

REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 61, enero-junio de 2023

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS
ISSN 2474-6819 (Online)



Imagen de la portada

Despojos del fotógrafo Andrés Montoya.

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas
No. 61, enero-junio de 2023

Editor Director

Alejandro Herrero-Olaizola, University of Michigan, Ann Arbor

Editor Asociado y de Reseñas

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

Asistente Editorial

Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor

Comité Editorial

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes

Kevin Guerrieri, University of San Diego

Héctor Hoyos, Stanford University

Chloe Rutter-Jensen, Independent scholar

Victor M. Uribe-Uran, Florida International University

Norman Valencia, Claremont McKenna College

Andrea Fanta, Florida International University

Diagramación

Ana María Viñas Amarís

Comité Científico y Ex-Presidentes* de la Asociación

Rolena Adorno, Yale University

Herbert Tico Braun*, University of Virginia

Jerome Branche, University of Pittsburgh

Sara Castro-Klaren, John Hopkins University

José Manuel Camacho, Univ. de Sevilla, España

David William Foster, Arizona State University

María Mercedes Jaramillo*, Fitchburg State University

Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá

J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga*, Denison University

Myriam Jimeno, Universidad Nacional de Colombia

María Antonia Garcés, Cornell University

Gilberto Gómez Ocampo, Wabash College

Roberto González Echevarría, Yale University

Kevin Guerrieri*, University of San Diego

Leon Lyday*, Penn State University

Seymour Menton*, Univ. of California, Irvine

Pablo Montoya, Universidad de Antioquia

Alfonso Múnera, Inst. Internacional de Estudios del Caribe

Lucía Ortiz, Regis College

Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana

Michael Palencia-Roth*, University of Illinois

Lawrence Prescott, Pennsylvania State University

Raymond D. Souza*, University of Kansas

Jonathan Tittler*, Rutgers University-Camden

Isabel Vergara, George Washington University

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

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

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

Indexación y bases bibliográficas

Council of Editors of Learned Journals (CELJ)

EBSCO

Hispanic American Periodical Index (HAPI)

MLA International Bibliography

Scopus

Junta Directiva – Asociación de Colombianistas 2021-2023

Presidente: Carlos Tous, Université de Tours

asociaciondecolombianistas@gmail.com

Vicepresidente: Camilo Malagón, Ithaca College

cmalagon@ithaca.edu

Coordinadora de Medios y Comunicaciones:

Ana María Viñas Amarís, Universidad de Buenos Aires

amvinasa@uba.ar

Coordinador de Medios y Comunicaciones:

Luis Alfonso Barragán, Universidad Manuela Beltrán

luis.bavalog@gmail.com

Tesorera: Sandra Úsuga, St. Mary's College

susuga@saintmarys.edu

La correspondencia relacionada con el pago de las 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 y apoyar la misión de la Asociación

Información adicional

<http://www.colombianistas.org>

CONTENIDO

Presentación

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

Ensayos

Memorias generizadas en Colombia: una aproximación desde el análisis de espacios comunitarios de reconstrucción de memoria liderados por mujeres Katleen Marún Uparela, Rosaura Arrieta-Flórez, Mariam Berrío Olarte y Yuliet López Moreno	7
A Gothic Maternity in Pilar Quintana's <i>Los abismos</i> (2021) Sara Pancerella	20
Mundos relacionales no antrópicos en “La quema” de Andrea Mejía y “Un toro bien bonito” de Laura Ortiz Gómez Juanita Cristina Aristizábal	30
Una poética del barrio: <i>Aranjuez</i> , de Alcolirykoz Alejandro Silva Sánchez	41
La epifanía del escogido: autoetnografía en Zapata Olivella Yair André Cuenú-Mosquera.....	52

Reseñas

<i>A Cóndor Dies</i> , de Gustavo Álvarez Gardeazábal Margarita R. Jácome	63
<i>Changó, Decolonizing the African Diaspora</i> , de Manuel Zapata Olivella María Constanza Guzmán y Joshua Martin Price	65
<i>A Fervent Crusade for the National Soul. Cultural Politics in Colombia, 1930-1946</i> , de Catalina Muñoz-Rojas Mónica Ayala-Martínez	67

Presentación del director

Alejandro Herrero-Olaizola / University of Michigan, Ann Arbor

Abrimos este número con la imagen de portada titulada “Despojos” (2018), creada por Andrés Montoya, un talentoso abogado y fotógrafo profesional que ha descubierto la magia de plasmar momentos memorables a través de la luz. Para él, la fotografía es un arte fascinante que le permite adentrarse en un universo único, convirtiendo cada pequeño detalle en un cosmos en el que le encanta sumergirse. Montoya es un explorador que coloniza instantes con la intención de recordarlos en el futuro, cuando sus arrugas sean testigos de un tiempo sereno. La obra de Andrés Montoya es una expresión artística que trasciende los límites de la fotografía convencional. A través de su enfoque único y su habilidad para capturar la belleza y la esencia de los momentos, este nos invita a mirar pliegues, tonos cromáticos diversos y remanentes en la imagen, que nos llevan a focalizar nuestra atención hacia los aspectos menos visibles en la composición. Con esta propuesta, abrimos el número 61 de la *Revista de Estudios Colombianos (REC)* y seguimos con nuestro interés en divulgar la fotografía colombiana en nuestras portadas.

Gracias a nuestra plataforma OJS, hemos logrado ya publicar once números en formato digital de la revista y hemos difundido los estudios colombianos en un formato de acceso libre, lo que nos ha permitido ampliar su alcance. Además, hemos implementado la utilización del identificador DOI para nuestros textos mediante la base de datos Crossref. Estas mejoras han tenido un impacto significativo en la clasificación de la revista. De hecho, continuamos en el índice Q2 en Scimago, lo que indica un avance notable en la calidad y relevancia de nuestras publicaciones. Además, nuestra revista se encuentra ya enmarcada en un H-Index de 2, lo que demuestra el impacto y la influencia que hemos logrado alcanzar en el campo académico. Estamos orgullosos de los logros obtenidos hasta ahora y seguiremos trabajando arduamente para mantener la excelencia en la difusión de estudios colombianos a través de *REC*. Nuestro compromiso con la comunidad académica y la promoción del conocimiento sigue siendo nuestra principal motivación.

En este número, nos adentramos en una amplia gama de investigaciones académicas que abordan temas de gran relevancia. Destacan los artículos que examinan los nexos entre la reconstrucción de la memoria colectiva y el género en Colombia, así como la violencia rural en el país en el contexto de una reconciliación que también considera a la naturaleza como una de las víctimas del conflicto. Además, se explora el tema de la maternidad gótica en la narrativa contemporánea, la afrocolombianidad a través del análisis de la autobiografía religiosa y la influencia de la industria cultural en el colectivo de rap Alcolirykoz. Estamos seguros de que estos estudios

serán de gran interés para nuestros lectores, ya que abarcan una amplia gama de temáticas relevantes en el ámbito académico de los estudios colombianos. Continuaremos navegando por los diferentes campos de investigación en futuros números, con la intención de seguir fomentando el diálogo y la difusión del conocimiento en nuestra comunidad académica.

El primer ensayo del número se trata de una colaboración de cuatro investigadoras, Katleen Marún Uparela, Rosaura Arrieta-Flórez, Mariam Berrio Olarte y Yuliet López Moreno, quienes adoptan un enfoque socio-jurídico feminista para examinar los vínculos entre la reconstrucción de la memoria colectiva y el género en Colombia. A través de grupos focales con mujeres líderes involucradas en procesos de memoria, y mediante el análisis del caso de las Tejedoras de Mampuján, este ensayo investiga la reconstrucción de memorias que consideran la dimensión de género. El objetivo es analizar los factores comunes presentes en estas iniciativas. Aunque estos factores se expresan desde diferentes perspectivas, convergen en posturas relacionadas con la politización del cuidado, la importancia del cuerpo y el uso del arte, así como la escucha y la valorización del otro como alternativas a las narrativas dominantes masculinizadas. Como argumentan las autoras, el estudio propuesto pretende ampliar la comprensión sobre los vínculos entre género y memoria a partir de una apuesta interdisciplinaria, combinando métodos, técnicas y conocimientos desde las ciencias políticas y el derecho. A través de dicha apuesta, se pone de manifiesto que las mujeres “como sujetas(os) del recuerdo han sido invisibilizadas(os) por un relato oficial, hegemónico y masculinizado, que ha privilegiado unos hechos y actores concretos, para desvalorizar e incluso enterrar en el olvido otras experiencias de la guerra que no resulta importante visibilizar.”

Siguiendo en esta línea, las mujeres ocupan gran parte del análisis propuesto por Sara Pancerella en el segundo ensayo de este número. Se trata de una exploración y análisis en profundidad del concepto de la maternidad gótica en el contexto colombiano, a partir de una lectura de la obra *Los abismos* de Pilar Quintana. Se propone una perspectiva de maternidad gótica que surge a través de la presencia de imágenes góticas y una narrativa que está poblada de malas madres y madres fallecidas, generando sentimientos de miedo, inestabilidad y ansiedad. En la novela de Quintana, la protagonista Claudia es narrada por su madre, quien padece depresión y le cuenta historias de mujeres muertas, muchas de ellas madres. Estas historias de fantasmas presentan a las madres como figuras inquietantes y monstruosas que generan en Claudia el temor al abandono. Según Pancerella, la maternidad gótica niega los mitos de la maternidad y enfatiza los impactos mortales de la

ambivalencia materna tanto en las madres como en los hijos. En *Los abismos*, se presenta la maternidad como peligrosa, amenazante, propensa al abandono del niño y al suicidio de la madre. La novela de Quintana relaciona la maternidad con el género gótico y la sitúa firmemente en el contexto colombiano, no solo a través de sus referencias a símbolos colombianos, sino también al centrar la narrativa en Cali, un espacio crucial para el surgimiento del gótico tropical en los años ochenta.

De la mano de Juanita Aristizábal, el tercer ensayo de este número pasa el foco a la madre naturaleza llevando a cabo un análisis de los cuentos de Andrea Mejía y Laura Ortiz Gómez a partir de los debates en torno al Antropoceno presentes en las ciencias sociales y naturales. Estos debates abordan la necesidad de una transición hacia un planeta donde las relaciones entre especies sean más habitables y se promuevan ontologías relacionales. El análisis sitúa los cuentos de Mejía y Ortiz Gómez en el contexto del posconflicto colombiano, período que sigue a la firma del Acuerdo de Paz que puso fin al conflicto armado de mayor duración en el hemisferio occidental. También se considera la reciente entrega de los resultados del trabajo realizado con las víctimas de este conflicto por parte de la Comisión de la Verdad, creada en virtud de dicho acuerdo. La lectura de los cuentos resalta cómo Mejía y Ortiz Gómez exploran la literatura como un espacio para reflexionar sobre la violencia rural en Colombia, imaginando una reconciliación con la naturaleza como otra de las víctimas del conflicto y explorando futuros posibles más allá de la dicotomía entre naturaleza y cultura. Además, se cuestionan las ontologías que han colocado a la vida humana en el centro y que han demostrado ser perjudiciales en la actual crisis ecológica y climática que enfrentamos. Como apunta Aristizábal, “las miradas a las expresiones de la violencia en contra de humanos y no humanos en territorios rurales en Colombia en ambos cuentos son inequívocamente trágicas” dada la irresolución del conflicto en Colombia y la transición política que vive el país, así como las promesas del Acuerdo de Paz de la Habana para que “pueda por fin hacerse una reforma agraria en el país.”

En el cuarto ensayo de este número, Alejandro Silva Sánchez presenta una perspectiva crítica sobre *Aranjuez* (2021), el álbum de rap del grupo musical Alcolirykoz. Silva destaca que esta obra se puede apreciar como una apuesta literaria que combina elementos escritos y orales para explorar la mirada del barrio que lleva el mismo nombre. Además, resalta cómo se utiliza la poesía popular como medio para establecer relaciones de contraste y tensión con la industria musical y cultural. En su análisis, Silva se centra en el papel fundamental del lenguaje y examina los efectos colectivos que esta obra genera. Asimismo, se adentra en la poética de la agrupación Alcolirykoz y destaca las repercusiones socioculturales que tienen en el contexto de la Colombia contemporánea. Silva ve en esta producción musical “un espacio de exploración de diversos fenómenos sociales, con especial

énfasis en lo cultural y lo político”, así como una poesía que “refuerza la comunidad al resignificar los símbolos del espacio social.” Asimismo, se establece “un espacio social y literario propicio para diálogos que trascienden su lugar de origen.” Ambos aspectos señalan una función sociopolítica que refuerza la identidad social de los habitantes de Aranjuez. Esta poesía dinámica se construye a través de la vivencia del espacio y la cohesión social, que se manifiesta en encuentros como velorios, pachangas y fritangas, permitiendo la creación colectiva.

Cerramos la sección de ensayos de este número con la contribución de Yaír André Cuenú-Mosquera y su estudio sobre Manuel Zapata Olivella, quien es ampliamente reconocido como uno de los escritores afrocolombianos más importantes y, posiblemente, el pensador afrocolombiano de mayor relevancia en el país. En este artículo se plantea que, de manera similar a la autobiografía religiosa propuesta por Fernando Durán López, en las obras *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1953) y *La rebelión de los genes* (1997), Zapata Olivella construye autoetnografías que le permiten presentarse como un elegido para narrar la travesía del pueblo negro en las Américas. Estas obras están imbuidas de una experiencia de epifanía que le otorga una perspectiva única en su rol de narrador. Según Cuenú-Mosquera, en la corriente autobiográfica política de Zapata Olivella, lo introspectivo, que normalmente sería de carácter privado o íntimo, se vuelve público debido a su elección de colectivizarlo. Esto está estrechamente relacionado con su conexión con la epifanía y su convicción de haber sido elegido para narrar la epopeya del pueblo negro en las Américas. Así, se destaca su habilidad para transitar fácilmente del “yo” al “nosotros,” lo que genera una bifurcación en su expresión literaria y en su imagen poética. Zapata Olivella canaliza su poder narrativo, su profunda capacidad intelectual y su tremenda convicción en cultivar el valor de aquellos intangibles que atravesaron el Atlántico y, al sembrarse en las Américas, dieron lugar al crecimiento de árboles gigantes cuyas ramas sostienen relaciones intergeneracionales.

Además de estos cinco ensayos, *REC* 61 también ofrece tres reseñas. Dos de ellas se centran en textos de Gustavo Álvarez Gardeazábal y Manuel Zapata Olivella, traducidos por Jonathan Tittler, mientras que la otra reseña aborda el libro de Catalina Muñoz Rojas sobre el período histórico de 1930 a 1946. Queremos expresar nuestro agradecimiento a Margarita Jácome, María Costanza Guzmán, Joshua Martin y Mónica Ayala-Martínez por sus valiosas reseñas. También extendemos nuestro reconocimiento a Felipe Gómez, nuestro Editor Asociado y de Reseñas, por su labor sobresaliente en la supervisión y edición. Asimismo, deseamos agradecer una vez más las contribuciones de nuestro comité editorial, compuesto por María Mercedes Andrade, Kevin Guerrieri, Héctor Hoyos, Chloe Rutter-Jensen, Víctor M. Uribe-Urán, Norman Valencia y Andrea Fanta. Su dedicación y compromiso han sido fundamentales para el éxito de la revista. También

queremos reconocer el trabajo de nuestro asistente editorial, Martín Ruiz Mendoza, y nuestra diagramadora, Ana María Viñas. Todo el equipo merece un especial reconocimiento por su arduo trabajo y dedicación a la revista.

Esperamos que este número 61 sea recibido con agrado e interés por parte de nuestros lectores. Aprovechamos esta

oportunidad para invitarles a enviarnos obras para su reseña, con el objetivo de actualizar nuestro listado en la plataforma digital. Además, les recordamos que ya se encuentra disponible en nuestro portal la convocatoria para el próximo número de la revista, *REC* 62 (julio-diciembre 2023), el cual es de temática abierta. Quedamos, por tanto, a la espera de recibir sus contribuciones y de su participación activa.

Memorias generizadas en Colombia: una aproximación desde el análisis de espacios comunitarios de reconstrucción de memoria liderados por mujeres

Katleen Marún-Uparela / Universidad Tecnológica de Bolívar

Rosaura Arrieta-Flórez / Universidad de Cartagena

Mariam Berrío Olarte / Universidad Tecnológica de Bolívar

Yuliet López Moreno / Universidad Tecnológica de Bolívar

Introducción

La historia de nuestras sociedades, principalmente la que compone las narrativas oficiales que construyen la identidad de nuestro Estado-Nación, refuerza los imaginarios instaurados por las dinámicas de poder, reproduciendo opresiones, desigualdades y estereotipos, que relegan a los lugares más yermos a todo lo que consideren que puede representar una amenaza para subvertir estas dinámicas.

El conflicto armado supone un capítulo crucial en la historia de Colombia, por lo tanto, consideramos que este no debe limitarse a ser narrado bajo los mismos supuestos. Construir paz implica reconocer el lugar de enunciación de sujetos que han sido históricamente relegados, como las mujeres y personas con identidad de género y orientación sexual disidente.

La literatura sobre la forma cómo se articulan el género y la memoria no es muy amplia. Según Troncoso y Piper (2015):

La relación entre memoria colectiva y género ha sido abordada principalmente desde dos campos. El primero de ellos es el de los estudios de género, que han encontrado en los procesos de recordar una estrategia metodológica y política para construir aquellos relatos que han sido silenciados por las versiones hegemónicas de la historia, que son casi siempre masculinas, defendiendo la importancia de historizar a las mujeres y sus luchas. El segundo de estos campos es el de la memoria, que se ha orientado principalmente al estudio de la especificidad de los mecanismos de la memoria y los contenidos de los recuerdos en cada género. (65)

En Colombia se destacan los análisis de diferentes centros de estudios y universidades, como la Universidad Nacional, la Universidad de Antioquia y la Universidad del Valle, entre otras; así como también diversos estudios sobre la violencia

sexual como arma de guerra (Rettberg et al. 2022). No obstante, es escasa la literatura desde una perspectiva de género y feminista.

Generar conocimiento en perspectiva feminista es una apuesta que se puede emprender a través de diversas disciplinas, como la ciencia política, teniendo en cuenta que los conocimientos sobre el poder no se deben quedar en el planteamiento de cómodas certezas que lleven a reproducir las mismas estructuras y a facilitar decisiones políticas, sino que éstos funcionan mejor desenmascarando y desestabilizando suposiciones comunes, y desencadenando nuevos y más profundos debates (Schedler 2004). También desde el Derecho, reconociendo que este no solo es parte de la sociedad, en el sentido de su interrelación con todos los factores que la conforman, sino que, en tanto construcción social, tiene la posibilidad de erigirse como un motor de transformaciones (De Sousa 2014).

Este trabajo parte de los resultados de una investigación previa que analizó empíricamente la contribución de los mecanismos de memoria a la generación de actitudes positivas frente a la reconciliación, la cual arrojó resultados interesantes en cuanto a los factores que explican la disposición de las personas a considerar la reconstrucción de la memoria como un instrumento para la reconciliación de sociedades en transición.

Según dicha investigación, ser mujer y además ser víctima del conflicto armado reduce en 5.7% la predisposición a creer que la memoria abre las heridas del pasado, es decir, que las mujeres que han sido víctimas del conflicto armado tienen mayor predisposición a creer que la memoria ayuda a la reconciliación de las sociedades en posconflicto. En este mismo sentido, las acciones para la reconstrucción de la memoria de iniciativa comunitaria—como los Lugares de Memoria—reducen en un 5.6% la predisposición de las personas a creer que la reconstrucción de la memoria abre las heridas del pasado (Arrieta-Flórez, Marún-Uparela y Torres-Pacheco 2023).

Este ensayo pretende ampliar la comprensión sobre los vínculos entre género y memoria a partir de una apuesta interdisciplinaria, combinando métodos, técnicas y conocimientos desde la ciencia política y el derecho. El texto se divide en cuatro partes: en primer lugar, retoma conceptos clave de la memoria que hacen posible entender de manera crítica los parámetros sociales y decisiones políticas que comprenden lo que se recuerda; el segundo apartado ahonda en la importancia de la memoria desde un abordaje feminista a partir de las memorias generizadas y su invisibilización en el sistema de dominación; en la tercera parte se presentan los resultados de la investigación por medio de una aproximación a los espacios de memoria liderados por mujeres en Colombia para, posteriormente, realizar un estudio de caso de las Tejedoras de Mampuján, quienes ejemplifican de manera clara la construcción de memorias individuales y colectivas a través del género, las interseccionalidades y la contrahegemonía. Finalmente, se presenta una sección de conclusiones que retoma los principales aportes de la investigación.

Metodología

Para comprender la memoria desde una revisión teórica feminista y contrahegemónica que permita cuestionar los procesos de construcción de memoria en relación con los sujetos generizados, se aborda un diseño metodológico enmarcado en el paradigma socio-jurídico y el enfoque de investigación acción participativa, apoyado en un estudio de carácter analítico-descriptivo y desde una perspectiva interdisciplinaria y cualitativa.

La Investigación Acción Participación es un enfoque útil “para comprender y hacer surgir la historia de las mujeres en una cultura que tradicionalmente se ha apoyado en la interpretación masculina” (Delgado 2012, 211; Gluck y Patai 1991), dado que plantea crear caminos desde la academia en pro de la equidad de género. Con el fin de entender el contexto, las dinámicas de institucionalización de la memoria y el rol de las mujeres en la reconstrucción de la memoria, se realizó un análisis de la información documental. Posteriormente, para identificar factores comunes que aporten a la comprensión del rol de las mujeres en los procesos comunitarios de reconstrucción de la memoria e indagar sobre el papel de la memoria como mecanismo de reconciliación, se desarrollaron grupos focales y talleres participativos con 12 mujeres representantes de iniciativas comunitarias de reconstrucción de la memoria de la región Caribe, Pacífica, Sur-Oriente y Andina que hacen parte de la Red Colombiana de Lugares de memoria (en adelante RCLM).

En los talleres participativos confluyeron lideresas de los lugares de memoria como la Casa de la memoria y los derechos humanos de las mujeres de la Organización Femenina Popular (Barrancabermeja, Santander), Rutas del peregrinaje

de la memoria de El Castillo (Meta), Las Palmas (Bolívar), La Pelona (Sucre), La Piedra de San Lorenzo (Nariño), Mampuján (Bolívar), San Basilio de Palenque (Bolívar), Centro de Acercamiento para la Reconciliación – CARE (San Carlos, Antioquía), Museo Comunitario de San Jacinto (Bolívar) y Parque Monumento Trujillo – AFAVIT (Valle), Galería de la memoria Tiberio Fernández Mafla – Fundación Guagua (Valle del Cauca), representando algunos de los treinta lugares pertenecientes a la RCLM, iniciativa que pretende garantizar la reparación y la no repetición de la violencia sociopolítica.

Por último, se analizó el caso de las mujeres tejedoras de Mampuján a la luz de los resultados obtenidos en la revisión documental, los grupos focales y el taller participativo. La triangulación de los resultados obtenidos permite poner de relieve el rol de las mujeres en los procesos de reconstrucción de memoria y reconciliación, y al mismo tiempo poner en evidencia el proceso de fortalecimiento de la agencia política de las mujeres, que supera las motivaciones de la garantía de no repetición de los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado y trasciende a la transformación del presente y el futuro a partir de las narrativas invisibilizadas y subvaloradas.

1. Retomando conceptos clave: apuntes sobre la memoria

Esta investigación parte de una comprensión de la memoria desde la perspectiva de Young (1999), como un “centro articulador de la vida social que posee la habilidad de construir el pasado y explicar el presente” (Piper y Montenegro 2017, 102) y que implica relaciones de poder y dinámicas de tensión que operan de manera constante en torno a lo que se recuerda (Foucault 1999). De este modo, la reconstrucción de la memoria está asociada a una decisión política intrínsecamente relacionada con dinámicas “de poder y hegemonía, que en su ejercicio establecen, tensionan y transforman normas, convenciones y prácticas” (Galaz, Álvarez y Piper 2019, 4; Hirsch y Smith 2002).

La memoria colectiva adquiere un papel político y simbólico fundamental en los marcos transicionales al contribuir a la superación de los efectos derivados de las violencias propias de conflictos armados, ya que ostenta el “potencial de enriquecer las formas de narración de distintos grupos y sujetos, así como de influir sobre su construcción identitaria, aportando a la configuración de nuevos escenarios políticos” (Faure 2018, 2; Pollak 2006). Por tanto, la memoria implica posiciones concretas que parten de la mirada de unos sujetos históricos situados y atravesados por componentes de clase, género, edad, origen étnico, procedencia, entre otros, que, desde sus respectivas vivencias, construyen su versión del pasado (Troncoso y Piper 2015; Galaz, Álvarez y Piper 2019).

Entender la memoria como no neutral permite cuestionar lo que se ha pretendido conservar, transmitir y poner en disposición desde el pasado, analizando las versiones y los sujetos

que han sido reconocidos como legítimos desde las memorias hegemónicas que reproducen las estructuras dominantes de la sociedad—masculinas, patriarcales y desde lugares de poder.

Estas memorias hegemónicas resultan problemáticas por la limitación y exclusión de ciertas subjetividades e identidades asociadas a grupos minoritarios o subalternos, lo que deriva en una inequitativa distribución de la “representación y enunciación en lo público” (Faure 2018, 9) en el terreno memorialístico. Así mismo, en los pocos espacios en los que sí son enunciadas estas personas subalternizadas y en los que se abordan sus experiencias, el ejercicio se lleva a cabo desde la esencialización, simplificación y homogeneización de la memoria (Galaz, Álvarez y Piper 2019) y de estos sujetos del recuerdo, pues se plantean como las(os) ‘otras(os)’ desde la visión de un único relato.

Por consiguiente, resulta importante abordar de manera crítica la construcción de memoria debido a que esta perspectiva permite entender, por una parte, que lo que se recuerda ha sido construido con base en dinámicas sociales dominantes reproducidas en el conflicto, y por otra, a examinar la manera en la que la narración construida a partir de estas dinámicas moldea el presente y reafirma los cánones del futuro (Troncoso y Piper 2015).

2. Abordaje feminista de la reconstrucción de la memoria: las memorias generizadas

Como se mencionó anteriormente, al hablar de memoria, las posiciones desde donde se enuncian las narrativas están revestidas de suma importancia, pues posibilitan la comprensión situada de las adscripciones que atraviesa el sujeto, y por ende, que atraviesa la memoria. Es bajo este supuesto que hablar de la memoria como “generizada” en el sentido de la “configuración del pasado desde una posición concreta de adscripción sexo-género”, nos permite enfatizar cómo los recuerdos han sido elaborados a partir de estas posiciones, entendiendo a “la memoria como productora de relaciones de género y al género como productor de memorias colectivas” (Galaz, Álvarez y Piper 2019, 2; Troncoso y Piper 2015).

Entender la memoria de esta manera enfatiza el papel del género en la construcción de lo social (Galaz, Álvarez y Piper, 2019). Reconocemos que los modos en los que recordamos y hacemos memoria son fundamentales para comprender nuestro presente y proyectar nuestro futuro, y están siempre influenciados por nuestra identidad de género en el mundo (Troncoso y Piper, 2015, 71). Es especialmente importante tener en cuenta que los individuos que recuerdan, en sus condiciones de posibilidad y existencia, no pueden separarse de las posiciones de género desde las cuales vivieron su pasado, y estas posiciones también juegan un papel en la

constitución subjetiva desde el presente para narrar esas experiencias. (Galaz, Álvarez y Piper 2019, 14)

Estos sujetos generizados no deben comprenderse como un homónimo de los sujetos feminizados o a la categoría “mujer”, pues, si bien comprende a las mujeres como sujeto social que desafía las dinámicas de opresión en el sistema patriarcal (Galaz, Álvarez y Piper 2019), en la misma medida incluye a las personas con una identidad de género y orientación sexual disidente, desde el cuestionamiento al sistema cisheteronormativo-dicotómico binario y a los sujetos masculinizados, respecto a la ruptura de lo que se presupone constituye el sujeto hombre.

Es importante mencionar que, al articular el género y la memoria, se puedan dar contradicciones y tensiones, principalmente por el planteamiento de “la existencia de una experiencia y una memoria propiamente femenina”, pues, al asegurar que las mujeres gozan de un estilo propio al recordar y narrar la memoria, podría incurrirse en una tesis “esencialista, simplista o determinista” (Troncoso y Piper 2015, 77) de esta, convirtiéndola “en un simple vehículo expresivo de contenidos vivenciales” (Richard, 2008 citada en Troncoso y Piper 2015, 77).

A su vez, la articulación género-memoria de forma no cuidadosa, podría dar lugar a “una equiparación de lo masculino como lo universal o general y lo femenino como lo concreto o particular” (Troncoso y Piper 2015, 77; Faure 2018); lo que, implicaría “suponer una relación homogénea y lineal entre “mujeres que recuerdan” y el “recordar como mujer” (Troncoso y Piper 2015, 77; Richard 2008), construyendo a las mujeres-víctimas de manera indiferenciada, como si sus experiencias, posiciones e identidades políticas fueran iguales. Pese a lo anterior, plantear la memoria sin el paradigma sexo-género conlleva igualmente a “una neutralidad peligrosa que puede promover masculinidades hegemónicas, ocultar exclusiones de género” e invisibilizar nuevamente a los sujetos y saberes generizados, sexualizados y racializados, entre otros (Troncoso y Piper 2015, 77).

Por tal razón, se abordan las memorias generizadas desde la interseccionalidad, pues esta permite problematizar la identidad “mujer-víctima”, superando la concepción de un único relato, en cuanto la interseccionalidad reconoce “la imposibilidad de estudiar el género como categoría aislada y descontextualizada”, pues enfatiza cómo los diferentes “sistemas de dominación” que atraviesan a las mujeres (clase, etnicidad, generación, territorialidad y sexualidad, entre otros), “operan de manera conjunta y aún entrelazada” (Troncoso y Piper 2015, 85; Faure 2018). Por lo que, aun cuando el género permanece como “categoría central”, se puede analizar desde las diferencias que suponen los procesos de dominación que operan en sociedades (Troncoso y Piper 2015, 85), permitiendo un abordaje crítico sobre la articulación entre el género y

la memoria, sin incurrir, reproducir o desconocer las contradicciones y tensiones que se dan en torno a esta.

3. Aproximación a los espacios de memoria construidos por mujeres en Colombia

En el contexto de la construcción formal e institucional de la memoria en Colombia, suelen situarse ciertas voces y sujetos asumidos como “lo político”: el Estado, los grupos armados y el ejército.¹ En los procesos más recientes de activismo, resistencia y participación política de las víctimas, han ocurrido escenarios de reposicionamiento de esos sujetos y de inclusión en los relatos de otras visiones. Se reposiciona al Estado y al Ejército como victimarios, y se construyen relatos que han permitido diferenciar las acciones violentas de unos grupos y otros, para mostrar la gravedad diferenciada de estas acciones.

Durante muchos años, la lucha emprendida por mujeres, colectivos, organizaciones de mujeres y personas feminizadas o con una identidad u orientación de género disidente, ha sido el reconocimiento en múltiples espacios asociados a la memoria del conflicto armado, pues el momento para nombrarse como víctimas en el país no llegó por su propia cuenta, ni aterrizó desde los discursos oficiales a la realidad que la guerra sembró en sus cuerpos y en sus experiencias de vida.

La decisión sobre lo que se cuenta, quién lo cuenta, cuándo y cómo lo hace, obedece a relaciones asimétricas de poder fuertemente marcadas por lo heteronormativo y patriarcal, lo que durante mucho tiempo ha cerrado las posibilidades de apertura política hacia la inclusión de nuevos (as) sujetos (as) del recuerdo (Galaz, Álvarez y Piper 2019). En un importante rango de invisibilización, quedan sumidas las memorias que se construyen a partir de la violencia política y sexual ejercida contra las mujeres y personas con cuerpos feminizados durante todo este periodo de violencia que aún vivimos (Jelin 1998). Esto debido a que dichas manifestaciones de violencia y sometimiento no son siquiera dimensionadas dentro de la esfera de lo político ni como dispositivo de guerra. De igual forma, los discursos que presentan las violencias sexuales como acciones sistemáticas por parte de los grupos armados han sido desestructurados; especialmente cuando estos discursos provienen de organizaciones de mujeres y de colectivas feministas con el propósito de construir memorias generizadas (Sonderéguer 2012).

Sin embargo, las formas en las que el poder opera no son nunca absolutas (Foucault 1999; Han 2016). En consecuencia, el activismo y la resistencia de mujeres feministas y de mujeres

víctimas-activistas son un ejemplo de acciones emprendidas para la recuperación de la memoria en clave de posibilitar aperturas de lo político desde una construcción subalterna de la memoria (Traverso 2007; Galaz, Álvarez y Piper 2019). En este contexto, en la fase preliminar de la presente investigación se realizó el encuentro *Mujeres y Memoria* que contó con la presencia de 12 mujeres víctimas-activistas quienes han participado en la construcción de lugares o espacios de memoria en el marco del conflicto armado y el posconflicto colombiano. Estos espacios procuran reconstruir la memoria a través de la convergencia de saberes académicos, culturales y artísticos que permiten narrar y documentar el conflicto a través de lo social, comunitario y participativo para cimentar una cultura de paz.

El encuentro fue realizado en el Museo Comunitario de San Jacinto, en el departamento de Bolívar. El Museo Comunitario es un espacio de memoria perteneciente a la RCLM que funciona de manera autogestionada para la conservación y divulgación del patrimonio cultural de los Montes de María. Allí, el encuentro tuvo como objetivo identificar la manera en que las mujeres reconstruyen la memoria a través de sus experiencias.

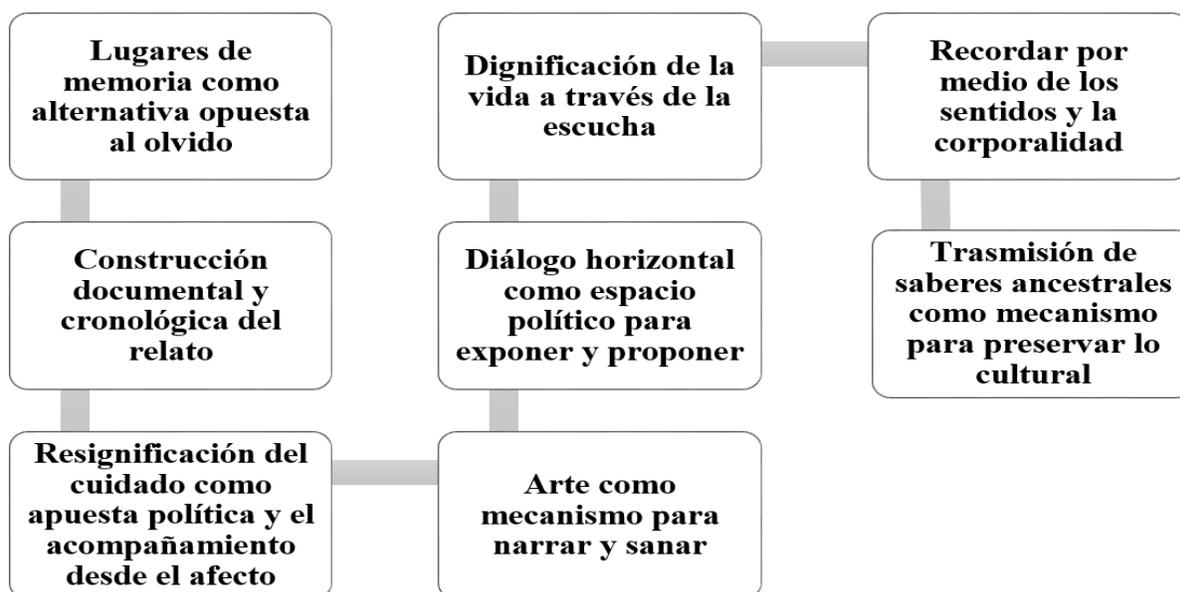
Para dar inicio al diálogo y delimitar los principales posicionamientos en torno al tema planteado, se desarrollaron grupos focales y talleres participativos, enmarcados en la metodología de investigación acción participativa (IAP), que permitieron conocer los procesos de memoria, específicamente en torno a su surgimiento, principales personas impulsoras y los rasgos centrales desde donde se idean y conforman.

Este espacio hizo posible la construcción de un camino para la discusión en torno a la forma en la que reconstruyen las memorias generizadas, trascendiendo la idea de concebir la memoria como un proceso único y homogeneizado, para transitar hacia la construcción de una memoria que reconozca que pueden existir puntos comunes, pero desde lugares diferenciados, contemplando además al género como un eje transversal dentro de la construcción identitaria y las experiencias propias que atraviesan a las personas.

3.1 Factores comunes a los procesos de Memorias generizadas en la Red Colombiana de Lugares de memoria

Este apartado presenta los factores comunes identificados en las experiencias de las víctimas-activistas que participaron en el encuentro. Esto con el fin de resaltar su potencial frente a la reconciliación y construcción de paz en contextos de posconflicto y cambio social.

Figura 1. Factores comunes a las memorias generizadas en la RCLM.



Fuente: Elaboración propia con base en el Encuentro Mujeres y Memoria, 3 de septiembre de 2022.

Se advierte entonces que los espacios y procesos de reconstrucción de memoria liderados por mujeres reúnen una serie de factores comunes que, a pesar de las múltiples y diversas formas de la memoria, el relato, los recuerdos y experiencias, se muestran como vasos comunicantes de lo que podemos entender como memorias generizadas, y alrededor de los cuales es posible rastrear en la literatura sobre memoria, espacios colectivos, y reconciliación unas potencialidades que estos factores comunes pueden producir en contextos de construcción de paz y posconflicto.

Así las cosas, factores como: la consideración de los lugares de memoria como alternativa frente al olvido, el recuerdo atravesado por el cuerpo y los sentidos, la sanación por medio del arte y sus narrativas, la dignificación y humanización a través de la escucha, y la resignificación del cuidado como apuesta política, aparecen en discusiones desde los postulados feministas, así como también en investigaciones en torno al conflicto y la reconciliación, como elementos potencializadores de construcción de paz.

Se parte del reconocimiento inicial de la necesidad de reconstruir la memoria de lo ocurrido, como alternativa al silencio y al olvido oficializado e institucionalizado (Arboleada-Ariza, Piper-Shafir y Prosser Bravo 2020). De este modo, como factor común clave, emerge la misma idea de formar redes comunitarias para la memoria, pues, si incluso en la actualidad la discusión en torno a los aportes de la reconstrucción de la memoria a la reconciliación no está zanjada

(Arrieta-Flórez, Marún-Uparela y Torres-Pacheco 2023), la cuestión era mucho más difusa a finales de la década de los ochenta y principio de los noventa en Colombia. Por ello, personas en distintas comunidades de la ruralidad afectadas por el conflicto armado empiezan a gestar procesos de lucha por el reconocimiento de los hechos ocurridos, la búsqueda de sus personas desaparecidas y la justicia y reparación (Guglielmucci 2018).

Estos procesos de reconstrucción de la memoria se abrieron paso en la mayoría de los casos de manera autogestionada, y en otros, como producto de sentencias y mandatos judiciales derivados de la protección de derechos de las víctimas (Guglielmucci 2018). Así, funcionan actualmente de manera articulada a través de la RCLM, con el objetivo de lograr la implementación de políticas públicas de memoria en Colombia que garanticen “la participación, la autonomía, la sostenibilidad y la seguridad de los lugares de memoria, como depositarios de elementos probatorios para el esclarecimiento de la verdad y de la memoria para la garantía de no repetición” (Guglielmucci 2018, 9).

Esta memoria, en el caso de los procesos vinculados a la RCLM y liderados por mujeres, se construye desde una experiencia de victimización atravesada de forma muy marcada por la corporeidad, pues la dominación sobre el cuerpo de las mujeres y personas feminizadas es una constante manifestación violenta que aparece no solo en contextos de guerra y conflicto armado, sino que toma forma en la cotidianidad de

las relaciones en el marco del sistema patriarcal que se habita. En ese sentido, la memoria se reconstruye también desde el cuerpo y desde los sentidos.

Así, en los procesos de reconstrucción de memoria liderados por mujeres, salta a la vista la dimensión de lo corpóreo como un elemento importante, pues se vuelve factor común en los relatos, en las experiencias, pero al mismo tiempo también lo hace como necesidad de sanar y restaurar la propia relación de la mujer-víctima con su cuerpo (Tello-Weiss 2022). Esto se comprende de mejor forma al considerar los efectos de las agresiones físicas y sexuales (Jelin 1998) de las que han sido víctimas las mujeres y personas feminizadas en el marco de conflictos armados y contextos de represión:

En una violación sexual el cuerpo sufre una invasión y quedan huellas imborrables; está lastimado. Generalmente, en estos ataques se deterioran las funciones básicas, ya no se contemplan dentro de su cuerpo y se pierde el control. (...) La relación de las mujeres con su cuerpo se desequilibra, ya que creen que en el cuerpo es donde se centra el conflicto, porque allí se despliegan todos los preceptos sociales y pautas que fueron incumplidas. (Dorda-Meneses 2022, 10)

Considerando esto, la incorporación del cuerpo y de los sentidos en el quehacer de la memoria cobra un potencial transformador, si se tiene en cuenta que esas huellas imborrables de lo ocurrido se transmiten de alguna manera como “experiencias límites” al resto del grupo, y esa transmisión opera como forma “de actualización de las memorias y traspaso del compromiso político” a otras personas que no han vivido esa experiencia (Faure 2018, 12).

Es por ello que la memoria que se reconstruye a partir del cuerpo se comporta “como vehículo de memorias y como lugar de inscripción de discursos”, llevando la “marca del discurso del poder (de la muerte y de la represión)” y posibilitando la “transmisión de ese dolor”. Lo que “puede incorporarse a los relatos como experiencia política cercana a los grupos en el presente. De esta manera, se actualiza no sólo en la experiencia de quien la sufrió, sino que también en la acción política del hoy” (Faure 2018, 12). Esa forma del relato y del recuerdo atravesada por el cuerpo, encuentra también formas de sanación en el arte, como mecanismo no solo para la reconstrucción del pasado, sino también para la transformación del presente y el futuro a partir de las narrativas que permite construir.

El arte en procesos de reconstrucción de memoria asume varias funcionalidades, una de ellas como instrumento de evocación del pasado, que “ayuda a contar lo incontable” (Silva 2018, 85), y que interlocuta con sujetos del presente para transmitir un mensaje en torno a lo ocurrido. Esto en la medida que representa:

una invitación a una experiencia compartida. Estamos solos con nuestros recuerdos y, sin embargo, a través de la contemplación de un cuadro, el reconocimiento del contexto a que alude una melodía, la exploración de un espacio configurado que insinúa recorridos que alguna vez fueron tránsito hacia el exilio o la muerte, en la que se rompe el curso normal de las cosas e irrumpen reminiscencias de un pasado oculto, a través de fenómenos, decíamos, se nos hace accesible la experiencia ajena como una de nuestras posibilidades más propias. (Brauer 2007, 272, citada por López, Mora y Sáez 2018, 26-27)

Por otra parte, el arte ha sido reconocido cada vez más como una forma de producir bienestar y sanación en las personas (Tan et al. 2021; Laitinen et al. 2020; Bello y Aranguren 2020), de modo que ha sido empleado como un mecanismo que permite (en múltiples situaciones de violación de los derechos humanos) la superación de traumas y secuelas en la salud mental (Kalmanowitz y Ho 2016), tanto en personas adultas como en niños y niñas (Buser et al. 2023; Morison et al. 2021), al igual que en víctimas (McCormack y Henry 2017) y personas pertenecientes a grupos armados enfrentados en conflicto (Mariño-García y Potash 2019).

El uso del arte desde sus distintas manifestaciones: teatro, pintura, tejido, canto, baile, escritura y narración, entre otras, contribuye a que aflore la expresión emocional, la sensación de pertenencia a un grupo o comunidad, y mejora las capacidades de agencia (Buser et al. 2023). Así mismo, hace posible la comunicación entre miembros de la comunidad, reconstruye la memoria de lo ocurrido, y promueve la aceptación y la autoreflexión (Mariño-García y Potash 2019). Concretamente, el uso del arte por parte de colectivos o grupos de mujeres víctimas de distintas formas de violencia y vulneración de sus derechos permite comprender con mayor facilidad los efectos del patriarcado y sus manifestaciones violentas sobre la salud mental de las mujeres (Mecholsky y Garlock 2023; Hogan 2013; Wright y Wright 2013; Sajani 2012).

En los procesos de reconstrucción de memoria que hacen parte de este estudio han sido empleadas diversas formas de arte, desde el collage con telas, pasando por dibujos, pinturas, murales, hasta crear lugares completos para la memoria en forma de museos y espacios del recuerdo. Estas formas artísticas de reconstrucción de la memoria han dado lugar al fortalecimiento de las relaciones interpersonales, creando espacios de confianza y soporte (Mecholsky y Garlock 2023), así como de la capacidad de agencia colectiva y de consolidación de procesos consistentes en torno a la reconstrucción de la memoria y a la demanda de sus derechos como mujeres y de las comunidades a las que pertenecen (Quiceno y Villamizar 2020; Bello y Aranguren, 2020).

Otro factor común que cobra relevancia por su alto potencial de humanización y dignificación del otro es el uso de la

escucha permanente, pues como ejercicio exige el reconocimiento de la subjetividad de la otra persona que es escuchada (Castro y Olano 2018). En ese sentido, la escucha permanente permite configurar “relaciones de proximidad” entre quien habla y quienes escuchan, pues la comprensión del relato pasa primero por conocer “la trayectoria vital del otro, desde su experiencia, teniendo en cuenta los referentes desde los que se producen sus comprensiones” (Giraldo 2015, 45).

Por esta razón, el papel de la escucha en los procesos de memoria liderados por mujeres es crucial, pues evita reproducir las prácticas de opresión, silenciamiento, olvido e invisibilización que forman parte de los repertorios de violencia patriarcal de las que han sido víctimas. Por ello, el espacio de encuentro en torno a la memoria se convierte también en un espacio de transformación de ese tipo de prácticas, partiendo del reconocimiento de la humanidad y dignidad en las compañeras a través del acto de la escucha que hace que esas prácticas verticales se hagan horizontales e igualitarias.

De otra parte, y en relación con el último de los factores comunes identificados, cabe resaltar que la discusión alrededor del cuidado no ha sido de menor importancia en los debates feministas (Federici 2000; 2013; Tronto 1987; Gilligan 1985; Dalla Costa 1977). El cuidado como categoría de análisis plantea un fuerte terreno de disputa, en tanto que reproduce formas de subordinación, control y dependencia; a la vez que sostiene muchos aspectos de la vida invisibilizadamente, al relegarlo al ámbito de lo privado y de la caridad (Sales 2014). Esta concepción patriarcalizada e invisibilizante del cuidado tiene sus raíces afincadas en los postulados de la modernidad y responde a la noción moderna de ciudadanía que se estructura desde el ideal de un sujeto autónomo, independiente, racional, burgués-masculino, sin que de algún modo se cuestionen los procesos de formación de ese sujeto autónomo-racional y la adquisición de la independencia que lo caracteriza.² Esta falta de cuestionamiento en gran medida involucra precisamente un ocultamiento de labores de cuidado ejercidas por mujeres que permiten que ese sujeto masculino adquiera tal independencia.

A lo anterior se adiciona la condición de propietario que acompaña al sujeto arquetipo de la modernidad, lo que transforma a su vez desde este nuevo orden social las relaciones entre los sujetos, hacia una dimensión atravesada por la transaccionalidad y el contractualismo entre iguales, de los que solo pueden hacer parte hombres, individuales, libres y propietarios (Sales 2014). Esto produce, en consecuencia, unos márgenes de exclusión política y social a los que son relegados ciertos sujetos, entre esos las mujeres, pues sus formas de interacción no operan dentro del marco de la racionalidad moderna capitalista de “individuos-propietarios” (Sales 2014, 163). Al mismo tiempo, este orden social propio de la modernidad da forma a una representación en torno a los cuidados que los entiende como una tarea del entorno doméstico, íntimo, familiar, por fuera de cualquier valoración productiva,

que asume además como natural ciertas responsabilidades y compromisos en cabeza de las mujeres (Sales 2014; Federici 2013). A esto último Federici se refiere como “un atributo natural de su personalidad femenina” (2000, 53). Así:

Los trabajos de cuidado no sólo se invisibilizan y se les imputa a los sujetos no autónomos-independientes (niños, mujeres, hombres pobres, trabajadores, etc.) sino que además se les sustrae de su consideración moral, abriendo un ámbito de subordinación y brutalidad justificado e ilimitado. (Sales 2014, 163)

De este modo, se hace necesaria una reconfiguración de esta noción de cuidado, que parta de la ruptura y desnaturalización de la invisibilización y marginalización de las prácticas y labores del cuidado y, en consecuencia, de los aportes que estas hacen a la vida social y económica, pero no como una forma de romantización y celebración de los roles asignados generizadamente a las mujeres, sino como apertura a un debate sobre la revalorización social del cuidado, pensando en la construcción de una sociedad más justa e igualitaria (Sales 2014).

Esta concepción del cuidado como apuesta política, en el sentido de posibilitar escenarios de transferencia de poder entre los géneros y transformación de roles sociales, supone entonces un cambio en “las instituciones educacionales y familiares responsables de construir las distinciones entre la justicia y el cuidado como distinciones basadas en el género” (Tronto 1987, 17). Esto implica resituar las concepciones de individualidad e independencia entronizadas por la modernidad, hacia la interdependencia y la comunidad o lo colectivo, desde una aproximación igualitaria a los roles de recepción y provisión del cuidado.

Esto lleva entonces al desdibujamiento de los binomios público/privado, doméstico/político, para reconocer las labores de cuidado como “fuente productiva de la vida en común” (Najmanovich 2019), pero también como forma de poner el acento sobre lo común, y de superar una exacerbada atomización e individualidad para transitar hacia la configuración de lo que Denise Najmanovich (2019), llama “singularidades entramadas”. Es precisamente ese reposicionamiento en torno al cuidado lo que se refleja en estos procesos de reconstrucción de la memoria liderados por mujeres, pues el cuidado se asume de manera interdependiente, horizontal, hacia lo colectivo, y como posibilidad de articulación colectiva de necesidades (Araújo, Bermúdez y Vega 2018) y procesos de lucha por la apertura de espacios políticos para la defensa de sus derechos, en tanto víctimas, pero al mismo tiempo agentes, activistas y líderes de demandas por la garantía de sus derechos y de las comunidades a las que pertenecen. En este sentido, en el encuentro se afirma que:

se han ocupado espacios que están destinados casi que únicamente para los hombres, y para los grandes,

porque, cuando un primer día de solidaridad con las víctimas nos invitaron decían “no, esas viejitas patia-rrastradas, que nos llevaron allá” y pues, creyeron que una iba a decir pues cualquier pendejada, cuando sale esta montañera a proponerle al país y a decirle: venga, aquí hay unas cosas que no han funcionado para nosotras como víctimas y que el país no está satisfecho con estas leyes que se vienen dando, y de hecho pues incidimos para que la Corte dictara la T-025 de Estado de Cosas Institucional; entonces son hitos que han marcado, es como decir que nos tomamos los micrófonos para gritar, no para balbucear. (Lideresa perteneciente a la RCLM, 2022)

Así, los espacios colectivos de reconstrucción de la memoria se convierten entonces en apuestas políticas que, desde el cuidado por las otras, desde el recuerdo y el dolor de lo vivido, tejen esas “singularidades entramadas” (Najmanovich 2019), en la tarea de producir nuevas formas de generización social (Galaz, Álvarez y Piper 2019; Troncoso y Piper 2015), lo que les permite afirmar que: “las mujeres rompieron ese rol de estar en la casa, saliendo a la calle, cuando se tomaron la calle” (Lideresa perteneciente a la RCLM, 2022), en el marco de los procesos de reconstrucción de la memoria que empezaron a liderar desde sus comunidades.

Esto pone en evidencia la potencialidad de los espacios de encuentro que en un primer momento se configuran alrededor de la memoria, pero que precisamente ese cuestionamiento en torno al género posibilita otras articulaciones, no solo alrededor de la memoria, sino de la reconfiguración de los sujetos de ese recuerdo, y su lugar en la constitución de lo social. Así se refleja en el relato de una de las lideresas participantes del encuentro:

tuvimos galpones, peceras, sembrábamos productos para comer en los lugares que habían quedado solos, entonces fue con ese grupo de mujeres que nos permitió pensarnos que teníamos derechos, a lanzarnos al ruedo político, porque los espacios en donde se tomaban las decisiones políticas estaban muy copados por esos mismos actores que nos estaban generando el conflicto, entonces decidimos en el año 2003 dar ese paso como organización de base, social, de apoyo, de acompañamiento y desobediencia civil, el salto político... entonces empezamos a conformar una lista (...) allí, ese grupo que lo denominamos Manos Unidas, logramos dos escaños en el Consejo. (Lideresa perteneciente a la RCLM, 2022)

Por esto, abordaremos el caso concreto de la reconstrucción de memoria realizada por las Tejedoras de Mampuján, toda vez que permitirá evidenciar la significancia de los procesos creados por mujeres que se toman la escena de lo público y se resisten—desde el ámbito comunitario—la imposición de una memoria institucional que las desdibuja dentro de la historia del conflicto.

4. Algunas puntadas sobre la construcción de memoria de las Tejedoras de Mampuján

Mampuján, Mampujancito o Mampuján el Nuevo es un corregimiento situado en el municipio de María la Baja, en la subregión de los Montes de María, entre los departamentos de Sucre y Bolívar, habitado desde el 2006 por gran parte de la población desplazada forzosamente del corregimiento de Mampuján o Mampuján el Viejo.

En marzo del 2000, el Bloque Héroes de los Montes de María de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) acusó a toda la comunidad de Mampuján de colaborar con la guerrilla e irrumpió en el corregimiento, obligando a la población a reunirse en la plaza central con la orden de exterminarlos. Si bien las órdenes cambiaron, se produjo la expulsión de las aproximadamente “245 familias” que habitaban el territorio (Belalcazar y Molina 2017, 61).

En medio de las dinámicas que implicaban el desplazamiento masivo, el hacinamiento y el posterior reasentamiento, los habitantes de Mampuján crearon en el 2002 la Asociación para la Vida digna y Solidaria de María la Baja (ASVIDAS) (Ramos 2018; Belalcazar y Molina 2017), con el objetivo de promover, gestionar e implementar acciones de paz y reconciliación. No obstante, este proceso era liderado únicamente por hombres, siendo ellos quienes mediaban ante las autoridades y los entes administrativos. En contraposición, las mujeres debían desempeñar las labores de cuidado y, a pesar de que en algunas ocasiones les era permitido participar en las reuniones que versaban sobre asuntos de interés para la comunidad, no ostentaban voz ni voto en la toma de decisiones (Ramos 2018). Por consiguiente, ellas deciden crear un espacio que les permita dialogar y sanar emocionalmente, pues hasta el momento su sufrimiento no tenía lugar en la esfera pública (Ramos 2018).

La organización Sembrando Semillas de Paz, que apoya procesos de construcción de paz de organizaciones de base en Bolívar y Sucre, propició el acompañamiento psicosocial para la realización de espacios de encuentro por medio del acercamiento de Teresa Geiser, psicóloga y pastora menonita quien dictaba talleres sobre la técnica *quilting* o “tela sobre tela” como proceso para la sanación del estrés y del trauma (Shepard 2019; Ramos 2018; Belalcazar y Molina 2017). Alrededor de 40 mujeres desplazadas de Mampuján se reunieron en torno a la creación de telares usando retazos (Shepard 2019), lo que les permitió encontrar en el arte textil una estrategia para sanar el trauma dejado por el conflicto (Bello y Aranguren 2020).

En estos encuentros se comienza a repensar la intencionalidad detrás de los tapices y a entenderlos no solo como una manera de hacer catarsis sino también un medio de construcción de narrativas estéticas que les permitiera sostener la memoria colectiva sobre los actos de la violencia perpetrados

contra su comunidad (Shepard 2019). De igual forma, los tapices permiten revindicar sus saberes, prácticas e identidad étnico cultural como comunidad afrodescendiente; es en este contexto en el que nacen las Mujeres Tejedoras de Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, conocidas ampliamente como las Tejedoras de Mampuján. Los tapices, como “repertorio de memoria” (Ramos 2018, 62) recogieron el dolor que atravesaron de manera individual y colectiva las mujeres de Mampuján, desde la violencia ancestral derivada de un pasado esclavista hasta la experimentada en el marco del conflicto armado.

Esos momentos dedicados al tejido, al trabajo manual con las telas, no solo dan lugar a la creación de un “producto” en sentido artístico que luego puede ser exhibido y transmitir un mensaje a otros sujetos (López, Mora y Sáez 2018), sino, además en el marco de ese proceso de creación se logran de manera concomitante espacios de escucha y de sanación a través del relato y de construcción de una narrativa colectiva y de la memoria. Esta experiencia evidencia cómo los proyectos artísticos, especialmente los basados en fibras textiles, a pesar de tradicionalmente ser entendidos como “oficios de mujeres”, permiten una transformación de esos oficios en espacios de reconfiguración social y política de las mujeres en tanto sujetos de memoria (Mecholsky y Garlock 2023), como ciudadanas por mucho tiempo alejadas de las decisiones en lo público.

Así las cosas, la excusa de reunirse a tejer para sanar lo sufrido en el conflicto termina produciendo otras formas de generización de la vida en esa comunidad, pues a partir de esa juntanza se tejen no solo telares, sino también ideas, redes de confianza y de apoyo que fortalecen el lugar de las mujeres en las decisiones sobre la memoria y la reparación del conflicto armado en Mampuján (Shepard 2019; Ramos 2018). Los tapices actualmente se encuentran revestidos de validez como una práctica de memoria emergente ligada a sentimientos, lugares y experiencias que pretenden hacer frente a las memorias institucionales. De igual forma, las mujeres participantes son reconocidas como sujetas de transformación social y cultural en el país (González-Arang, et al. 2022).

Los telares son una práctica de comunicación de desvío como estrategia de protesta pública frente a las memorias oficiales, de archivos y testimonios judiciales. Son un mecanismo para superar la victimidad, un escenario narrativo huella de una producción simbólica con miras a adquirir un rol significativo en la constitución de identidad política y cultural de las víctimas de la guerra. (Pérez 2018, 38)

Además de la posición de contrapoder, el reconocimiento de la agencia de las Tejedoras de Mampuján resulta importante porque les permite compartir la pedagogía textil (González-Arango et al. 2022) con otras mujeres víctimas del conflicto en el país. Al mismo tiempo genera espacios de diálogo y transmisión del conocimiento (Pérez-Bustos 2016)

con intencionalidad política que plantean la experiencia de las mujeres como centro del relato de la memoria, propiciando un ambiente de recuperación emocional en el que a las mujeres no se les considere únicamente como víctimas sino como sujetas con agencia de perdón y reconciliación dentro de la construcción de memoria (Pérez 2018).

Es de este modo, que el caso de estudio de las Tejedoras de Mampuján deja entrever aperturas políticas en relación con la reconstrucción comunitaria de la memoria, pues todo el proceso ha generado escenarios y prácticas de transferencia de poder que han posibilitado resituar los relatos y a las personas que recuerdan y son recordadas, a partir de la transformación del rol de mujer-cuidadora, mujer-madre, mujer-en casa, en el rol de mujer-activista-víctima. El caso de las Tejedoras de Mampuján ofrece la posibilidad de evidenciar la puesta en marcha de una estrategia para reconstruir la memoria de toda la violencia sufrida, basada en el arte, en la escucha y los sentidos, pero también en el cuidado de las otras desde la apuesta política como mujeres lideresas de su comunidad.

Conclusiones

Las discusiones alrededor de las políticas de memoria sobre el conflicto armado en Colombia necesariamente deben ser cuestionadas en lo relacionado con el lugar de las mujeres y personas con una identidad de género u orientación sexual disidente; pues como sujetas(os) del recuerdo han sido invisibilizadas(os) por un relato oficial, hegemónico y masculinizado, que ha privilegiado unos hechos y actores concretos, para desvalorizar e incluso enterrar en el olvido otras experiencias de la guerra que no resulta importante visibilizar.

Así las cosas, estos puntos se han situado en la agenda pública a base de procesos de lucha comunitarios, organizativos y asociativos emprendidos por estas(os) sujetas(os) subalternizadas(os) que han logrado resituar sus voces, relatos y verdades sobre lo ocurrido en un escenario político inicialmente vedado. Las iniciativas comunitarias de reconstrucción de memoria analizadas permiten identificar factores comunes que giran en torno a las motivaciones y reivindicaciones de los procesos de memoria—que van más allá de las líneas comunes sobre lo ocurrido en el conflicto armado—y en cuyos factores el género y sus interseccionalidades se superponen a la condición de víctima.

En esa línea, los procesos adelantados por las Tejedoras de Mampuján representan para las víctimas-activistas el repensar, resignificar y representar el no olvido desde una memoria generizada que visibiliza las experiencias individuales, familiares y colectivas frente al silenciamiento efectuado por las memorias institucionales. A su vez, para las Tejedoras y su comunidad, el proceso invita a la acción solidaria y a la transformación política por medio de la creación de espacios de

reconciliación y denuncia que contribuyan a incluir las experiencias interseccionales de las mujeres en la construcción de la historia del país.

Obras citadas

- Araújo, Olga, Bermúdez, Gloria y Vega, Cristina. 2018. “Sanación, cuidado y memoria afrodescendiente en el Pacífico colombiano. Las mujeres frente el conflicto armado”. En *Cuidado, comunidad y común. Experiencias cooperativas en el sostenimiento de la vida*, por Cristina Vega, Raquel Martínez-Buján y Myriam Paredes, 111-185. Traficantes de Sueños. Madrid.
- Arrieta-Flórez, Rosaura, Katleen Marín-Uparela y Silvana Pachecho-Torres. 2023. “Challenges and Possibilities of Memory and Reconciliation: Empirical Evidence for Colombia”. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 83, Enero-Marzo, 141-163. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes.
- Arboleda-Ariza, Juan Carlos, Isabel Piper-Shafir y Gabriel Prosser Bravo. 2020. “Reparation policies in Colombia: Memory as a Repertoire.” *Memory Studies* (December): 1-17. <https://doi.org/10.1177/1750698020982036>
- Belalcazar, John y Nelson Molina. 2017. “Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano”. *Andamios*, 14 (34): 59-85. <https://doi.org/10.29092/uacm.v14i34.563>
- Bello, Andrea Carolina y Juan Pablo Aranguren. 2020. “Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano.” *Hart. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte* 6: 181-204. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.10>
- Brauer, Daniel. 2007. “El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte”. En *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, por Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. México: Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla.
- Buser, Michael, Emma Brännlund, Nicola J Holt, Loraine Leeson & Julie Mytton. 2023. “Creating a difference – a role for the arts in addressing child wellbeing in conflict-affected areas”. *Arts & Health*, Jan: 1-16. <https://doi.org/10.1080/17533015.2023.2168710>
- Castro-Sardi, Ximena y Juliana Olano. 2018. “Reparación y escucha del sujeto-víctima: discursos y prácticas en la intervención psicosocial con víctimas del conflicto armado en Colombia”. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 9 (1): 85-10. <https://doi.org/10.21501/22161201.2610>
- Dalla Costa, Mariarosa. 1977. “El poder de la mujer y la subversión de la comunidad”, en *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*, por Selma James y Mariarosa Dalla Costa, México: Siglo XXI.
- Delgado Ballesteros, Gabriela. 2012. “Conocerte en la acción y el intercambio. La investigación: acción participativa”, en *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, por Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, 197-216. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2014. *Derechos humanos, democracia y desarrollo*. Bogotá: Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad, Dejusticia.
- Dorda Meneses, Vanessa. 2022. “El cuerpo de las mujeres en los conflictos bélicos: un arma al servicio de las fuerzas del Estado”. *Política y Sociedad*, 59 (1): 80372. <https://dx.doi.org/10.5209/poso.80372>
- Faure Bascur, Eyleen. 2018. “Memoria, Género y Cuerpo: Apuntes para la composición de nuevas tramas de recuerdo”. *Athenea Digital*, 18 (3): e1930. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1930>

- Federici, Silvia. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Federici, Silvia. 2000. “Salario contra el trabajo doméstico”. *Debate Feminista*, 22: 52-60. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.22.572>
- Foucault, Michel. 1999. “La gubernamentalidad”. En *Obras esenciales*, vol. III: Estética, ética y hermenéutica. 175-187. Barcelona: Paidós.
- Galaz Valderrama, Caterine, Catalina Álvarez e Isabel Piper. 2019. “La construcción de sujetos generizados en las memorias de las violencias políticas en la transición chilena”. *Quaderns de Psicologia*, 21 (3): e1539. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/psicologia.1539>
- Gilligan, Caroll. 1985. *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo, Joan. 2015. “Las palabras tenían que crecer en ella”: Para una ética de la escucha de las narrativas de la violencia”. *Trans-pasando fronteras*, 8: 39-52. <https://doi.org/10.18046/retf.i8.2089>
- González-Arango, Isabel Cristina, Adriana Marcela Villamizar-Gelves, Alexandra Chocontá-Piraquive, y Natalia Quiceno-Toro. 2022. “Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja”. *Revista de estudios sociales*, 79: 126–144. <https://doi.org/10.7440/res79.2022.08>
- Gluck, Sherna Berger & Daphne Patai. 1991 *Women’s Words: The Feminist Practice of Oral History*. Routledge, London.
- Guglielmucci, Ana. 2018. “Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia”. *Aletheia*, 8 (16): 1-31. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8718/pr.8718.pdf
- Han, Byung-Chul. 2016. *Sobre el poder*. Editorial Herder.
- Hirsch, Marianne & Valerie Smith. 2002. “Feminism and Cultural Memory: An Introduction”. *Journal of Women in Culture and Society*, 28 (1): 1-19. <https://doi.org/10.1086/340890>
- Hogan, Susan. 2013. “Your body is a battleground: Art therapy with women”. *The Arts in Psychotherapy*, 40 (4): 415–419. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2013.05.003>
- Jelin, Elizabeth. 1998. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. / Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- Kalmanowitz, Debra and Rainbow Tin Hung Ho. 2016. “Out of our mind. Art therapy and mindfulness with refugees, political violence and trauma.” *Arts in Psychotherapy* 49: 57-65. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2016.05.012>
- Laitinen, Liisa, Olli Jakonen, Emi Lahtinen & Liisa-Maria Lilja-Viherlampi. 2020. “From grass-roots activities to national policies—the state of arts and health in Finland”. *Arts & Health*, 14 (1): 1–18. <https://doi.org/10.1080/17533015.2020.1827275>
- López, Elizabeth, Ana Mora y Mariana Sáez. 2018. “La evocación desde la materialidad y la memoria en los cuerpos. Experiencia de performance-investigación en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina)”. *Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5(5): 16-31 / ISSN 2390-0288.
- Mariño García, Luisa & Jordan Potash. 2019. “Art Therapy as Psychosocial Support for FARC Reincorporation”. *Journal of Peacebuilding & Development*, 14(2): 109–124. <https://doi.org/10.1177/1542316619842046>
- McCormack, Lynne, & Evelyn Henry. 2017. “The “lived” experience of playback theatre practitioners in post-war Sri Lanka: Naivety, altruism, reciprocal caring, and psychological growth”. *Arts & Health*, 9 (3): 224–237. <https://doi.org/10.1080/17533015.2016.1262879>

- Mecholsky, Rachael y Lisa Raye Garlock. 2023. "Integrating Art Therapy With Feminism for Self-Advocacy Through Storycloth: Case Study". *Art Therapy*: 1-8. <https://doi.org/10.1080/07421656.2022.2155140>
- Morison, Linda, Laura Simonds & Sarah-Jane Stewart. 2021. "Effectiveness of creative arts-based interventions for treating children and adolescents exposed to traumatic events: A systematic review of the quantitative evidence and meta-analysis". *Arts & Health*, 14 (3): 1–26. <https://doi.org/10.1080/17533015.2021.2009529>
- Najmanovich, Denise. 2019. "Cuidadanía. Ecología de los saberes y cuidados". XVI Jornadas Nacionales de la Red de Psicopedagogía Garrahan. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://denisenajmanovich.com.ar/?p=2564>
- Pérez, Gregorio. 2018. "Huellas de la memoria: Los telares de Mampuján como artefactos de comunicación vinculante". *Páginas de Cultura*, 13: 34–45. <https://www.institutopopulardecultura.edu.co/recursos/documentos/investigaciones/RPC2018.pdf>
- Pérez-Bustos, Tania. 2016. "El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades." *Revista Colombiana de Sociología*, 39 (2): 163-182. <https://doi.org/10.15446/rev.v39n2.58970>
- Piper Shafir, Isabel y Marisela Montenegro. 2017. "Ni víctimas, ni héroes, ni arrepentido/as. Reflexiones en torno a la categoría 'víctima' desde el activismo político". *Revista de Estudios Sociales*, 59: 98-109. <https://dx.doi.org/10.7440/res59.2017.08>
- Pollak, Michael. 2006. *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Quiceno, Natalia y Adriana Villamizar. 2020. "Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida." *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (2): 111-137. <https://doi.org/10.22380/2539472X.702>
- Ramos Díaz Granados, Jokabel. 2018. "Testimonios y repertorios de memoria de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján". *La manzana de la discordia*, 13 (2): 59-71. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v13i2.7160>
- Rettberg, Angelika, Luisa Salazar-Escalante, María Gabriela Vargas y Laura Vargas Zabaraín. 2022. "El género en la intersección entre el conflicto armado y la construcción de paz en Colombia: un balance". *Colombia Internacional*, 112: 153-185. <https://doi.org/10.7440/colombiaint112.2022.06>
- Richard, Nelly. 2008. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Sajnani, Nisha. 2012. "Response/ability: Imagining a critical race feminist paradigm for the creative arts therapies". *The Arts in Psychotherapy*, 39 (3): 186–191. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2011.12.009>
- Sales Gelabert, Tomeu. 2014. "Ciudadanía y cuidados; apuntes para una política feminista democrática". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 63: 159-174. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/189751>
- Schedler, Andreas. 2004. "La relevancia pública de la política comparada". *Postdata*, 10: 341-349. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96012004000100012&lng=es&tlng=es
- Shepard, Mathilda Eliza. 2019. "Desplazamientos entretejidos: imaginarios transicionales y diáspora de la memoria en los Tejidos de Mampuján". *Revista de Estudios Colombianos*, 53: 74-87. <https://doi.org/10.53556/rec.v53i0.45>
- Silva, Laura. 2018. "Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo Bogotano". *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5(5): 70-87/ ISSN 2390-0288.
- Sonderéguer, María. 2012. *Género y poder: violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Tan, Michael Koon Boon, Chao Min Tan, Soon Guan Tan, Joanne Yoong & Brent Gibbons. 2021. "Connecting the Dots: The State of Arts and Health in Singapore". *Arts & Health*: 1-16. <https://doi.org/10.1080/17533015.2021.2005643>

- Tello Weiss, Mariana. 2022. “¿Cómo hacerles saber que ya no habito este cuerpo?: un análisis antropológico sobre la dimensión corporal en las experiencias concentracionarias”. *Revista de Antropología Social*, 31 (1): 71-87. <https://dx.doi.org/10.5209/raso.81078>
- Traverso, Enzo. 2007. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. (Almudena González de Cuenca, Trad.). Madrid: Marcial Pons.
- Troncoso Pérez, Lelya e Isabel Piper Shafir. 2015. “Género y memoria: articulaciones críticas y feministas”. *Athenea Digital*, 15 (1): 65-90. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1231>
- Tronto, Joan. 1987. “Más allá de la diferencia de género. Hacia una teoría del cuidado”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 12 (4): 644-663.
- Wright, Toni & Karen Wright. 2013. “Art for women’s sake: Understanding feminist art therapy as didactic practice reorientation”. *International Practice Development Journal*, 3, 1550. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1550>
- Young, James. 1999. Memory and Counter-Memory. “The End of the Monument in Germany”. *Harvard Design Magazine*. 9. <https://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>
-

Notas

- ¹ Esta noción de “lo político” empleada en el texto se construye tomando como fundamento el ejercicio de poder que implica el posicionamiento de unos sujetos con voces dominantes y de sus relatos en la construcción de las memorias oficiales, al mismo tiempo que son silenciadas otras voces y sus relatos del recuerdo.
- ² Referido a la modernidad como periodo histórico.

A Gothic Maternity in Pilar Quintana's *Los abismos* (2021)

Sara Pancerella / Tulane University

Pensé en las mujeres muertas. Asomarse a un precipicio era mirar en sus ojos. En los de Gloria Inés, igual de altiva que una yegua y más tarde reventada contra el andén. Miré a mi mamá, que estaba inclinada como yo hacia el abismo
Pilar Quintana, *Los abismos*, 153

Introduction

Any attempt to characterize contemporary literature faces a crucial problem of definition: how do we define *contemporary*? The clearest approach, and perhaps the most on-the-nose, would be to consider a set period ranging from the present and reaching back to an abstract date in the past. Next, one would have to consider who is controlling the conversation and what themes are dominating cultural production. If we take Latin America, for example, and we look at what has been written over the past twenty-five years, a key theme emerges. In narratives, particularly those written by women authors, the deconstruction or reimagining of motherhood in the face of rapidly changing family dynamics appears time and time again. *Casas vacías* (2019) by Brenda Navarro, *Mugre rosa* (2020) by Fernanda Trias, and *Sacrificios humanos* (2021) by María Fernanda Ampuero are just a few recent publications that problematize motherhood and, to go a step further, present motherhood as monstrous. The concept of a monster, according to Jeffrey Cohen's monster theory, is defined by seven theses, one of which is that "the monster is the harbinger of category crisis" (Cohen 1996, 4). Over the next few pages, I seek to identify and explore the concept of *gothic maternity*, a monstrous label that redefines motherhood, something often associated with love and care, into something that produces fear and anxiety while provoking questions related to the genre.

For the Colombian author Pilar Quintana, motherhood has been a central yet fraught theme in her latest two novels, *La perra* (2017) and *Los abismos* (2021), of which the latter was awarded the Alfaguara prize. *Los abismos* is narrated by Claudia, a young girl whose mother, also named Claudia, becomes the source of her daughter's anxieties. Claudia's mother is depressed and deeply dissatisfied with her life, her marriage, and her career, or lack thereof. Often overwhelmed by depressive episodes, she hides in the darkness of her bedroom, ignoring Claudia and her pleas for attention. The rare moments in which she connects with her daughter are when she is telling stories of dead women, many of whom were mothers too. She draws from stories that appear in the tabloids which tend to be harrowing and hardly appropriate topics to discuss with an eight-year-old child, but her mother relishes in the details and suggests her own theories regarding

the deaths. According to Claudia's mother, the cause of death is always suicide. These stories, shared from mother to daughter, become ghost stories, and the dead women haunt Claudia's imagination and provoke anxiety. It follows that the mothers in this novel, especially Claudia's mother, become haunting, scary, and even monstrous characters.

These stories produce a deep-seeded fear of abandonment in Claudia which manifests as overwhelming anxiety regarding the possibility of her mother's untimely death. Through Claudia's perspective, it becomes clear that she conflates bad mothers with dead mothers as they both threaten to abandon their children. I argue that the concept of the bad mother, as it relates to the Western tradition of motherhood, is crucial in creating gothic maternity as she produces fear, instability, and anxiety in the narrative and her child's life. The dead mothers that populate this novel are just as anxiety-inducing. In their proclivity towards suicide, dead mothers embody the ultimate form of abandonment and neglect while operating as a ghostly and gothic presence in the novel. While using *Los abismos* as a model, I will describe *gothic maternity* as an important contemporary literary theme that engages with the Gothic genre through the reproduction of gothic imagery by way of ghosts, monsters, and ominous symbols while attributing the most crucial psychological impacts of the genre, like fear and anxiety, to the mothers themselves.

A Plurality of Gothics

The Gothic as a literary genre finds its origins in 18th century England with *The Castle of Otranto* by Horace Walpole and, when reduced to its most fundamental element, relies on an aesthetics of fear. This genre is characterized by spooky, foreboding, and ominous tones and often employs a variety of frightening figures such as ghosts, monsters, and vampires whose purpose is to produce terror and horror in the narrative. In the introduction to the edited volume *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2018), Sandra Casanova-Vizcaíno and Inés Ordiz outline the various challenges to Gothic fiction in Latin America, explaining that "Latin American literary criticism... has been largely centered on the analysis of historical texts and, when focused on non-mimetic types of discourse, has favored fantastic literature

and, unquestionably, magical realism” (Casanova-Vizcaíno and Ordiz 2018, 3). Albeit marginalized in comparison to magical realism and fantasy, there are several works of criticism from the past decade that explore the presence of the Gothic in Latin American literature and film.¹ Casanova-Vizcaíno and Ordiz also describe how the Latin American Gothic “evolves in various ways, adapting to different socio-historical contexts and becoming a dark and complex response to different processes of modernity as experienced in different parts of Latin America” (5). In Quintana’s novel, she responds to the processes of modernity, focusing on how shifting family dynamics and opportunities for women during the late twentieth-century both collide with and are denied by social and patriarchal pressures.

To further define the Gothic in the Latin American context, Enrique Ajuria Ibarra explains in his chapter titled “Latin American Gothic” that “in the twenty-first century, the Gothic is accepted as a critical approach to the aesthetic movements that have dominated the region’s literature and culture” (Ajuria Ibarra 2019, 264). Ajuria Ibarra describes that “[i]n Latin America, terror, horror and the uncanny are reconsidered in narratives that develop isolation and social and political anxieties” (265). Not only has the Gothic been an important influence in literature, but it has also been a major influence in cinema, particularly in Cali, Colombia. In his chapter, Ajuria Ibarra also reflects on a subgenre that originates from Colombia and is called the Tropical Gothic, which he describes as a rethinking of “the Gothic’s flexibility and adaptability to explore monstrous and disturbing narratives situated in a location usually associated with sunlight, warmth and richness of natural resources” (Ajuria Ibarra 2019, 267). In this context, he suggests that the Gothic is used to “[reveal] the terror and anxiety derived from failed social and political projects” (270).²

The Tropical Gothic is also discussed in Gabriel Andrés Eljaiek Rodríguez’s book *Colombian Gothic in Cinema and Literature* (2022), which explores the presence of the genre in both twentieth and twenty-first-century film and literature. His book takes great interest in how the Gothic genre is used to engage with Colombia’s political history. With regards to the Tropical Gothic in particular, Eljaiek Rodríguez focuses on the genre’s boom in Cali, Colombia’s third largest city, located in the southwest. Due to its geography and climate, Cali is regarded as “hot land”, or *tierra caliente*. Eljaiek Rodríguez explores how “hot land” was regarded in Colombia’s nation-building projects as a savage space dominated by barbarism, which, given the region’s large Black and indigenous population, has obvious roots in racism (Eljaiek Rodríguez 2022, 32-33). Nevertheless, this stereotype of barbarism would later be appropriated for artistic purposes in the growth of the Gothic in Cali’s cinema.

In considering the relationship between motherhood and the Gothic, we can explore the contested category called the

“Female Gothic”, particularly as it relates to Juliann Fleenor’s work in *The Female Gothic* (1983). This term was first coined by Ellen Moers in 1976 and was relatively straightforward as it simply sought to consider the Gothic works produced by female authors. Fleenor’s work proposes a deeper exploration of the themes that appear in the representation of women in gothic narratives, and her approach suggests plurality in this area of research, emphasizing that there is “not one Gothic, but Gothics” (Fleenor 1983, 10). In a thesis published in 2018 entitled “Giving up the Ghost: The Gothic Maternity of Literary Modernism,” Shannon Leone explores the understudied question of motherhood as it relates to the Gothic. She focuses on twentieth-century English literary modernism with a specific interest in how the Female Gothic provokes complex conversations about maternal imagery and identity. Ginette Carpenter also explores the representation of motherhood as it relates to the Gothic in her chapter “Mothers and Others” in *Women and the Gothic* (2016). She analyzes two films in order to explore how “depictions of the uncanny and abject monstrosity combine with the visual tropes... to create unsettling depictions of feminine embodiment, pregnancy, birth and mothering” (Carpenter 2016, 47). Carpenter’s use of Julia Kristeva’s concept of “maternal abjection” along with references to Freud’s concept of the “uncanny” convey motherhood as sinister. With Quintana’s novel, I focus on the development of gothic maternity, which highlights the struggles of maternal ambivalence, the neglect and disinterest of the bad mother, and the dead mother’s resolute abandonment, while focusing on the anxiety and fear that this produces in children.

Quintana’s novel participates in the gothic tradition, as she develops a narrative that creates an ominous and unsettling tone, narrated by the innocent yet highly aware voice of an eight-year-old who is tormented by fear and anxiety throughout the novel. The author goes beyond a simple reproduction of traditional Western gothic symbols and installs the Gothic through imagery that is uniquely Colombian. In an interview with Silvia Frieria from Argentina’s *Página 12*, Quintana discusses her novel’s connection to the Gothic, describing it as an example of “gótico tropical, gótico colombiano o para mayor precisión gótico caleño” (Frieria 2021). *Los abismos* is set in Cali during the nineteen-eighties at a time where the Gothic was garnering a great deal of attention. Filmmakers Carlos Mayolo and Luis Ospina were members a group of young writers and filmmakers from Cali going by the name of Caliwod or the Cali Group, and they produced some of the most influential films in the development of the Gothic in Colombia, which they would retrospectively cite as examples of the Tropical Gothic. Some of these films include *Carne de tu carne* (1983) and *La mansión de Araucaima* (1986) directed by Mayolo, and *Pura sangre* (1982) directed by Ospina, the latter of which was dedicated to writer Andrés Caicedo. Caicedo was one of the most emblematic members of the Cali Group, who committed suicide in 1977, the same day his novel *¡Que viva la música!* was published and, coincidentally,

the same year of the release of Colombia's first horror film *Funeral siniestro* by Téllez. Caicedo was deeply influenced by the Western Gothic tradition, and in an interview with *El País*, Quintana recognizes him as her “papá literario” (Quintana 2020).

In *Los abismos*, the gothic aesthetic is at times subtle, as Quintana avoids the more obvious and fantastic elements of the Gothic like the vampires from *Carne de tu carne*. Instead, the author creates her own fear-inspiring figure, the mother, while incorporating other symbols that connect her text to the Gothic while staying faithful to realism. One of the first ominous symbols that sets a gothic tone is a large black moth that Claudia notices while sitting in the living room beside her mother's dense jungle of potted plants. She observes how it “tenía las alas abiertas, con grandes ojos negros, pegadas contra el muro” (Quintana 2021, 56). Many readers might miss the importance of this scene as it relates to a Colombian superstition that if a large, dark moth appears in your home, death is on the horizon. Although her mother barely gives attention to the insect, Claudia is unsettled by it. Not only does this function as a gothic symbol, but it also foreshadows the anxieties that Claudia will experience throughout the novel as the fear of death, especially that of her loved ones, slowly consumes her.

Although the moth is not a traditional symbol of the Western Gothic genre, it fits within the Colombian context, as does the *viruñas*. In the third part of the novel, the family travels to a country home outside of Cali, and while talking to the groundskeeper, Claudia learns about the *viruñas*, a demon that lives in rural properties and comes out at night. In her imagination, she pictures it to be “resbaloso y calvo...de ojos brotados y uñas retorcidas” (Quintana 2021, 157), a veritable monster lurking in the darkness that once again links the narrative to the Gothic genre while giving it a Colombian flavor. However, even a superficial reading is enough to see that the *viruñas* is a lesser monster in the context of *Los abismos*. What provokes the greatest fear in the novel is not the thought of a terrifying monster scratching at the walls of the house, but rather the bad mothers and dead mothers that promise to neglect and abandon their children.

The Myths of Motherhood and Maternal Expectations

In Diana Gustafson's book, *Unbecoming Mothers: The Social Production of Maternal Absence* (2005), she synthesizes the concept of motherhood and states that it is defined by the presence of “overarching social narratives that organize women's way of thinking about, interpreting, and performing motherwork” (Gustafson 2005, 24). It is within these narratives that one might begin to understand and identify the often-unfair binary of motherhood: the good mother versus the bad mother. These labels serve as “benchmark[s] for evaluating

mothering performance” (25). The good mother, according to Gustafson, is completely selfless regarding the needs and well-being of her child. To be a good mother, she must forget about herself and be ready to sacrifice anything for her progeny. The needs, dreams, and desires of the mother only are acceptable if they benefit the child.

These ideals associated with the good mother come from what many describe as the fundamental myths of maternity. In Yadira Calvos article entitled “La mitificación de la maternidad,” she describes how, according to the myth, motherhood is “el goce de los goces... es el papel magnífico otorgado a la mujer por voluntad divina” (Calvo 2019, 470). Therefore, a mother who refuses to fulfill her divine role with joy is unnatural and thus acquires the label of a bad mother. The image of motherhood that is developed throughout *Los abismos* not only refuses to reproduce the myths of maternity but also destroys them. The mothers in this novel, if alive, are ambivalent at their best and psychologically abusive at their worst.

The bad mother, according to Gustafson, is more than simply the opposite of the good mother, although they are antithetical in many ways. The stereotypical image of the bad mother is one who “neglects, abuses or fails to protect her child. A woman who is unwilling or unable to perform her motherly duties is thought to be motivated by selfishness, self-absorption, and self-indulgence—all individual defects” (Gustafson 2005, 28). The only examples of selflessness and unconditional love are represented in the secondary characters in Quintana's novel, who do not assume the role of the mother, such as Claudia's maternal grandfather and Claudia's aunt, Amelia. In *Los abismos*, it is easy to identify a bad mother based on the features that Gustafson highlights, but it is also imperative that we acknowledge how the perspectives surrounding maternity and its representations have changed. Motherhood has moved, slowly but surely, away from its defining myths. Thus, the problematization and rewriting of motherhood should provide opportunities to analyze the many facets of the mothering experience with fewer value judgements. Nevertheless, from Claudia's perspective—which organizes the narrative—this value-based binary is still in full effect. She states clearly to her father, “Quiero otra mamá” (Quintana 2021, 171). When her father asks “¿Qué tiene de malo la tuya?”, the answer is plain and definitive: “todo” (171).

In *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct* (1981), Elisabeth Badinter conducts an extensive research about maternity in France, seeking to answer the following question: Does the maternal instinct exist? The maternal instinct here is understood as maternal love; it is an instinct insofar as it “has come to seem rooted in woman's very nature, regardless of the time or place in which she has lived” (Badinter 1981, xx). If we accept that the maternal instinct is naturally bestowed upon all mothers,

then how can a bad/good mother binary exist? Should the maternal instinct exist, then the bad mother would be nothing more than an anomaly. Of course, this is not the case, especially considering how the label “bad” mother has become ubiquitous. Molly Ladd-Taylor and Lauri Umansky explore the pervasiveness of “bad” mothers and how they tend to receive undo blame and criticism in their book *“Bad” Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America* (1998). Badinter rejects the idea of a universal maternal instinct and concludes that “the feeling may exist or may not exist; appear and disappear; reveal itself as strong or weak; be focused on one child or lavished on many” (309). Thus, in denying the universality of the maternal instinct, Badinter affirms the plurality of the mothering experience and sheds light on the negative experiences of motherhood. In doing so, she destabilizes the good/bad mother binary. Contemporary Latin American literature’s fascination with the rewriting of motherhood and family dynamics also reaffirms this plurality.

Creating the *Mala Madre*

In 1974, Andrés Caicedo published his self-proclaimed masterpiece, a short story entitled “La maternidad”, which begins with the young narrator describing a string of strange deaths that occur in the summer before he is to start the new year of high school. Later at a party, the narrator meets a beautiful girl, Patricia, and almost immediately decides, “le haré un hijo a esta mujer” (Caicedo 2014, 298). The narrator uses Patricia’s body to fulfill his desire of transcendence through reproduction, and then she is discarded. The mother, according to the narrator, “[n]o cuidó bien a nuestro hijo. No quiso tampoco volver al colegio. Le perdió interés a todo, se pasaba los días sin asearse ni asear la casa, mal sentada en una silla, presa de un vacío” (300, my emphasis). The “vacío” is most likely caused by post-partem depression in the case of Patricia, but it is not dissimilar from the abysses found in Quintana’s novel. Caicedo’s short story shows a disregard towards the maternal body and denies readers a true understanding of the mother’s motivations that lead her to ultimately abandon her child, in part, because she is no more than a vessel for the narrator’s needs. The narrator supports her rejection of motherhood, even encouraging it as he injects the sleeping mother with cocaine, making evident that the bad mother is a product of much more than her personal faults.

In *Los abismos*, motherhood is not a joyous experience, but rather one met with ambivalence. This is first made clear through the stories about Claudia’s maternal grandmother, a woman easily labeled as a bad mother according to the criterion that Gustafson outlines of the stereotypically bad mother. In the first part of the novel, Claudia’s mother describes the abandonment that she felt as a child. Her mother was absent, playing cards with her friends, and ignoring Claudia’s mother whenever possible. During one of these card games, the

grandmother was asked by another mother why she decided not to have more kids. While gesturing at Claudia’s mother, just a young girl at the time, her grandmother offhandedly responds, “si hubiera podido evitarlo, tampoco habría tenido a ésta” (Quintana 2021, 16). Claudia’s mother remembers how it felt as if the words “le abrían el pecho para meterle una mano y arrancarle el corazón” (16). Despite the pain that she felt during this experience, she still reproduces elements of this mothering style in her relationship with Claudia. Being unwanted and having an ambivalent, uninterested mother, deeply impacts both Claudia and her mother.

In “‘Malas Madres’: La Construcción Social de La Maternidad”, Cristina Palomar Vereá emphasizes how the impact of unwanted motherhood is detrimental to both mother and child. Vereá explains how

convertirse en madre sin cuestionarse las razones, los motivos o, inclusive a veces, las circunstancias en que una se convierte en madre, puede ser la fuente de catástrofes subjetivas muy serias desde cuadros psicopatológicos severos hasta condiciones de vida miserables para estas mujeres, para sus hijas o hijos y para quienes conviven con ellas. (Vereá 2004, 14)

There is an expectation to have children for both Claudia’s mother and grandmother and thus motherhood feels forced and not chosen. In an interview with *The Objective*, Quintana comments on the ambivalence between being a woman and being a mother in the novel, saying, “[n]uestras madres se casaron y formaron familias porque era la imposición social. Eso era para lo que habían nacido y lo hicieron. Yo recuerdo llegar del colegio y encontrar a mi mamá, ya liberada de ciertos deberes de la maternidad, un poco frustrada” (Quintana 2022). This frustration is palpable in the novel, not only through the memories that Claudia’s mother shares about her childhood, but also in her treatment of Claudia. Although Claudia’s mother expresses that she “no quería ser como [la] abuela” (Quintana 2021, 15), she seems powerless to avoid it. Unlike the grandmother who was constantly absent, Claudia’s mother plants herself in the home, but her presence becomes ghostly, especially after her affair with Aunt Amelia’s husband, Gustavo.

Presented through Claudia’s eyes, her mother epitomizes Gustafson’s definition of a bad mother, “motivated by selfishness, self-absorption, and self-indulgence” (Gustafson 2005, 28). However, readers also see that many of her choices and the characteristics of her mothering style are the result of both depression and dissatisfaction with her life. Readers learn that her dreams of a career in law were squashed when her father vehemently prohibited further study by stating that “lo que hacían las señoritas decentes era casarse y que cuál universidad ni Derecho ni qué ocho cuartos” (Quintana 2021, 19). Claudia also describes how her mother felt a social pressure to marry her father, a man many years her senior. Just

like the oppressive heat of Cali, this pressure begins to feel like “una sogá en su garganta” (27), and it is a discontent that worsens as time passes and that motherhood is unable to be fixed. These factors contribute to her depression, as she finds herself unhappy and living a life molded by social and patriarchal pressures that she would not have chosen for herself. It is understandable that she would fantasize about an escape, and before this fantasy turns into suicidal ideations, it first manifests as an affair with Gonzalo, her sister-in-law’s young and handsome new husband.

During the affair, she ignores Claudia and uses her as a shield for her actions. At first, Claudia is excited when her mother begins spending more time with her, taking her to the mall and buying her ice cream, but she quickly disappears with Gonzalo, who works in a department store called Zas. Claudia is left to her own devices. In one scene, Claudia is eating ice cream alone, hands filthy from the melting treat, and she contemplates how easily she could be stolen or get lost without her mother knowing. When Claudia enters Zas, she crawls under the clothing racks and sees her mother’s red pumps facing Gonzalo’s brown moccasins inside a closed fitting room. Claudia does not quite understand what is happening in the changing room, but she is keenly aware of her own feelings of loneliness and neglect as she waits outside.

When the infidelity is exposed, the neglect that Claudia experiences from her mother becomes frightening. At first, Claudia is afraid that she will lose her mother, and that her father is going to throw her out into the street as her Aunt Amelia does with Gonzalo. To her relief, her mother stays at home, but she quickly becomes a shell of herself. Here is where the Gothic begins to present itself in the maternal experience. Claudia’s mother becomes a shadow in the room, a lump in the bed, a monster in the corner. She blames her excessive tissue usage and consumption of allergy medication on “rhinitis,” a sinus issue, which is an excuse that is unconvincing for Claudia and readers alike. Her thinly veiled depression has a deep impact on Claudia, who begins to draw connections between her mother’s mental state and the fascination that she has for dead women in the tabloids. She seems to be jealous of them, specifically of the rest that they are awarded in death. At first, the dead women in her stories are famous and appear at distance in the tabloids, but as the novel progresses, dead women start surfacing in her community. Death creeps closer and closer, and Claudia fears that her mother will be the next to abandon her child.

Gothic maternity turns the mother, a traditionally comforting figure thanks to the myths of maternity, into an example of the *uncanny*. Freud explains the uncanny as something that “is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” (Freud 1919, 241). The mothers in this novel are a

perfect example of Freud’s uncanny because they are classic figures that become distorted and warped through Claudia’s anxieties and fears. These mothers are alienated from the traditional motherly representation and are depicted as ghostly and unsettling, especially as Claudia’s mother emphasizes the threat of suicide experienced by all the mothers in the novel, including herself.

Ghost Stories and *Madres Muertas*

Throughout the novel, Quintana develops the image of the bad mother, but Claudia often conflates these bad mothers with the numerous dead mothers who appear throughout the narrative. According to Gustafson, “the bad mother is the absent mother—absent emotionally or absent physically from her children” (Gustafson 2005, 28). As a dead mother takes absence to its extreme, the figure of the dead mother becomes an important element of gothic maternity. Dead women, many of whom are mothers, populate the pages. They present themselves in tabloid magazines and are the morbid fascination of Claudia’s mother.

While hiding in the darkness of her bedroom, Claudia’s mother pours over magazines like ¡Hola!, and becomes obsessed with the untimely deaths of famous women.³ When she tells these stories to Claudia, they transform into ghost stories. As she discusses the dead, she is recreating an experience that H.P. Lovecraft describes in his 1928 *Supernatural Horror in Literature*. Our ancestors would participate in this oral story-telling tradition while sitting around a fire in the dark, discussing supernatural terrors to forget the real terrors of the day, if only just for a moment (Wisker 2002, 2). Although there is no fire in the bedroom, one might imagine how the light creeping through the curtains reflects on the bends of ¡Hola!’s glossy pages. The tragic stories that Claudia’s mother shares with her daughter seem to contradictorily distract her from her own domestic horrors while at the same time amplify her fascination with death and her interest in suicide. In *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic* (2013), Diana Wallace explains that “there is a particular power of the gothic to express the erasure of women in history” (Wallace 2013, 2). In *Los abismos*, Quintana resurrects the famous women who are made a spectacle in the tabloids and challenges the narratives surrounding their deaths while exploring the darker side of motherhood. She places them at the center of the narrative, and they linger and haunt just as ghosts would.

There are three pop culture icons from the nineteen-eighties that capture the attention of both Claudia and her mother: Natalie Wood, Princess Grace of Monaco, and Karen Carpenter. The three women die, respectively, from a murder/drowning accident, a traffic accident, and anorexia. Claudia’s mother is convinced that the deaths are all suicides, projecting

on their corpses her desire for escape. When reading about Natalie Wood's accident, she tells her daughter, "accidental mi culo" (Quintana 2021, 91). With conviction, Claudia's mother claims: "ella se tiró sola" (91). With this comment, Claudia's mother introduces the concept of suicide to her young daughter, who struggles to understand why someone would want to die.

The importance of suicide in *Los abismos* cannot be understated. Not only does it emphasize the gravity of the mother's discontentment with her life, but it also furthers the novel's association with the Gothic. Suicide is a recurring theme in Gothic literature and film, and William Hughes and Andrew Smith assert in the introduction of their edited volume *Suicide and the Gothic* (2019) that the literary Gothic is "prefaced by the avowed intention of one character to exercise the ultimate preference of death over life" (Hughes and Smith 2019, 1). Suicide appears frequently in literary classics of the genre like Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) and Mary Wollstonecraft's *The Wrongs of Woman* (1798), but it also finds itself in the cinema of the Tropical Gothic in Mayolo's *La mansión de Araucaima* (1986) with the hanging of Ángela. Hughes and Smith argue that "suicidal acts are thus a form of display and performance," and this is exploited in not only tabloid journalism through the rationalization of the suicide note but in the Gothic genre as well (7). The tabloids that Claudia's mother reads not only dissect the deaths of these celebrities, but they romanticize their death and suffering. The suicidal ideations of Claudia's mother seem to grow as she reads the tabloids, and this reminds us in some ways of the "Werther effect," which was a compulsion of imitation that led readers of Goethe's *The Sorrows of Young Werther* (1774) to commit suicide.⁴ Even though these famous women's deaths are not confirmed suicides, they are easily interpreted as such by Claudia's mother.

Claudia's mother also becomes obsessed with the death of the actress Grace Kelly, referred to as "la princesa Grace de Mónaco" in the novel. Again, Claudia's mother remains unconvinced by the accidental nature of her death, which, according to the tabloids, occurred when she lost control of her car on a sharp curve. Claudia's mother provides an alternative explanation: the deviation in her driving that caused her to plummet to her death was intentional because "estaba cansada de las obligaciones" (Quintana 2022, 92). She comments on the princess's tiredness several times, and the allusion to suicide is so strong that even the young Claudia acknowledges its presence in the conversation. Claudia struggles to understand how a mother could abandon her children. She asks her mother: "¿Sin que le importara su familia?" (93). When Claudia has the chance to look at the magazine herself, she is moved by the photos of Grace's daughter at the funeral and empathizes with her grief.

With each story, the anxiety and fear that Claudia feels intensify. Claudia's mother also attributes Karen Carpenter's

death to discontentment with life. She is both a tragic and frightening figure for Claudia, as she describes how "en una de las fotos Karen Carpenter salía con los huesos de la cara marcados. La mandíbula, los pómulos, los arcos de las cejas. Los ojos, redondos y oscuros, parecían ya huecos. Era por poco una calavera" (Quintana 2021, 99). Karen Carpenter becomes a skeleton, and she represents the unrealistic pressures and expectations that push women to their breaking point. Beauty standards are something that upset Claudia frequently throughout the novel, as she is never described as a conventionally beautiful little girl. Thus, we can see that women in *Los abismos* face a variety of challenges that go beyond that of maternity. Each story seems to hit closer and closer to home, and the deaths of Gloria Inés and Rebeca intensify the fear and anxiety produced by the novel's mothers.

Dead Mothers Close to Home

Claudia is struck by the deaths of the mothers in her immediate and extended community. When Claudia is pulled from class early, she feels her stomach sinking. She fears the worst. When she learns that Gloria Inés has died, she is relieved to know that her mother is safe. Gloria Inés was her mother's cousin and best friend. Claudia's mother is devastated when she learns that Gloria Inés plummeted to her death after falling from her balcony, but she is also unsurprised. Although Gloria's husband claims that she fell while pruning her plants, Claudia's mother is certain that it was suicide. According to Claudia's mother, she stopped taking her medication. Claudia imagines Gloria Inés falling and draws parallels between her and the dead women from the tabloids: "Gloria Inés dando botes en el aire. Cabeza abajo, cabeza arriba. Igual que la princesa Grace de Mónaco dentro del carro mientras se despeñaba" (Quintana 2021, 113). These explicit images occupy the imagination of young Claudia, but her concern has more to do with what death leaves behind: abandoned and devastated children.

After months of a persistent "rhinitis," Claudia's mother suggests that they stay at the country home of a family friend located outside of Cali. To get there, they must travel on steep, winding roads. The drive feels sinister, and any deviation threatens to throw them into an abyss. The image of Princess Grace's accident immediately comes to Claudia's mind. The country home is another element used to employ the Gothic as it is reminiscent of a haunted house. It belongs to the family of Rebeca, a woman who had disappeared more than twenty years prior. Rebeca was the mother of Claudia's mother's childhood friends, Mariú and Liliana. At the country home, Claudia's mother describes Rebeca's disappearance with an admirable commitment to detail. She even makes a comparison between Rebeca and herself when she says, "[t]eníamos tu edad y Rebeca, la mía" (Quintana

2021, 149). This comment increases the intensity of Claudia's fear of losing her mother, and Claudia tries to defend that Rebeca would never have disappeared on purpose as if to reassure herself that her own mother would not do the same. She tells her mother that Paulina, her very much so inanimate doll, "[le] dijo que una mamá nunca abandonaría a sus niñas, menos si son pequeñas" (149). Here, the haunted house, the disappeared mother, and the whispering doll all work to install the Gothic genre. Near the end of the family's stay, as if by magic, Rebeca's wrecked Studebaker is found in a chasm near the property. Her bones are all that remain in the driver's seat. Rebeca may not have abandoned her daughters on purpose, but she still abandons them in death. For Claudia, a bad mother and a dead mother, once again, are one and the same.

Although *Los abismos* is filled with dead women, Claudia's mother is the most ominous figure of all. She is a gothic character in that she provokes fear with her morbid fascinations and ghost stories. The effect of gothic maternity reaches its climax when Claudia wakes in the middle of the night and realizes that her mother is not in bed. She finds her outside with a glass of whiskey in hand, looking down into the chasm at the edge of the property. Her mother turns towards her and promises that they will spend more time together going forward, "Mañana salimos los dos. Te lo prometo" (Quintana 2021, 194). It is the promise of a "good" mother to be present for her child. As Claudia looks at her mother, so close to the edge, images of Karen Carpenter, Grace Kelly, and Gloria Inés surface. She grips her mother's arm and notices that it is just as thin as Karen's. Her mother stands just steps away from the abyss, an abyss not dissimilar to the one where Grace met her demise. When Claudia finally peers into her mother's eyes, it becomes clear: "el abismo dentro de ella, igual al de las mujeres muertas, al de Gloria Inés, una grieta sin fondo que nada podía llenar" (194).

Se tiró sola: A Reproduction of Gothic Mothering

After seeing her mom on the edge of the precipice, Claudia's anxieties reach an inflection point. She can no longer tolerate the anxiety that her mother provokes. Rather than waiting in fear of the possibility of death, Claudia realizes it herself by way of her double: Paulina. The presence of doubles is a common theme in Gothic fiction, provoking uneasiness and discomfort when questions surrounding identity arise. Throughout the novel, Claudia seeks comfort in her doll Paulina, who she describes affectionately as "la muñeca más linda jamás" (Quintana 2021, 36). At times the relationship seems like that of a friendship or sisterhood, but in other moments Paulina is used to help Claudia work through complex feelings of abandonment and loneliness as well as the concerns and grievances she has regarding motherhood. In one scene, Claudia proudly tells her aunt Amelia

that Paulina "[m]e acompaña a todo. A comer con mis papás, a ver televisión, a dormir" (116). Claudia takes Paulina everywhere and loves her unconditionally, and in doing so Claudia becomes the "good" mother for which she has been longing. However, she also shows the potential lability of the mothering experience.

In what will become their last night at the rural property, Claudia's parents are surprised when the beloved doll is not seated at the dinner table as usual. When they ask Claudia about the doll's whereabouts, Claudia responds with disconcerting innocence that she threw *herself* off one of the property's precipices. Quintana produces a powerful and complicated scene that intersperses a dialogue between Claudia and her parents with flashbacks that inform us of the nature of Paulina's absence. When her father tries to clarify and suggest that Paulina must have fallen accidentally, Claudia remembers:

"[n]o sentí el vértigo al pie del abismo. No sentí nada. El cielo estaba blanco, las montañas negras, y una neblina gorda cubría el cañón.

—No —expliqué—. Se tiró.

Al principio Paulina se estuvo sentada en la valla, como los niños en el muro del foso de los leones. Tranquila, como si contemplara el paisaje.

—¿Qué estás diciendo, Claudia?

Quedó en el aire y yo agarrándola por el brazo.

—Que se suicidó.

La vi caer. Primero muy derecha. Luego se ladeó y perdió un zapato.

—¿La tiraste?

—Se tiró ella.

Paulina en el aire. Los piecitos arriba, la cabeza abajo y el pelo abierto, largo y moviéndose como unas alas" (Quintana 2021, 200).

In this scene, the commentary on motherhood becomes a product of Claudia's experiences with dead mothers and bad mothers. Gothic maternity is reproduced in the relationship between Claudia and Paulina. If we understand Paulina as the mother figure, then she embodies the dead mother, the bad mother who abandons her child through death like Grace Kelly, Gloria Inés, and Rebeca. On the other hand, if we perceive Paulina to be the daughter in this relationship, then Claudia has just committed infanticide and has become a bad mother par excellence.

The act of throwing the doll gives Claudia control over the overwhelming anxiety and fear of abandonment produced by the experience of gothic maternity that dominates the narrative. The anxiety of not knowing whether her mother will abandon her through suicide is suffocating. When she tosses Paulina over the edge, she visualizes the suicide that she so deeply fears. In essence, she experiences death through her double. Instead of just imagining bodies plummeting to their death in her mother's ghost stories, she now orchestrates it herself. The murder/suicide is a response to the despair she feels regarding her mother. The flashbacks make the scene seem especially sinister in the face of Claudia's cold and calculated witnessing. The reality is that she has been desensitized to death and loss. She is surrounded by her "muertos". The reproduction of mothering as monstrous in the Claudia-Paulina relationship represents the culmination of a narrative that develops itself around the concept of gothic maternity.

Conclusion: Quintana's Ghostly Narrative

Throughout this article, I have placed Claudia's mother as the teller of ghost stories, but I would be remiss to not bring the attention back to *Los abismos*'s caleña writer, Pilar Quintana, as the most important storyteller of all. Pilar Quintana's novel focuses on the silences of history that Wisker refers to in *Contemporary Women's Ghost Stories* (2022). She uses the dead women in her novel to provoke a conversation about the plurality of the mothering experience while challenging the myths of motherhood. Her narrative brings attention to the violence of the patriarchal system which imprisons women in the domestic sphere while presenting maternity as an inevitability or a requirement. As Wisker explains it, "[w]omen, like ghosts have historically lurked in the background, trapped in grand and humble houses, disenfranchised legally and politically, and incarcerated in domestic spaces and domestic roles by norms of family, heredity and inheritance" (Wisker 2022, 2). In Quintana's novel, these mothers are also trapped in the domestic sphere and when they try to escape or seek personal pleasure, like Claudia's mother's affair and later her retail job, they are punished and vilified. Quintana's representation of motherhood does not necessarily speak to physical violence against women or femicide in Colombia, but instead reveals the insidious social and patriarchal pressures that impact women's mental health and quality of life.

Instead of reaffirming the good/bad mother binary, this article has shown how outdated and problematic these labels have become. It should be clear now that the good/bad binary

is a shortcut that presents a limited and incomplete analysis of motherhood based on fundamental myths that deny women and the mothering experience of nuance and complexity. Quintana shows the plurality of the mothering experience, and by the end of her novel, Claudia's mother recognizes her own shortcomings. She explains to Claudia that she tries to be a good mother, but it is difficult. Of course, it is difficult. Mental health plays a key role in *Los abismos*, and the depression that afflicts Claudia's mother is oftentimes debilitating. However, the use of the first person makes sympathizing with Claudia's mother challenging as readers become so invested in the feelings of anxiety, instability, and neglect that Claudia conveys throughout the narrative. Although Claudia is a precocious young girl who understands that her mother is struggling, it does not matter to an eight-year-old *why* her mother is ignoring her, it simply matters that she is being ignored.

Motherhood is a complicated experience, and although we as readers focus on the pain that Claudia feels, it becomes increasingly evident that Claudia's mother has experienced loss and disappointment time and time again. We can also notice how mothering is reproduced when daughters finally become mothers; the characteristics of the "bad" mother seem to transcend generations regardless of how conscious the daughters are of the negative impact that the same mothering approach had on them.⁵ Throughout the novel, Claudia expresses her grievances about motherhood, but it is the murder/suicide of her doll Paulina that shows us the impact that both her mother and the other examples of mothering have had on her.

To conclude, gothic maternity denies the myths of motherhood and emphasizes the deadly impacts of maternal ambivalence both on mothers and on children. In *Los abismos*, it presents maternity as dangerous, threatening neglect for the child and suicide for the mother. Quintana's novel connects maternity to the Gothic genre and places it squarely in the Colombian context not only through her references to Colombian symbols but also by centering the narrative in Cali, a crucial space for the growth of the Tropical Gothic in the eighties. Gothic maternity is a strategy that allows us to rethink motherhood, and more importantly, it places women at the center of the story. In Quintana's novel, it challenges the silencing that has traditionally occurred in domestic spaces and reanimates women who have been forgotten. Motherhood is a scary place, but by exploring and processing the complexities of the experience, Quintana provides a fuller picture of motherhood that will help us to navigate changing family dynamics and to better understand the plurality of the mothering experience.

Bibliografía

- Ajuria Ibarra, Enrique. 2019. "Latin American Gothic." In *Twenty-First-Century Gothic*, edited by Maisha Wester and Xavier Aldana Reyes, Edinburgh University Press.
- Badinter, Elisabeth. 1981. *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct*. London: Souvenir Press E & A.
- Caicedo, Andrés. "La maternidad." *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- Calvo, Yadira. 2019. "La mitificación de la maternidad. (1981)" In *Antología del pensamiento crítico costarricense contemporáneo*, edited by Montserrat Sagot and David Díaz Arias, 469–78. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra and Inés Ordíz. 2018. "Introduction: Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic." In *Latin American Gothic in Literature and Culture*, edited by Sandra Casanova-Vizcaíno and Inés Ordíz, 1-12. New York: Routledge.
- Cohen, Jeffery. 1996. "Monster Culture (Seven Thesis)." In *Monster Theory: Reading Culture*, 1-25. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Eljaiek Rodríguez, Gabriel Andrés. 2022. *Colombian Gothic in Cinema and Literature*. London: Anthem Press.
- Fleenor, Juliann. 1983. *The Female Gothic*. Montreal: Eden Press.
- Freud, Sigmund. 1919. "The 'Uncanny'". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by James Strachey, 217-256. Psychoanalytic Electronic Publishing.
- Ginette Carpenter. 2016. "Mothers and Others." *Women and the Gothic*, edited by Avril Horner and Sue Zlosnik, 46-59. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gustafson, Diana L. 2005. *Unbecoming Mothers: The Social Production of Maternal Absence*. New York: Haworth Clinical Practice Press.
- Hughes, William, and Andrew Smith. 2019. "Introduction: the most Gothic of acts – suicide in generic context." In *Suicide and the Gothic*, edited by William Hughes and Andrew Smith, 1-17. Manchester: Manchester University Press.
- Ladd-Taylor, Molly, and Lauri Umansky. 1998. *"Bad" Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America*. New York: New York University Press.
- Martínez Pinzón, Felipe. 2015. "Una Nación Sin Blancos: Gótico Y Mestizaje En "Dolores" De Soledad Acosta De Samper." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 39, no. 2, 391-414. <http://www.jstor.org/stable/24717225>.
- Quintana, Pilar. 2020. "La escritora Pilar Quintana habla sobre Cali: su mayor 'obsesión literaria'." Interview by Yefferson Ospina. *El País*, March 20, 2020. <https://www.elpais.com.co/quedate-en-casa/cali-es-una-de-mis-obsesiones-literarias-pilar-quintana.html>
- . 2021. *Los abismos*. Barcelona: Alfaguara.
- . "Pilar Quintana: 'Intento mostrar una maternidad imperfecta'." Interview by Silvina Frieri. *Página 12*, April 26, 2021. <https://www.pagina12.com.ar/337916-pilar-quintana-intento-mostrar-una-maternidad-imperfecta>
- . 2022. "Pilar Quintana: «Uno usa la palabra deseo y solamente se piensa en el deseo sexual»." Interview by Ariana Basciani. *The Objective*, April 22, 2022. <https://theobjective.com/further/cultura/2021-04-22/pilar-quintana-uno-usa-la-palabra-deseo-y-solamente-se-piensa-en-el-deseo-sexual/>.

Verea, Cristina Palomar. 2004. "'Malas Madres': La Construcción Social de La Maternidad." *Debate Feminista* 30, 12–34. <http://www.jstor.org/stable/42624829>.

Wallace, Diana. 2013. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.

Wisker, Gina. 2022. *Contemporary Women's Ghost Stories: Specters, Revenants, Ghostly Returns*. Cham: Palgrave Macmillan.

Notas

- 1 Some other examples that show the growth of literary criticism focused on the Gothic genre in Latin America include *Ecos gótico en la novela del Cono Sur* (2013) by Nadina Olmedo, *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017) by Gabriel Eljaiek-Rodríguez, and Justin Edwards's and Sandra Guardini Vasconcelos's edited volume *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* (2016).
- 2 A great example of this can be found in the not so contemporary work of Soledad Acosta, "Dolores" (1869), when the title character becomes a leprous monster of sorts hiding in the woods. According to Felipe Martínez Pinzón, Acosta suggests the anxieties and contradictions of Colombia's nation-building projects through the gothic transformation of the title character (Martínez Pinzón 2015, 403).
- 3 Founded in 1944, *¡Hola!* is a tabloid from Spain still in circulation today that focuses on popular culture and the intimate lives of celebrities.
- 4 The "Werther Effect" is further elaborated in Tobin Seiber's article "The Werther Effect: The Esthetics of Suicide" published in *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 26, No. 1 (WINTER 1993). Lisa Vargo also writes about the phenomenon in her chapter "Male and female Werthers: Romanticism and Gothic suicide" from *Suicide and the Gothic* (2019), with interest in emphasizing its impact on women writers and how it relates to sensibility in women's writing.
- 5 This topic is discussed in Almudena de Linos Escario's article "Madres e hijas: ¿Se hereda el modelo de maternidad?" *Empiria* (Madrid), no. 39 (2018): 175–199. Also, more canonically, Nancy Chodorow explores the mother-daughter relationship in *The Reproduction of Mothering* (1978).

Mundos relacionales no antrópicos en “La quema” de Andrea Mejía y “Un toro bien bonito” de Laura Ortiz Gómez

Juanita Cristina Aristizábal / Pitzer College

“¿Y qué es la violencia?” se pregunta un mamo arhuaco, una de las decenas de miles de víctimas del conflicto armado en Colombia que compartieron sus testimonios con la Comisión de la Verdad entre 2018 y 2022: “Violencia es el reflejo de la desconexión del ser humano con la naturaleza. La desconexión del ser humano con el mundo real de la Madre Tierra, con todos los componentes que existen en el universo” (Comisión 2022, 125). La afirmación anterior ilumina una de las cuestiones centrales en los debates, no solo en torno a la posible construcción de paz en un país acostumbrado a que esta y otras formas y definiciones de violencia lo definan y lo constituyan, sino en torno a la propia supervivencia y adaptación de los seres humanos y del planeta en el contexto de catástrofe climática en el que vivimos.

La desconexión a la cual se refiere esa sabia voz, manifestada en violentas colonizaciones, implacables extracciones de recursos, devastadores monocultivos y desplazamientos forzados, ha dejado al campo colombiano y a sus habitantes empobrecidos, empujándolos con demasiada frecuencia a mal vivir en despiadadas ciudades donde las oportunidades son escasas. No en vano, el primer punto del acuerdo entre el gobierno colombiano y las hoy extintas FARC-EP (que buscó terminar con el conflicto armado más largo del hemisferio occidental) sea justamente la necesidad de una “Reforma Rural Integral” para cerrar “las brechas entre el campo y la ciudad... creando condiciones de bienestar y buen vivir para la población rural” (Acuerdo final 2016, 7). Los diálogos de paz de La Habana que comenzaron en 2012 y el acuerdo que se firmó en 2016 impulsaron, o por lo menos coinciden, con un interés creciente en la cultura y en las artes por indagar sobre las raíces rurales de la violencia en Colombia, el problema de la desigual distribución de la tierra en el país, y el impacto brutal del conflicto armado y del narcotráfico y la guerra contra las drogas en los territorios en donde campesinos, indígenas y afrodescendientes pusieron y siguen poniendo la mayoría de las víctimas y en donde la propia naturaleza fue y es aún víctima de ya más de siete décadas de violencia.¹

Dentro del corpus de obras que comparten esta indagación llaman la atención las que exploran justamente esa desconexión entre seres humanos y naturaleza. Historias que, desde la ficción, se ocupan de reflexionar sobre la separación entre naturaleza y cultura característica de los discursos de la modernidad que han permitido una apropiación y explotación incontrolada del entorno debido a la cual vivimos en la era conocida como el Antropoceno, en la cual transformamos nuestro entorno a una velocidad que excede cualquier

posibilidad de regeneración de los ecosistemas que hacen posible nuestra propia existencia como seres humanos en el planeta². Se trata de obras en las cuales las representaciones de las realidades rurales del conflicto armado en Colombia se conectan, unas veces de manera explícita y otras oblicua, con importantes debates ambientales desde las ciencias sociales y naturales, así como con corrientes ecocríticas relativamente recientes en la literatura y las artes. Me refiero a debates que proponen repensar los nocivos paradigmas esencialistas que imaginan a la naturaleza como algo separado de los seres humanos, como una canasta de recursos disponible para ser dominada y explotada (Gudynas 2011, 290). Desplegando las posibilidades del lenguaje para reflexionar sobre las violencias generadas por estos paradigmas e imaginando mundos posibles a través de la ficción, estas obras nos invitan a repensar esta desconexión, a cambiar estos paradigmas y a imaginar futuros de encuentros entre especies, de mejores relaciones entre seres humanos y no-humanos, de realidades relacionales que hagan posible imaginar una salida al Antropoceno.

Después de repasar algunos debates relevantes para explorar la conexión entre naturaleza y cultura y algunos diálogos con estos debates desde la literatura y las artes, de pasar por reconocer los aportes de las voces de las víctimas del conflicto armado colombiano a estos debates y diálogos desde las prácticas y los saberes ancestrales, este artículo culmina en la lectura de dos cuentos de escritoras jóvenes colombianas: “La quema” (2018) de Andrea Mejía y “Un toro bien bonito” (2021) de Laura Ortiz Gómez. Considero estos dos textos expresiones de una mirada crítica a la separación entre naturaleza y seres humanos, entre naturaleza y cultura, y, como tal, punto de partida para un ejercicio más amplio que mire la producción cultural colombiana reciente a través de los lentes de esos debates socio-ambientales y sus ramificaciones literarias y artísticas.

Relacionalidad, no antropía

La afirmación del mamo citada al comienzo captura todo un debate crucial en torno a la urgencia de repensar nuestra (des) conexión con la naturaleza como salida a la crisis ambiental. Arturo Escobar se refiere a la necesidad de una transición ecológica y cultural profunda para superar uno de los paradigmas base de esta falta de conexión y de esta crisis, un paradigma que se desprende de lo que Escobar llama la ontología moderna dualista. Esta ontología, basada en la

separación tajante entre naturaleza y cultura, mente y cuerpo, nosotros y ellos, occidente y el resto, ha sido raíz de una visión de mundo en la cual “nos vemos como sujetos autosuficientes que ... vivimos en un mundo compuesto de objetos igualmente autosuficientes que podemos manipular con libertad” (Escobar 2014, 58).³ Según el análisis de Escobar, la transición ecológica y cultural que los movimientos sociales de pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina están poniendo en práctica y para la cual están produciendo imaginarios debe empezar por rechazar esta supuesta separación y autosuficiencia de los seres humanos y pensar en cambio en términos de ontologías relacionales.⁴ El principio clave de estas ontologías es que “todas las cosas del mundo están hechas de entidades que no pre-existen a las relaciones que las constituyen” (Escobar 2014, 58). Por ejemplo, dice Escobar en diálogo con Marisol de la Cadena, considerar la montaña como un ser discreto e inerte, un objeto sin vida, lleva a su eventual destrucción como en la minería de cielo abierto o carbón (Escobar 2014, 58). Pensar y sentir la montaña como ancestro o como entidad sintiente, al territorio como “algo más que una base de material para la reproducción de la comunidad humana y sus prácticas” (Escobar 2014, 103) abre espacio para la interrelación de lo humano y lo no-humano. En las ontologías relacionales:

los territorios son espacios-tiempos vitales de toda la comunidad... también son los espacios-tiempos de interrelación con el mundo natural que circundan y es parte constitutiva de este. Es decir, la interrelación genera escenarios de sinergia y de complementariedad, tanto para el mundo de los hombres-mujeres, como para la reproducción de otros mundos que circundan al mundo no-humano. (Escobar 2014, 103)

Patricia Noguera, por su parte, se refiere a la necesidad de superar el pensamiento moderno que escinde y separa y que está basado en “la competencia y dominio de unos modos de ser sobre otros, en la competencia y dominio de unos saberes sobre otros” (Noguera 2004, 20). Haciendo eco de esas ontologías relacionales y en diálogo con teorías de redes y de complejidad, Noguera propone la transición a un pensamiento ambiental que deje atrás las estructuras instrumentalistas, la pretensión humana de “absoluta autonomía sin su correspondencia de responsabilidad y cuidado” (Noguera 2004, 64). Noguera habla de una ética ambiental que vaya más allá de incluir a todas las culturas y a todos los individuos humanos como interlocutores válidos para introducir además a “otros interlocutores que nos hablan, que debemos escuchar y no podemos ignorar: los ecosistemas, la tierra, el universo, eventos de los cuales somos emergencia, y de los cuales seguimos siendo parte integral e integrante” (Noguera 2004, 63). Debemos buscar no sólo que la tierra se adapte a nosotros sino buscar *con* la tierra posibilidades de adaptación mutua, respetar “el magma originario del que surgimos y en el cual aún nos movemos como un nodo importante,

pero un modo más, en la intrincada red rizomática de la vida” (Noguera 2004, 64).

La noción de que los seres humanos no somos sino “un nodo más”, de que existimos en relación con animales, plantas, minerales, materia, objetos, está en la base de los debates que buscan salidas al Antropoceno. Reconocernos como parte de esa intrincada red a la que se refiere Noguera, como seres constituidos también en interrelación con los mundos de lo no-humano como apunta Escobar, implica disolver la separación entre naturaleza y cultura y adoptar miradas no antrópicas, es decir no centradas en los seres humanos. En palabras de Ana María Lozano, implica bajarnos de los pedestales de los discursos, mitos, filosofías y religiones que nos alejaron “cada vez más de la tierra, del fango, del humedal” llevándonos a construir “un poder solitario, extrañados del mundo” (Lozano 2017). El fin del “mito de la excepcionalidad de los seres humanos” es una tarea que pasa por entender cómo nos hemos relacionado con los animales, con los árboles, con los ríos, con aquello que denominamos “la naturaleza” a través del lenguaje y de la representación.

Lozano se refiere a la necesidad de cambiar los juegos de lenguaje que han sido “caja de herramienta del antropismo” por otros no antrópicos, de abrir la posibilidad de que, desde la representación, podamos pensar lo no-humano como viviente y con “derecho a la existencia por sí mismo” (Lozano 2020, 169).⁵ Quizás uno de los ejemplos más claros de esa caja de herramientas del lenguaje antrópico sea la mirada “paisajera” que históricamente ha dominado los regímenes de representación de la naturaleza. En esa mirada, que ha tenido una fuerte presencia en la historia, política y cultural en Colombia, la naturaleza queda relegada a paisaje. En contravía de cualquier noción de red o de relacionalidad, se asume que la naturaleza existe solo en cuanto es vista, delimitada, clasificada por unx otrx humanx y externx que se percibe como superior a ella y en libertad de moldearla y usarla utilitariamente a su antojo.⁶ Esta mirada antrópica, antropocéntrica, ha facilitado la explotación descontrolada de la naturaleza al asumir su “silencio y oscuridad ... si no hay humano que la admire” (Lozano 2016, 56). Es una mirada sintomática de la falta de conciencia de que:

en el mundo hay miles de miradas y miles de voces que se expresan ante mí. Desde sistemas de comunicación diversos al humano, que no por ello habría que calificar de inexistentes, esos cuerpos con pelos o escamas y ojos de mirada no estereoscópica se manifiestan. Miles de organismos devuelven la información de nuestros cuerpos, reaccionan a nuestras acciones desde superficies verdes, desde derrames untuosos o desde borboteantes líquidos. (Lozano 2017)

Plantas, animales, minerales, sustancias y objetos hacen parte de este universo no antrópico y expandido, un

“pluriverso” o mundo en el cual caben muchos mundos, parafraseando a Escobar (2014, 20), en donde los seres humanos están conectados y constituidos en sus relaciones con entes no-humanos. La pregunta por los juegos de lenguaje de una “caja de herramientas no antrópica” ha sido abordada por la crítica cultural y literaria en América Latina en diálogo con el pensamiento post-humanista, neomaterialista y los estudios de la animalidad.

Gabriel Giorgi (2014) habla de producción cultural de América Latina en la cual observa que el animal, que fue clave en el ordenamiento de territorios y cuerpos basado en la distinción entre naturaleza y cultura, central en los mecanismos ordenadores de los imaginarios civilizatorios modernos, reaparece como “un umbral de exploración crítica y de integración estética” (22).⁷ Cuando “la naturaleza deja de ser un exterior insondable” (Giorgi 2014, 33) gracias al paso de una visión antrópica a una no antrópica y relacional, como la descrita anteriormente, un nuevo ordenamiento cuyo elemento decisivo empieza a ser la relación con lo animal y con lo viviente desestabiliza la distinción entre lo humano y lo animal como mecanismo ordenador de cuerpos y sentidos.

Giorgi habla de una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano (2014, 12). La forma animal se vuelve cuerpo no figurativo y no-figurable. Ya no se trata de una figura disponible retóricamente, una metáfora para capturar y delimitar lo humano, sino de “un borde que nunca termina de formarse”, de un “contorno indeterminado, mutante y abierto”, “una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos” (Giorgi 2014, 34). A partir del animal, desde el umbral y el continuum orgánico, afectivo y material que posibilita, es posible imaginar otros modos de relación con el cuerpo y entre cuerpos, entre especies. Lo animal abre “otras políticas de lo viviente” (Giorgi 2014, 41), “ilumina cuerpos irreconocibles, potencias corporales y fuerzas sin nombre, en el límite mismo de la especie humana, en zonas de indeterminación entre especies y entre cuerpos” (Giorgi 2014, 39).

La capacidad de la cultura y de la literatura para imaginar otros modos de relación, otros mundos relacionales, es el tema de un libro reciente de Héctor Hoyos. Hoyos usa el término “materialismo transcultural” para referirse a lo que considera un uso no-instrumental de las historias y del lenguaje literario para desestabilizar la división entre naturaleza y cultura en la producción cultural latinoamericana. La lectura de Hoyos se ocupa de representaciones de relaciones entre humanos y no-humanos en la literatura, de lo que llama una forma particular de contar historias que ilumina la continuidad entre naturaleza y cultura a través de la historia humana y no-humana.⁸ Estas historias representan, según Hoyos, una poderosa herramienta metodológica y conceptual para entender

nuestro presente, para desestabilizar nuestros vínculos con las cosas y repensar cuál es nuestro lugar como seres humanos en la historia humana-no-humana (Hoyos 2019, 13). La narrativa, dice Hoyos, puede interrumpir nuestro hábito de relacionarnos con los objetos de manera no-reflexiva:

In the abandonment to the pleasures of literature there is a potential to repair the suture that Cartesianism has made in Western rationality. We know that we are objects ourselves; we too are matter... Under the spell of narrative, we may reassess our social and historical conjuncture and rethink our place within the material world entirely. (Hoyos 2019, 38)

Como espacio de exploración estética y política a través del lenguaje y lugar para imaginar mundos posibles, la literatura tiene mucho que aportar a la hora de pensar en esa caja de herramientas para un lenguaje no antrópico. El hechizo de la palabra, de las historias, de la narrativa, al que se refiere Hoyos, puede poner a hablar a las cosas, ensayar voces y manifestaciones para honrar esas miradas, voces, y organismos no-humanos con los que coexistimos y que nos co-constituyen. Se trata de un ejercicio con relevancia global en la era de crisis que vivimos, en medio de las cada día más inminentes advertencias sobre el punto de quiebre al que nos enfrentamos con respecto a nuestras posibilidades de sobrevivir como especie ante lo que le hemos hecho y le seguimos haciendo al planeta desde nuestros pedestales humanos. Es también un ejercicio urgente en el contexto que se vive en Colombia, en donde, en palabras de Rosario Rojas-Robles:

gobiernos, empresas, el modelo económico y las múltiples formas de extractivismos (legales, ilegales, legitimados, criminales, intensivos) que se imponen, no dan muestras de bajar las armas en contra de la naturaleza no-humana, afectando la naturaleza humana, víctima y muchas veces revictimizada por esa voracidad excesiva y abusiva de quienes lo quieren todo para ellos. (Rojas-Robles 2018, 186)

Según Rojas-Robles es importante entender que para cambiar este panorama y “encontrar algo de paz entre nosotros” tenemos “la obligación de reconciliarnos también con la naturaleza no-humana” (Rojas-Robles 2018, 186). Lo anterior se articula de manera persuasiva en el reciente informe de la Comisión de la Verdad, en donde se pone en palabras y en testimonios el impacto profundo del conflicto en la naturaleza y sus implicaciones.⁹

El lenguaje de la naturaleza desde las prácticas y los saberes ancestrales

Cuando los pájaros no cantaban, el título de uno de los libros del Informe Final de la Comisión de la Verdad, refleja la importancia de considerar este impacto en la memoria del

conflicto y en cualquier esfuerzo por impedir que se repita lo que pasó. En la introducción a este libro, basado en los más de 27.000 testimonios recogidos por la Comisión, se habla de entrada de la necesidad de revisar la definición de naturaleza en sintonía con los debates sobre las ontologías relacionales, la ética ambiental y el pensamiento no antrópico repasados anteriormente. “Los sentidos de las palabras medio ambiente, naturaleza y ecosistema”, nos dice el informe en uno de los textos que sirven de preámbulo a los testimonios, “evocan un espacio, un contenedor pasivo de las acciones de los seres humanos: un escenario más de la guerra. Esto no hace más que confirmar una distancia panorámica entre el sujeto que observaba el conflicto y los seres que lo vivieron” (Comisión 2022, 14). Esta distancia —además de reforzar las profundas divisiones entre ciudad y campo en Colombia a causa de las cuales quienes habitan en las ciudades se mantuvieron con frecuencia insensibles al conflicto que estallaba en áreas rurales poco conectadas con y olvidadas por los centros urbanos— impide entender que la naturaleza no fue solo escenario del conflicto y sus violencias sino, con demasiada frecuencia, motivo y víctima misma de la confrontación armada. La naturaleza, nos dice el informe, debe considerarse como “ser sintiente” cuya voz —junto con la de los pueblos étnicos y campesinos con quienes, como sus guardianxs, tenemos una deuda histórica—, “exige una atención particular” (Comisión 2022, 14):

Los bosques son “sujetos de dolor”. Muchos pueblos del mundo reconocen el sufrimiento de la naturaleza de manera incuestionable. Para ellos, los cuerpos de las personas no son los únicos que quedan marcados por la guerra. El uso cotidiano de la palabra naturaleza, sin embargo, simplifica lo que es en realidad la integralidad entre seres humanos y seres no humanos. Las violencias contra esa integralidad, contra los territorios y las entidades que los habitan, nos permiten ampliar la concepción del “dolor social” para entenderlo como otro “lenguaje del sufrimiento colectivo”. (Comisión 2022, 14)

Uno de los retos de nuestra sociedad es escuchar ese lenguaje del sufrimiento colectivo, que incluye el dolor de humanos y no-humanos unidos en relaciones integrales, escuchar a la naturaleza como víctima, a la “naturaleza como sujeto de dolor”. Pero ¿en qué lugar se articula?, ¿dónde se localiza su dolor?, ¿quién lo testimonia?, se pregunta el informe:

¿Lo hacen los árboles, los mares o los pájaros, o todos en una especie de coro? ¿Podemos hablar con esos “espíritus testimoniadores”? Cuando se habla de reparación integral, ¿no tendríamos que reparar también el lazo profundo con ellos? (Comisión 2022, 14)

Los testimonios de las víctimas registrados por el informe tocan ese dolor y se engranan con estas preguntas como en

estos pasajes que tocan los secretos, la verdad, el dolor y el lenguaje del monte y del manglar¹⁰:

El monte tiene secretos de dolor (...) conoce una verdad. ¿Y cómo cuenta esa verdad? Su vegetación no es la misma cuando nos cuenta el dolor (...) Con el color, con la forma del bosque, un cazador sabe que pasó algo anormal, que hay algo que no... que no encaja. Ese es el mensaje que nos da el monte. El monte nos dice muchas cosas, igual que el manglar nos está diciendo: “Mis orillas, mis quebradas”. (Comisión 2022, 151)

(...) yo siento que nos han hablado, que cambiaron su forma y no solamente por la coca, por la mina. La huella de la violencia le afecta tanto al territorio, que se mutó. No sé si es la palabra, pero hoy las plantas no son las mismas. Ni siquiera las medicinales. Aunque son las mismas que nosotros conocemos, su color no es el mismo. Cuando las amasamos, no es lo mismo. Sus árboles son distintos. La naturaleza manifiesta su tristeza en sus formas y en sus colores (...) el territorio está adolorido y lo está manifestando. Esto es como un mutualismo. Nosotros le dábamos al territorio y él nos daba. Cuando llega la violencia al territorio, se extraña nuestra presencia. No tenemos el mismo olor ni la misma intención desde que ella llegó. (Comisión 2022, 151)¹¹

Ante el dolor, el extrañamiento y ausencia de mutualismo traídos por la violencia, es necesario “un espacio para sanar al territorio”, continúa diciendo la persona que da este último testimonio. Sanar al territorio no es solamente reforestar, es “irme a lo profundo del monte y tocar un bombo. Que los árboles, que las plantas, que los pájaros, escuchen otro sonido: su sonido” (Comisión 2022, 151). El sonido de un bombo en lo profundo del monte, sonido *para* y *de* las plantas y los pájaros para reparar un lazo profundo, para restablecer la conexión perdida por la violencia, habla del potencial del arte para servir en esa tarea de imaginar los lenguajes de la naturaleza y sus múltiples formas, de escucharla no como un afuera sino como parte constitutiva de nuestro devenir como seres humanos.

Mundos relacionales desde la literatura

Si los testimonios del Informe nos hablan desde las prácticas y los saberes ancestrales, desde la literatura “La quema” y “Un toro bien bonito” de Andrea Mejía y de Laura Ortiz Gómez, respectivamente, hablan de las violencias de la desconexión entre naturaleza y cultura, exploran, desde la ficción, voces y diálogos posibles de su (des)conexión e imaginan mundos relacionales en donde co-existen humanos y no humanos.

Ambos cuentos son así terreno fértil para considerar posibles herramientas y figuras de un lenguaje no antrópico.

“La quema”

En “Ballenas”, uno de los diez cuentos de Andrea Mejía que conforman la colección titulada *La naturaleza seguía propagándose en la oscuridad* (2018), la narradora-protagonista registra la siguiente escena: “Como vi que no iba a poder conciliar el sueño fácilmente, encendí la lámpara de mi mesa de noche para leer un rato. Un hongo gris diminuto había salpicado una de las páginas de mi libro” (Mejía 2018, 76). La imagen de un hongo instalándose en la página es sugerente para pensar en la presencia de lo no humano en la escritura de Mejía. En sus cuentos (y también en las dos novelas que ha publicado hasta ahora¹²) los hongos, plantas, piedras, animales y los objetos no aparecen como trasfondo, utilería o paisaje, sino que, como el hongo, se propagan en una existencia propia y no determinada por quienes los observan o los manipulan y son, con frecuencia, parte constitutiva de los cuerpos humanos que protagonizan las historias.

Las páginas de los cuentos de Mejía están llenas de encuentros cotidianos y sui generis entre humanxs y no humanxs que, como lo señala Hoyos, invitan a desestabilizar nuestras relaciones irreflexivas con nuestro entorno material. La pupila negra que flotaba en el iris blanco y redondo de un pez de acuario muerto en la palma de la mano de una niña, pieles de conejo en donde todavía pueden verse los vasos sanguíneos reluciendo al sol, un perro de pelaje suave en medio del desolado y hostil paisaje de ceniza del cráter de un volcán, torbellinos de basura rodeando una caneca volcada sobre un andén, un trapo empapado de leche en el lavaplatos, una papa a la que le brotan raíces moradas. En el cuento titulado “Júpiter”, en el cual gran parte de la acción se ocupa de las interacciones de una pareja con los perros de una finca en donde están de visita, la narradora dice de uno de los perros: “El mundo de Cholula parecía estar poblado de figuras que yo no podía ver” (Mejía 2018, 91). Y en el mismo cuento se refiere al carácter “magnético” de las cosas de la dueña ausente de la finca, su colección de muñecas con pelo artificial y ojos de vidrio y sus libros: “...la felicidad doméstica, pensé, deja huellas en las cosas que se usan todos los días, y esas huellas son distintas a las huellas que deja la desgracia...” (87).

En el libro hay algunos cuentos urbanos y otros rurales. No hay menciones explícitas al conflicto armado colombiano, pero, sobre todo en los cuentos que ocurren en espacios rurales, abundan las exploraciones de las huellas de la desgracia, de la violencia, en la naturaleza y en los cuerpos de seres humanos que aparecen no solo inmersos en ella sino tejidos en sus fibras, sus texturas y sus olores. Es el caso de “La quema”, que está narrado por una voz indistinta que hace parte de un grupo de niños y jóvenes que están con una tía en

una finca en el Llano. Se trata de un cuento lleno de silencios en donde, por ejemplo, no hay menciones a las razones por las cuales los cuatro jóvenes (cinco contando la voz que narra) han ido a parar a ese lugar. Los silencios y ambigüedades del relato contrastan con elaboradas descripciones de la vegetación, los animales y los objetos que rodean a los personajes y por descripciones de las actividades que hacen en grupo. El entorno y el accionar de los personajes están acechados por la quema de una parcela, la enfermedad de un becerro y la visita de un veterinario que abusa físicamente de Verónica, la mayor, en complicidad con Doña Carmen, la tía.

Verónica, Lucía, Juan, Fabio, y la voz que narra toman leche recién ordeñada, visitan los becerros en el corral, juegan con los hierros para marcar reses, le dan sal a una vaca que está por parir, esconden y buscan huevos silvestres, se bañan en el río con los güios. En medio de estas y de otras acciones e interacciones con el entorno, la voz que narra se detiene frecuentemente para articular una conexión colectiva, compartida, entre sus cuerpos y la naturaleza a través de experiencias sensoriales. Stacy Alaimo propone esta conexión en términos de una “transcorporalidad”, un espacio tiempo en donde la corporalidad humana, en toda su materialidad, es inseparable de la “naturaleza” o del “entorno” (Alaimo 2008, 238).¹³ La transcorporalidad en el cuento se expresa, por ejemplo, en las descripciones de la quema. Esa abrupta y violenta modificación de la tierra que domina la escena nocturna con la que comienza el cuento cuando todos los niños están tratando de dormirse trae olores, sonidos y colores que presagian la tristeza de la enfermedad implacable del becerro y la violencia de la inminente visita del veterinario. La quema se experimenta en los cuerpos de humanos y animales. La voz narradora habla del aullido de los monos que “siempre se ponían inquietos con las quemas”, del olor a gasolina que “se impregnaba en nuestros cuerpos empapados de sudor”, del silbido del fuego en los pastizales y la lumbre que “se extendía por toda la planicie” (Mejía 2018, 21) y del acto de dormirse acallando la respiración y cerrando los ojos “envueltos en el parpadeo del fuego” (22).

Las experiencias transcorporales y sensoriales también incluyen algunas menos cargadas de violencia y otras que hasta sugieren una posible conexión profunda con la naturaleza a través de cuerpos que echan raíces. Hay referencias a las briznas secas que les raspaban las pantorrillas (Mejía 2018, 24), a los párpados ardidados por el sol (27) y a los calambres en el estómago por la leche cruda tomada en ayunas (24). La voz que narra dice que les gustaba “sentir la lengua tersa y rugosa de las vacas entre los dedos y el olor dulce y húmedo que nos quedaba después de darles sal sobre la palma de la mano” (24). En el pedregal la conexión les acerca aún más a los animales y a la tierra. La voz que narra dice que en ese espacio les

...gustaba sentir las piedras ardientes bajo nuestros cuerpos como si fuéramos lagartos. A veces oíamos

el sonido de una cascabel cerca. Su crujido hacía vibrar el aire caliente y nos producía una mezcla de horror y placer. Entonces nos quedábamos muy quietos, con las manos abiertas sobre las piedras como si fuéramos a echar raíces ahí mismo. A esa hora no había ninguna sombra en la llanura. Nos quedamos dormidos sobre las piedras sintiendo los picores de los rayos del sol sobre nuestra piel bajo el azul crudo del cielo. (Mejía 2018, 25)

La ilusión de conexión con la naturaleza, sintiendo en el cuerpo la cercanía a la experiencia de los lagartos o de las plantas bajo el azul crudo del cielo, se ve interrumpida por el sonido de una moto que les despierta. El veterinario llega a atender al becerro enfermo de mirada mansa y apagada que Lucía, la más pequeña del grupo, había buscado proteger con un círculo de piedras en una escena anterior del cuento. La violencia que ejerce este personaje que viene de afuera con el pretexto de cuidar y de curar queda sugerida en una imagen perturbadora también asociada al cuerpo y a lo sensorial. Lucía trata de proteger a Verónica (como había tratado de proteger al becerro con ese cerco de piedras) abrazándose a sus piernas, pero el veterinario acaba tomándola del brazo y conduciéndola hacia el fondo del corral: “la presión que ejercía se marcaba en el brazo delgado de ella. Cuando la puerta del cuarto se cerró, el golpe de latón resonó en el aire” (Mejía 2018, 26). Por esta imagen y otras menciones que hay en el cuento al cansancio de Verónica, sus gemidos al dormir, y su mirada perdida en los palos que flotaban en los remolinos del río, sabemos que no se trata de un hecho aislado sino de un patrón de abuso por parte del veterinario. Hay así una perversa correlación entre la enfermedad del becerro, su sufrimiento que acecha al entorno y a los personajes del cuento y el abuso y violencia infligido sobre Verónica. El cuento no imagina una salida de este círculo de abuso, de la trágica conexión entre el animal y Verónica; lo último que oyen los protagonistas en la escena final son “los mugidos prolongados y tristes del becerro” (Mejía 2018, 28).

Hay, sin embargo, otros animales en el cuento que sirven para introducir desafíos a la violencia de la quema o a la que representa sobre todo el veterinario pero también Fabio, quien, en el corral, usa los hierros de marcar el ganado para golpearle las pezuñas a las vacas y, en el río, “[d]esde lo alto de islote de piedras, tomó su pene entre las manos y lanzó un chorro de orina humeante que salpicó las rocas y cayó en arco sobre el agua turbia y marrón” (Mejía 2018, 27). Se trata de animales con una fuerza desestabilizadora, que aparecen para señalar un exceso que irrumpe en el poder humano de hacer daño a la vida vegetal y a los cuerpos de humanos y animales. La presencia de estos animales en el cuento remite a la existencia de otros mundos poblados de otras figuras, volviendo a la reflexión de la protagonista de Júpiter, a los miles de miradas y miles de voces que reaccionan a nuestras acciones, que se expresan desde sistemas de comunicación diversos al humano, retomando lo que plantea Lozano (2017).

Está la sutil presencia de los güios, esas serpientes tranquilas que se asolean después del mediodía en el río y que, nos dice la voz que narra, eran “los únicos animales que Fabio no se atrevía a molestar, aunque eran las serpientes menos esquivas del Llano” (Mejía 2018, 26). Después del violento encuentro con el veterinario bajan todos al río y la voz que narra describe el encuentro con un güio joven que se asoleaba: “Nos quedamos en silencio contemplando las escamas negras que brillaban como si estuvieran cubiertas de sudor... sabíamos que podíamos hacer ruido cerca de ella sin que se escabullera” (27). La escena del río que le sigue a este encuentro incluye la alegría de Lucía jugando en el barro, el dolor de Verónica expresado en su mirada perdida hacia los remolinos del río, y el exhibicionismo de Fabio que le hace gritar a Lucía: “¡Qué asco!” (27). El güio es una presencia sin explicaciones, sencilla, discreta. Sin más, la voz que narra termina su recuento del paseo al río diciendo que “El güio seguía quieto sobre la arena; su cuerpo pesado absorbía los rayos del sol” (27).

De manera diametralmente opuesta, las hormigas que dominan la escena final del cuento invaden el espacio lanzándose como un alud implacable sobre cuerpos y objetos. Transforman la casa y movilizan la imaginación y la percepción de la voz que narra, una percepción que, como lo señalé anteriormente, se plantea como elemento que comparten Verónica, Lucía, Juan y Fabio. La aparición de las hormigas, a la que se refiere como “la ronda”, coincide con una noche en la que no hubo quema y es parte de otra de esas experiencias sensoriales, transcorporales, de la naturaleza y del entorno que aparecen por todo el cuento. En la oscuridad de la noche la voz que narra dice que se despertaron sin saber dónde estaban y comenzaron a sentir “un cosquilleo en las mejillas” (Mejía 2018, 27): “Las hormigas subían por las patas de las camas, atravesaban los mosquiteros y avanzaban como una charca oscura que bañaba nuestros cuerpos” (28). Además de los cuerpos, las patas de las camas y los mosquiteros, las hormigas cubrían las baldosas de la casa, subían en columnas por las paredes hasta alcanzar el techo, “era como un torrente que brotaba de sí mismo” (28).

La voz que narra sugiere que no era una experiencia única, sino una que se repetía con alguna frecuencia; la tía decía que era “algo bueno y había que dejarlas hacer su trabajo porque limpiaban la casa” y ellas ya sabían lo que tenían que hacer (Mejía 2018, 28). Ante el torrente de hormigas, el grupo se ve obligado a desplazarse al patio trasero de la casa. Allí se desgonzan en hamacas y se conectan a través del tacto de Lucía, que les toca la cabeza con sus manos pequeñas hasta encontrar el pelo nudoso de Verónica. Después de ese reacomodo la voz que narra concluye que “la oscuridad está llena de plagas”, dice que:

... podíamos imaginar a los gusanos mordiendo las hojas dentadas de los ficus mientras un tapiz de hormigas se extendía sobre la casa devorando a su

paso arañas y restos de ratones muertos. El viento se abría paso entre las hojas de palma seca que cubrían el toldo. (Mejía 2018, 28)

Aunque el becerro sigue mugiendo desde el corral, dice la frase final que sus mugidos se oyen “de vez en cuando”. La voz que narra los describe como mugidos prolongados y tristes, pero quizás la capacidad de percibir las plagas, de imaginar la naturaleza en esa cacofonía de voces y en la explosión de sentidos que desencadena la invasión de las hormigas, traiga algo de consuelo a la violencia encarnada en la enfermedad del becerro.

“Un toro bien bonito”

Si en “La quema” la conexión con la tierra se queda en aspiración y la relación con un cuerpo animal bovino es desde el dolor y la violencia, en “Un toro bien bonito” se trata de una relación trágica, pero a la vez liberadora, que posibilita esta conexión. El cuento fue publicado en 2021 en una colección de cuentos titulada *Sofoco* por la cual Ortiz Gómez ganó el Premio Nacional de Narrativa Elisa Mujica en 2020. Las menciones al conflicto armado en Colombia son explícitas en este caso. Varios de los cuentos ocurren en espacios rurales asolados por los actores del conflicto. Además de guerrilleros, paramilitares, militares y lxs civiles siempre atrapadxs en el medio, varios animales, incluyendo una pantera onca, vacas, terneros y el particular toro “bien bonito”, son protagonistas de los nueve cuentos que conforman la colección. El toro, imagen de la portada del libro, tiene una carga simbólica muy fuerte al ser un toro creado por Jeremías, el protagonista del cuento, parido a través de un doloroso proceso de encuentro forzado con la palabra escrita para aprender a leer como adulto. Se trata de un toro hecho de letras y resultado de un proceso a través del cual Jeremías se desconecta de su parcela de tierra en la base del páramo para descifrar los misterios, dolores y violencias del pasado. Todo acaba siendo una búsqueda que lo lleva a una conexión aún más profunda con la naturaleza al convertirse él mismo en el animal.

Jeremías se mueve en un entorno rural, el pedazo de tierra que trabaja con el azadón y en donde vive con tan solo una vaca como compañía después de la muerte de su madre. El cuento, que está narrado por completo en tercera persona, comienza presentando a Jeremías no solo como alguien que se mueve en ese pedazo de tierra paramera que la voz que narra describe como “un horizonte de quietud paranormal” (Ortiz 2021, 101): Jeremías *hace parte* de ese terreno. No solo “conoce cada coloración de las piedras, cada rugosidad del suelo, cada grito de pájaro” sino que está conectado con él y lo vive a través de su propio cuerpo: “Puede sentir el caudal de los ríos” y “sus pies saben de memoria cada uno de los cinco senderos que llevan a la nieve perpetua” (101). Su

conexión con la tierra es tan profunda que “a veces, cuando se queda quieto, comienza a sentir que los brazos se le hacen peludos y el corazón se le pone verde y líquido” (101). Sobre “el mutismo de Jeremías” la voz que narra no dice que *parece*, sino que “es una planta trepadora... Silencio de mula” (101, mi énfasis).

Ese silencio —no ver nada, no escuchar nada, no saber nada, no meterse en nada— es “memoria de la guerra en alta montaña” (101), dice la voz que narra. Es un silencio que domina el pueblo desierto y lleno de trincheras del ejército al que baja buscando a alguien que le ayude a descifrar una carta de su madre que encuentra enterrada junto con tres fotos en un baúl un día cuando está arando la tierra. El baúl que contiene la carta y las fotos llega como de otro mundo y genera un brusco quiebre en el mundo de Jeremías. Siempre había pensado a su madre “en la parcela. Sola, campesina, sufrida” (102). Ella le había “hecho creer en el estoicismo, en el mutismo, en la montaña” y él nunca lo había cambiado por la ciudad, a pesar de haberse enamorado de Lucrecia, una mujer que “debe ser ahora una empleada doméstica en los extramuros de Bogotá” (103). Ver a su madre en las fotos no con la montaña sino con el mar al fondo, ligera y contenta en un colorido vestido de baño, y descubrir la existencia de su padre por quien nunca se le había ocurrido ni preguntar, llena a Jeremías de furia. Con el pecho lleno de un dolor agudo se empeña en aprender a leer y a escribir para descifrar el mensaje de la carta.

Sin darse cuenta habían pasado muchos años desde que Jeremías había bajado a Chita, el pueblo que encuentra silenciado por la guerra: “No pasa gente. Pasa viento y pasa tierra volando. El único movimiento humano se sugiere tras las trincheras. Hay bultos que cada tanto se mueven, tosen o echan humo” (Ortiz 2021, 104). Entre las pocas personas con las que logra comunicarse en su misión de descifrar el contenido de la carta está un hombre minúsculo que le abre la puerta en una biblioteca que todavía estaba en una calle atrás de la iglesia. El hombre que le entrega unas cartillas infantiles y le indica cómo sintonizar la radio educativa le habla de “las contradicciones de esta hijueputa guerra. No queda nada en ningún lado, pero dizque hay escuela por la radio” (104). El narrador dice que Jeremías no oía hace quince años la palabra *guerra*, se queda murmurándola en el camino a su casa, “cómo vibra” (104).

Jeremías deja el ordeño y la labranza y se empeña en aprender a leer y a escribir otras palabras que vibran y brillan hasta el punto de conjurar fantasmas. A medida que se esmera en escribir, le parece que las montañitas de las emes “componen un conjuro”, descubre que la escritura:

Es magia: *Mamá*. Y mamá aparece ahí, casi de carne. Joven, rolliza y con un vestido de baño fucsia. En la mitad del rancho, se ríe. Un sol naranja le da en la cara y le relumbran los dientes. Jeremías piensa que

escribir sirve para conjurar fantasmas. Traer vida a lo que se ama y a lo que se odia”. (Ortiz 2021, 105)

Los ensayos con la pe de papá también traen a la mitad del rancho a su padre “tan clarito que Jeremías teme que abra la boca y hable”, “ve como se le mueve cada pelo con el viento” y puede “olfatear el olor a mar de su barba” (Ortiz 2021, 105). Cuando escribe mamá al lado de papá “ve un beso cósmico, labios al rojo vivo que le incendian el rancho... le alegra pensar que, al menos, nació de algo parecido al amor” (105). Es cuando aventura una “frase radical” (106) que se interrumpe la magia y la violencia llega de la mano de la palabra y de un reflejo de la selva. La frase *mi papá me ama*, que escribe con el lápiz temblequeando, no desata en cambio nada, un silencio de acero interrumpido brevemente por sonidos de tiros y la visión fugaz de su padre, esta vez en medio del rancho “con metralleta, de sus pupilas las selvas” (106).

Este silencio de acero es el final de una semana febril de escritura tras la cual Jeremías decide acelerar el proceso de descifrar la carta y empezar además una peregrinación al pueblo para buscar quién le lea una palabra diaria. Es un proyecto difícil porque en ese pueblo silenciado, por cuya plaza a veces no pasa nadie, encuentra pocas personas dispuestas a hablarle y a leerle. El proceso desconecta por completo a Jeremías de su tierra. Dice la voz que narra que todo el día se le va en recoger palabras y llenar cartillas, que la vaca lo mira fijo con la urbe inflamada, y que para él ya no existe nada salvo la carta y la misión (Ortiz 2021, 106). Jeremías acaba muerto en el proceso después de que en nueve días logra descifrar la primera frase: “Javier. Un dos de enero te mataron los paras” (107). Pero su muerte es también su renacimiento como animal, una reconexión radical con la tierra, con la naturaleza y, a través de ella, con su madre y su padre.

El final es trágico y a la vez poético y liberador. Comienza por la insistencia de Jeremías en desafiar el dolor y el silencio impuestos por la violencia escribiendo día y noche una frase que le parece cierta: *mi mamá me ama, mamá ama a mi papá* y cuando decide imaginarse “un toro bien bonito” para regalarles (Ortiz 2021, 107). Se imagina el toro “blanco, recio, un cebú con su doble joroba y dos cuernos para engarzar alto a la luna. Un toro hijo de nube y agua, para abrir surcos en la noche paramuna” (107). Con ayuda de la cartilla y escribiendo planas, Jeremías logra descifrar la te y escribir *Toro*, bien grande en una hoja blanca. Como la de la madre y la del padre en sus lecciones de la eme y de la pe, la escritura conjura la presencia del animal a quien Jeremías ve pastando “soberano en la tiniebla. Ahí está, plácido. Un pedazo macho de la luna” (107). La aparición del toro coincide con un golpe seco, dos disparos, y la cara ensangrentada de Jeremías cayendo sobre la hoja blanca en la que ha escrito *toro*.

El encuentro de Jeremías con la palabra escrita que lo había desconectado de la tierra le abre la puerta a la violencia y lo lleva a la muerte. Haberse atrevido a buscar la verdad, haber roto el silencio que oprimía al pueblo, le cuesta la vida. Pero su muerte es una sin horror, dice la voz que narra. Jeremías no suelta el lápiz, se aferra al mundo de la palabra escrita y a su poder al que ha logrado entrar con esfuerzo, y, en un gesto que se podría leer como la apropiación de este poder para una reconexión radical con la naturaleza, se convierte él mismo en ese toro: “...ve sus pezuñas hendidas en el rocío... Siente sus músculos robustos y logra ver su pelaje regio y blanco. Muge al sol y experimenta la profunda garganta en el temblor de sus estómagos” (Ortiz 2021, 108). Al volverse ese toro hijo de nube y de agua con cuernos para engarzar a la luna, la distinción entre animal y humano no solo se hace borrosa e inestable (volviendo a Giorgi), sino que estalla por completo.

Jeremías deja de ser huérfano de la violencia. Su madre y su padre aparecen y después de que su madre le acaricia el hocico se suben ambos a su lomo. Los tres “[s]e internan en el páramo, por uno de los veinticinco caminos que lleva a la nieve perpetua” (Ortiz 2021, 108). El paso de ser un “fantasma analfabeto que mendiga significados” a encontrar *un* significado fundamental en la reconexión radical con la tierra pasa —como la historia, la naturaleza y los cuerpos en Colombia— por la violencia. La ausencia de “horror” a la que se refiere la voz que narra no opaca el hecho de que esa (re)conexión con la tierra y con los lazos de sangre solo pueda materializarse hurgando en las heridas, buscando en la memoria de la violencia y pagando por ello con la vida.

Las miradas a las expresiones de la violencia en contra de humanos y no humanos en territorios rurales en Colombia en ambos cuentos son inequívocamente trágicas. En el contexto actual esta violencia está en el foco ante lo poco resuelto que parece el conflicto en Colombia, pero también ante la renovada esperanza de que, en medio de la transición política que vive el país, las promesas del Acuerdo de paz de la Habana se cumplan y pueda por fin hacerse una reforma agraria en el país. En medio de la tragedia, ambos cuentos dan, sin embargo, pistas sobre las herramientas que podrían encontrarse en esa caja para construir un lenguaje no antrópico que desafíe la violencia. En ambos hay una variedad de encuentros entre humanos y no humanos, el cuerpo llega a estar estrechamente ligado a animales, plantas y minerales o aparece simplemente como un cuerpo más en un entorno en donde caben otros cuerpos y otros mundos. A través del lenguaje, de imaginar que la fusión con la naturaleza puede ser posible, que imaginar y sentir cómo se propaga está al alcance, se podría pensar que los cuentos participan en lo que Noguera llama la poetización, el reencantamiento del mundo, el “dejar que la voz misteriosa del mundo como vida, como ser en despliegue, como perpetua aurora y crepúsculo, pueda ser escuchada” (Noguera 2004, 22).

Obras citadas

- Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. 2016. https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/Texto-Nuevo-Acuerdo-Final.pdf?csf=1&e=0fpYA0. Acceso agosto 3, 2022.
- Alaimo, Stacy. 2008. "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature." En *Material Feminisms*, editado por Stacy Alamo y Susan Hekman, 237-264. Bloomington: Indiana University Press.
- Álvarez Juan (coord). 2021. *Naturaleza Común: Relatos de no ficción de excombatientes para la reconciliación*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Centro de Memoria Histórica. <http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2021/03/Naturaleza-comun-relatos-de-no-ficcion-de-excombatientes-para-la-reconciliacion-2021.pdf>. Acceso agosto 3, 2022.
- Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición. 2022. *Cuando los pájaros no cantaban: Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad*. Colombia. <https://www.comisiondelaverdad.co/cuando-los-pajaros-no-cantaban>. Acceso agosto 3, 2022.
- Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición. s.a. "¿Qué es la Comisión de la verdad?". <https://www.comisiondelaverdad.co/>. Acceso agosto 3, 2022.
- Durán, Helena. 2018. "Más allá de la naturaleza". <https://www.dejusticia.org/column/mas-alla-de-la-naturaleza/>. Acceso agosto 3, 2022.
- Escobar, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA 4.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Gudynas, Eduardo. 2011. "Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina". En *Cultura y naturaleza: Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*, editado por Leonardo Montenegro, 269-293. Bogotá: Jardín Botánico José Celestino Mutis.
- Haraway, Donna. 2017. "Pensamiento tentacular: Antropoceno, capitaloceno y Chthuluceno". *Revista ERRATA* 18. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/pensamiento-tentacular-antropoceno-capitaloceno-chthuluceno-1>. Acceso agosto 3, 2022.
- Hoyos, Héctor. 2019. *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press.
- Lozano, Ana María. 2016. "Una gran división: humanos y no humanos". En *Humanos/No Humanos: Reflexiones sobre el fin de la excepción humana*, editado por Ana María Lozano, 39-57. Bogotá: Alcaldía Mayor y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- . 2017. "Los derechos de los vivientes". *Revista ERRATA* 18: 26-52. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/los-derechos-de-los-vivientes>. Acceso agosto 3, 2022.
- . 2020. "Un dibujante+ una mujer que posa+ una mesa+ una pantalla+ una cuadrícula o dos cortes en la sustancia del mundo." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1): 158-171.
- Mejía, Andrea. 2018. *La naturaleza seguía propagándose en la oscuridad*. Bogotá: Planeta/Tusquets.
- Noguera de Echeverri, Ana Patricia. 2004. *El reencantamiento del mundo*. Manizales: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente-PNUMA-. Universidad Nacional de Colombia. IDEA.
- Ortiz Gómez, Laura. 2021. *Sofoco*. Bogotá: Laguna Libros.

- Ospina, María. 2017. “Natural Plots”. En *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, Chloe Rutter-Jensen, 248-266. Rochester: University of Rochester Press.
- Prada Flórez, Valentina. 2021. “Narrar la naturaleza como un acto de memoria en el posconflicto desde *Naturaleza Común*”. Tesis de pregrado Universidad de los Andes. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/59322>. Acceso agosto 3, 2022.
- Rojas-Robles, Rosario. 2018. “Ambiente y post-acuerdo en Colombia: La construcción de una paz integral y con la naturaleza no-humana”. *Gestión y ambiente* 21 (2Supl): 183-192.
- Serge, Margarita. 2005. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes, CESO.
-

Notas

- 1 Según el Informe final de la Comisión de la Verdad, 50.770 personas fueron secuestradas, 121.768 desaparecidas, 450.664 asesinadas y 7,7 millones desplazadas forzosamente (Comisión 2022). Para una discusión de lo que María Ospina llama un “giro rural” en el cine colombiano ver el capítulo “Natural Plots” (Ospina 2017, 248). Entre un número creciente de obras literarias recientes enfocadas en entornos y comunidades rurales se incluyen las novelas y cuentos de Tomás González, obras como *Tierra Quemada* (2013) de Óscar Collazos, *La Perra* (2017) de Pilar Quintana, *Dos Aguas* (2018) de Esteban Duperly, *El agua de abajo* (2019) de Juan Leonel Giraldo, *La mata* (2020) de Eliana Hernández y María Isabel Rueda, *El diablo de las provincias* (2021) de Juan Cárdenas, *Esta herida llena de peces* (2021) de Lorena Salazar Masso, *La paramera* (2021) de Laura Acero, *Donde cantan las ballenas* (2021) de Sara Jaramillo Klinkert, *Asedio Animal* (2021) de Vanessa Londoño, *Tefra* (2021) de Viviana Troya, *Plaga* (2021) de Juliana Javierre, *Las travesías* (2021) de Gilmer Mesa, *El último duelo del hombre pez* (2021), de Rodolfo Celis, *Madre* (2022) de Óscar Pantoja, *La vida fue hace mucho* (2022) de Marita Lopera, *Sepultar tu nombre I (Sangre en la boca)* (2022) de Daniel Ángel, y *Sembré nísperos en la tumba de mi padre* (2022) de Johanna Barraza Tafur. Entre los estudios críticos sobre este giro rural en la literatura y el cine se encuentran: Bravo, C. G. (2019). “Violence, Slow and Explosive: Spectrality, Landscape, and Trauma in Evelio Rosero’s *Los ejércitos*”. En *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. 162-179. Routledge; Gutiérrez, S. S. (2020). “Giro rural y memorias del conflicto armado en la novela colombiana del siglo XXI”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 8(15), 35-61; Malagón, C. (2020). “Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo”. *Revista de Estudios Colombianos*, 55, 30-41; Sánchez, C. (2021). “La tierra y la sombra: cine háptico, violencia ambiental y desplazamiento forzado en Colombia”. *Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales*; Pare, G. (2022). “El abrazo de la serpiente: Ecología de saberes y mundo chullachaqui”. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, 20 (1), 172–201
- 2 El término Antropoceno es ampliamente aceptado en las ciencias y las humanidades para describir la era actual en la cual los seres humanos ocupan un papel central en la geología y la ecología del planeta, transformándolo a un ritmo acelerado a través de sus acciones. El término se diseminó a partir de su aparición en un artículo del químico Paul J. Crutzen en la revista *Nature* en el año 2002. Desde entonces ha sido usado y debatido por científicos, académicos y activistas del medioambiente. En “Pensamiento tentacular: Antropoceno, capitaloceno y Chthuluceno”, Donna Haraway (2017) propone el término Chthuluceno como oposición a los “dramas dominantes” del discurso del Antropoceno y del Capitaloceno en los cuales los seres humanos son los únicos actores importantes. En el Chthuluceno, dice Haraway haciendo eco de muchas de las ideas que se desarrollarán aquí con respecto a las ontologías relacionales y a los lenguajes no antrópicos, “todos los demás seres pueden simplemente reaccionar. El orden se vuelve a unir: los seres humanos están y son con y de la tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta tierra son la historia principal” (Haraway 2017).
- 3 Según Escobar las ontologías “se refiere(n) a aquellas premisas que los diversos grupos sociales mantienen sobre las entidades que realmente existen en el mundo... y se enactúan a través de prácticas; es decir, no existen solamente como imaginarios, ideas o representaciones, sino que se despliegan en prácticas concretas [que] crean verdaderos mundos —de aquí que a veces los conceptos de “mundo” y ontología” se usen de forma equivalente—” (Escobar 2014, 96).
- 4 “La gran diversidad de luchas por defender paisajes, montañas, bosques, semillas, ríos, territorios, páramos y, por supuesto, otras formas humanas de construir el mundo, son testimonios elocuentes de la crisis del Mundo-Uno: moderno/capitalista,

secular, racional y liberal con su insistencia en la ilusión del ‘progreso’ y el ‘desarrollo’, en el que el consumo individual y la competitividad del mercado se convierten en la norma y la medida del actuar humano” (Escobar 2014, 21).

- 5 La noción de la naturaleza como sujeto de derechos, que se desprende de la disolución de la separación entre naturaleza y cultura y de las perspectivas relacionales, ha sido tema de debates recientes en América Latina. Para un resumen de algunos de los acontecimientos legales y políticos que han rodeado a este debate en Colombia, ver el texto de Helena Durán “Más allá de la naturaleza” (2018).
- 6 Según lo ha estudiado Margarita Serje, en las representaciones del paisaje colombiano producidas a partir de Humboldt, la mirada de letrados como José María Samper implicó una estetización de la naturaleza que ocultaba su historia y su significación social específica (Serge 2005, 109). Así, para los hombres de letras colombianos del siglo XIX, el paisaje se asumió como “pura naturaleza” sin historia y sin significados culturales previos, dispuesta para una colonización tanto literal (de explotación y dominación) como simbólica (en el ámbito de la representación, de las artes y las letras).
- 7 El análisis de Giorgi incluye obras de Gimarães Rosa, Clarice Lispector, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, João Gilberto Noll y Marosa di Giorgio.
- 8 El análisis de Hoyos se deriva de su lectura de *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar*, el famoso ensayo de Fernando Ortiz publicado en 1940, e incluye lecturas de obras de Ariel Magnus, Blanca Wiethüchter, Cesar Aira, Roberto Bolaño, Fernando Vallejo, Alejandro Zambra, Margo Glantz y Daniela Rossell, entre otras.
- 9 La Comisión de la Verdad fue creada por decreto en 2017 después de la firma del acuerdo de paz entre el gobierno de Colombia y las FARC-EP. Es una institución del estado que “busca el esclarecimiento de los patrones y causas explicativas del conflicto armado interno que satisfaga el derecho de las víctimas y de la sociedad a la verdad, promueva el reconocimiento de lo sucedido, la convivencia en los territorios y contribuya a sentar las bases para la no repetición, mediante un proceso de participación amplio y plural para la construcción de una paz estable y duradera” (Comisión, s.a.). La Comisión presentó los resultados de su trabajo y su informe final a lxs colombianxs en junio de 2022.
- 10 De manera muy similar lxs excombatientes cuentan historias sobre su relación con la naturaleza que se conectan con estas preguntas. Para una colección de sus testimonios, ver *Naturaleza Común: Relatos de no ficción de excombatientes para la reconciliación* (Álvarez 2021), publicado por el Instituto Caro y Cuervo y el Centro de Memoria Histórica. Se trata de un volumen en el cual once excombatientes relatan sus experiencias en la naturaleza mientras eran parte de la guerrilla FARC-EP. Estos testimonios, que muestran otra cara del conflicto armado en Colombia, fueron el tema de una tesis de pregrado reciente titulada “Narrar la naturaleza como un acto de memoria en el posconflicto desde *Naturaleza Común*” (Prada 2021).
- 11 El trabajo de Valentina Prada se propone abordar el libro *Naturaleza Común: Relatos de no ficción de excombatientes para la reconciliación* (Álvarez 2021) siguiendo las experiencias de la guerrilla FARC-EP con la naturaleza desde el afecto. Así, presenta una definición de naturaleza en el marco del conflicto armado y analiza la relación de lxs excombatientes con la naturaleza y con otros seres humanos. La autora destaca que “el encuentro con la naturaleza va más allá de la naturaleza como un espacio físico y que comienza a hacer parte de la memoria y de los sentimientos de los excombatientes” (Prada 2021, 34). Después de recorrer las conexiones con la naturaleza a través de la presencia del bosque, el río, el manglar y los animales, Prada concluye que “la naturaleza es vista con cariño y como compañía a lo largo de la guerra” (Prada 2021, 52).
- 12 *La carretera será un final terrible* (2020) narra la historia de una mujer que intenta escribir un libro mientras se encuentra encerrada en una casa de montaña, distante de su familia. La escritura viaja entre un terrible pasado familiar y la vida presente en medio de la naturaleza. *Antes de que el mar cierre los caminos* (2022) cuenta cómo una pareja que vive en una casa campesina en el altiplano decide viajar a la costa mientras vive el duelo de la muerte de su hijo.
- 13 De esta zona de contacto entre la corporalidad humana y la naturaleza no-humana o (más-que-humana) surgen, según Alaimo, responsabilidades éticas y políticas que son cruciales: “Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world underlines the extent to which the corporeal substance of the human is ultimately inseparable from the ‘environment.’ It makes it difficult to pose nature as a mere background for the exploits of the human, since ‘nature’ is always as close as one’s own skin. Indeed, thinking across bodies may catalyze the recognition that the ‘environment’ which is too often imagined as inert, empty space or as a ‘resource’ for human use, is, in fact, a world of fleshy beings with their own needs, claims, and actions” (Alaimo 2008, 238).

Una poética del barrio: *Aranjuez*, de Alcolirykoz

Alejandro Silva Sánchez / Instituto Caro y Cuervo

Introducción

Este artículo tiene el propósito de abordar aspectos del álbum musical *Aranjuez*, de la banda de rap Alcolirykoz. Se trata de su última producción musical, realizada en el año 2021, compuesta por canciones que reflexionan sobre distintos aspectos socioculturales. El interés radica en mostrar la forma en que la poesía popular sugiere unas lecturas sobre el territorio y las relaciones que en él se desenvuelven. Es decir, se pretende develar cómo estas expresiones de la poesía popular operan como una narrativa capaz de construir una visión desde y sobre el barrio en el cual se gestan. En otras palabras, su papel como lugar de exploración de los distintos fenómenos sociales que en él acontecen, con especial interés en lo cultural y lo político. Se trata, por lo tanto, de un acercamiento al hecho literario para profundizar en los hechos sociales que reinterpreta.

Alcolirykoz es un grupo de rap originario de Medellín, formado en 1999 bajo el nombre “Arnez”.¹ En él confluyeron un par de primos, Carlos Andrés Fonnegra “Kaztro” y Juan Carlos Fonnegra “Gambeta”, y uno de sus vecinos, Gustavo Adolfo “Fazeta”. En 2005 cambian su nombre al actual. Desde ese momento, edifican una carrera artística que está representada en seis álbumes musicales (*La Revancha de los Timidos*, *Viejas Recetas Remixes* y *Otras Rarezas*, *Efectos Secundarios*, *Servicios Ambulatorios*, *En Letras Mayúsculas* y *Aranjuez*), un documental (*Una deuda con la historia*) y varias giras a nivel nacional e internacional.

Dicho lo anterior, para empezar, es importante mencionar que los estudios literarios todavía no han “normalizado” el estudio de la poesía popular, sobre todo la contemporánea. Por lo tanto, este interés investigativo abre la puerta hacia un horizonte de análisis que ha sido poco explorado hasta ahora en el campo académico y, a su vez, presenta un nuevo camino de análisis con el cual puedan entablarse diálogos y diferentes interpretaciones que enriquezcan el campo literario. Esto supone un acercamiento a una expresión cultural (rap) que, si bien ha sido tenida en cuenta desde los estudios culturales, aún espera ser analizada desde el campo literario, el cual ha dejado pasar por alto el potencial estético que posee la obra, es decir, la capacidad de resignificar los sentidos que contiene.

En ese sentido, en torno a la obra de Alcolirykoz se han realizado muy pocos estudios desde el campo literario. Lo anterior puede deberse a la usual ubicación de la banda en el ámbito musical, en el cual son exponentes de un género ligado

a la cultura popular como lo es el rap o a que la publicación de su última obra es reciente y apenas ha aparecido reseñada por un par de periodistas (Sara Kapkin y Santiago Cembrano), especialistas en la escena del rap nacional. Si bien dichas reseñas repasan los elementos constitutivos de esta creación artística, no desarrollan una postura crítica al respecto.

En consecuencia, es importante tener en cuenta que las manifestaciones literarias influyen en la cultura, mas no lo hacen por medio de la repetición de mensajes determinados, sino que producen certezas propias que se enlazan de forma problemática con la realidad social. Esta premisa es el sustrato del desarrollo de la argumentación que se dará cuando se aborden dos problemáticas que sugieren las creaciones poéticas de la agrupación, ya que, como producto literario, el rap de Alcolirykoz suscita ciertos tipos de atención. Por ello, cada canción en los términos de este artículo será entendida y tratada como un poema.

Teóricamente acudiremos a Jesús Martín-Barbero, quien, además de haber desarrollado la mayor parte de su carrera en Latinoamérica, señala que la experiencia social es clave a la hora de entender el modo en que las masas acceden a la oferta cultural, pues tienen como clave de lectura la percepción y el uso. Es decir, en el arte no todo es reproducción, sino que el papel de la experiencia o vivencia del hecho artístico configura otros modos de resistencia y de percepción. Lo dicho es importante porque se actualiza el sentido negativo dado en un principio, y se usarán las reflexiones del teórico para comprender la propuesta cultural de Alcolirykoz, tanto desde su posicionamiento ante la industria como el camino alterno que plantean. Lo anterior toma relevancia en la medida en que resulta necesario remitirnos al concepto de “industria cultural” por la relación conflictiva que este sugiere en las líricas del grupo.

Otro referente teórico relevante, desde algunos de los planteamientos de su obra *El mito del arte y el mito del pueblo*, será Ticio Escobar, en tanto las discusiones que plantea sobre la categoría “cultura popular” y su tensa relación con la industria cultural serán pertinentes para determinar el posicionamiento de los poemas que aluden al conflicto que la agrupación dibuja con este circuito comunicativo. Además, la visión que Escobar ofrece en su libro sobre las prácticas artísticas populares podrá contribuir a establecer las sugerencias que el hecho poético expresa. También, se tendrán en cuenta algunas de las reflexiones del libro *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* de Adam Bradley, quien, a través de un recorrido por los elementos fundamentales del género del rap, permite comprender de qué manera se manifiestan los

procedimientos usuales de esta expresión artística. Reconocer los elementos tradicionales es importante para trazar un puente comunicativo con la poesía de Alcolirykoz, pues en su expresión artística esos elementos aparecen con un claro carácter combativo, junto al efecto de renovar el lenguaje, en tanto sus creaciones pasan por la búsqueda de causar un impacto en el campo cultural.

Respecto a las dinámicas, puede decirse que en el barrio confluyen fiesta y sentido de pertenencia. Por ello, para aludir a la fiesta, de la mano de Luis Beltrán, se dará lugar a una reflexión sobre los tiempos de la fiesta, en la medida en que cuando confluyen el escenario festivo y la risa, el tiempo se trastoca. Es decir, el tiempo de la producción es reemplazado por un tiempo en el que los rituales de la fiesta detentan una connotación política. El fenómeno festivo produce significaciones a través del lenguaje, las cuales son fundamentales en la estética de Alcolirykoz. Asimismo, pensar el tiempo festivo al que alude Beltrán implica detallar unas imágenes que no pueden darse en otro momento, es decir, que le son propias y, además, vale la pena vincularlas al análisis tanto por su sentido estético como por la transgresión política que plantean en términos culturales. De esta manera, ahondar en el tiempo de la fiesta ayudará a trazar la conexión entre lo comunitario y lo literario, pues estos espacios confluyen en la propuesta poética al ser interdependientes. En otras palabras, el encuentro de la comunidad propicia unas dinámicas que alimentan y ofrecen elementos al hecho poético que le permiten construir una identidad poética y una identidad social.

En términos analíticos, lo primero que se considerará es la tensión con la industria cultural, que implica un posicionamiento ante ella y ante quienes hacen parte de esta. En el desarrollo del primer apartado, se establecen las reinterpretaciones de los miembros de la agrupación respecto a los tipos de relacionamientos que se tiene con esta institución. A su vez, se profundizará en los fenómenos que complejizan dicho nexo y motivan la reflexión artística en el dispositivo literario, mostrando cómo una obra puede ser reflexiva, y se ahondará en el mecanismo (tiraera) del que se sirve para profundizar en sus consideraciones.

Lo segundo que se observará es cómo se interpreta el barrio desde el barrio, es decir, la visión de Aranjuez desde Aranjuez, y la manera en que aparecen los referentes locales para sugerir una interpretación del lugar de enunciación.² La lectura permitirá entender el barrio como un artefacto del lenguaje y, a la par, de la cultura. Y, en ese sentido, comprender que en el ejercicio poético existe una labor política al ampliar los horizontes de comprensión del espacio que se narra, pues el lenguaje del texto va de lo interno hacia lo externo para aportar una mirada diferente de aquello que trata. Lo anterior aludiendo a elementos como el tiempo de la fiesta y el lenguaje festivo-popular. Además, se abordarán las repercusiones de los fenómenos comunitarios, a saber: la relación con la violencia y el sentido comunitario que se desarrolla en

el territorio. Esto permitirá hablar de una textura barrial en el ejercicio poético y sus efectos, junto a las formas en que se construye el sentido de pertenencia y las posibilidades de que el arte, aunque no se lo proponga, cumpla una función social. Finalmente, se recogerán algunos de los puntos centrales del análisis para precisar los elementos que constituyen la poética del barrio que construye la agrupación mediante su ejercicio estético.

I. Tensionar un campo: la relación entre la industria cultural/musical y la poesía de Alcolirykoz

1.1 Dos visiones enfrentadas

La industria cultural es un campo en disputa en el que confluyen distintas miradas sobre el arte. Una lectura global del capítulo “Industria cultural: capitalismo y legitimación”, de Jesús Martín-Barbero, permite entenderla como un sistema en el que el arte se concibe como un bien cultural más y como un espacio en el que operan varias lógicas: la producción en serie de productos y necesidades, la degradación de la cultura en industria de la diversión y la banalización de la vida cotidiana. La obra de Alcolirykoz (AZ, de ahora en adelante) como ejercicio estético plantea una confrontación directa con las lógicas dominantes de la industria y una manera de enfrentar el razonamiento mercantil para posicionar una mirada del arte como extrañamiento. De allí que la poesía de la agrupación permita pensar las contradicciones sociales y estéticas que representan las “verdades” de una institución que legitima, mediante su accionar, sus propios intereses.

“Industria musical” alude a dos elementos: en primer lugar, a quienes, como AZ, hacen parte del género urbano y se dedican al ejercicio lírico; y, en segunda instancia, a la industria entendida como esa empresa que se dedica a la comercialización de un producto.³ En detalle, la interacción entre estos participantes pone en juego tres elementos fundamentales: la historia del género urbano como manifestación artística, cómo se cuenta dicha historia y quiénes la cuentan. Así, en la poesía de AZ emergen ciertas posturas que interpretan las relaciones interdependientes que se dan entre la historia del género, las formas de contar y sus exponentes.

Entonces, si bien las concepciones o visiones sobre el género urbano pueden presentar diferencias entre sí, el punto de quiebre está en la influencia que tiene la empresa cultural en las producciones de otros autores, en el moldeamiento que permea sus creaciones para encajar en el género urbano. Influencia que visibiliza un método que implica una rápida adaptabilidad a las tendencias, el papel de los artistas como marca de consumo (manejo de imagen) y el uso de plataformas radiales y digitales con publicidad pagada. Así, aparecen versos como “por afán descuidaste tu quehacer, ustedes no dejaron de rapear, dejaron de aprender” junto a “y todos juran que hicieron el disco del año, en una época donde no

te escuchan más de una semana, la buena música es eterna, tacha el calendario, veremos quién te recuerda cuando tengas canas” (Aguanilé, 1:10 – 1:26).

Por consiguiente, al establecer una relación con la historia del género, también existe una crítica hacia aquellos (generalmente reguetoneros y traperos⁴) que se vincularon a la industria sirviéndose del género urbano. Desde lo literario, AZ sugiere que algunos exponentes del género urbano se distancian de las normas del *underground* para vincularse a la industria con las dinámicas comerciales que ello implica. Lo que se observa es un desplazamiento. Barbero analiza que, en la tensión entre las dinámicas de la cultura y las lógicas del mercado, comienzan a desdibujarse los anclajes con el territorio y sus costumbres, por lo cual los gustos se adaptan a la pluralidad de significados que rodean el ambiente. Además, profundiza al añadir: “reconocer eso no significa desconocer la creciente monopolización de la distribución, o la descentralización que concentra poder, y el desarraigo que empuja a las culturas a hibridarse” (Barbero 2003, 23). Es decir, las lógicas del mercado y las dinámicas de lo cultural chocan y, en dicha colisión, algunos cambian su orientación cultural para devenir en producto.⁵

En concordancia con lo anterior, este es un procedimiento habitual en el género del rap, en el cual Alcolirykoz se inscribe, pues “It isn’t enough for rappers simply to use a simile or a metaphor; to stand out they provide some spark of ingenuity. One measure of an MC’s skill is in his or her ability to breathe new life into old forms by finding original things to say or at least new ways of talking about old things” (Bradley 2009, 209). Es decir, el rap, desde sus orígenes, se ha caracterizado por intentar renovar aquellas viejas formas de expresión, lo cual establece un diálogo con el pasado que encuentra nuevas resonancias mediante el proceso de “reactualización”, el cual se emprende con el uso de los recursos del rap y, en última instancia, mediante la exploración del mismo lenguaje.⁶

Así, las acciones de lo popular tienen tanto un elemento conservador como uno disruptivo, permitiéndole al acto creativo jugar con la tradición y conversar con lo actual. En términos relacionados con Alcolirykoz, puede expresarse que su quehacer poético identifica una potencialidad al matizar lo hegemónico desde la incorporación de elementos de lo comunitario. Lo anterior también expresa que la agrupación se sirve de elementos como los que usa la industria cultural (finalmente, de una u otra forma, hace parte de ella) para posicionar en el mercado los referentes musicales de los que se vale para continuar el negocio y sus lógicas, pero las directrices bajo las cuales actúan son disímiles. Por otra parte, como lo mencionan Szurmuk y McKee, “la industria cultural, cuyo objetivo principal es vender productos a través de los medios de comunicación, tiene una función claramente ideológica: inculcar en las masas al mismo sistema y asegurar su obediencia a los intereses del mercado” (2009, 154).

Mientras que, desde su entendimiento del arte, AZ crea una poética que opera interviniendo los imaginarios, sugiriendo una denuncia, que toma una forma directa, hacia las prácticas que van en detrimento del género urbano y la escena cultural, mediante un proceder en contravía del discurso cultural dominante.

Un ejemplo se encuentra en el *sample* utilizado por AZ, en el que se expresa: “lo más importante del negocio es la honestidad, la integridad y el trabajo duro... la familia, nunca olviden de dónde venimos, ustedes son lo que son en este mundo y es una de dos cosas: o son importantes o pobres diablos” (Aguanilé, 0:00 – 0:18). Dichas palabras, consignadas en el primer disco del álbum, marcan, de entrada, la apuesta poética de la agrupación en términos de su distanciamiento con la industria y su visión sobre el género: su desenvolvimiento en la escena musical está caracterizado por no tener presiones externas, desde la creación de sus líricas hasta los espacios en que las presentan.

Las letras de AZ sugieren la posibilidad de causar un remezón en el campo musical, pues su lógica es la confrontación y, por ende, la visibilización/creación de otro espacio narrativo. Es decir, “rap’s combative nature actually binds it more securely to the spirit of competition” (Bradley 2009, 177). Por lo tanto, situado en un campo en disputa, el rap, con la puesta en escena de sus características competitivas, presenta sus interpretaciones de las tensiones que se dan en el campo de la industria cultural para enfrentarlas discursivamente y, a su vez, interpelar los discursos establecidos desde otro lugar de enunciación.

Teóricamente, el problema de las visiones enfrentadas puede pensarse como una contradicción social propiciada por las dinámicas que establece la industria cultural. Un momento crítico que permite “un esfuerzo importante por pensar el sentido ... de los nuevos sujetos-actores sociales ... y los nuevos espacios en los que, del barrio al hospital psiquiátrico, estalla la cotidianidad, la heterogeneidad y conflictividad de lo cultural” (Barbero 2003, 52). Es decir, ante las prácticas empresariales (marketing, alianzas estratégicas con cadenas radiales, entre otras), existe una respuesta política y poética que vuelve sobre lo popular de la cultura como experiencia y producción. En otras palabras, el papel de la disonancia, con su efecto desestabilizador, es necesario para que la tensión producida en las letras se traslade al campo de la creación y resuene en los demás actores que hacen parte de él.

Por ello, en cuanto a cómo y quiénes cuentan la historia, algunos de los poemas de la agrupación expresan una direccionalidad fija, es decir, aparte de la crítica directa a la industria en versos como “no deberle nada a la industria es nuestra fortuna” (Aguanilé, 2:29 – 2:31), también se dirigen a la forma de contar y a las personalidades que la cuentan. De esta manera, aparece “no eres versátil, eres hipócrita que es diferente, pregunto por talento y hablan de cuánto han vendido, gente

vacía creando contenido, respeta el proceso pela' o, como dicen en el barrio: eso ya está habla' o" (Aguanilé, 2:46 – 3:00). Así, Alcolirykoz presenta una interpelación hacia quienes se sirven del género urbano para escalar en la industria y enlaza dicha crítica con la visión del lucro que permea a dichos autores. Finalmente, expresan la necesidad de recordar los códigos artísticos que subyacen a las propuestas del rap.

Llegados a este punto es importante matizar que, como no podría ser de otra manera, el grupo legitima sus intereses y propone sus propias "verdades". Sin embargo, el procedimiento, al plantear una confrontación, intenta resquebrajar la estética concertada que la industria reproduce en aras de afianzar su mirada sobre el arte. Alcolirykoz se apropia de métodos y formas de la industria porque, al posicionarse allí, el ejercicio poético intenta evitar "el riesgo de que [...] el poderoso complejo industrial de la cultura exacerbe las desigualdades, aplaste las diferencias y termine postergando las posibilidades alternativas de integración cultural y, por lo tanto, de movilidad y cohesión social" (Escobar 2014, 28). En otras palabras, lo que intenta el ejercicio poético es diferenciarse, desde el extrañamiento y por oposición, al mostrarse incompatible con la reproductibilidad mecánica a la que incita el mercado, lo cual implica poner en juego y en disputa su visión sobre el arte.⁷

En concordancia con lo anterior, lo poético sugiere una relectura de lo nombrado, se puede pensar que "la práctica del arte supone, así, un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad" (Escobar 2014, 44). Por su parte, lo político tiene como efecto evitar la desestimación de una expresión cultural y la anulación de su valor social ante el peligro de volverse mercancía, como en el caso de los otros referentes mencionados del género urbano.

1.11 La tiraera como forma de disputar el campo cultural de la música urbana

La tradición de lo que aquí nombramos como tiraera⁸ es extensa: puede pensarse en las competencias de vallenateros, payadores, decimeros, trovadores, entre otras.⁹ En ese sentido, conviene establecer un par de especificidades de este fenómeno. En primer lugar, la tiraera no es unidireccional, es decir, "se trata de competencias poéticas, en las que dos o más versadores y músicos se ponen a prueba, compiten por una victoria simbólica en la que se juegan el plante o el desplante del momento y el honor y la fama en el gremio o en sus círculos comunitarios" (Gómez 2011, 162). De ahí que la interacción con otros sea fundamental, por eso el ejercicio de escucha y réplica termina por ser constitutivo en las dinámicas del rap.

En segundo lugar, las tiraeras:

"tienen ese sentido de rito de iniciación y de forja del poeta popular, que cumple con dos tareas ... representar a su comunidad en las lides y competencias frente al Otro ... y ser cronista de su pueblo, desarrollar esa especial sensibilidad para condensar su realidad local compartida y los avatares por los que pasa su comunidad, rescatar la tradición dejando su impronta individual única, su autoría" (Gómez 2011, 165-166).

Es decir, cumplen otras funciones más allá del dinamismo oral que le imprimen al lenguaje. Por un lado, son manifestación del lugar de enunciación y, por otro, un elemento que alude a la tradición, es decir, que es capaz del ejercicio de la memoria, yendo más allá al atribuirle un matiz interpretativo: su propia visión de mundo. Teniendo en cuenta lo anterior, puede expresarse que uno de los mecanismos de confrontación que posee la poesía de Alcolirykoz es la tiraera. A través de ella, se refuerza la mirada que tienen sobre el arte y sus mecanismos. Es decir, alimentan una poética capaz de crear unas imágenes que estimulan en el oyente una sensibilidad semejante respecto al hecho artístico. Al mismo tiempo, al escuchar otras producciones, les permite reflexionar sobre lo que se produce en el medio y escribir al respecto, de manera que escuchar es un acto que lleva a la creación, lo cual evidencia el procedimiento competitivo que se da en medio de una batalla por el liderazgo en el ámbito musical.

Dicho acto está marcado por el distanciamiento, cuestión observable en el poema "No está en venta": "no fue solo un *dream*, los ninjazz de portada en el magazine, sin rosca los puse a pasar revista Stone Rolling" (0:27 – 0:35). Estas palabras ilustran cómo, gracias a las prácticas alejadas del circuito mediático, se puede, por otra vía, llegar a él. Este fenómeno es interesante, en tanto evidencia cómo la estética particular del grupo logra erigirse como un referente pese a no seguir las directrices planteadas por el mercado musical. Sin embargo, puede irse más allá al pensar que esta poética, además de su consecuencia estética y política, prioriza otra manera de crear y de entender la relación con la cultura al contraponer dos lógicas: por un lado, la de la industria musical y sus dinámicas capitalistas y, por otro, aquella que alude a una construcción que reivindica la identidad del género mismo, sus raíces y los escenarios que puede alcanzar.

Para continuar, la lógica del "tire y afloje" evidencia dos tipos de pensamiento según la orilla narrativa. Desde el discurso de AZ, la industria, con su visión de las expresiones culturales como objeto de cambio, ejerce presión desde lo discursivo: "quieren chantajearme a mí diciendo que si sigo así, nunca voy a ganar un Grammy" (No está en venta, 2:19 – 2:25). También recurre el poder económico como arma de seducción: "disqueras que solo saben comprar, han ofrecido plata por mi música" (No está en venta, 2:32 – 2:36). Lo que se observa es una priorización de la libertad creativa sobre el reconocimiento que pueda darles la industria u otros agentes,

a la par de una fijación de identidad que está anclada a una manera de observar y comprender el mundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, lo enunciado es tan propio que la expresión subjetiva toma elementos narrativos cuyo entendimiento está suscrito a escenarios específicos que no son negociables a la hora de la creación. De esta manera, AZ presenta una estética que, moldeada por determinantes sociales y culturales, prioriza lo comunitario y rehúye las prácticas apoyadas y financiadas con meros fines comerciales. Así, se pueden producir creaciones como el poema “Reflujo”, en el que la voz poética expresa: “quieres cantar como latino pero que no te traten como a uno” (1:06 – 1:10). El poema revela la intencionalidad de ciertos artistas de enunciarse de una manera, pero anhelar que sobre ellos actúen otras lógicas a la hora de ser reconocidos, escuchados y abordados por quienes se les acercan. Asimismo, se acentúa la diferencia que representa ser un creador con prestigio encubierto¹⁰ en las lógicas globales, en la medida en que, desde lo discursivo, se sugiere consolidar nichos que permitan tensionar el campo y, a su vez, retar la hegemonía de las tendencias.

A propósito de lo dicho, puede afirmarse entonces que, con las alusiones hechas hasta ahora, es claro que la propuesta de AZ sugiere una dirección alternativa a las que ofrece la industria hegemónica. Es decir, en la medida en que no existe una búsqueda por pertenecer a los circuitos comunicativos comunes u oficiales, sino que la intención radica en crear espacios narrativos desde los cuales se puedan contraponer visiones. Existe una desconexión con la industria musical y una exploración de un camino paralelo: la injerencia de la institución cultural no interfiere en la producción artística.

A su vez, debe precisarse que la retórica que ponen en movimiento no radica en gustar, sino que la importancia de la expresión estética está en su significación, es decir, en su posibilidad de generar sus propios contenidos y que estos sean susceptibles de ser interpretados de otras maneras. Por lo tanto, la poesía no espera actuar como una verdad impuesta, sino suscitar reflexiones críticas: en este caso, respecto a los procesos creativos que se realizan en el género urbano y su incidencia y repercusiones en el campo cultural. Así, de la interacción entre lo tradicional y lo moderno surgen nuevos espacios culturales en los que, sin necesidad de formar parte de la industria cultural, se accede a medios hegemónicos para reclamar el derecho a producir y difundir su cultura.

Asimismo, esta poética particular se cristaliza mediante procedimientos simbólicos propios que buscan renovar el sentido colectivo. Así, la tiradera demuestra que no existe una dependencia para obtener un lugar en la industria cultural. De hecho, como elemento característico del género del rap, permite volver sobre la historia para pensar cuáles han sido las relaciones con la industria y las visiones sobre el arte que

se confrontan. En otras palabras, “el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política” (Escobar 2014, 29). Entonces, discursivamente, el mecanismo plantea las fallas de significación del discurso de la industria, lo cual implica que en AZ arriesgue una interpretación del lugar del arte y, a su vez, una afirmación de la diferencia cultural entre ambas visiones, pues la de la agrupación reconoce desigualdades y diferencias.

Lo que indica Escobar puede ampliarse y situarse específicamente en lo poético. Por una parte, la afirmación de la diferencia se manifiesta en lo textual. Es decir, la producción poética tiene una relación directa con el barrio, su interpretación y posterior puesta en escena, ya que es inherente a las relaciones que en él se desenvuelven, lo cual habla de un proceso creativo atento a las significaciones socioculturales que lo rodean. Esto se contrapone a la industria, pues esta se fija más en el producto a comercializar sin detenerse en lo que subyace a las condiciones de creación o los posibles efectos culturales que detentan sus acciones. En otras palabras, la afirmación de la diferencia va desde el método de la creación hasta el papel que se le da a aquello que la circunda. En ese sentido, AZ se permite construir un álbum sobre su lugar de enunciación, mientras la industria catapultaba obras que aluden a tendencias globales que buscan generar réditos. Lo que, además, permite entender la direccionalidad política con la que actúan los actores en el campo.

Por otra parte, lo anterior está ligado al hecho de favorecer la cohesión social, sobre todo en términos comunitarios. La poética de AZ, al plantear un ejercicio referencial, permite la identificación social de los sujetos que habitan el espacio narrado. Incluso, quien lee o escucha desde otro barrio puede ligar la expresión poética a su propio espacio, pues las problemáticas y fenómenos barriales que se desarrollan desde lo poético son extensivas, al menos en lo que concierne a la sociedad colombiana. En esa misma vía, el hecho poético permite identificar las disparidades que acontecen en estos espacios y produce una respuesta ante ellas. De esta manera, aparece la contestación política como un ejercicio relacional, pues el barrio no es un lugar difuso e inexacto a nivel societario, sino que tiene unas particularidades propias que lo hacen susceptible de diálogos con una realidad social que produce imaginarios y determinaciones sobre este y que terminan por afectar las dinámicas en su cotidianidad. En suma, lo social deviene en político al interpretar la posibilidad de acción que como colectividad detenta el barrio, pues las canciones no solo reflejan e interpretan, sino que también producen un estado de cosas. Por ello, la lectura de Alcolirykoz puede producir, crear, generar una interpretación sobre insatisfacciones que trascienden el plano de lo individual y llegan a lo colectivo.

II. Las expresiones populares y el sentido comunitario

II.1 La fiesta del lenguaje

El tiempo de la fiesta es un tiempo otro, un momento diferente al tiempo de la producción. Históricamente, después de la consolidación de los calendarios y la regulación del tiempo, este puede dividirse en productivo y festivo. El tiempo festivo es una ocasión en que “tienen lugar las actividades festivas: juegos verbales, narración de cuentos, bailes” (Beltrán 2016, 25), lo cual se evidencia en la estética de Alcolirykoz. El papel de la fiesta, asociado tradicionalmente con la cultura y la poesía popular, tiene una importancia central, al vincular las recreaciones del lenguaje, los relatos y la fiesta para darles un lugar desde lo literario que, también, tiene un sustrato barrial. En otras palabras, lo popular permea lo poético que, desde su expresión, impregna lo literario y se hace a un lugar en su campo.

Como anota Beltrán “la conexión entre fiesta y cantos u otros géneros literarios no es mecánica, como suele entenderse, sino que forma parte de la liturgia de la fiesta” (Beltrán 2016, 29). Es decir, pensar este vínculo permite observar que la relación entre fiesta y literatura en AZ no es esquiva. Por el contrario, el tiempo de la fiesta es necesario para la creación, pues permite que el junte barrial y las dinámicas socioculturales que habrán de desarrollarse en el encuentro sirvan como elementos que tendrán una enunciación clave en el desenvolvimiento del ejercicio poético, ya que algunos de sus anclajes narrativos radican en las imágenes del momento festivo. Lo dicho cobra mayor relevancia cuando se anota que Bajtín “afirma que solo en la literatura pueden las formas festivas populares alcanzar la ‘autoconciencia’ para una protesta efectiva” (Hirschkop & Shepherd 2012, 143-144).

Entonces, en la tiraera ya se muestra un uso especial del lenguaje, lúdico y popular, y ahora se ahondará en dicha exploración, en tanto la poesía de Alcolirykoz pone a funcionar una experiencia del lenguaje, con un acento urbano que les permite poetizar las vivencias sociales de su lugar de enunciación. Los actos poéticos detentan una capacidad discursiva que se emparenta con el lenguaje del barrio: aparecen dichos o refranes, imágenes que remiten a escenarios festivos (decembrinos en su mayoría) y expresiones directas que, usualmente, requieren del conocimiento del contexto inmediato para ser entendidas.

La instauración de los dichos o refranes populares en el discurso poético permite entender el establecimiento de otra lógica narrativa que se aleja de las historias de los viejos y nuevos bandidos del barrio. Es decir, “aunque nunca dejará de ser el barrio de Los Priscos —la banda de sicarios, secuestradores y ladrones al servicio del cartel de Medellín—, también es el barrio de Alcolirykoz ... porque desde esa patria que es su barrio, la vida se vive distinto. Ya no es la que se supone, sino la que se construye a pesar de eso que se supone” (Kapkin

2021). Visto de esta forma, el enfoque narrativo cambia y se rompe un discurso establecido en distintos ámbitos artísticos para darle cabida a otras experiencias en las que el barrio sigue siendo el protagonista, pero desde la resignificación de otros fenómenos en los que lo popular tiene un papel central. En otras palabras, la poesía de AZ sugiere una mirada a otras de las caras del barrio, en un ejercicio de inflexión en el que se toman otros referentes para construir una poética en la que existe un color singular, una indagación de la vida propia en relación con el ámbito que la rodea y, finalmente, una inspección de la condición humana que, a su vez, es exploración de lo comunitario y sus influjos en lo individual.

Por ejemplo, en el poema “Pambelé” se encuentran imágenes poéticas que son complementadas con los dichos o refranes populares: “la vida es dura, envuelta en hojas se madura” (0:52 – 0:55), “Dios le ayuda al que madruga y yo que solo trasnocho” (1:35 – 1:39) o “las abuelas saben cuándo va a llover, los pájaros cuándo va a escampar” (2:20 – 2:24). Estos elementos, además de fijar el papel de lo popular en el hecho poético, muestran un juego con el lenguaje que potencializa el papel de las expresiones populares, pues son usadas con una significación complementaria y no estática como la que suelen poseer. Así, la singularidad del espacio encuentra su lugar en el discurso al permear la experiencia creativa. Además, en el mismo poema existe un claro dibujo del lugar de enunciación, pues se delimitan espacios y dinámicas propias. Esto se observa claramente en el verso “un martes en la esquina haciendo freestyle, los de las escalas esa es mi escuela” (0:32 – 0:37). Es decir, el lenguaje también se usa para describir los escenarios en los que se produce el junte barrial y explicitar las prácticas que se realizan en dichos espacios.

En realidad, los dichos o refranes no se usan directamente, sino que el acto poético establece otra interacción con ellos. La más llamativa tiene que ver con la relación que se traza con la sabiduría popular, en tanto se retoma para darle un significado más amplio, ya sea con el uso de un recurso paródico o uno complementario. Es decir, cuando se enuncia “yo solo trasnocho”, se está haciendo una mofa del dicho popular, pero cuando se expresa “envuelta en hojas se madura” se da un uso de lo popular para anclarlo como una expresión de conocimiento válida y de utilidad para la vida. La relación que se da con elementos de lo popular es dual: por una parte, existe un distanciamiento que toma la forma de lo jocoso; y, por otra parte, un acercamiento que retoma los sentidos comunes de lo popular y sus usos para que estos sean tratados desde lo literario, lugar en el que adquieren otras resonancias significativas.

Entonces, la decisión de optar por un lenguaje coloquial, atado a lo barrial, pasa por unos antecedentes o referentes estéticos que también se sirvieron de este recurso. Así lo expresa Gambeta al referirse a la literatura nadaísta, de ahí que su tratamiento literario implique la estructuración de una poética que concibe el juego de palabras, la rima y el ritmo

como elementos fundamentales para su desarrollo.¹¹ También, porque en la medida en que se construyen los poemas, el juego con la materialidad verbal permite pensar los recursos de los que se sirven retóricamente. Algunos de los más comunes son la aliteración, la paronomasia, los calambures y las metáforas. Este procedimiento, como se observará más adelante, permite darle la vuelta desde la parodia al lenguaje del que se alimentan sus creaciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, profundicemos en el uso del lenguaje festivo-popular. Una referencia está en el verso “este diciembre me gasto el baloto, por si no estamos vivos pa'l otro” (Piñata en el 301, 2:29 – 2:34). Aquí, pensar en el baloto tiene una significación curiosa, pues no solo habla de la idea de “botar la casa por la ventana” viviendo el momento, sino que, al mismo tiempo, está reflejando una manera de pensar de aquel que desde el barrio vivencia la fiesta navideña como un momento en el que el compartir con otros es lo fundamental, más allá de preocuparse por el dinero o la salud futura. Este tipo de vivencia del ahora está en estrecha relación con los excesos de la fiesta, otra de las constantes poéticas de la agrupación.

Otro elemento es la constante relación con lo que está pasando. Es decir, se usan temáticas actuales para aludir a la época o al tiempo presente, sacando provecho de las eventualidades que tocan la vida del barrio, para así capturar la atención de las personas. Un par de versos del poema “Piñata en el 301” aluden a este procedimiento: primero, “asegure el pan-demonio que hay pandemia” (0:43 – 0:45); y, segundo, “si llega el virus, mi rap les tapa la boca” (1:50 – 1:53). Al incluir estas referencias al evento pandémico, el poema permite intuir algunos sentidos de lectura más amplios. Por una parte, la dificultad acaecida para abastecerse de alimentos, pues “asegurarse el pan” ante la alta demanda y las restricciones de movilidad fue una labor compleja en varios sectores sociales. Por otra, la necesidad básica que debe ser suplida pese a las condiciones sanitarias, de la que incluso hay una burla que busca demeritar los efectos de la enfermedad al poner al hecho poético como una “aparente solución” ante la circulación del virus.¹²

Continuando con el análisis del poema, otro elemento que resulta llamativo tiene que ver con una lectura completa del mismo: al jugar con los sentidos (olfato, tacto, escucha, gusto y vista), logra recrear una mirada de la fiesta como un hecho en el que el cuerpo es esencial en el momento de la reunión. En esa medida, el poema les da un lugar preponderante a las habilidades sensibles, pues como se baila, se toma, se escucha, se percibe el ambiente y se saborea el alcohol o el pan, también se escribe, y ello da cuenta de un ámbito en el que el cuerpo individual se expresa en la medida de su relacionamiento con el cuerpo colectivo.

En concordancia con lo anterior, puede decirse que el lenguaje poético se sirve de expresiones barriales (incluso

regionales) que son transversales a la experiencia de la vivencia del barrio. Así, el lugar de enunciación permite detallar un vocabulario que se apoya en expresiones coloquiales y que mira hacia personajes que lo circundan, lo cual permite construir, como acto político, una narrativa capaz de hablar de la pervivencia de lo festivo en un contexto en el que, aunque ronda una pulsión violenta, conviven otros gestos que hablan de otras facetas de la condición humana, cuestiones que se abordarán a continuación. Lo anterior deviene de una interacción constante con los elementos del barrio que terminan por incidir en la visión que ofrece la poética de AZ. Es decir, desde lo expresado por la agrupación, existe una especie de conexión entre violencia y sentido de comunidad, a la manera de las dos caras de una moneda, en el barrio.

II.II *El sentido comunitario*

Visto cómo la fiesta y el lenguaje festivo reflejan y construyen la comunidad del barrio, ahondaremos en algunas repercusiones de los fenómenos comunitarios, en tanto constante visible en la poesía de la agrupación. Un primer adelanto de esto se observó en la relación conflictiva con la industria, pues, si bien lo que esta produce lo hace fuera del barrio, esto no implica que no llegue a oídos de la gente que lo habita. En ese sentido, la respuesta que se da desde el lugar de enunciación define una preferencia poética que, al mismo tiempo, está ligada a unas influencias rítmicas y sonoras de otros géneros, lo cual se traduce en la convivencia de una serie de discursos de los que se sirve como mecanismo para darle una “textura barrial” a su poética.

Dicho de otra forma, la poesía de AZ incluye todo aquello que le permite construir una atmósfera barrial que se relaciona constantemente con lo comunitario y se asemeja a ese barrio del que son parte. Con ese efecto, su poesía popular ofrece una mirada narrativa que se detiene en las complejidades y las tonalidades de lo humano en Aranjuez. Lo presentado alude a la existencia de una representación que, a su vez, interpreta el barrio y produce una experiencia del mismo. Por otra parte, en un ejercicio de depuración, tamiza esos otros elementos que llegan al espacio, pero que generan una incomodidad al no ser parte de las intenciones estéticas que busca el ejercicio de la agrupación. De aquí nace la confrontación directa que, paradójicamente, termina por inscribir esas estéticas, aunque sea marginalmente, en el discurso poético.

Así, la poética de Alcolirykoz es una poética del barrio: en específico, del barrio Aranjuez, en la ciudad de Medellín. Esta se estructura desde una interpretación del territorio, en la que el barrio es una articulación política que resignifica sentidos, ya que, al contener elementos del pasado y del presente, permite acercarse al entendimiento del espacio que se nombra, ya sea desde adentro o en su relación con otros contextos. Asimismo, los poemas expresan un sentido de apropiación del barrio que posibilita que la violencia y el miedo, como fenómenos latentes, sean puestos entre

paréntesis para apostarle a la creación. Ante la incertidumbre del porvenir, las dificultades del presente y la búsqueda por el reconocimiento del pasado, AZ edifica alrededor de Aranjuez un escenario que recorre una pluralidad de ideas que se desarrollan en su obra.

Por ejemplo, en el poema del mismo nombre se expresa una historia en versos, la cual engloba fenómenos como la violencia originaria que los rodeó y se hizo moneda corriente: “este barrio nos parió por cesárea, innecesaria guerra que no cesaría, de Medallo parias ... Es el idioma de las balas, breques, precios, cifras, aquí todo se dispara” (Aranjuez, 0:32 – 0:44). La migración interna: “territorio bautiza’o por colonos, habita’o por campesinos” (Aranjuez, 0:51 – 0:55). El sentido de pertenencia junto a los deseos de cambio: “Aranjuez es un monstruo, si me voy nada cambia, lo combato desde adentro” (Aranjuez, 1:02 – 1:07). Y, finalmente, la influencia del espacio en la individualidad de los creadores: “Aranjuez, estado mental, me da y me quita, me quita y me da” (Aranjuez, 1:26 – 1:31).

Algunas de las expresiones anteriores llaman la atención, pues construyen lógicas de relacionamiento, en tanto producen una representación del espacio como cuerpo social, organizan experiencias y elaboran su memoria, cuestiones que también permiten abordar el barrio de otra manera. En ese sentido, la obra se configura como una cartografía sensible que recorre la experiencia vivida del pensamiento de la agrupación en relación con su espacio de enunciación. En ese delimitado espacio textual, emergen las preguntas por la identidad, el otro, la mirada, los dilemas y las oportunidades de aquel que habita estas tierras.

Lejos de ofrecer respuestas o pensamientos certeros alrededor de esos cuestionamientos que comienzan a poblar sus poemas, la escritura de AZ remite al hecho poético que busca, como acto profundo del pensamiento, vislumbrar aquello que nombra un pensamiento localizado. Este pensamiento tiene una relación estrecha con el poetizar, pues la agrupación se encarga de convertir en memoria lo vivido para presentarlo como una potencialidad en un lugar en que, social y culturalmente, existe aún trabajo por hacer. En suma, la confluencia entre el barrio y la poesía expresa la importancia de pensar en reconstruir el sentido de lo que significa Aranjuez desde las prácticas estéticas y sus formas de interpretar el espacio y los fenómenos que en él acontecen.

Finalmente, al hablar de la construcción de un sentido de pertenencia a la comunidad, puede decirse que ello se da en doble vía: el sujeto poético se siente parte de ella y, al mismo tiempo, la obra ayuda a construir el sentido de comunidad. Es decir, existe una apropiación de significados provenientes de figuras, mensajes y discursos que permiten que desde el barrio la función estética del acto poético aglutine elementos sociales, políticos, religiosos, lúdicos, entre otros, con los que no solo AZ se identifica, sino que otros también lo hacen.

Además, este procedimiento permite incluir la diferencia en cuanto singularidad al remitirse a experiencias colectivas que producen interpretaciones de las singularidades acaecidas en el lugar de enunciación.

En suma, la poética de AZ permite pensar que, aunque no sea su propósito, el arte cumple una función social, ya que muestra cómo desde su campo se enlaza y remite a la experiencia inmediata para trascender esa frontera y tener una incidencia sociocultural. Lo anterior puede pensarse en términos de la memoria histórica del barrio, pues reconoce su pasado, lo nombra y lo supera; en la caracterización de ciertas individualidades, que son fundamentales en el ejercicio poético por su incidencia en términos de la contribución al lenguaje; y en el posicionamiento que le dan a las formas de ser y hacer en el ambiente en que se presentan, pues el barrio tiene unas particularidades que configuran un *ethos* que es inseparable del ejercicio lírico.

Es necesario agregar que el ejercicio poético se presenta como un elemento de identificación individual y a la par colectivo, al recoger esos otros rostros del barrio, al interpretar y producir escenarios de encuentro y de ejercicio político. Estos aluden a aquellos que tienen una afectación en las dinámicas del barrio, pues existen fenómenos sociopolíticos que lo tocan, por ejemplo, las protestas sociales. En ese sentido, lo que pasa fuera del barrio exige un pronunciamiento desde este, en la medida en que la experiencia de vida es interpelada.

Conclusiones

El presente artículo ha intentado analizar la mirada desde y sobre el barrio en la obra Aranjuez (2021) de Alcolirykoz, cuestión que resulta relevante en tanto la apuesta estética está atravesada por un contenido político que permite a la agrupación crear una poética de su lugar de enunciación y establecer relaciones con su entorno. En detalle, puede expresarse que dicha poética, al hablar desde el barrio o “desde abajo”, está atravesada por un ejercicio político que se conecta tanto con lo comunitario como con lo que excede su territorio. Por ello, tensionan, problematizan y juegan con los contenidos propios de los temas a los que les interesa aludir, ofreciendo una mirada situada y otra relacional. Así, se entrecruzan las representaciones propias del espacio con las del afuera, complejizando políticamente a la comunidad. En términos procedimentales, se puede decir que existe un instante estético en el que se juega con el lenguaje y un instante poético que interpreta y sugiere distintas lecturas sobre la realidad.

En ese sentido, existe una experiencia política, de resistencia popular, que selecciona temáticas y se posiciona ante ellas desde el barrio, creando ciertas relaciones, entre las cuales se destacan las dos siguientes: en primer lugar, develando un fuerte sentido comunitario, pues muchas de sus reflexiones se

fundan en la interacción que tienen con el lugar de enunciación. Además, los espacios que allí se comparten, sobre todo, el espacio de la fiesta, recogen imágenes e interpretaciones que tendrán presencia en las creaciones poéticas. En segundo lugar, esbozan una protesta simbólica que se da desde el lenguaje y actúa como representación del sentir social del barrio y como interpretación (lectura) política del contexto. Así, pensar en Aranjuez como un escenario de enunciación implica que existe en lo poético un sentido claro: resignificar. Igualmente, a través de una variedad temática se produce una mirada de la vida en el barrio, de la cotidianidad en un punto específico de una ciudad. Esto permite un proceso de reconocimiento con los elementos del espacio; pero, a la par, contiene una invitación, en tanto existe un papel de lo universal, en términos de lo equiparable que esto puede ser a las dinámicas de otros barrios. Para el caso concreto de Alcolirykoz, se observa una invitación a resignificar el espacio y darle un valor a la estética, las costumbres y los gustos para reubicar su importancia en términos culturales, ya que reivindica el sentido de pertenencia, pero también lo crea y lo genera.

En cuanto al procedimiento del que se sirve la poesía, se observa una retórica confrontativa, en la cual el “nosotros” se constituye como un espacio de resistencia. Este espacio encuentra su manifestación en la capacidad de mantener una postura creativa capaz de hablar de múltiples temáticas (lo religioso, lo político, el amor, entre otras) y relacionarlas desde el acercamiento a los fenómenos en su desenvolvimiento en el espacio que se habita como en su interpretación desde el distanciamiento que plantea la mirada hacia afuera. En ese sentido, Alcolirykoz mantiene una forma cultural alternativa ante la industria cultural, la cual es una manifestación de resistencia, una posición política y una apuesta estética. En otras palabras, existe una práctica poética de un grupo que se inscribe en una comunidad particular y crea sus propios símbolos interpelando los ajenos según sus necesidades colectivas, que están sujetas a la construcción de su propia subjetividad y del espacio de enunciación desde el cual se ubican.

Con relación a las ideas sobre el barrio, desde lo poético puede identificarse una posición social anclada a lo popular y un campo de fuerza en el que se construye el discurso, con una estrecha relación con los ámbitos políticos y culturales. En ese sentido, a la poesía popular de AZ le son inherentes connotaciones políticas que no solo enuncian las problemáticas, sino que las ubican como elementos que enlazan una identidad sociocultural, ya que la poesía representa una forma en la que se interactúa con el mundo y, a su vez, es un intento por ejercer un control sobre la materialidad que rodea a los creadores. Asimismo, el ejercicio poético combina elementos de lo tradicional y lo contestatario, como suele ser habitual en la poesía popular. En Alcolirykoz, este elemento toma una forma de existencia cultural, por su puesta en escena como lugar donde convergen las mezclas y las resignificaciones. Así, el barrio se observa desde el lenguaje coloquial, sus ritmos, sus problemáticas, sus prejuicios, sus gestos afectivos, los cuales tienen una significación particular.

Del mismo modo, la poesía de la agrupación refuerza el fortalecimiento de lo comunitario mediante la resignificación de los símbolos característicos del espacio social. Para ello opera de dos formas. Primero, realiza un reconocimiento de la diferencia cultural, en términos de su posición respecto a elementos como la industria cultural, lo político y las narrativas que se ciernen sobre su espacio. Segundo, fija en el universo social y literario un espacio susceptible a diálogos que exceden su lugar de enunciación. Ambas cuestiones aluden a una función sociopolítica que reafirma una identidad social (la del habitante de Aranjuez). A su vez, esto habla de una poesía dinámica que, en la interdependencia que plantea el escenario social en el que se desenvuelve, se constituye mediante la vivencia del espacio, en tanto la cohesión social (cuya forma esencial se da en los espacios de encuentro, ya sean velorios, pachangas, fritangas, entre otras) permite la creación colectiva.

Obras Citadas

Alcolirykoz. 2021. *Aranjuez*.

Alcolirykoz. 2017. *Servicios AmbulatorioZ*.

Alcolirykoz. 2019. *Una deuda con la historia*.

Bajtín, Mijail. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Beltrán, Luis. 2016. *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*. México: Ficticia Editorial.

Bradley, Adam. 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas Books.

- Cembrano, Santiago. 2019. *La época del rap de acá*. Bogotá: Editorial Quimbombó.
- Escobar, Ticio. 2014. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.
- Gómez, Martín. 2011. “Desafíos poéticos y versadores populares”. *Tejuelo*, no. 11: 158-173. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3719611>
- Hirschkop, Ken y Shepherd, David. 2012. *Bajtín y la teoría de la cultura*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Jáuregui, David. 2022. “Tiradera: el combate por la pluma más fina”. *Señal Colombia*, 8 de marzo 2022. Disponible en <https://www.senalcolombia.tv/cultura/tiradera-tiraera-hip-hop>
- Kapkin, Sara. 2021. “Alcolirykoz es Aranjuez, de la A a la Z”. *El Espectador*, 3 de mayo 2021. Disponible en <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/alcolirykoz-es-aranjuez-de-la-a-a-la-z/>
- Martín-Barbero, Jesús. 2010. “Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas globales de lo cultural”. *Signo y Pensamiento*, vol. XXIX, no. 57: 20-34. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86020052002>
- Martín-Barbero, Jesús. 2003. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Szurmuk, Mónica y McKee, Robert. 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Trudgill, Peter. 2000. *Introducing Language and Society*. New York: Penguin.

Notas

- ¹ En principio se adjudicaron este nombre teniendo como referencia su barrio (Aranjuez), pues, para ellos, fue fundamental incorporarlo en su apuesta identitaria, ya que empezaron haciendo rap con y sobre quienes vivían allí. El nombre mutó, jugaron con un elemento de la fiesta (el alcohol) y uno del oficio (las letras), pero conservó las características letras “A” y “Z” que, como el barrio que los vio nacer, son para ellos su inicio y final, además de ser la fuente de varias de sus historias.
- ² Aranjuez, aparte de ser el nombre del álbum musical, es el barrio en el que nace la agrupación. Dice Kapkin: “Los Alcolirykoz vienen de Aranjuez, un barrio de Medallo de faldas empinadas donde una familia cabe completa en una moto y los buses van de arriba a abajo cual montaña rusa. Un lugar entre tibio y caliente que desde los años de Pablo Escobar lucha por desmarcarse del estigma, el del niño sicario, el de los combos y el de las fronteras invisibles. Un lugar cuyas esquinas siempre están repletas de niños jugando y señoras echando chisme. De chorizos, perros, panaderías, arepas, helados, salpicones. De viejos venteros que acumulan siglos atestiguando atardeceres desde esta zona también conocida como aRAPjuez, pues aquí el rap se quedó a vivir en sus rincones”.
- ³ En el presente artículo se entiende que en el denominado “género urbano” se encuentran producciones musicales provenientes del rap, trap y reguetón. Entre los mencionados ámbitos discursivos existen relaciones opuestas con la industria, las cuales son un elemento de tensión que Alcolirykoz hace visible en su ejercicio poético a través de la tiraera.
- ⁴ Trapero: aquel que hace trap. El trap es un ritmo lento con influencias electrónicas, pero que aglutina diferentes estilos y referencias musicales. Sus temas suelen enfocarse en las drogas y el sexo de manera directa, por lo cual sus producciones suelen ser bastante cuestionadas. Al ser un subgénero fluido, números reguetoneros han incursionado en su realización, siendo en Hispanoamérica algunos referentes de este subgénero: C. Tangana, Bad Bunny, Maluma, Anuel AA, entre otros.
- ⁵ Dicho esto, es importante remarcar que el tránsito entre las manifestaciones del género urbano ha sido un fenómeno constante. Por ello, es común que las críticas se dirijan a aquellos que, siendo raperos, dejaron el rap para incursionar en otras expresiones musicales del género urbano (trap y reguetón). En consecuencia, la confrontación se da con quienes pertenecieron al círculo del rap y buscaron otros caminos, al igual que con aquellos que no hacen parte de este, pero se encuentran en el marco

del género urbano. Así, lo que busca el acto poético es distanciarse de esas formas expresivas y sus dinámicas, con las cuales no se identifica. La importancia de esta diferenciación es clave, por ello Alcolirykoz, en su álbum Servicios AmbulatorioZ, creó un poema (“Género rural”) en el cual se “desmarca” del género urbano de manera jocosa para controvertir las dinámicas a las que se está circunscribiendo el género desde la aparición de los traperos y reguetoneros. En ese sentido, la propuesta de AZ muestra, desde lo textual de sus creaciones, cómo la industria propicia un aprovechamiento de lo viral. Mientras tanto, desde la orilla opuesta, se promulga un carácter conservador que hace énfasis en el papel de la tradición y convenciones como el respeto a la historia del rap y los procesos de creación.

- ⁶ AZ, desde su lugar en el campo (lo popular), se desmarca de lo comercial por su procedimiento, en tanto su práctica literaria recoge una serie de elementos característicos del género (rima, beats, punchlines, entre otros) y, a su vez, ofrece una lectura contextual capaz de tomar elementos de lo actual para usarlos en su propio beneficio. A saber, existe una decisión, acorde con los códigos del género, de seguir una línea poética, lo cual responde a una “esencia” que es capaz de consolidar un gesto creativo y, a su vez, incorporar componentes de aquello a lo que se enfrenta para darles la vuelta y sacar provecho de su apropiación. Por lo tanto, al desmarcarse de los lineamientos comerciales, Alcolirykoz actúa de una manera que está enmarcada en la tradición del rap, pero también se permite usufructuar mecanismos para usarlos a su conveniencia y generar alternativas discursivas que propicien otros diálogos.
- ⁷ Si bien en principio los mecanismos utilizados por AZ pueden resultar complejos de entender por su inmediatez, esto tiene una sugerencia de lectura clara: tiene que ver con la atención continua que el grupo está prestando sobre la manipulación artística de la que se sirve la industria como referente cultural dominante, pues mediante la propaganda se inscriben imágenes, valores e ideas sobre el arte como suceso comercial. Por el contrario, Alcolirykoz no plantea un discurso de dominación, sino de revelación en sentido poético y político.
- ⁸ Las “tiraderas” o “tiraeras” son tan antiguas como el movimiento Hip Hop y la música rap, pues las rivalidades entre raperos son algo común entre los protagonistas del género: “Los diss tracks, como se conoce originalmente a las ‘tiraeras’ [...] vienen necesariamente cargados de crítica, algunos insultos y argumentos sobre porqué uno u otro es inferior al otro” (Jáuregui 2022). En ese sentido, las tiraeras forman parte de la crítica a la industria cultural. En Alcolirykoz funcionan como un procedimiento, una forma, digamos, mientras que la crítica a la industria es el contenido. Es decir, la crítica a la industria se puede vehicular desde la tiraera o desde otros formatos discursivos. Son, por lo tanto, dos cuestiones que se solapan. En ese sentido, es importante aclarar que se tratan diferenciadamente por fines expositivos.
- ⁹ Martín Gómez-Ullate García de León en su artículo *Desafíos poéticos y versadores populares* realiza una cartografía en la que recoge las diferentes maneras que existen para nombrar dichas batallas, algunas de ellas son: repentismo, topadas, tira-tira, picailla, entre otras.
- ¹⁰ Peter Trudgill define el prestigio encubierto como: “las connotaciones favorables que las formas no estándares, de bajo estatus social o ‘incorrectas’ tienen para muchos hablantes” (Trudgill 2000, 20-21).
- ¹¹ “Si hay algo que nosotros tenemos de siempre como referentes es el nadaísmo con Gonzalo Arango, hablando de literatura más callejera, como más encochinada, más sucia. Fue lo primero que nosotros sentimos que era parecido a lo que era Alcolirykoz en el rap o lo queríamos que fuera” (*Una deuda con la historia*, 7:51 – 8:08).
- ¹² En relación con las posibilidades de lectura descritas, podría pensarse en Bajtín cuando escribe “el rito concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad, el derecho a violar las reglas habituales de la vida en sociedad” (Bajtín 1989, 181). Al respecto, es importante puntualizar que la existencia de ese “gesto conspirativo” debe cuestionarse: la sugerencia poética, en este caso, deja abierta la puerta a una interpretación que puede derivar en que los lectores piensen en ignorar los mensajes de salud pública. Incluso esto va más allá, pues el poema cuestiona de cierta forma la narrativa oficial, lo cual en otros casos es un acierto, pero en esta ocasión gira hacia un extremo que puede ser perjudicial en términos sociales y políticos. En tanto los efectos de las teorías conspirativas tienen una repercusión que no solo afecta al cuerpo individual sino al social, pues, más allá del tono burlesco que este pueda contener, sus efectos sociopolíticos no pueden demeritarse.

La epifanía del escogido: autoetnografía en Zapata Olivella

Yair André Cuenú-Mosquera / Texas A&M University

A causa del racismo sistémico y epistemológico es común encontrarse con biografías de líderes negros cuyas narrativas resultan tan sorprendentes como, en no pocas ocasiones, inverosímiles.¹ A esas biografías se les debe agregar que existe una especie de propósito que lleva a que la narrativa de sus vidas se presente envuelta en un aura de misticismo, imaginaria y espiritualidad.² No todos los líderes negros necesariamente son positivos, heroicos o producen orgullo, sino que también los hay de aquellos que han liderado grupos sociales en detrimento de las condiciones de vida de otros, y se han convertido en referentes de, por ejemplo, malos gobiernos o procesos dictatoriales que prometieron en inicio revoluciones sociales.³

Eso en biografías. Ahora, en las autobiografías, se percibe en las elecciones narrativas una especie de propósito de convertir la vida que se narra en el relato de una escogencia divina que sobre el líder se ha hecho o hizo en vida.⁴ En esa última perspectiva se presenta este artículo: reflexiono sobre el relato de la epifanía en Manuel Zapata Olivella y la manera como él construyó su experiencia de tal forma que se presentó en su obra, entrevistas y reportes, como un escogido espiritual para narrar la epopeya del pueblo negro en las Américas.

Para desarrollar esta propuesta, me apoyaré en el análisis que realiza Fernando Durán López sobre la autobiografía religiosa, con la intención de hacer visible la conexión que existe entre las prácticas literarias autorreferenciales entre algunas de las monjas que Durán López refiere en su trabajo y las que el propio Zapata Olivella presentó en parte de su producción literaria. De la vasta obra del pensador colombiano, me ocuparé concretamente de *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1953) y *La rebelión de los genes* (1997), por tratarse de dos obras autorreferenciales en las que Zapata Olivella desarrolló el tejido de la experiencia de epifanía y se presenta a sí mismo, en términos literarios, como un escogido espiritual.

Primero elijo, luego escribo

En el capítulo “Religious Autobiography” del libro *A New Companion to Hispanic Mysticism* (2010), que es una traducción que realiza la Dra. Hillarie Kallendorf de parte del trabajo de Durán López, lo primero que encontramos es que dicho autor nos sitúa en un contexto histórico que revela que la autobiografía es una práctica antiquísima con unas intenciones varias, entre las que destacan las relacionadas con

ámbitos religiosos. En su análisis se ocupa de personajes de la Iglesia que, a través de la biografía, exploraron dos corrientes narrativas: introspectiva y política. Aquí se explica cada una:

From ancient times—suffice it to mention the name of Saint Augustine—religion has been one of the principal motivations for writing an autobiography. In these personal narratives flow together two central streams of religious experience: the introspective and the political; in other words, the one which journeys to the inside of a person’s conscience in search of self-knowledge and the one which goes out to seek a community with whom to share a system of values, formulating for one’s peers a testimony of one’s own acts with apologetic and proselytizing purposes. Autobiography, like hagiography, confers a narrative dimension to spirituality, simultaneously humanizing it by embodying it in individual peripeteia. (Durán 15)

En primer lugar, analizaré la corriente introspectiva. Posteriormente, pasaré a analizar la corriente política y la conectaré con la epifanía. Finalmente, me referiré a la *peripeteia* y daré mis conclusiones. Pese a que ambas corrientes están emparentadas con asuntos religiosos en el marco teórico analítico propuesto por Durán López, sugiero que, si bien con algunas variantes a considerar, son rastreables para el análisis de las experiencias de varios líderes negros, en este caso directamente a la de Zapata Olivella. Desarrollemos la primera de las corrientes, aquella que Durán López llama *introspectiva*. Zapata Olivella fue médico de formación, antropólogo por vocación y vagabundo por elección.⁵ En medio de esa multiplicidad de campos en los que se desarrolló como individuo, Zapata Olivella siempre dio cuenta de un constante y profundo ejercicio de introspección analítica que no solo se quedó en las páginas de sus obras.⁶ Esto no solo se aprecia tanto en aquellas de carácter novelístico como en aquellas ensayísticas, sino que se sumó a sus intervenciones como intelectual en conferencias, foros y entrevistas, donde se ocupó de dar cuenta de su *afán de ser*; como decía él mismo.⁷

De la autobiografía a la autoetnografía

Para el caso de la corriente política autobiográfica sucede algo interesante. En Zapata Olivella lo introspectivo, de carácter quizás privado, o íntimo, personal, se convierte en público,

por su decisión de colectivizar. Y esto va de la mano con su relación con la epifanía y su certeza de haber sido elegido para narrar la epopeya del pueblo negro en las Américas; más adelante profundizaré al respecto. En este caso, llama la atención que en Zapata Olivella se pueda percibir una facilidad para pasar del “yo” al “nosotros”, bifurcando ese “yo”, tanto en la frase literaria, como en la imagen poética, acto del que resulta una colectividad de personas que se recogen en sus palabras y se representan en su narrativa y ensayística. Al respecto, la investigadora Olga Arbeláez, en su artículo “Un vagabundo en los Estados Unidos: desplazamiento y exilio en *He visto la noche* y *Hotel de Vagabundos* de Manuel Zapata Olivella” (2006), aporta una buena cantidad de elementos de interés. Me referiré a algunos de ellos, que considero pueden ayudar en la comprensión de aquello que propongo. En primer lugar, analicemos lo que expresa acerca del “yo” y “nosotros” en Zapata Olivella:

Kenneth Mostern ha postulado que en la lectura de los textos autobiográficos afro-anglosajones es necesario negociar la complicada interacción entre el Yo del sujeto autobiográfico y las colectividades implícitas o explícitas (el nosotros) que representa (45). La misma necesidad surge al leer estos textos de Zapata Olivella como autobiografías. Es claro, entonces, que las categorías tradicionales (autobiografía/relato de viaje) no funcionan si se quiere hacer una relectura de estas obras desde una perspectiva no solamente postmoderna sino también postcolonial. (Arbeláez 16)

Me interesa de lo anterior que Arbeláez propone que la autobiografía como calificativo para denominar una obra literaria no funciona en el caso de Zapata Olivella si se quiere hacer una lectura postcolonial. Puedo estar de acuerdo con lo que afirma debido a que, como he postulado, considero que el ejercicio autorreferencial en Zapata Olivella está en consonancia con la epifanía del escogido. Es cierto que su “yo” se convierte rápidamente en un “nosotros” y que además es versátil, dado que no es exclusivamente negro, o indígena, sino también pobre, o desposeído. Es un “yo” que se vale de la interseccionalidad para convertirse en un “nosotros”, tanto en las piezas literarias, como en los discursos orales emitidos por él. Insisto en la idea de que en Zapata Olivella tenemos un autor que convierte su obra en una prueba de lo que consideró una responsabilidad espiritual que le fue legada. Pero revisemos las propias palabras de Zapata Olivella en *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1953), donde se hace perceptible la manera como pasa de un “yo” a “nosotros”:

Ruth y Jorge cayeron sobre mí como perros de presa, esforzándose en comprender el mundo maravilloso que les revelaba de mi América Latina.

—¡Fantástico!

—¡Adorable! —exclamaban hechizados por los relatos que hacía de mi vida de campesino a orillas del río Sinú, teniendo por juguete el dorado pecho de las chelecas, contándoles las leyendas sobre los manatíes, las sirenas americanas... y el esfuerzo de nuestro pueblo por romper las ataduras de su sistema feudal. Les agradó la forma con que exalté a Pancho Villa y a Augusto Sandino, de quienes solo habían oído hablar como vulgares bandoleros. (...) Nuestra charla estuvo siempre sazónada con el fervor latente que vigoriza los pueblos de la América Hispana y a menudo brotaban los nombres de Lincoln y Whitman como único medio de comprender desde un punto de vista norteamericano, el oculto sentimiento de nuestros pueblos por la fuerza y la belleza de la vida rústica y heroica. (Zapata 70)

En la escena anterior, nos relata el encuentro que tuvo con un par de personas en Los Ángeles, a quienes acababa de conocer por recomendación de alguien en México que le había dado su contacto. Como podemos analizar al inicio de la cita, la voz que narra, intradiegetica, que se presupone es el mismo Zapata Olivella, se introduce como aquel quien da cuenta de la existencia de un mundo al que llaman América Latina. De hecho, el término que utiliza es “revelar” y lo aplica a “mundo maravilloso”, a lo que agrega el posesivo “mi” América Latina. Inicia en modo verbal transitivo y eminentemente autorreferencial con su “vida de campesino a orillas del Sinú,” y casi de forma imperceptible para una lectura pasiva, pasamos a “nuestro pueblo.” Pero en realidad sí hay una manera de enterarnos de que pasamos del “yo” al “nosotros,” y son los puntos suspensivos en los que podría haber quedado suspendida en el aire toda la descripción de comentarios, anécdotas y experiencias individuales que pudieron surgir en la conversación, pero para el propósito textual pueden sustraerse a través de los tres puntos.

Primero elijo, luego existo: acá Zapata Olivella elige qué decir, y para que ese “qué” vaya en armonía con su objetivo, opta por los suspensivos como un “cómo”, es decir, la manera. Acá no menciona las palabras *negro*, *afrodescendiente*, *mestizo*, porque el propósito en el fragmento es mostrarse como un abanderado latinoamericano. No obstante, Olga Arbeláez, en otro fragmento de su artículo, manifiesta que “la mirada de Zapata Olivella se va a posar exclusivamente sobre los afrodescendientes que encuentra en su camino y a buscarlos para documentar su explotación y discriminación permanentes” (Arbeláez 16). Aunque yo no me atrevería a afirmar que hubiera existido una “exclusiva mirada en los afrodescendientes,” por lo que acabo de manifestar y demostrar en el fragmento escogido, donde Zapata está hablando de líderes mexicanos y referentes estadounidenses, personas que no son negras, por ejemplo. Así que su mirada no está centrada exclusivamente en lo negro. Sí, seguramente podemos decir que su atención primordialmente está puesta en ese aspecto, pero encuentro problemático afirmar que es “exclusivamente

negro” aquello que interesa a Zapata Olivella en sus viajes por los Estados Unidos.⁸ Quiero volver al artículo de Arbeláez. La investigadora cuestiona la utilización de los términos “autobiografía/relatos de viajes” en el caso de Zapata Olivella y propone autoetnografías:

A lo largo de sus viajes, la mirada de Zapata Olivella se va a posar exclusivamente sobre los afrodescendientes que encuentra en su camino y a buscarlos para documentar su explotación y discriminación permanentes. Es precisamente la documentación de lo observado lo que determina la importancia de ambos textos como relatos de viajes. Sin embargo, puesto que la perspectiva del yo que narra se sitúa desde la margen, resulta un tanto problemático categorizarlos como relatos de viajes, género que surge y se desarrolla dentro de una tradición y perspectiva eurocentristas. Por eso, es más apropiado incluirlos dentro de la categoría de textos que Mary Louise Pratt ha denominado como autoetnografías. Según Pratt, la diferencia entre los relatos de viajes y las autoetnografías radica en que, en éstas últimas, el sujeto que ve, es decir el sujeto que enuncia, pertenece al grupo y al entorno que observa y escribe. (...) En consecuencia, se deriva que el yo autobiográfico o sujeto que enuncia en este tipo de textos no puede ser considerado como un yo individual sino como un Nosotros que da testimonio de las condiciones de vida del grupo que representa. (Arbeláez 16-17)

En la cita anterior hay muchos aspectos para analizar, pero me centraré en que Arbeláez propone aplicar la categoría de autoetnografía en aquellas obras de Zapata Olivella que narran etapas de sus distintos viajes, en vez de “relatos de viaje”, categoría a la que denomina perteneciente a una perspectiva eurocentrista. Justamente mi propuesta considera que Zapata Olivella apela a la epifanía, experiencia espiritual individual, como recurso para presentarse como un elegido. Y para tal fin su observación, relato y análisis están atravesados por sus preocupaciones por el devenir del pueblo en las Américas. Pero, como en la etnografía, su análisis no se limita a aquello que trae como sustrato personal, saberes, experiencias y perspectivas, sino que entra en juego con las prácticas culturales que arrojan el lugar donde se encuentre. La narrativa que Zapata Olivella desarrolla en estas obras asociadas a sus viajes revela justamente esa intención: narrar la historia del pueblo negro en las Américas, y es por ello por lo que trasladarse de un país a otro, de una ciudad a otra, lo lleva a hacer una transición que inicia con sus bases antropológicas, pasa por la recolección de datos e información, y culmina en sus procesos escriturales como autor.

Conviene hacer una salvedad: como lo mencioné anteriormente, Arbeláez en su artículo está refiriéndose a los viajes por los Estados Unidos que realizó Zapata Olivella. Y en ese

lugar, si bien no la totalidad, sí la mayor parte de sus experiencias luego convertidas en obras literarias autorreferenciales, obedecen a una característica que ella menciona: la atención hacia las personas negras en el camino: sus condiciones de vida, sus relaciones interpersonales, sus deseos y pensamientos. No obstante, encuentro conveniente mencionar que, en sus viajes por otros países, fundamentalmente los andinos, Zapata Olivella se ocupó de poner atención a las comunidades indígenas, siendo Colombia el país donde más estudios realizó de estos grupos sociales, mismos que no solo quedaron en obras como *El hombre colombiano* (1974) o en ensayos como *Negritud, indianidad y mestizaje* (1976), sino también en los archivos sonoros del programa radial *Identidad colombiana* (1991), producido por la Radio Nacional de Colombia.⁹

Corrientes autorreferenciales: introspectiva y política en Zapata Olivella

Quiero que mantengamos el concepto de autoetnografía presente para esta parte del análisis. Pero antes de aplicarlo a la corriente pública en el caso de Zapata Olivella, retomemos el aporte de Durán López y lo que este afirma de la corriente pública. Tengamos en cuenta que Durán López en su estudio toma como elemento de análisis el caso de las autobiografías religiosas, específicamente las de las monjas en el periodo del Siglo de Oro español. En su análisis, revisa las características que tuvieron estas autobiografías y cómo en varias de ellas se puede encontrar una especie de edición por parte de sus superiores en los que se ajustaba el relato a las pretensiones eclesiásticas. A ello hay que agregar que ya las propias autoras habían entregado una “edición personal”, en la que habían suprimido detalles que no estuvieran en concordancia con el esquema de obediencia y humildad que de ellas se esperaba. Analicemos lo que dice Durán López sobre la consciencia individual y sus repercusiones en la percepción de obediencia colectiva:

White explained this idea once he had already converted to Protestantism: “in a country where every person’s conscience is in the keeping of another, in an interminable succession of moral trusts, the individual conscience cannot be under the steady discipline of self-governing principle: all that is practiced is obedience to the opinions of others, and even that obedience is inseparably connected with the idea of a dispensing power”. Conventional autobiography illustrates in exemplary fashion this resistance to interiorizing the consciousness of sin. This genre is based upon obedience; although in principle this obedience is only disciplinary in nature—the acknowledgment of a hierarchy, as in the army—it immediately becomes sublimated to a deeper level when its moral

correlative is formulated: humility. External submission leads, then, to an internal virtue which is the very essence of the relationship of the Christian with God and the church. From this correlation between obedience and humility are derived the genre's other constitutive characteristics. (Durán 23)

En el caso de las autorreferencias de Zapata Olivella, o autoetnografías, lo que propongo es que el pensador afrocolombiano, si bien no se podría afirmar que ha realizado deliberadamente una autocensura, sí presenta escenas en sus obras en las que parece seguir los principios de obediencia, no de los designios de la Iglesia, sino de los principios humanistas que promulgaba. También sigue el principio de humildad, no frente a las decisiones de unos superiores eclesiásticos, sino frente a las situaciones de hambre y escasez que, de alguna manera, él mismo se proporcionó mediante su vagabundeo, recorriendo sus caminos con pocos recursos y lanzándose a la aventura de encontrar en el propio acto de viajar recursos para continuar su búsqueda por satisfacer aquello que denominaba *afán de ser*. En su artículo “Manuel Zapata Olivella: escritor y humanista” (2006), el investigador y experto en la obra de Zapata Olivella, William Mina, habla concretamente de la relación entre sus viajes y su producción literaria:

La toma de consciencia política de Zapata Olivella continúa en las vivencias que él tiene de las “injusticias y las miserias” en sus peregrinajes de vagabundo por Estados Unidos y Centroamérica: “Nunca había pasado tanta hambre como en Guatemala”, eso lo dice en *Pasión vagabunda*. Su mejor escuela para la praxis política será la propia vida cotidiana, la academia, pero, sobre todo, el ejercicio de la escritura, de la labor literaria. Una realidad social ineludible, pues acompaña la vida novelesca de todo escritor, que lo lleva a tomar una posición como ciudadano, siendo en la mayoría de las veces de no aceptación de ese mundo de significaciones y valores, sino de reacción crítica frente al orden estatal y político de turno. Cuando Zapata Olivella va a simpatizar con el socialismo, con la izquierda, con el marxismo, es esa consciencia y esperanza que nos daba de una sociedad igualitaria para todos, y él, en sus tiempos de universidad, lo vivió como militante revolucionario y sindicalista. (Mina 34)

Como podemos observar en la cita anterior, el propio Zapata Olivella habla del hambre a la que se expuso en su periplo guatemalteco. Mina reflexiona sobre este particular afirmando que son las vivencias que le ofrecen la posibilidad de comprender las injusticias y miserias que luego criticará y denunciará en sus obras literarias. Como sucediera con las monjas en sus autobiografías, Zapata se somete a situaciones extremas que sirven para mostrar su humildad de espíritu. Y no renuncia al viaje y las penurias de este, sino que continúa

insistentemente hasta ponerse en las situaciones dramáticas que derivan en su experiencia de epifanía. En ambos casos se relata una experiencia que sirve de modelo para la construcción de una narrativa de la vida que, de alguna manera, resulta modélica. En este aspecto coincide con líderes negros como Martin Luther King Jr. o Nelson Mandela, quienes se presentan desde sus autorreferencias como seres humanos con vidas que se convierten en ejemplos a seguir. Bien sea por la persistencia en unos principios de dignidad, o por la decisión de exponer sus propias vidas a adversidades gigantes, acciones de las que resultan relatos de resistencias históricas. El grupo de investigadores conformado por Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner publicaron un artículo titulado “Autoetnografía: un panorama” (2010) en el que ofrecen un análisis profundo bastante completo del concepto.¹⁰ En una parte de su trabajo hablan de la epifanía en la autoetnografía, y es bastante ilustrativa en el sentido que tiene esta reflexión que presento:

Más frecuentemente, los autobiógrafos escriben sobre sus “epifanías”; momentos que se recuerdan como de un impacto significativo en la trayectoria de vida (Bochner y Ellis, 1992; Couser, 1997; Denzin, 1989), períodos de crisis existencial que obligaron a poner atención y analizar la experiencia vivida (Zaner, 2004), y acontecimientos después de los cuales la vida ya no pareció ser igual. Una epifanía constituye un fenómeno íntimo que una persona puede considerar como una experiencia transformadora, en tanto que otra, tal vez no, y muestra las maneras en que podrían manejarse “situaciones intensas” y “efectos que perduran –recuerdos, imágenes, sentimientos– largo tiempo después que un evento crucial supuestamente ha concluido” (Bochner, 1984: 595). (Adams et al. 253)

Durán López plantea en la corriente política de la autobiografía religiosa el fenómeno de “the one which goes out to seek a community with whom to share a system of values, formulating for one's peers a testimony of one's own acts with apologetic and proselytizing purposes” (15), y eso es precisamente aquello de lo que hablan Adams et al. en el momento en que afirman que los autoetnógrafos escriben sobre sus epifanías como un fenómeno íntimo que una persona puede considerar como una experiencia transformadora. En el caso de Zapata Olivella ese relato de la epifanía es el que utiliza para plantearse frente a una *comunidad con la cual comparte un sistema de valores*, pueblo negro en las Américas, etnia humana, y *formula un testimonio* espiritual que da cuenta de sus *propios actos con fines apologéticos y proselitistas de la conciencia* (Durán 15; énfasis mío). Ahora bien, antes de pasar a la descripción textual de la epifanía, quiero ocuparme de hacer la breve mención al tema de la *peripeteia* en Zapata Olivella. Primero definamos lo que Aristóteles en su *Poética* refiere como *peripeteia*, que también se puede entender como *peripeicia*:

La palabra peripecia proviene del griego περιπέτεια (*peripétia*) y Aristóteles la define en el capítulo XI de su Poética de la siguiente manera: “El cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos”. (Pujol 320)

En el caso de Zapata Olivella, más que encontrarse en una situación que le enfrente a un cambio de giros imprevisto, es él quien se conduce a la aventura. Es decir, lo que lo lleva a enfrentar el hambre, la discriminación y la escasez es su *afán de ser*, como ya he mencionado. Y en este punto de distancia con respecto a la autobiografía religiosa, pasa a la autoetnografía, porque es él quien se propicia su escena de epifanía. Es él quien se decide ir en búsqueda de un sentido para la aventura de su existencia y, por ende, es él quien se presenta como el escogido cuando ha recorrido tantos caminos. Aún le falta el *toque de la gracia divina*, que en su caso no proviene de Dios, sino de sus ancestros y los espíritus de estos. A lo anterior se debe agregar que insistentemente se presenta a sí mismo como un desposeído, racializado, discriminado, aspecto que no cambia a lo largo de sus relatos autorreferenciales, sino que se agudiza con los viajes que le entregan más experiencias para sumar a aquellas con las que inicia su travesía. Pasemos entonces al análisis de la epifanía.

Life stories y la epifanía del escogido: experiencia espiritual íntima que se hace pública colectiva

Lo que haré en adelante es analizar la representación de la epifanía del escogido en Zapata Olivella. Para ello tomaré un momento en dos de sus obras, *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1953) y *La rebelión de los genes* (1997). En ambos casos hay una relación de experiencia espiritual propiciada por el propio Zapata Olivella, quien se conduce a sí mismo a las situaciones que le pudieran entregar ese sentido de escogencia divina. Pero antes revisemos el concepto *life stories* que propone Durán López:

Judging from their contents, Isabelle Poutrin sees in the *autobiographies written from obedience* two types of discourse: *life stories*, which would include a narration of infancy, the difficulties of adolescence, vocation, entry into a convent, interior progress, conflicts of conscience, temptations, penances, relationships with confessors and superiors, pious readings, etc.; and *accounts of favors or graces*, which center around the exposition and commentary of ecstatic experiences, visions, mental prayer, and mystical transports, sometimes in the form of a diary or “account of conscience”. Both modalities exist separately, but they have a strong propensity to intermingle: the account of favors prolongs a life story,

or a life story is constructed as a relation of favors within the flimsiest narrative frame. (Durán 27)

De las escrituras autobiográficas que incluyen una perspectiva de obediencia se desprenden dos tipos de relatos: aquellos que narran *life stories*, o historias de vida, siguiendo a Durán López e Isabelle Poutrin, y aquellos que cuentan *los favores o gracias* recibidos. En Zapata podemos observar ambos, y no necesariamente separados, sino en muchas ocasiones de una manera híbrida. Podremos notar en las narrativas de las epifanías que citaré a continuación que, por un lado, hay de aquella que se incorpora en el formato de *life stories*, contando, por ejemplo, problemas de la infancia; por otro lado, la que se centra en la exposición de (y comentario de) sus experiencias extáticas, visiones y transportes místicos, como expresa Durán López. Empiezo con la epifanía en los Estados Unidos en el concierto de Mariam Anderson, que relata en *He visto la noche*. Para esta, propongo una revisión en consonancia con lo postulado por Durán López con la denominada corriente *política*, desde la perspectiva de colectividad que planteé:

Desfilaban las pieles más hermosas que hubiera visto; lujosísimos automóviles de choferes uniformados, muchos de ellos negros con guantes blancos (...) La gente menos adinerada llegaba en taxi o a pie y en sus ojos podía adivinarse el goce que experimentaban al rozarse así fuera en la entrada del teatro, con el mundo aristocrático de Nueva York. (...) Desfilaban en mi mente los niños negros del Chocó, pianosos y parasitados; las horas de fatiga de los obreros en Panamá, entre cuyas miradas ansiosas descubrí los ojos cansados de mi hermano, el picapedrero de la Zona del Canal; los palúdicos cultivadores del banano en Costa Rica y los galpones abandonados del ferrocarril donde sus hijos morían de esprúe por falta de vitaminas; y más acá, en Nicaragua, las moledoras de maíz que compartieron conmigo la totuma de mazamorra de sus pequeños; en Honduras, los soldados descalzos, analfabetos y obedientes de Carías Andino, sordos a la desgracia de sus propios hermanos; el peregrinaje de los indios de Guatemala, alimentándose con panes duros y llevando sobre sus espaldas a los recién nacidos momificados con sus caritas sucias y sin luz; las hogueras en los parques de México, en torno a las cuales los hambrientos, vagos y campesinos sin tierras, nos guarnecíamos del frío y, allí mismo en Nueva York, los espectros del Bowery, del Harlem enfermo y de los sótanos del *Mill's Hotel*, temblorosos de frío, acicateados por los piojos. Todos ellos me extendían sus manos suplicantes, los ojos inexpresivos, para gritarme: - ¿De qué te sirve tanto viaje si ahora nos olvidas? ¿Para qué tanto soñar y visitar nuestras chozas? ¿Para qué entraste a la cabaña pobre a solicitar abrigo si tu palma no maldice nuestro dolor? Tú eres de nosotros, acuérdate de tu abuela, dobladora de tabaco; de

tus tías bajo techos rotos; de tu madre que nunca ha podido visitar un trasatlántico, una de sus poquísimas ambiciones de mujer que ha visto el mar desde su infancia. Fíjate, hoy no puedes, a pesar de tu gran aflicción, escuchar a la Anderson que es de los nuestros, insultada por los mismos que la aplauden. ¡Ea! ¡Ándate! ¡Jura que desde hoy, en donde quiera que te encuentres, bajo cualquier amenazada, lucharás por nosotros! Los aplausos en el interior del teatro borraron de mi mente aquella alucinación y ya consciente de mis actos, dije con todas mis fuerzas: - ¡Sí, lo juro! (Zapata 144-146).

En la cita anterior asistimos a la poderosa narración de la epifanía que dijo haber experimentado Zapata Olivella y que luego se ocupó de incluir en sus obras literarias. Aquello que tal vez fue pensamiento que iba en una y otra dirección, se constituyó en argumento de su elección. Primero nos describe a quienes ve: la opulencia de las clases altas neoyorquinas que asistían al teatro; luego el contraste que aparece en su mente: la pobreza, el hambre, la enfermedad. Para el caso de la muerte infantil quiero hacer una mención aparte: debemos retomar la idea de *life stories*. Se podría llegar a pensar que acá no se refiere a sí mismo cuando niño, y por ende no necesariamente cabría ese aspecto como una característica de la autobiografía de obediencia desde la línea de historia de vida, pero en realidad lo que sucede con Zapata Olivella, como ya lo mencioné anteriormente, es que su “yo” se bifurca, se desdobra, se desarma y rearma convertido en colectivo expuesto en sus palabras. Entonces esos “niños negros del Chocó” no son un “ellos”, aunque gramaticalmente lo parezca, sino un “nosotros” filosóficamente hablando. Nosotros en el que cabe él. No en vano, más adelante le gritan “tú eres de los nuestros”.

Volvamos a la descripción. Incluye el analfabetismo, la humildad, el frío y hasta los piojos; posteriormente introduce el reclamo a él, el elegido que se asume como tal. Una colectividad con la que comparte un esquema de valores le suplica, como a una deidad; le extienden la mano, como al paso de un noble y le gritan como en arenga ante un líder. Así se construye la autorreferencia desde la corriente *política* que plantea Durán López. Pero las solicitudes no son de cualquier tipo: no le piden comida o bendiciones, ni siquiera felicidad; le piden que maldiga el dolor; y ese maldecir el dolor no podrá ser de cualquier manera, debe ser con la palma de su mano.

De ahí que se crea un autor quien tiene la responsabilidad de cumplir la demanda de una comunidad que se ampara en él, según sus propias palabras. Hace de ese instante íntimo un momento que se colectiviza en su relato y se presenta como uno de aquellos desposeídos que ha sido elegido para reclamar lo que sus hermanos no han conseguido. Y por ello cierra con su autorreferencia familiar, para presentarse ante quien lee como uno más que integra esa lista de personas relegadas en la pirámide del poder, rezagadas en las

estructuras sociales. Finalmente, para que quede claro, sólido y concreto, refiere que los aplausos le sacaron del trance, de lo que llama alucinación. Sin embargo, responde de forma consciente, que es clave para lo que propongo, que sí juraba luchar por “nosotros”, los que también son él. El “yo” se convierte en “nosotros” otra vez y de forma consciente jura a lo que su mente le proporcionó convirtiéndolo en un mandato divino. Es un “toque de la gracia”. Por eso afirmo que la decisión de convertirse en “el escogido” se construye en las autorreferencias en Manuel Zapata Olivella de tal manera que transforma sus propias experiencias espirituales y mentales íntimas, personales, en algo que implica la participación de una colectividad, misma de la cual se siente perteneciente y por la cual promete luchar, como en efecto hizo en términos de su producción intelectual.

Pasemos ahora a analizar el segundo momento donde narra su epifanía, en este caso la vivida en la Isla Gore, en Senegal, que relata en *La rebelión de los genes* (1997), para la que propongo una interpretación que se puede leer en consonancia con la corriente *introspectiva*. Antes de incorporar la cita conviene mencionar que la antesala de esta experiencia se da cuando el propio Zapata Olivella solicita al entonces presidente de Senegal y amigo personal suyo, Leopold Sedar Senghor, que le permita pasar una noche en los calabozos de la Isla Gore, lugar desde donde se tiene registro que partieron cientos de navíos negreros desde África a América. Aquí la epifanía narrada por Zapata Olivella:

Esa noche, sobre la roca, humedecido por la lluvia del mar, entre cangrejos, ratas, cucarachas y mosquitos, a la pálida luz de una alta y enrejada claraboya, luna de difuntos, delante de mí desfilaron jóvenes, adultos, mujeres, niños, todos encadenados, silenciosos, para hundirse en las bodegas, el crujir de los dientes masticando los grillos. Las horas avanzaban sin estrellas que pusieran término a la obscuridad. Alguien, sonriente, los ojos relampagueantes, se desprendió de la fila y, acercándose, posó su mano encadenada sobre mi cabeza. Algo así como una lágrima rodó por su mejilla. ¡Tuve una inconmensurable e indefinible sensación de que mi más antiguo abuelo o abuela me había reconocido! (Zapata 99-100)

Asistimos a una epifanía enmarcada en la corriente *introspectiva* autobiográfica, narrada en su trabajo ensayístico y fruto de su proceso autoetnográfico. En esta ocasión podemos percibir aquello que propongo como la recreación del “toque de la divina gracia”. No obstante, es importante hacer una diferenciación entre lo que se entiende por “divina gracia” desde la perspectiva de *life stories* propuesta por Durán López, y lo que entiendo en esta escena. En el caso de las monjas a la divina gracia que nos referimos es el toque de Dios, el católico, el cristiano. En Zapata Olivella, específicamente en este caso, la divinidad proviene de sus ancestros,

que presenta como los ancestros del pueblo en las Américas, mismo del que se presenta como doliente, denunciante, líder, una especie de *griot* ancestral. Sobre la interpretación que se puede hacer de esta epifanía habla Darío Henao Restrepo, un especialista en el trabajo de Zapata Olivella. El profesor Henao dirigió la publicación de su obra completa en 2020, y su trabajo investigativo “El código Changó”, aún inédito, se refiere a esta escena de la siguiente manera:

Es apasionante la manera como relata su experiencia de espiritual. Del llamado del Muntu, en la noche de la tentativa fracasada de escuchar la contralto afroamericana Marian Anderson en el Carnegie Hall, cuando Zapata tenía 25 años, hasta las décadas de maduración durante las cuales investigó para escribir Changó (...) y, como él mismo cuenta, la epifanía se presentó en la noche que pasó en las mazmorras de la isla de Gore, frente a Dakar. Los espíritus de sus antepasados, finalmente, en esa vigilia nocturna, lo ayudaron a encontrar el camino para la configuración narrativa de su novela. (Henao 122)

En la manera como lo presenta Henao se propone que la epifanía es el punto de partida que da solución al código narrativo que faltaba para narrar la epopeya del pueblo negro en las Américas, lo que realiza en su obra culmen *Changó, el gran putas* (1983). El Muntu como sustrato de *Changó, el gran putas* es una idea que propone y desarrolla lúcida-mente Henao en su trabajo. Volviendo al segundo ejemplo de epifanía, que es lo que nos trajo a las palabras de Henao, percibimos en esta un tipo de descripción introspectiva, en consonancia con la característica *recuento de favores*. Si bien en la anterior, la que narra parte de su travesía en Centroamérica, notamos que se refiere a muchos favores que en su viaje le hicieron (como acogerlo en casas y brindarle comida), en esta, que es la del tipo introspectivo y del toque de la gracia, lo que nos narra se corresponde con aquello que define Durán López como “exposition and commentary of ecstatic experiences, visions, mental prayer, and mystical transports.” Así que acá también tenemos esa coincidencia entre los esquemas rastreables en las autobiografías de las monjas que analiza Durán López, y las obras literarias de Zapata Olivella, fruto de sus trabajos autoetnográficos.

Existe una especie de aceptación de la epifanía de Zapata Olivella como un dato, casi una referencia histórica, por gran parte de la crítica literaria e investigadores que se ocupan de su obra. Voy a incluir apenas unas cuantas citas de artículos y algunos fragmentos de entrevistas donde hay referencias a la epifanía como un dato histórico, más que íntimo y espiritual. Por ejemplo:

Como el elegba que invoca en la introducción de su obra, Zapata Olivella fue un “abridor de caminos”. Esos caminos los enlazó de manera fecunda desde el estudio de la cultura popular. En 1942, como ha

dicho el historiador cartagenero Javier Ortiz Cassiani, “Manuel vivió una especie de epifanía” cuando cursaba medicina y en Bogotá “los estudiantes de la colonia costeña se tomaron por asalto la carrera séptima con la gracia de porros y fandangos”. A partir de entonces “no desfalleció en el empeño para que esas, y toda la riqueza de las expresiones culturales populares históricamente negadas, fueran reconocidas por la nación”, escribe Cassiani. (Larios 1)

En la anterior se refieren a la epifanía como punto de partida para luchas porque se revaloraran las expresiones culturales populares. Y también:

Poco antes de abandonar Dakar rumbo a Brasil, Zapata Olivella cumplió el deseo expresado al presidente senegalés de ir a la isla de Gore de donde salieron los africanos wolofs, sereres y dyolas, que habían sido esclavizados rumbo a América. Zapata llegó al punto exacto donde salieron los barcos negreros (...) Se deshizo de su ropa y avanzó en medio de la tierra desnudo (...) En aquella madrugada en la desnudez interior de su alma, conversó con aquellos hombres encadenados de la isla de Gore, espíritus que desde niño le hacían guiños y señales para este encuentro. Aquella epifanía al pie de la tierra y del mar, fue el origen de su novela ‘Changó el gran putas’, culminada en 1983, luego de veinte años de peregrinajes a sus ancestros. El encuentro de Dakar dejó en Manuel Zapata Olivella muchas resonancias en su vida de narrador y pensador de los orígenes. De allí surgió no solo su novela ‘Changó, el gran putas’, sino también su ensayo ‘La rebelión de los genes’, que descifra el legado filosófico y humanístico de los africanos, la vigencia del Muntu, en la que los africanos tienen una relación sagrada y cotidiana con sus muertos y con el resto de criaturas, tanto animales, vegetales como minerales. (Tatis 1)

Acá se la presenta como el momento cuando descubre cómo “resolver” *Changó, el gran putas* (1983) y una especie de desciframiento del legado filosófico y humanístico africano a través del Muntu. Esta propuesta coincide de alguna manera con la planteada por el profesor Henao que antes exploramos. Y finalmente:

Una noche de febrero de 1942, cuando los estudiantes de la colonia costeña en Bogotá se tomaron por asalto la carrera séptima para expresar su nostalgia en la “Señora de las brumas”—con la gracia de porros y fandangos— Manuel vivió una especie de epifanía. Desde entonces, no desfalleció en el empeño para que esas, y toda la riqueza de las expresiones culturales populares históricamente negadas, fueran reconocidas por la nación. Manuel se convirtió en el barro y el fuego que dio forma y definió lo que

de plural, incluyente y justo tiene la identidad de la nación colombiana. (Ortiz 2020)

El investigador Javier Ortiz realiza una conferencia en la que sostiene que Zapata Olivella experimentó “una especie de epifanía” a partir de la cual luchó por las expresiones culturales populares. Antes me había referido a sus palabras, cuando estas fueron citadas en la publicación del periódico *El Herald*, de Colombia. Pero en este caso es la presentación que se realiza de la conferencia que ofreció Ortiz en el centro cultural del Banco de la República de Santa Marta, en Colombia. Esta se tituló “Manuel Zapata Olivella: los caminos de la inclusión” (2020). Finalizo con este artículo del periódico *El País* de Cali, Colombia, donde el director del documental *Zapata, el gran putas* (2020), Marino Aguado, manifiesta, como ya hemos visto que otros lo han expresado, que fue la epifanía en Senegal la que le permitió escribir *Changó, el gran putas* (1983):

De hecho, fue en un viaje a África que Olivella finalmente pudo terminar ‘Changó, el gran putas’, para muchos su obra cumbre. Según el director (Marino Aguado), en un lugar de Senegal que es conocido como ‘la puerta del no retorno’, Zapata tuvo la epifanía que le permitiría sentarse a escribir ese libro que refleja la diáspora africana desde ese país tan antiguo como el mundo, hasta las costas americanas, donde la comunidad negra sería vendida y todos sufrirían la esclavitud. (*El País* de Cali, 2020)

En la cita anterior podemos identificar cómo, nuevamente, es el relato del autor, la epifanía del escogido, la dadora de verdad, la que se constituye en fuente de afirmación. El punto de partida para la comprensión de su obra, y ejercicio crítico de interpretación. Me atrevo a afirmar que Manuel Zapata Olivella logró hacer de su epifanía el argumento de su escogencia divina, pues, a través de la poderosísima obra que produjo, la vida entregada a la enseñanza, al aprendizaje y al descubrimiento del “mayor de los animales” (como dijo su padre para referirse al hombre), consolidó una propuesta en la que su producción investigativa y literaria siempre se mantuvo en consonancia con esa elección que dijo haber recibido.

No es menester de este análisis cuestionar la veracidad de las epifanías, en tanto que se comprenden como asuntos personales espirituales que se narran según la voluntad de un individuo, en este caso a través de ficcionalizaciones de experiencias que, vistas con ojos ajenos, pueden ser tan fascinantes como fantásticas, tan mágicas como inverosímiles, tan crudas como soñadas. Zapata Olivella puso su poder narrativo, su profunda capacidad intelectual y su tremenda convicción en cultivar la valía de aquellos intangibles que atravesaron el Atlántico y, tras sembrarse en las Américas, vieron brotar de la tierra árboles gigantescos que sostienen relaciones intergeneracionales en sus ramas. Hoy también él se erige desde un lugar en el que sus palabras escritas toman de la mano a sus palabras habladas y se convierten en aquello que promulgó. También su energía se hace una divina gracia que revela el espíritu de aquel elegido que se eligió.

Obras citadas

- Adams, Tom et al. 2010. “Autoethnografie”. En: Günter Mey & Katja Mruck (Eds.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 345-357. Wiesbaden: VS Verlag/Springer. En idioma inglés: Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2011). “Autoethnography: An Overview”. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10, <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108> Traducción del inglés al español por Alejandra Martínez y María Marta Andreatta.
- Arbeláez, Olga. 2006. “Un vagabundo en los Estados Unidos: desplazamiento y exilio en *He visto la noche y Hotel de Vagabundos* de Manuel Zapata Olivella”. *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 18, enero-junio, 13-37. Universidad de Antioquia.
- Durán López, Fernando. 2007. *Un cielo abreviado. Introducción crítica a una historia de la autobiografía religiosa en España*. Fundación Universitaria Española (Espirituales españoles. Serie C, Monografías, 27), España.
- Kallendorf, Hilaire. 2010. *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Leiden: Brill.
- Larios, K. 2020. “El legado triétnico de Zapata Olivella en sus letras y aventuras”. *El Espectador*. <https://www.elheraldo.co/libros/el-legado-trietnico-de-zapata-olivella-en-sus-letras-y-aventuras-765225>
- López, M. (directora). 2007. *Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos*. (Documental). AZUL Y NARANJAS, proyectos culturales.
- Mabee, Carleton. 1988. “Sojourner Truth, Bold Prophet: Why Did She Never Learn to Read?” *New York History*, vol. 69, no. 1, 55–77. New York State Historical Association, <http://www.jstor.org/stable/23178487>.

- Mina, William. 2016. «580». *Ciencia Política* 11, no. 22 (julio 1), 249–253. Accedido junio 12, 2023. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/61607>.
- . “Manuel Zapata Olivella: escritor y humanista”. 2006. *Afro-Hispanic Review*, SPRING 2006, Vol. 25, No. 1, 25-38. Homenaje a Manuel Zapata Olivella (SPRING). Publicado por: William Luis. Consultado en: <http://www.jstor.com/stable/23054701>.
- Ortiz, Javier. 2020. “Manuel Zapata Olivella: los caminos de la inclusión”. Conferencia. Centro cultural Banco de la República Santa Marta. https://www.youtube.com/watch?v=r0u0I3B_6gI. Consultado el 9 de diciembre de 2021.
- Peter F. B. Nayenga. 1979. “Myths and Realities of Idi Amin Dada’s Uganda.” *African Studies Review*, vol. 22, no. 2, 127–138. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.2307/523817>.
- Pujol, Carlos. 2011. “La vigencia de los conceptos de la Poética de Aristóteles en el relato cinematográfico: peripecia y anagnórisis”. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, vol 21.
- Rengifo, Alejandra. 2016. “Manuel Zapata Olivella y la narrativa de las negritudes colombianas”. *CIEHL (Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura)*, vol. 23. Revista del Departamento de Humanidades de la UPRH – Universidad de Puerto Rico Humacao.
- Tatis, Gustavo. 2020. “Manuel Zapata Olivella, peregrino en África”. *El Universal*. Colombia. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/manuel-zapata-olivella-peregrino-en-africa-EI2578262>. Consultado el 9 de diciembre de 2021.
- Ugarte, Michael, and Donato Ndongu. 2004. “Entrevista: Interview with Donato Ndongu.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 8, 217–34. <http://www.jstor.org/stable/20641713>.
- Zapata Olivella, M. 2020a. *El hombre colombiano* (1974). Programa Editorial Universidad del Valle. Colombia.
- _____. 2020b. *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1953). Programa Editorial Universidad del Valle.
- _____. 2020c. *Hotel de vagabundos* (1955). Programa Editorial Universidad del Valle.
- _____. 2020d. *Pasión vagabunda* (1949). Programa Editorial Universidad del Valle.
- _____. 2020e. *Tierra Mojada* (1947). Programa Editorial Universidad del Valle.

Notas

- ¹ No soy ajeno a la reflexión sobre el género que utilizamos al escribir. Sé que no es igual nombrar “líder” que “lideresa”. Las discusiones acerca del género en que nos expresamos en español son necesarias, y complejas. Elijo usar el masculino que la gramática me permite como forma “genérica”. Aunque el texto se mantenga en esa presunta “neutralidad”, no pretende desconocer que hay discusiones que trascienden los binarismos nominales. Opto por facilitar la fluidez textual. Confío en que sea comprensible mi decisión.
- ² Véase como ejemplos: Sojourner Truth en Carleton Mabee pp. 55–77; Idi Amin en Peter F. B. Nayenga. pp. 127–138.
- ³ Teodoro Obiang, quien derrocó a través de un golpe de Estado a Ernesto Macías, quien había sido presidente desde la independencia de Guinea Ecuatorial de España en 1966. Véase a Michael Ugarte en 217–34.
- ⁴ Véase la autobiografía de Nelson Mandela en *El Largo Camino Hacia La Libertad*. Aguilar, 2013.
- ⁵ Zapata Olivella siempre se consideró un defensor a ultranza del vagabundeo, desde una perspectiva en la que percibía la errancia como experiencia de aprendizaje y adquisición de sabidurías. En el documental *Manuel Zapata Olivella, Abridor de caminos* (2007), dirigido por María Adelaida López, expresa sobre sí mismo lo siguiente: “Siempre me dio la impresión de

ser, lo que sería, un constante trashumante, detrás de las riquezas de la naturaleza; unas veces como antropólogo, otras veces como escritor, pero me han rodeado todos estos elementos” (min. 2:59 a 3:27). La investigadora Olga Arbeláez (2006), por su parte, afirma que: “El sentido que la palabra ‘vagabundo’ tiene para Zapata Olivella difiere de la noción de nómada que algunos críticos le han dado. Para él ‘vagabundo’ no es aquel que no puede echar raíces en ninguna parte y por lo tanto está en continuo movimiento, sino un individuo que se encuentra fuera de lugar y, por lo tanto, forzado a una búsqueda constante de un sitio que pueda llamar suyo” (26).

- ⁶ Un ejemplo de novela con autorreferencias rastreables es *Tierra mojada* (1947), cuya trama se desarrolla geográficamente en el territorio del que es oriundo Zapata Olivella, Lórica (Departamento de Córdoba, aunque en la época de Zapata Olivella, era Bolívar) y sociopolíticamente referencia diversas problemáticas vivenciadas por la población de ese lugar, mayoritariamente relacionadas con la tierra, su posesión y explotación. De esa novela dice la investigadora Alejandra Rengifo: “En ella ya se ven los primeros intentos por hacer una crítica social a través de la literatura. La historia cuenta las proezas vividas por tres familias de agricultores, encabezadas por la de Gregorio Correa en Los Secos, población en el Río Sinú, cercana a la desembocadura, y único pedazo de tierra dejado por el río para habitar decentemente” (36). Lo propio sucede con *Hotel de vagabundos* (1955), en el que su experiencia como trashumante vagabundo en los Estados Unidos lo lleva a convivir con otros en su condición; de esta etapa de su vida surge esta obra que está llena de introspecciones y análisis relacionados con su propia situación. En palabras de Olga Arbeláez: “en (esta obra) Zapata Olivella vuelca las duras experiencias que acumuló durante los meses de hambre y miseria que vivió en Nueva York. Aunque es un texto de ficción, muchos de sus personajes y escenas fueron inspirados directamente tanto por episodios de su vida como por las personas que conoció cuando se hospedaba en el Mill’s Hotel en dicha ciudad norteamericana” (14).
- ⁷ Un ejemplo de estos trabajos ensayísticos donde la introspección tiene lugar de forma evidente es *El hombre colombiano* (1974), donde propone su concepto étnico de mayor trascendencia: la trietnicidad. Como lo menciona el investigador William Mina (2006): “el tema acuciante es lo social, la cuestión de sus orígenes, de su identidad trietnica. La obra social de Zapata Olivella es una defensa del hombre universal, independientemente de cualquier color de piel, lo que interesa es la ‘etnia humana’ y su dignidad, su resistencia y lucha contra el hambre, la pobreza, la miseria” (30). Se puede tener como referencia el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, desarrollado en Cali, Colombia, en 1977. Al respecto existen archivos en la Universidad de Vanderbilt que se pueden consultar en línea: <http://mzo.library.vanderbilt.edu/correspondence/essay.php?topic=congresses&id=117> En un fragmento de la entrevista en el documental *Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos* (2007), éste manifiesta: “yo no puedo decir cuándo ni por qué, me fui envenenando con la pasión de los viajes. Un día cualquier me acerqué a mi profesor de clínica médica y le pedí que me informara si yo estaba en mis cabales cuando estaba ya buscando caminos y horizontes que quería recorrer. Y luego de examinarme me dijo: ‘Manuel, no te preocupes por la cabeza que la tienes bien puesta. Lo que tú tienes es afán de ser. ¡Sea, sea, hijo mío!’” (min. 8:00 a 8:49).
- ⁸ Al respecto se refiere el investigador William Mina (2006), quien es un especialista en la obra de Zapata Olivella, afirmando que “Zapata Olivella asume su compromiso con los desposeídos, con los miserables, con los iletrados, con los que no son universitarios ni han ido a la academia. Siempre lo he resaltado e insistido en ello. Zapata Olivella no escribe si y solo si para afros. Escribe para el hombre que está explotado y lucha por su libertad a cualquier precio, y ese hombre es el protagonista anónimo que está haciendo la historia universal (los excluidos, los marginados)” (35). ¿Subrayado en el original? Sumado a lo anterior, debo agregar que Zapata Olivella siempre defendió la identidad trietnica, también llamada trietnicidad, el humanismo como principio, razón por la cual encuentro inconveniente afirmar que su interés pudiera ser exclusivamente afrodescendiente. Mina también se refiere al carácter humanista de Zapata Olivella: “La obra social de Zapata Olivella es una defensa del hombre universal, independientemente de cualquier color de piel, lo que interesa es la ‘etnia humana’ y su dignidad, su resistencia y lucha contra el hambre, la pobreza, la miseria. Mas allá de los problemas de un grupo étnico singular, está la complejidad de los problemas ambientales, planetarios, de la humanidad, a los que el pensamiento de Zapata Olivella responde. Con altura desde la novela social y desde la antropología cultural en búsqueda y proyección de una sociedad justa, equitativa y multicultural. He allí su humanismo” (30).
- ⁹ Tomado de *Revista de Historia*, vol. I, No 2, Bogotá, julio de 1976, pp. 45-47; publicado en *Por los senderos de sus ancestros: textos escogidos 1940-2000*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.
- ¹⁰ Publicado por primera vez en idioma alemán: Carolyn Ellis, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner (2010). *Autoethnografie*. En: Günter Mey & Katja Mruck (Eds.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie* (pp. 345-357). Wiesbaden: VS Verlag/Springer.

A Cóndor Dies, de Gustavo Álvarez Gardeazábal

Trad. Jonathan Tittler

Atmosphere Press, 2022. 148 pp.
ISBN: 1639883134

Margarita R. Jácome / Loyola University Maryland

2021 marcó el quincuagésimo aniversario de la publicación de *Cóndores no entierran todos los días*, posiblemente la mejor obra del novelista, periodista, locutor y político Gustavo Álvarez Gardeazábal. Esta novela, que cuenta la violencia de los años 50 en Colombia, ganó rápidamente el reconocimiento del público lector, fue galardonada con el Premio Manacor de España en 1971 y llevada al cine por Francisco Norden en 1984. A pesar de haberse convertido en un clásico de la literatura colombiana, los lectores angloparlantes tuvieron que esperar cinco décadas para disfrutar de la versión en inglés. Si bien parece que el cincuenta acechara a esta novela, no es la sincronización numérica lo que llama la atención de *A Cóndor Dies* (2022), traducción publicada por Jonathan Tittler, profundo conocedor de la obra de Álvarez Gardeazábal, quien ya en 1991 había realizado la traducción al inglés de *El bazar de los idiotas* (1974) del escritor vallecaucano.

En el prefacio, Tittler hace una serie de precisiones que sirven como guía para el lector de habla inglesa. Dice el académico que “to make sense, *A Cóndor Dies* is best seen within a Colombian context” (iii). Empero, dicho contexto no es sólo el de la violencia azuzada por el conflicto político de mitad de siglo, sino el de un país definido por su geografía, su religión, su gente, sus marcadas diferencias sociales y un estado centralizado, en contraste con una vida de provincia centrada en sí misma, “conformist, and rumor ridden” (iv). En consecuencia, es la textura de una narración basada en comadreo y rumores de pueblo la que impone un reto al traductor. En este sentido, el lenguaje coloquial y un discurso ágil constituyen peculiaridades de *Cóndores no entierran todos los días* que Tittler logra plasmar en la traducción al inglés, haciendo que el lector pueda adentrarse tanto en el conflicto político entre liberales y conservadores como en la idiosincrasia del pueblo tulueño. En otras palabras, como práctica literaria, *A Cóndor Dies* mantiene la vitalidad de una novela que se sustenta tanto en el modo de narrar como en la historia que devela.

En 1970, Álvarez Gardeazábal presenta su monografía para optar al título de Licenciado en Letras, titulada “La novelística de la violencia en Colombia”. En dicho trabajo, el joven escritor analiza la evolución y ejecución estética de un amplio corpus de novelas con temática de violencia publicadas entre 1951 y 1970. Dedicado “A todos los muertos de

la violencia, de Tuluá y de Colombia, que todavía esperan una novela a la altura de su sacrificio”, el estudio llega a una serie de conclusiones, de las cuales dos son pertinentes aquí. La primera señala que hasta 1970 “NO HABÍA HABIDO EN COLOMBIA UNA NOVELA DE LA VIOLENCIA” propiamente dicha (98, mayúsculas en el original). La segunda manifiesta que, para que una novela recoja el período histórico de 1946 a 1965 y lo vuelva trascendente, el autor “debe haber SENTIDO la violencia, estudiado detalladamente sus frutos y consecuencias y logrado de todo ello una visión objetiva capaz de ser fabulada” (101, mayúsculas en el original). De manera consecuente, al año siguiente el autor publica *Cóndores no entierran todos los días*, una obra que responde a las carencias temáticas y estéticas señaladas por él para la novelística de la Violencia en Colombia.

Como respuesta a las obras de la Violencia que la preceden, diremos que la novela no incluye ni diálogos ni monólogos, sino que es mezcla de rumores, declaraciones y afirmaciones de los habitantes de Tuluá sobre los hechos vividos como colectividad alrededor de la figura de León María Lozano, el Cóndor, jefe de los agentes exterminadores del Partido Conservador en el norte del Valle. Esta polifonía de perspectivas recopiladas por quien parece ser un habitante más del pueblo sugiere que la realidad presentada es el resultado de un acto intencional de memoria colectiva. Sin embargo, tal dispositivo narrativo resulta ser un artificio que devela, entre otros, los efectos traumáticos de la Violencia. Es por esto que la capacidad de recordación y discernimiento de un pueblo personificado que parece hablar al unísono se ve socavada desde el principio cuando el narrador/compilador declara que “Tuluá has never been able to understand when everything started” (3). Adicionalmente, el abanico de personajes históricos y creados representa posibles posturas frente a la Violencia, a la vez que evita la adhesión a una ideología política específica. De esta manera, la narración se aleja de la denuncia directa de la realidad histórica que la sustenta y permite que la novela se quede del lado de la ficción.

Un reparo al libro de Tittler, que no socava ni el valor ni la calidad de la traducción, radica en una incorrección histórica al enunciar en el prefacio que la violencia que se intensificó en 1948 debió ser contenida por el Frente Nacional entre 1948

y 1964, ya que dicho acuerdo de alternancia del poder entre los dos partidos tradicionales como solución a la crisis nacional se llevó a cabo entre 1958 y 1964. Es ésta una importante precisión, ya que el momento cumbre de la vida del protagonista León María Lozano en que se empiezan a delinear su liderazgo y su carácter audaz coincide con la del asesinato del candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, fecha de gran impacto para el país. Es decir que la evolución de la violencia avivada por el asesinato de Gaitán va de la mano del poder creciente del protagonista y que las fechas mencionadas en el prefacio para el pacto entre partidos pueden sugerir una lectura diferente de los procesos de violencia representados en la novela.

El silencio y la falta de memoria de las violencias en Colombia, un país en que conviven el exceso de leyes y la

impunidad, han sido rotos muchas veces por obras que son el resultado de un trabajo serio de indagación en producciones y tendencias literarias anteriores. Desde una práctica estética consecuente y como representación de acontecimientos de gran impacto en comunidades azotadas por la violencia, *Cóndores no entierran todos los días* se ha convertido en una obra esencial para los lectores de habla hispana. En palabras de Tittler, el alcance local y universal se combinan en una historia que “focuses on the small, the petty, and the local of Tuluá, letting the grand narrative about the human condition resound within each individual reader” (vii). Es por todas estas razones que el libro se ha convertido en referente obligado para colombianos, colombianistas y admiradores de la literatura colombiana y que celebramos la publicación de *A Cándor Dies* como puerta de entrada a esta novela gardeazabalina para los lectores de habla inglesa.

Changó, Decolonizing the African Diaspora**By Manuel Zapata Olivella, trans. Jonathan Tittler****Routledge, 2022. 432 pp.
ISBN: 9780367756543****María Constanza Guzmán / York University****Joshua Martin Price / Toronto Metropolitan University**

The re-publication of Manuel Zapata Olivella's seminal work in English translation couldn't be timelier. The Colombian Ministry of Culture designated 2020 the Year of Zapata Olivella, to coincide with the centennial of his birth. Commemorative events were organized. The Universidad del Valle, in collaboration with other institutes and universities, published a beautiful collection of Zapata Olivella's complete works and released it both in print and digitally in full text. Among other important publications there is *Entre ekobios: Manuel Zapata Olivella* (Millán y Rondón, eds., 2019), with notes on letters between Zapata Olivella and Langston Hughes.

Zapata Olivella was a polymath – a prolific writer of fiction, intellectual, anthropologist, ethnomusicologist and medical doctor. Born in Santa Cruz de Lorica, Córdoba, Colombia in 1920, he wrote over 10 novels, countless short stories, and several plays and essays. Zapata Olivella was also the founder of *Letras Nacionales*. *Created in 1965, this cultural magazine was one of the first publications to focus on Colombian authors and to foreground the work of Black and Indigenous writers.*

The publication of this centennial edition of *Changó* by Routledge Press is one of several actions that counter the historical invisibilization of Afro Colombian and Afro Latin American and Caribbean intellectuals and artists. There is a growing wealth of writers, past and present, whose works are becoming available, read, discussed, revisited, and incorporated, at long last, in the national and international literary spaces they had long been denied access to. It comes at a time of a larger revisiting of the canon and a renewed interest in voices of the African Diaspora.

Readers owe a debt to scholar Jonathan Tittler, who ably translated this novel and first published it in English as *Changó, the Biggest Baddass* (Texas Tech University Press, 2010)

and has now rereleased a slightly revised version as part of a Routledge series “Decolonizing the Classics.” An early translation into English of Zapata Olivella's work was *A Saint Is Born in Chima* (trans. Thomas Kooreman, Texas Pan

American Series year). This new edition features a lengthy introduction by William Luis, which begins by situating *Changó* in the context of the Latin American writers of the second half of the twentieth century, specifically of the Latin American Boom. It links Zapata Olivella with the Caribbean literary imagination, specifically with the work of Alejo Carpentier. Luis distinguishes Zapata Olivella's narrative style, his use of the literary first-person voice, “The stories detach themselves from writing and become personal and creditable accounts; they come to life and offer another perspective about their characters' experiences, one that had been erased or silenced by many dominant Western texts” (xv).

Centering in the Caribbean, the book moves across oceans and continents, from Africa to Brazil to New England, and tells of moments and figures from four centuries of oppression and displacement of the *muntu*, i.e., the people. In his preface or “Note to the Fellow Traveler,” Manuel Zapata Olivella invites the reader to enter his novel “like so many million African prisoners on the slave ships; and feel free despite your chains.” In this performative gesture, Zapata Olivella tries to recontextualize the reader “whatever your race, culture or class” in the Americas. He strips us, brings us through the horror of the Middle Passage, and through to the elusive promise of the New World: freedom. The first part of *Changó* could be called a sprawling epic poem. But the book is experimental in form, and different sections experiment with genre. Through a range of voices, including that of Benkos Biojo in Colombia, Henri Christophe in Haiti, Simón Bolívar in Venezuela, Aleijadinho in Brazil, or Malcolm X in Harlem, Zapata Olivella recounts the history of Afro-descendants from slavery, through liberation, and even into the administration of Barack Obama. The novel thus begins in the voice of Africa, much like Kamau Braithwaite's *Arrivants* or other epic sagas that attempt to grapple with the fractured, intertwined legacies, languages, and realities that constitute the Western hemisphere. He is, in a sense, attempting to write the great novel of the Americas.

With the translation of this incredible book, English-language readers can view Zapata Olivella in the context of

Aimé Césaire, Nicolás Guillén, Léopold Sédar Senghor, Franz Fanon, Alejo Carpentier, Édouard Glissant, Fernando Ortiz, WEB Du Bois, Langston Hughes, Derek Walcott, and so many others who have documented the Black Diaspora, especially in the Americas, through poetry, essay, fiction, and trenchant critique. In this case, the book combines elements of each; indeed, Zapata Olivella describes the book as comprising five novels, each with its own style and protagonists, with a link supplied by the orishas who appear throughout, and a central concern with Black people in the ongoing saga of the Americas.

One can see the traces of many of these authors in these pages, as well as how Zapata Olivella was in dialogue with many of these figures. For example, in writing of the Reconstruction period in the United States in the wake of the Civil War, Zapata Olivella takes up W.E.B. Du Bois' thesis in his magisterial *Black Reconstruction in America*, framing Black people as actors (and not just passive victims) in the possibilities offered by Reconstruction in the South and the eventual defeat of democracy implicit in Reconstruction.

Although Zapata Olivella is a central figure of 20th century Colombian and Latin American letters, his work has not been

as widely studied as that of other writers of his generation. In his introduction to *Challenging the Black Atlantic* (2020), John T. Maddox notes that, having been written before Gilroy's *The Black Atlantic*, Zapata Olivella's Afro-Colombian historical novel traced a genealogy of the diaspora and included the entire New World history of Afro-descendants in its 675 pages (1). *The Afro-Hispanic Review* published two special issues on Zapata Olivella. His work has also been reviewed in *Publication of the Afro-Latin American Research*, *Callaloo*, the *Latin American Research Review*, and others.

The Asociación de Colombianistas has foregrounded Zapata Olivella's work. There are also works on the author in French, including a book-length study by François Bogliolo and Zapata Olivella's own autobiography. With the republication of his works—so complete and accessible—and this English edition of *Changó*, and a growing number of critical works about this central figure in Latin American and Caribbean letters, readers and potential readers of Zapata Olivella in the Americas now, more than ever before, have robust sources to get to know his work, and comprehend the depth and breadth of his intellectual production.

A Fervent Crusade for the National Soul. Cultural Politics in Colombia, 1930-1946, de Catalina Muñoz-Rojas

Lexington Books, 2022. 192 pp.
ISBN: 9781793618115

Mónica Ayala-Martínez / Denison University

Catalina Muñoz-Rojas ofrece una lectura detallada, una interpretación innovadora y un análisis crítico de estrategias y políticas culturales utilizadas por el gobierno liberal de Colombia entre 1930 y 1946. Al centro de la propuesta de análisis histórico que hace el texto, está un marco teórico interdisciplinario con enfoque en nociones como nación, ciudadanía, identidad nacional y cultura popular. Este marco teórico incluye autores tan diversos como Nancy Appelbaum, Frederick Cooper, Alejandro de la Fuente y Peter Wade, cuyos trabajos se enfocan en temáticas “globales” que van desde la definición de la nación y la relación entre raza y nación, hasta el papel de la historia y el historiador.

Más allá de estas referencias bibliográficas, *A Fervent Crusade for the National Soul* pone a dialogar de manera exhaustiva y eficaz ese archivo teórico propuesto desde afuera, con aquel producido en América Latina y en Colombia. De ahí que incluya también autores como José Vasconcelos, Carolina Santamaría Delgado y José Martí, con sus trabajos de alcance amplio sobre América Latina; y autores como Jorge Orlando Melo, Alfonso Pumarejo y Enrique Olaya Herrera, con sus escritos y análisis de aspectos heterogéneos de la realidad colombiana. Además de estos autores, el texto incluye y refleja el trabajo exhaustivo con archivos de periódicos, revistas y de otros como el de la Academia Colombiana de Historia. De esta forma, el texto no sólo contiene una perspectiva interdisciplinaria, sino que recoge aproximaciones a la historia, el arte, la arquitectura y la política del país, convocando estudiosos foráneos y nacionales para ofrecer un análisis crítico desde distintas aristas, apropiado para una temática llena de tensiones, matices y contradicciones.

En *A Fervent Crusade for the National Soul*, nociones como cultura popular, identidad nacional, ciudadanía y nación aparecen analizadas en un contexto histórico específico, liderado por políticos liberales en Colombia. Al mismo tiempo, dichas nociones posibilitan un análisis exhaustivo del uso y la participación del arte en la definición de estrategias y en la implementación de políticas sociales y económicas en ese período de la historia nacional del país. El análisis crítico propuesto por Muñoz-Rojas ayuda a identificar complejas y contradictorias dinámicas de poder que permitieron la integración de la “cultura popular” a la redefinición de la

identidad nacional colombiana, mientras, de manera simultánea, se profundizaban las jerarquías sociales ya antiguas en el país.

El texto ofrece el análisis y problematiza el uso político de producciones culturales como la música, el teatro y el cine, que fueron abiertas a un público más amplio como resultado de las políticas liberales de la época. Esta apertura se dio de la mano de otras estrategias como conciertos de música popular y clásica, exposiciones artísticas, campañas de alfabetización, ferias de libros y ciclos de cine. La institución de estas prácticas, con la consecuente subvención económica ofrecida a través de fondos estatales y de la creación de instituciones culturales, es contextualizada en el libro por la descripción crítica y analítica de modificaciones históricas y sociopolíticas como la ampliación y expansión de la noción de ciudadanía, de derechos sociales y de la definición de nociones como cultura y clase popular. Estas políticas culturales, muestra el texto, se vieron igualmente reflejadas en programas de higiene y salud pública. En sus capítulos, el lector navega por esos cambios reflejados, por ejemplo, en la apertura de programación en el Teatro Colón, el apoyo económico estatal a bandas de música folklórica o popular, y la puesta en marcha de campañas de recreación “saludables” al igual que campañas para reforzar la higiene.

A Fervent Crusade for the National Soul concluye con el estudio de la redefinición de la noción de ciudadanía y, en último término, de la redefinición de la identidad nacional. Lo hace en la medida en que ha identificado desde el comienzo del texto que los gobiernos liberales hicieron de la cultura un derecho social para todas las clases, propusieron una expansión de la definición de ciudadanía a través de intervenciones culturales, al mismo tiempo que exhibieron la continua presencia de prejuicios raciales, sociales y de género, manteniendo concepciones tradicionales y prácticas jerárquicas sobre el género, la raza y las clases.

Como lectores, de la mano de teóricos como Homi Bhabha y Benedict Anderson, hemos conocido diversas definiciones de la nación: un aparato ideológico de poder estatal; un aparato que expresa lo nacional-popular; un sistema complejo de significación cultural; y un principio o una

serie de principios que nos ofrecen narrativas para encontrar respuestas a preguntas importantes, como: ¿cuál es nuestro origen, de dónde venimos, cómo nos hemos definido como un grupo particular?; ¿cómo se han definido nuestras fronteras históricas y geográficas, cómo se ha definido quién es “el Otro” para nosotros? No obstante conocer esas variadas teorías, las peculiares formas en que se define el nacionalismo en diferentes países, y cómo se construyen y modifican las identidades nacionales y culturales, continúan apareciendo como preguntas reiterativas que ameritan nuevos análisis y revisiones.

En el caso particular de Colombia, hay un corpus textual significativo que estudia las diferentes formas de violencia política y social, la formación de los partidos políticos y las condiciones históricas de posibilidad del prolongado conflicto armado. Hay igualmente un corpus textual de historias específicas, como la historia de la educación o de la medicina en Colombia, por ejemplo. Por su parte, quizás la

contribución más significativa de *A Fervent Crusade for the National Soul* es que se distancia no sólo de análisis lineales o causales, sino que fundamentalmente cuestiona la noción de nación como un principio estable, equitativo e inclusivo, para en cambio presentar una comprensión de la nación como una narrativa contradictoria y ambivalente que, si bien se propone, por una parte, como un principio unificador y soberano, al mismo tiempo contiene las decisiones particulares tomadas por aquellos que las lideran con una agenda política y con filtros ideológicos. Con este estudio crítico, Muñoz-Rojas pone en evidencia que la formación del estado y las políticas culturales implementadas durante la república liberal en Colombia, contienen y fueron definidas por dinámicas de poder que expresan procesos de redefinición de la ciudadanía y de la identidad nacional y cultural; que incorporaron, por una parte, procesos y políticas de “integración horizontal” de las producciones culturales populares, y, por otra, reafirmaron procesos excluyentes de jerarquías verticales al aumentarse las diferencias de clase en el país.