos y estéticos a los que se enfrentan artistas, escritores y cineastas colombianos, en la recuperación de las violencias históricas. Esto, plantea Martínez, puede ser visto desde lo que María Helena Rueda (2011) ha llamado una ‘ética ansiosa’, la cual comprende “las diferentes prácticas estéticas [...] que se usan, en un esfuerzo por representar la violencia histórica sin agravarla o sobresimplificarla con propósitos comerciales” (34). Para lograr su análisis teórico Martínez recurre a lo que elabora como *una metáfora conceptual productiva*, siguiendo a Mieke Bal (2010), la cual asume el potencial disruptivo del espectro formando un nuevo discurso, esto es, el realismo espectral.

Si bien los estudios sobre la espectralidad son una preocupación epistemológica que puede rastrearse incluso desde antes de la publicación del texto de Freud sobre el *unheimlich* o lo siniestro (1919), como nos recuerdan Blanco y Peeren en su *The Spectralities Reader* (2013), no es sino hasta la década de los noventa con la publicación de *Espectros de Marx* de Jacques Derrida (1993) que se produce un giro catalizador que cambia “el enfoque de lo que el fantasma es a lo que el espectro hace” (3). Siendo así, la espectralidad se erige como una aproximación estética que busca maneras de visualizar, escuchar y sentir “las complejas interacciones entre prácticas representativas, violencias históricas y preocupaciones éticas” (4).

Siguiendo una de las funciones más relevantes a la labor crítica cultural, Martínez se encuentra ante la encrucijada de visibilizar los vínculos entre producciones culturales aparentemente dispares y traducir de forma inteligible, cultural y lingüísticamente, el macroconflicto armado colombiano. Para ello, se vale de estudios que viene realizado desde hace más de una década y que informan el corpus que materializa su análisis. Estos incluyen las novelas *En el lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero; los largometrajes *La sirga* (2013) dirigido por William Vega, *Violencia* (2015) por Jorge Forero y *Oscuro animal* (2016) por Felipe Guerrero; y finalmente, las obras de los artistas Juan Manuel Echavarría con *Réquiem NN* (2013), Beatriz González con *Auras anónimas* (2009), y Erika Diettes con *Río abajo* (20017-2008), *A punta de sangre* (2009), *Sudarios* (2011), y *Relicarios* (2010). En un epílogo al libro, Martínez nos regala un último análisis dirigido a *Fragmentos* (2018), obra comisionada por el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) a la artista Doris Salcedo para conmemorar el fin oficial del conflicto armado colombiano en el marco de los acuerdos de paz con el grupo guerrillero FARC.

Su estudio, como Martínez menciona, es de naturaleza comparativa. Y es que este tipo de análisis responde a la necesidad que plantea el marco conceptual propuesto por el realismo espectral que, más allá del apego melancólico e idealizado a la pérdida—propio del realismo clásico de Zola y Balzac— se nos presenta como la oportunidad de invocar el tiempo transformativo del espectro, en el que este es “un reclamo de justicia; un llamado a la acción que proviene del pasado pero que se materializa en el presente, en nombre del futuro. Como explica [Avery] Gordon (1997), ‘el acecho, a diferencia del trauma, es distintivo porque produce algo-que-puede-hacerse’ [...] en nombre de la justicia” (32).

Integrar las producciones culturales mencionadas en un mismo marco analítico le permite a Martínez entonces delinear una suerte de tipología del realismo espectral, en la que se verán comprometidos: (1) la preponderancia de la *visión* en tanto función biológica sobre la cual las obras interpretadas manifiestan una profunda desconfianza, despertando un modo de percepción táctil o *háptica* donde “el espacio no es visual, o mejor, el ojo en sí mismo tiene una función háptica,

no óptica” (Deleuze y Guattari, 1987); (2) las *coordenadas espaciotemporales*, que no serán ya parte de una ontología que prioriza prácticas historizantes avanzando nociones estables y presentables de un lugar sino que se funden en anacronismos, desorientación y opacidad —propios de las condiciones sistémicas y simbólicas del despojo y la violencia—; (3) la *cronología linear de la modernidad* que pasa del tiempo homogéneo y teleológico de la nación “que marcha hacia el cumplimiento de su promesa de prosperidad y paz” (137) a un modo de disrupción temporal que apunta hacia la resolución de deudas de justicia y la violencia que las produce; y, finalmente, (4) un cuestionamiento ético “profundamente enraizado, que reflexiona sobre el alcance y las posibilidades de la justicia más allá de los límites de la ley” (5). Esta enumeración de las características formales y temáticas de las obras analizadas propone que existe un tejido narrativo común a todas en el que “se tejen desaparición, ambigüedad y reflexión crítica [...] y en el que convergen una gramática visual y literaria que, aunque amplia, permanece distintiva” (3) a cada trabajo cultural.

Como se ha podido notar, algunos de los precursores imprescindibles con los que dialoga el libro de Martínez incluyen a Jacques Derrida, específicamente sus postulados sobre una ‘ontología de la presencia’, fantología y justicia; Peter Brooks y el ‘impulso escopofílico’ que triangula vista, conocimiento y poder, y proporciona el punto de partida para una reflexión sobre la ‘visión háptica’ que lleva a *alisar* los espacios *estriados* propuestos por Deleuze y Guattari; Avery

Gordon y sus argumentos sobre la desaparición, lo fantasmático y el acecho (*haunting*) como modos productivos de mediación cultural con el pasado violento, es decir, como maneras de canalizar la fuerza disruptiva del espectro; y, T.J. Demos, entre otros.

Sobre este último, escribe Martínez: “[Demos] acepta la invitación de Derrida [de] explorar el potencial ético del espectro en el trabajo de los profesionales culturales [...] argumentando la necesidad que hay de una ‘espectropoética’ que nos ayude a comenzar a vivir más justamente con los fantasmas del pasado, y que se niegue a aceptar una amnesia cultural, una de irresponsabilidad con el pasado” (179-80). Este reto, a la vez que invitación hecha por el realismo espectral, no es pues exclusivo de escritores, directores y artistas que intentan novelas, películas y obras que *conjuran una imposibilidad representacional*, sino que también compete a académicos que buscan iniciar, continuar o engrosar la reflexión crítica sobre la compleja relación entre modos específicos de representación y violencias históricas, premisa que lleva de la mano al análisis/advertencia que tan comprometidamente lleva a cabo Juliana Martínez.

**Carlos Enrique Ruiz, *Cuestiones del decir.*
*Antología personal (1960-2006)***

**Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020. 385 pp.
ISBN: 978-958-794-124-1**

Antonio García-Lozada / Central Connecticut State University

La Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, ha publicado recientemente una antología poética del escritor colombiano Carlos-Enrique Ruiz (1943), edición a cargo de Gustavo Silva Carrero y con prólogo de Berta Lucía Estrada. *Cuestiones del decir* (2020) reúne ocho libros de Carlos- Enrique Ruiz desde *Decires* (1960) hasta *Angustiosa armonía de las estrellas* (2006), convirtiéndose en un valioso repaso que abarca 46 años de su obra lírica. Antología en la que se encuentran poemas que, evidentemente, son concomitantes entre sí puesto que podemos notar cómo un poema se corresponde a dos o más de sus libros. Pero esto, que podría parecer obvio para cualquier antología, es especialmente importante en esta, puesto que Carlos-Enrique Ruiz, al reconocer sus temas y problemáticas recurrentes, las escribe y, por ello asumimos que las reescribe de ordinario, con lo cual vienen a borrar los límites de una cronología y de un discurso. Por lo tanto, nos parece que Carlos-Enrique Ruiz en sus sucesivos libros ha venido escribiendo un mismo libro, en constante mutación, de empeño y riesgos similares a los de Walt Whitman.

El entramado de rasgos que sustenta la poesía de Carlos-Enrique Ruiz opera como un cuerpo vivo. Nada más lejos de sus composiciones que la simpleza, la unidimensionalidad o la acumulación insignificante de ecos. Lo que le da solidez, y dinámico equilibrio, a su obra lírica es la unión de todos los elementos expresivos, y su plena adaptación al horizonte exaltado que pretenden describir. Internarse en las *Cuestiones del decir* es descubrir un múltiple edificio en cuyo centro late, lacerado, pero inacallable, el corazón humano, puesto que las formas lingüísticas empleadas en ningún momento empañan la autenticidad de la palabra. O como nos lo sentencia el Conde de Buffon (1725- 1773) en el *Discurso sobre el estilo*: “El estilo es el ser humano mismo”. Ello le otorga a la obra de Carlos Enrique Ruiz la pertinencia de un método estilístico que es tributario de sus avatares espirituales. A tenor de lo anterior, se nota un signo existencial en la poesía de Carlos-Enrique Ruiz fundado en la vulnerabilidad del ser humano y en su sumisión al deletéreo paso del tiempo. Y, ya a partir del nacimiento, desde la articulación mítica del mundo dorado de la infancia, el ser humano aparece sometido al desgaste físico, psíquico y vital, y, en último término, al desamparo (o la muerte), como lo expresa Carlos-Enrique Ruiz en sus versos: “Se tiene la idea

del desamparo/ desde que se nace (...) desamparo quizá sea la fuerza/ de la incertidumbre” (204). Sin embargo, no hay que entender esta muerte únicamente como la desaparición física, sino como la extinción progresiva de las ilusiones, esperanzas, e incluso del hábitat que rodea nuestro entorno. Las inquietudes manifiestas en esta antología tienen un fulgor significativo por la fuerza de su lenguaje poético; es decir, por las opciones semánticas que revelan con nitidez preocupaciones íntimas.

A medida que se avanza en la lectura de *Cuestiones del decir*, se advierte que el tiempo, aunque no sea el sujeto, o autor, cardinal de este poemario, casi siempre está presente en una u otra forma; puesto que se ramifica en múltiples alusiones, que se articulan polifónicamente y se despliegan en un amplio arsenal imaginario. Estas alusiones no aparecen deslindadas unas de otras, sino que, cuidadosamente entrelazadas, se fecundan e interpenetran. Y, para efectos exclusivamente didácticos, esta antología ofrece una suerte de amplia cartografía léxica que se despliega en heterogéneas inquietudes a fin de concientizarnos sobre el tácito fluir del tiempo.

Desde esta perspectiva, los rasgos que representan al tiempo en este poemario nos remontan a la mejor tradición clásica, que es su fugacidad: el “*tempus irreparabile fugit*” de los latinos y, posteriormente, de los barrocos. Esta característica descuello cuando el poeta la amplía y, a la vez, la constriñe con firmeza en unos de sus versos: “Heráclito pensó en la vida/ al ritmo de aguas que corren” (50). En este sentido, consideramos que Carlos-Enrique Ruiz comparte el concepto heideggeriano del ser como mero pasar, prefigurado por los autores barrocos, que concebían la existencia como un tránsito fugaz, como una fórmula a la que todo estaba sujeto, y que, paradójicamente, sustentaba el mundo: así lo afirmaron algunos poetas como Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), Calderón de la Barca (1600-1681), o Gabriel Bocángel (1603-1658).

Por otra parte, en *Cuestiones del decir*, hallamos paralelamente el asombro ante el estrago perpetrado por los humanos contra la naturaleza. Hay un centelleo permanente en sus versos que delatan el deterioro de nuestro hábitat. Para Carlos-Enrique Ruiz el mundo ya no es el mismo; el

sufrimiento ha cambiado de manera no sólo cuantitativa, sino también cualitativa. Hoy sufre también la tierra, el aire, el agua, y es capaz de conducirnos a la destrucción del mundo natural y a la abolición de la especie humana. La perseverancia de Carlos-Enrique Ruiz por redimir la magnificencia de la naturaleza deja una huella indeleble en esta obra poética.

Además de lo antedicho, cabe añadir el apego a la vida misma y a la realidad circundante expresadas en *Cuestiones del decir*. A lo largo de estas composiciones líricas, dichos elementos son una constante preocupación por el rumbo que

las personas se han marcado y cómo las sociedades, problemáticas y controvertidas en una época caracterizada por el aparente progreso, han imbuido al ser humano de una inseguridad acuciante. La suscitación sobre el sentido de la vida que Carlos-Enrique Ruiz nos propone no se aleja del pensamiento que el colectivo ha generado, con lo que nos ofrece una obra imbricada en las divagaciones de la mente humana y, por consiguiente, nos plantea la meditación acerca de parámetros vitales para la realización personal y para la comprensión de la existencia del ser humano.

Rafael Reyes-Ruiz, *La herencia*

Columbia (EEUU): La Pereza Ediciones, 2020. 244 pp.
ISBN: 9781623751524

Joseph Wager / Stanford University

La herencia encuentra el equilibrio justo entre el género detectivesco y el relato de viajes. Gracias a ese equilibrio, la última novela de Reyes-Ruiz activa tanto lo visceral como lo cerebral, de modo que también reta la sentencia de Roland Barthes, según quien el suspenso se hace sentir en el cerebro y no en las vísceras. Adriana y Tony trabajan en un club nocturno tokiota, pero un día deben huir por haber incumplido un arancel oscuro de los yakuza. Terminan los dos, por separado, en Dubái y todo parece resuelto económicamente ya que, por esas mismas fechas, muere el abuelo de Adriana, quien le hereda un mueble valioso que le cae de perlas. La venta del mismo podrá saldar la deuda, pero la trama deriva en un “caso muy complejo” acerca del origen del mueble (72).

Dicho mueble es una suerte de escritorio español tallado que es conocido como bargueño. Con el mueble Reyes-Ruiz nos recuerda la pluralidad ibérica, su catolicismo y raíces islámicas y judías. Además, indexa la violencia que marcó la búsqueda peninsular por la pureza de sangre/fe, pues sigue la sombra de los hispano-árabes y los conversos en los negocios que se arman en torno al bargueño; un profesor vinculado a un poderoso empresario de Dubái afirma que se debe “aclarar el origen y la identidad de la cultura material de Al-Ándalus”, mientras que Adriana discurre sobre la posibilidad de haber heredado sangre cripto-judía (144). Así, la novela satisface los requisitos del género detectivesco en la época de la globalización: pseudónimos, mafiosos, relaciones con las élites de la sociedad de Dubái, secuestros vistos desde rascacielos, doppelgängers, una reunión familiar inesperada en Goa, un abogado colombiano con poder y sin escrúpulos, una persecución en coche, guiños a la cultura japonesa (*Sonatine*, Soji Shimada) y una dosis de sexo.

Para darle la vuelta del género al género, volvamos al inicio de la huida. Es menester tomar en cuenta que el catalizador del argumento de la novela es cuando Adriana facilita el escape de una mujer “del edificio donde vivían la mayoría de las damas de compañía y bailarinas extranjeras” de las garras de la mafia (25-26). Los modelos de Europa del Este o América Latina son el sustento económico de Tony y Adriana, y aunque ninguno de los dos es retratado como un o una proxeneta involucrado en la prostitución, la posición de las modelos dentro de la red internacional de trata de personas no se aclara del todo. Nos es lícito preguntarnos

hasta qué punto la historia del bargueño, su procedencia y su circulación, remarca la procedencia y la circulación de los modelos, los seres humanos. Sin revelar demasiado, la forma en que la novela sitúa el bargueño como encrucijada de la materialidad, la corporalidad y los juegos políticos es imprescindible a la hora de cuestionarnos sobre el trasfondo del mundo de las modelos. Dibuja la ficción un mundo oscuro, poblado tanto de trabajadoras que aprovechan un sistema global para exportar un producto como de jóvenes contratadas bajo falsos pretextos y obligadas a realidades nefastas. Esta tensión funciona como un telón de fondo que impulsa la trama y provoca una reflexión sobre la trata de personas. En pocas palabras, el énfasis en los cuerpos está magistralmente implícito en la lucha por fijar el origen del bargueño.

Si bien el posible origen del bargueño desempeña el papel de señalar el problema de circulación humana, no podemos pasar por alto que el legado histórico-cultural del bargueño desata una búsqueda de identidad y se revela como cifra geopolítica. Tomemos el caso de Tony, un colombo-estadounidense que fue “traductor de japonés en Nueva York” y ahora vive en Dubái. Tony hace notar el “parecido engañoso” que tiene con su papá (102; 222). Se pregunta sobre el sinfín de veces que lo confundieron con un kurdo, un árabe, un israelí; se pregunta si realmente es colombiano. Reyes-Ruiz sigue ensanchando horizontes de reflexión crítica sobre el mundo contemporáneo con la imbricación de esta autorreflexividad identitaria con los juegos políticos (y militares) y la producción de conocimiento. En este último sentido, la lucha intelectual por el origen del bargueño, desde las salas de una biblioteca en el Medio Oriente o un museo latinoamericano, se vincula, en vista del “final del conflicto armado”, con la contratación de mercenarios colombianos para que ejerzan su oficio en el exterior, sobre todo en Yemen (170). El bargueño demuestra la sedimentación de prácticas culturales, de experiencias políticas, de guerras y persecuciones. No es azar que la construcción de “un anexo” en un museo bogotano sea parte de una “estrategia de negocio conjunta en el área de minería” con una empresa de Dubái (140).

La historia empieza en un aeropuerto, ese espacio cargado de circulación, control y conectividad. Un dato paratextual de *La herencia* nos remite al Aeropuerto El Dorado: antes de llegar a la zona de aduanas, las vitrinas ostentan una agenda cuya portada reclama que se escribe COLOMBIA y no

COLUMBIA. Traigo esto a colación porque sería fácil ignorar la ciudad en donde se imprime una novela. Sin embargo, para esta, el hecho de imprimirse en la ciudad estadounidense de *Columbia* se convierte en una pista más, no tanto del origen del misterio, sino de la madeja identitaria sobre la que el autor indaga ejemplarmente desde la primera página. En fin, la novela tiene la identidad como norte, pero también

como su oriente. Y por eso, al situarla en estas locaciones, Reyes-Ruiz aporta al género detectivesco y estimula discusión sobre la literatura mundial. Sus páginas hacen brillar las huellas de la marea de la globalización, al mismo tiempo que hacen patente su larga historia.

Patricia Engel, *Infinite Country*

New York: Avid Reader Press, 2021. 191 pp.
ISBN 978-1-9821-5946-7

Mónica Ayala-Martínez / Denison University

La literatura que describe y narra la experiencia migratoria hacia los Estados Unidos no es nueva. Los lectores hemos visto recreadas historias que hablan de desplazamientos forzosos por guerra, violencia, pobreza o pandemias. Hemos acompañado a migrantes que atraviesan el desierto y el Río Grande para llegar a los Estados Unidos. Los hemos visto llegar a aeropuertos, con sus estómagos cargados de paquetes de cocaína, apiñados en camiones escondidos por coyotes, o secuestrados y vendidos por traficantes de personas que los ofrecen en el mercado de la prostitución. Tantas han sido sus representaciones, que tal vez pensamos que las conocemos bien, las conocemos todas.

No obstante, la escritura de Patricia Engel ha llegado ofreciendo una perspectiva nueva en la narrativa sobre migración. Su más reciente novela, *Infinite Country*, ejemplifica esa nueva posibilidad de una escritura que representa esa experiencia de desplazamiento, de separación, de amor y de esperanza.

En *Infinite Country*, descubrimos la historia migratoria de Mauro y Elena, una joven pareja bogotana que decide migrar a los Estados Unidos como la mejor opción para su futuro luego de tener a Karina, su primogénita. Elena y Mauro no viven en la pobreza extrema, no carecen de casa, comida, ni del afecto de familiares. Elena y Mauro viven los avatares de una violencia que no termina de parar y que parece siempre descubrir nuevas y macabras formas de hacerse presente. Elena y Mauro no viajan ilegalmente, cruzando trochas, ni atravesando fronteras nacionales. Viajan con una visa temporal que les permitirá explorar sus posibilidades en el país del norte. La novela permite a los lectores recorrer esa historia en detalle y con la fuerza de un lenguaje lleno de un realismo que no escapa a la medida, ni a la poesía de lo que, por cotidiano, no es menos extraordinario. Como lectores, los acompañamos en sus momentos como individuos adolescentes, como jóvenes que se encuentran y descubren la fuerza de estar enamorados, como padres, como viajeros. También los acompañamos en el nacimiento de Nando y Talía, los dos hijos que nacen en Estados Unidos. A través de la narración, vamos con ellos por los avatares de su decisión de permanecer en los Estados Unidos después del vencimiento de sus visas, y por los vericuetos que recorren sus vidas en diferentes lugares de los Estados Unidos. También viajamos en el retorno a Bogotá, determinado por la deportación de Mauro,

la separación familiar, y el proceso de crecimiento de Talía al lado de su abuela en Bogotá. Por último, los acompañamos en el retorno de Talía a Estados Unidos y, finalmente, en la reunificación familiar que se hace posible con el regreso de Mauro.

La novela toda explora las particularidades de esta historia en la que la individualidad cobra fuerza para nunca permitir que estas vidas se trivialicen o caigan en los lugares comunes de los estereotipos. Eso caracteriza de manera especial la prosa de Engel. En ella, esta familia que vive una experiencia de desplazamiento, encuentro, amores y desamores, es una familia real, viva, azotada por anhelos, violencia, terrores y sueños que toman cuerpo en su diario trasegar por dos lenguas, dos culturas y múltiples historias particulares.

Engel usa además estrategias narrativas como los juegos con la temporalidad del relato. Inicia la narración con las vivencias de Talía en un reformatorio juvenil en Santander, para llevarnos luego a diversos momentos del pasado y el presente, urdiendo la trama de las pequeñas e intensas historias de cada personaje. Esa estrategia se acompaña del conocimiento exhaustivo de la geografía colombiana y estadounidense, y de la cartografía detallada de ciudades como Bogotá. Igualmente, incluye juegos con la figura del narrador al combinar la voz de unas narraciones en primera y tercera persona, e, inclusive, develando a Karina como narradora fundamental en un momento del relato.

Infinite Country es literatura llena de prosa limpia, precisa, que contiene la fuerza y la magia de una escritura honesta, dolorosa y bellamente real. Patricia Engel, hija de padres colombianos que migraron a Estados Unidos, representa una voz cargada de una nueva prosa realista que abre nuevos caminos para permitirnos compartir la experiencia de vivir la realidad escindida que es vivir entre dos lenguas, dos culturas y múltiples sueños.