

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Los Angeles

De forma oblicua: Representaciones de la violencia paramilitar en la Colombia del siglo XXI

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Juliana Espinal

2021

© Copyright by

Juliana Espinal

2021

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

De forma oblicua: Representaciones de la violencia paramilitar en la Colombia del siglo XXI

by

Juliana Espinal

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2021

Professor Verónica Cortínez, Chair

Colombia has endured one of the longest-running internal armed conflicts in the Western Hemisphere. For more than fifty years, government forces, guerrillas, paramilitaries, drug cartels, and criminal groups have subjected civilians to horrendous crimes. Disappearances, massacres, displacement, and kidnappings have been the reality of many Colombians, especially those who live in rural areas where the State's presence is limited. As a society that has grown under these circumstances, Colombia's cultural manifestations are not indifferent to this socio-political context. There is no writer, film director, or artist whose work has not touched at some point and in some way upon the topic of the conflict and the violence it involved. However, the nature of these approaches varies greatly. It fluctuates between explicit realism to symbolism, depending on the time and the type of violence represented.

At the turn of the millennium, Colombia's news was full of bloody images of war and death. Television and film productions swamped urban communities with stories of hitmen and drug lords, and literature was fascinated with criminals' biographies. The immediate effect of this overexposure of images and narratives was urban society's weariness of any representation of violence and, ultimately, its indifference. This fatigue condemned rural communities to disregard and oblivion. This dissertation examines how drama, literature, and film produced between 2000 and 2016 have unveiled right-wing paramilitary violence and portrayed the victims' struggle for justice. Through the close analysis of novels, films, and plays, I prove that there is a tendency in these works to avoid graphic depiction of violence. Instead, they use literary devices, such as metaphors, personifications, choral narrations, child narrators, and others, to approach this subject. I suggest that this shift towards more implicit representations results from a conscious opposition to the normalization of violence. And it is part of an attempt not only to spotlight the victims, their voices, and their life stories, but also to reengage and evoke empathy within the urban communities.

I have chosen this time frame because, during these years, Colombia experienced an upsurge of paramilitary violence and two peace processes. Between 2003 and 2006, Alvaro Uribe's government signed the demobilization process with the AUC, the largest paramilitary organization at the time, followed by Juan Manuel Santos' peace agreement with the FARC, the oldest Latin American guerrilla force. The cultural production surrounding paramilitarism grows exponentially during these years because of these historical and political factors. The literature, film, and theatre produced after 2016, the post-agreement period, obeys different dynamics and merits its own reflections.

The dissertation of Juliana Espinal is approved.

Patricia Arroyo

Efraín Kristal

Maarten van Delden

John Villasenor

Verónica Cortínez, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2021

¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra. ¿Por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia.

Edgar Wind

Un hombre a quien muchos tenían por sagaz había declarado que después de Auschwitz ningún poema era posible. Ese hombre sagaz parece no haber tenido en alta estima los poemas, como si fueran consuelos para contabilistas sentimentales o lentes coloreadas a través de las cuales se ve el mundo. Creemos que los poemas, en general, recién vuelven a ser posibles hoy si sólo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción.

Hans Sahl

ÍNDICE

Introducción	1
1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de paramilitarismo?	21
1.1. Genealogía de un mal. De las autodefensas a las Autodefensas	24
1.2. ¿Autodefensas, mercenarios, paramilitares o narcotraficantes?	35
1.3. Los modos de la derecha radical: letalidad, sevicia y desapariciones	49
2. De violencias y representaciones	57
2.1. Sicaresca, narco narrativas y neorrealismo paisa	64
2.2. Los <i>instant books</i> y las producciones sobre la violencia guerrillera	68
2.3. Paramilitarismos: entre páginas y pantallas	74
2.4. ¿Y qué pasa con el teatro sobre el conflicto?	96
3. Nosotros los vencidos. Narrar lo plural en primera persona	105
3.1. <i>El olvido que seremos</i> (2006)	109
3.1.1. La tradición, el tono y el tiempo del testimonio	112
3.1.2. Desplazamientos narrativos	118
3.1.3. De <i>El olvido que seremos</i> a <i>Carta a una sombra</i>	136
3.2. <i>De su puño y letra</i> (2015)	145
3.2.1. Recordar ¿para qué?	149
3.2.2. Memoria e identidad	164
3.2.3. “Para los victimarios también ha sido escrito este libro”	167
4. Del lenguaje sutil o de cómo relatar una masacre	170
4.1. <i>En el brazo del río</i> (2006)	176
4.1.1. Narrar lo inenarrable	185
4.1.2. Llamarlos por su nombre	191
4.2. <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> (2011)	194
4.2.1. Abominación de la sangre	196
4.2.2. De un camino sangroso a una gota de sangre	200

5. De animales, fantasmas y máquinas: artefactos para la escenificación del horror	204
5.1. <i>Gallina y el otro</i> (2000)	210
5.1.1. Gallina y el escudo de Perseo	215
5.1.2. Representación del victimario	226
5.2. <i>Coragyps sapiens</i> (2013)	230
5.2.1. Devenir zopilote	233
5.2.2. Máquinas antropófagas	243
5.3. <i>Labio de liebre. Venganza o perdón</i> (2015)	245
5.3.1. De víctimas y victimarios	248
5.3.2. Espectro y memoria	261
5.3.3. De animales y violencias	269
6. Conclusión	273
7. Bibliografía	286
8. Filmografía	313

ACKNOWLEDGMENTS

Gracias a mi mentora, la profesora Verónica Cortínez, que ha sido guía, modelo y apoyo durante todos estos años de doctorado. Su presencia en mi vida es un privilegio. Agradezco también a los miembros de mi comité, los profesores Patricia Arroyo Calderón, Efraín Kristal, Maarten van Delden y John Villasenor, por sus comentarios, siempre acertados y edificantes. Quiero reconocer la generosidad de Héctor Abad Faciolince, Daniela Abad, Fabio Rubiano, Carolina Vivas, Teatro La Candelaria y Simón Hernández. Todos ellos compartieron conmigo sus trabajos, algunos inéditos.

Solo tengo palabras de gratitud y cariño para el Departamento de Español y Portugués de UCLA, sus profesores, equipo administrativo y mis compañeros. Quiero agradecer especialmente a Gloria Tovar y Juliet Falce-Robinson por su ayuda incondicional. El UCLA Graduate Council me apoyó a través de dos becas: Graduate Research Mentorship y Dissertation Year Fellowship. La primera me permitió formular mi proyecto doctoral, la segunda, terminarlo.

Gracias a Tatiana Afanador, Margarita Alonso, Carolina Cáceres, Karen García, Claudia Rodríguez y Biviana Unger, que han sido mi soporte emocional e intelectual por décadas. En los últimos años, Lourdes Arévalo, Maricela Becerra, Kristal Bivona, Brooke DeKofsky, María Teresa Monroe, Amma Reavis, Paula Thomas, Tania Varela y Veronica Volzone han sido centrales en mi crecimiento académico y profesional.

Dedico esta tesis a las mujeres de mi familia, las que están y las que partieron. Son mi terruño, mi norte y mi corazón. Mi abuela no me vio graduarme, pero me vio empezar. Con eso me basta. Finalmente, gracias a Andrés Durán. Su dedicación, perseverancia y solidaridad han hecho posible que se cumplan todos nuestros sueños, incluido este. En los momentos más luminosos y oscuros de este proceso he albergado solo un deseo: que mi hijo Oliver se sienta orgulloso de mí.

VITA

EDUCATION

2018	University of California, Los Angeles C. Phil. in Hispanic Languages and Literatures Department of Spanish and Portuguese M.A. in Spanish, 2016	Los Angeles, CA
2010	Universidad Nacional de Colombia M.A. in Philosophy Department of Humanities	Bogotá, Colombia
2005	Pontificia Universidad Javeriana B.A. in Philosophy Department of Philosophy	Bogotá, Colombia

AWARDS AND FELLOWSHIPS

2020	Dissertation Year Fellowship (UCLA Graduate Division)	
2020	Teaching Assistant of the Year (UCLA Department of Spanish and Portuguese)	
2020	Departmental Nomination for University-wide Distinguished Teaching Award, University of California, Los Angeles	
2019	Teaching Assistant of the Year (UCLA Department of Spanish and Portuguese)	
2018	Most Collegial Instructor of the Year (UCLA Department of Spanish and Portuguese)	
2016	Award of Excellence for Best First-Year TA (UCLA Department of Spanish and Portuguese)	
2016	Graduate Research Mentorship (UCLA Graduate Division)	

PUBLICATIONS

“La memoria de lo perdido y de lo que nunca fue. Notas sobre la nostalgia en *La muerte de Artemio Cruz*”. *Mester* 48 (2019/2020): 23-35.

“Espectro y verdad en *Labio de liebre (venganza o perdón)* de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables”. *Revista de Estudios Colombianos* 54 (June 2019): 27-38.

“Universales, individuos e individuación en la Edad Media”. *Escritos* 19.43 (2011): 371- 400.

“Plotino: metafísica y ética. Reflexiones sobre una divergencia”. *Universitas Philosophica* 28.56 (June 2011): 85-107.

“Ética de la democracia”. *Universitas Philosophica* 23.47 (2006): 103-120.

Introducción

El conflicto armado interno colombiano contemporáneo es un caso excepcional dentro de la historia de América Latina. Hay al menos tres factores que contribuyen a esta excepcionalidad. A saber, primero, su extensión en el tiempo. Con más de medio siglo de existencia, se trata del conflicto más largo en la historia reciente del continente (E. Pizarro 98). Si quisiéramos periodizarlo, habría que situar su inicio en la década del sesenta, cuando se conforma la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), y llevarlo hasta el presente, toda vez que está lejos de haber finalizado. Sin embargo, como puede anticiparse, dentro de un conflicto tan longevo hay diferentes etapas de desarrollo. A la conformación de las guerrillas en la década del sesenta le sigue la eclosión de los grupos paramilitares en la década del setenta y la aparición del narcotráfico en la década del ochenta. En lo referente al presente siglo, hay dos momentos cardinales: el proceso de paz con el grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) entre el 2003-2006 y el proceso de paz con las FARC-EP entre el 2012-2016. Ambos procesos, lejos de significar el fin total de la guerra, trajeron consigo nuevas violencias. Surgieron agrupaciones conformadas por disidentes de la paz; se despolitizaron e hipernarcotizaron los remanentes de la guerrilla; los conflictos asociados a la producción y distribución internacional de droga aumentaron exponencialmente—en gran medida debido a la presencia de los carteles mexicanos en el país—y, finalmente, a las víctimas de siempre se suman ahora los homicidios de los firmantes de los procesos.

El segundo factor está en la diversidad de actores armados que han formado parte del conflicto. Lejos de ser una guerra entre dos fuerzas adversarias, el caso colombiano tiene múltiples protagonistas: guerrillas, paramilitares, fuerzas estatales, narcotráfico, delincuencia organizada y reinsurgencia. Esta pluralidad de actores se diversifica aún más si tenemos en

cuenta que dentro de cada categoría hay organizaciones con orígenes, objetivos de acción y modos de violencia diferentes. Una guerrilla urbana como el M-19, que surgió en medio de las universidades y en oposición a la elección presidencial fraudulenta de Misael Pastrana Borrero en 1970, tiene unas características y responde a unas necesidades muy distintas a las que tiene, por ejemplo, una guerrilla campesina como las FARC-EP, que descende directamente de las guerrillas liberales que se formaron durante la época de La Violencia en Colombia.¹ De igual manera, considerar el narcotráfico como un todo homogéneo implica desconocer las guerras de carteles, que en la década del ochenta hicieron de Medellín una de las ciudades más violentas del mundo, o las relaciones que los carteles establecieron en diferentes momentos con los otros actores del conflicto. Pensemos en la relación de Pablo Escobar con el paramilitarismo. Después de haber organizado y financiado el grupo paramilitar MAS (Muerte a Secuestradores), el capo termina siendo asesinado por otro grupo paramilitar, los PEPES, en consorcio con la Policía Nacional. Esta diversidad de dinámicas entre los actores de la guerra conlleva diversos flujos de violencia que mutan a lo largo del tiempo y tienen efectos heterogéneos en la población civil.

¹ La Violencia (con mayúscula) es el nombre con el que se designa el período de conflicto armado bipartidista que azotó a Colombia desde el 9 de abril de 1948, día en el que el dirigente liberal y candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán es asesinado en el centro de Bogotá, hasta 1958, cuando se crea el Frente Nacional—una coalición política entre liberales y conservadores que pretendía poner fin al caudal de sangre que brotaba de la guerra—(Guzmán et al. 33-37). Algunos historiadores prefieren situar este período desde 1946, con la llegada al poder del dirigente conservador Mariano Ospina Pérez, hasta 1966, cuando los liberales vuelven a tener la oportunidad de gobernar con Carlos Lleras Restrepo. Otros hablan de 1945 como la fecha inicial, cuando termina el segundo mandato del dirigente liberal Alfonso López Pumarejo, hasta 1965, cuando el presidente conservador Guillermo León Valencia declara el Estado de sitio (Sánchez, “Los estudios” 14). Sea como fuere, todos coinciden en que el levantamiento social que se origina con el asesinato de Gaitán, primero en el área urbana (el llamado Bogotazo) y posteriormente en el campo, marca el inicio de los años más oscuros del siglo XX y sienta las bases para todas las violencias posteriores. Por cuestiones metodológicas, en esta tesis no incluyo La Violencia como parte del conflicto contemporáneo, a pesar de la clara continuidad entre ambos períodos.

El tercer y último factor es que este es un conflicto que se ha desplegado en medio de transiciones democráticas de poder. Casi una veintena de presidentes han sido elegidos y reelegidos por voto popular desde que empezó la guerra bipartidista de mediados del siglo pasado hasta el día de hoy. Esto significa que en Colombia, a diferencia de países como Argentina, Chile o Guatemala, el conflicto no tiene el rostro de una dictadura militar. No empezó o terminó con un gobierno determinado. Colombia vive en un estado de excepción permanente. A lo largo de todas estas décadas, la relación entre la democracia colombiana y el conflicto ha pasado de la convivencia a la connivencia. Y así, en lugar de garantizar la seguridad y el bienestar de sus ciudadanos, el Estado colombiano ha sido un victimario más. Prueba de esto son masacres paramilitares como la de Mapiripán, llevadas a cabo con beneplácito y colaboración del Ejército, o el caso de las ejecuciones extrajudiciales de civiles—los mal llamados “falsos positivos”—bajo el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.²

Es apenas lógico que la producción cultural de un país con estas características sea activa respecto a la representación del conflicto. La literatura, el cine, el teatro y las producciones televisivas no solo han dado cuenta de las múltiples violencias asociadas a la guerra, sino que en la mayoría de los casos se han percibido a sí mismos como espacios de reflexión, resistencia, denuncia, memoria y duelo. Así lo deja ver el dramaturgo colombiano César “Coco” Badillo en una entrevista con Esteban Montaña:

² A mediados de julio de 1997, las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), antecesores directos de las AUC, ingresan al municipio de Mapiripán, en el departamento del Meta, con apoyo del Ejército Nacional. Alrededor de una cincuenta de campesinos es asesinada y la mayoría de la población es obligada a abandonar sus hogares. En 2005, La Corte Internacional de Derechos Humanos condenó al Estado colombiano por estos hechos (Roa et al. 15). Por otra parte, se conocen como “falsos positivos” los asesinatos extrajudiciales de 6.402 civiles que con promesas de trabajo y otros artilugios fueron sacados de sus hogares para ser presentados ante la opinión pública como bajas de la guerrilla en combate (Krygier).

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

En la misma línea argumentativa, en una entrevista con Andrea Jiménez para *Letras Libres*, el escritor Juan Gabriel Vásquez, autor de la novela sobre narcotráfico *El ruido de las cosas al caer* (2011), afirma:

[L]a literatura colombiana, la historia de la literatura colombiana se podría contar así: preguntándonos en cada momento histórico cómo se han enfrentado los escritores a la violencia, cómo han tratado de contar la violencia. La literatura colombiana se ha pasado la vida entera tratando de hacer eso. La primera gran novela del siglo XX, *La vorágine*, comienza diciendo: “Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”. Y la obra de García Márquez al principio es también un intento por ver cómo lidiamos con esto, con este rasgo de nuestra historia, en la ficción. (Vásquez)

Respecto de las formas en que la historia violenta del país ha sido representada, hay que decir que las apuestas estéticas son múltiples. Van desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez y sus *Cien años de soledad* (1967), en la que el escritor revisita la masacre bananera de 1928; pasan por la literalidad absoluta de la sicaresca antioqueña de los años noventa, en la que la violencia se nos presenta casi libre de artificios narrativos y en una inmediatez que parece copiar las imágenes crudas de los noticieros, y llegan hasta el simbolismo contemporáneo de

trabajos como *La sirga* (2012), una película en la que a través del tratamiento del paisaje se reemplazan las imágenes de sangre por tensiones narrativas.

La crítica literaria y los estudios culturales sobre estos productos también es profusa. Se han realizado investigaciones mayúsculas sobre la representación del conflicto contemporáneo en un género determinado. Por ejemplo, libros como *Luchando contra el olvido* (2012) de Enrique Pulecio, los tres tomos de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2015) de Carlos José Reyes y la tesis doctoral de Sandra María Ortega: “De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo” (2018) se ocupan de la dramaturgia de la violencia. Un texto como *Cine y conflicto armado en Colombia* (2014) de Martín Agudelo Ramírez se concentra en cómo la producción fílmica se ha acercado a la guerra. Abundan libros y, sobre todo, artículos sobre cine y conflicto, sobre literatura y violencia, sobre arte y víctimas. Este es el caso de “Dolor & diversidad: El cine y la violencia contemporánea en Colombia” (2004) de Julián David Correa; “Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos” (2007) de Sandra Lucía Ruiz Moreno; “Violence, Oppression, and Double Standards in Three Colombian Films” (2011) de Melissa Meade; “La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine” (2013) de Luisa Fernanda Ordóñez Ortégón; “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto” (2015) de Ana María López; “Arte en y más allá de la violencia en Colombia: Cuestiones antropológicas y existenciales en obras de Clemencia Echeverri y Óscar Muñoz” (2015) de María Margarita Malagón-Kurka; “Formas de la memoria (narrativa colombiana contemporánea)” (2017) de Gabriel Rudas y Óscar Daniel Campo, o el volumen 23 de *Cuadernos de cine colombiano* (2015), dedicado exclusivamente a la relación entre cine y política, por mencionar solo algunos.

Hay textos—no tantos—que analizan más de un género y hacen una lectura transversal entre cine, literatura y arte. Ejemplos de esto son: “Nación y melancolía: Literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005” (2007) de Alejandra Jaramillo Morales; *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (2010) de Juana Suárez; *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010* (2015) de Andrea Fanta, o el compilado *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (2016) de María del Rosario Acosta. Hay autores que van un poco más allá y rastrean no lo que se muestra, sino lo que no se muestra. La investigación de Juliana Martínez se centra en las ausencias de registros visuales sobre la violencia en recientes producciones cinematográficas y literarias e interpreta estas ausencias en clave espectral. Así lo confirman sus artículos “Fog Instead of Land: Spectral Topographies of Disappearance in Colombia’s Recent Literature and Film” (2016), “La mirada sin perspectiva de la niebla: fantología y desaparición en *En el lejero*” (2017) y su libro *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art* (2020).

Desde la perspectiva institucional, es preciso recordar que en 2011 se sancionó la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448) y con ella se fundó el Centro Nacional de Memoria Histórica, encargado de recuperar, analizar y conservar todo el material documental y los testimonios orales relativos a las violaciones de derechos humanos ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano. Desde su origen hasta la actualidad, el CNMH ha publicado más de un centenar de informes y casi cuarenta documentales sobre el conflicto. Diariamente en su página web publican noticias sobre lo que sucede en el país en términos de memoria, justicia y resistencia; organizan eventos académicos a nivel nacional e internacional y patrocinan investigaciones en perspectiva de género, raza, etnia y clase. El CNMH es un espacio fértil de

elaboración, recopilación y promoción de la memoria y, en gran medida, ha gestado el *boom* de la memoria en el país.

A pesar de esta generosa y variada producción, son aún pocas las investigaciones que piensan, por ejemplo, el teatro en relación con la narrativa o el cine. Son también escasos los análisis que se ocupan exclusivamente de las relaciones entre violencia paramilitar y producción cultural. Hay una tendencia entre los académicos a hablar o de las violencias del narcotráfico (y sus derivados) y de la guerrillera con claridad, o del conflicto armado en términos generales, pero cuando se trata exclusivamente de pensar la violencia paramilitar y sus representaciones hay aún un vacío. En este sentido, el artículo de los profesores chilenos Danilo Santos e Ingrid Urgelles: “La violencia paramilitar en la narrativa reciente de Colombia” (2018) es el primero que conozco en el que se intenta establecer un *corpus* de literatura sobre el paramilitarismo. Su criterio de selección se basa en tres características: masacres, violencia destructiva y negación de la ideología (41). Según los autores, las novelas sobre paramilitarismo “representan o aluden a la masacre de un pueblo” (41), muestran “la destrucción gratuita, explícita y arbitraria de personas” (41) y señalan el interés del paramilitarismo por aniquilar “la ideología del miembro de la comunidad” para “evitar que otros elaboren el registro de la disidencia” (41).

En lo referente a los “procedimientos técnico-formales de la novela paramilitar” (43), Santos y Urgelles afirman que si bien el carácter introductorio de su investigación les impide hablar con certeza de “algún artificio o procedimiento propio” (43), “queda la sensación de que los procedimientos estetizantes no se “intimidán” para nada con el registro que hasta ahora los narradores de lo paramilitar han abonado a sus textos. [...] no hay un solo procedimiento retórico que haya sido descartado” (43). A lo que ellos apuntan es a que la literatura sobre violencia

paramilitar se vale de múltiples recursos narrativos para aproximarse a los temas que se plantea. Volveré más adelante sobre este punto.

Mi tesis busca establecer si hay un tipo específico de representación o una tendencia estética común a la literatura, el cine y el teatro sobre el paramilitarismo. Sostengo que sí. Afirmo que los niveles de sevicia, de horror, en fin, de descomposición que trajo la violencia paramilitar desde fines del siglo XX hasta la primera década del XXI, así como las representaciones que tradicionalmente se venían haciendo de otras violencias y la cobertura amarillista de los medios de comunicación, son todos factores que forzaron a los escritores, directores y dramaturgos a repensar los modos en que dicho horror debía ser representado. Para interpelar a un público saturado hasta la indiferencia por las imágenes de muerte en noticieros, periódicos, libros y pantallas, los autores en los que me enfoco repensaron sus formas de representación. La literalidad había fracasado y resultaba obsoleta. Más aún, si el paramilitarismo, como muestro en el primer capítulo, había recurrido a los espectáculos de sangre y horror para intimidar a la población civil, no podía ser la reproducción sin más de dichos espectáculos el medio para hablar de la violencia paramilitar.

Hay, entonces, un giro en la producción cultural sobre paramilitarismo que consiste al menos en dos puntos: 1) el énfasis en la víctima. Mientras las narrativas sobre sicarios y narcotráfico centran su atención en las figuras del narcotraficante y el asesino a sueldo, hay una tendencia en la producción sobre paramilitarismo a girar su mirada hacia la víctima. Esto no quiere decir que el victimario necesariamente desaparezca del registro, sino que no es la figura central en la narración y mucho menos es una figura romantizada. 2) Hay una tendencia a

presentar la violencia de forma oblicua: sutil y soterradamente.³ Esta oblicuidad se manifiesta de muchas maneras. Va desde el uso de animales, fantasmas, en fin, entidades no-humanas como metáfora de la violencia y la muerte, hasta el uso exacerbado de un lenguaje poético cuyo tono desafina con la imagen cruda que describe. Y hablo aquí de “tendencia” porque, aunque es una característica generalizada de este tipo de obras, no quiere decir que no esté presente en la representación de otras violencias o que no existan productos culturales sobre paramilitarismo que hayan hecho una aproximación tradicional o, mejor, literal a la cuestión paramilitar.

En este sentido, en el presente trabajo busco sumarme a los esfuerzos de un amplio grupo de académicos que desde dentro y fuera del país se han ocupado de las relaciones entre cultura y conflicto en Colombia. Es un trabajo introductorio y modesto si se tiene en cuenta que, a pesar de la riqueza de las obras que he escogido, desarrollaré puntos muy específicos de las mismas y, además, que el repertorio que he seleccionado es reducido en contraste con la producción que existe. Si en algo puede aportar a las muchas investigaciones que ya circulan es a aumentar el caudal de reflexiones en torno a un fenómeno que no es en absoluto un problema del pasado y que demanda ser combatido y pensado desde todos los flancos posibles.

Una última advertencia. Todas las investigaciones conllevan retos, el de esta ha sido su actualidad. Por un lado, la constante publicación de artículos en torno al tema de la memoria y el conflicto en Colombia hace difícil tener una lectura actualizada de las corrientes interpretativas. Para poder escribir una tesis hay que dejar de leer en cierto momento y esta ha sido una tarea casi imposible debido a dicha proliferación. No pocas veces he sentido pánico cuando encuentro un

³ En “Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince”, Andrea Fanta utiliza la expresión “forma oblicua” para describir la manera en que Abad incorpora la historia del paramilitarismo y de sus víctimas en *El olvido que seremos* (30). Me he inspirado en dicha expresión para formular el título de esta tesis.

artículo reciente que defiende una hipótesis similar a la mía o trabaja mi mismo *corpus*.⁴ Toda expectativa de originalidad se reduce cuando descubro que los textos que hace cuatro años, cuando empecé mi investigación, eran prácticamente desconocidos se han popularizado y han empezado a ser pensados masivamente. Súmese a lo anterior que la mayoría de los autores que estudio están vivos y producen activamente. Esto implica, por un lado, que las interpretaciones que hacen de sus propios trabajos cambian pero, sobre todo, que siguen creando a partir de dichos trabajos. Pienso en dos ejemplos. En invierno de 2017 empecé a escribir mi proyecto doctoral alrededor de la obra teatral *Labio de liebre*. Para ese entonces solo contaba con la grabación oficial que se había hecho el 5 de marzo de 2015, día de su estreno en el teatro Colón. Solo dos años después, en 2019, pude acceder a un borrador inédito del guion teatral y solo en 2020 fue publicada la obra. Mientras tanto, en 2018 la compañía abrió su propia sede en el corazón cultural de la capital, lo que conllevó la popularización de la pieza y, por supuesto, a la multiplicación de reflexiones sobre esta. Afortunadamente, la mayor diferencia entre la grabación, el borrador del guion y la publicación final es los nombres de la familia de fantasmas: en el guion, los Sosa no tienen nombres propios como sí sucede en la publicación, sino que son llamados la Liebre, Madre de la Liebre, Hermano de la Liebre. También el año pasado, Planeta publicó la novela gráfica de la obra, la cual leí a principios de 2021. Caso similar se presentó con *El olvido que seremos*. A finales de 2019 Héctor Abad Faciolince publica sus diarios, los cuales tienen como trasfondo la escritura de la novela y terminan con la publicación de esta. Asimismo, este año acaba de salir el largometraje homónimo de *El olvido que seremos*, dirigido por Fernando Trueba que, a causa de la pandemia, no ha podido ser estrenado en salas de cine. Si

⁴ Como dice Donald Fanger, el distinguido profesor de literatura eslava en Harvard: “The fact is, however, that there are few subjects which, given the resources of Widener Library, are exhaustible in the lifetime of anybody” (28).

bien sería pertinente para esta tesis un análisis tanto de la pieza de Trueba como de la novela gráfica de Planeta, lo cierto es que por cuestiones metodológicas ambos trabajos tendrán que quedar por fuera de mi investigación. Es importante aclarar que mi tesis se limita a los primeros dieciséis años del siglo XXI. La razón es que en 2016, tras la firma del acuerdo de paz entre las FARC-EP y el gobierno de Juan Manuel Santos, hay un *boom* de la memoria y una avalancha de reflexiones sobre la producción cultural en torno al conflicto. Considero que estos trabajos y este período de tiempo amerita su propio espacio de reflexión.

“De forma oblicua: Representaciones de la violencia paramilitar en la Colombia del siglo XXI” se divide en cinco capítulos. En el primero, “¿De qué hablamos cuando hablamos de paramilitarismo?”, defino qué es el paramilitarismo y cuáles son las características de la violencia paramilitar. Siguiendo la reflexión de Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), sostengo que la noción de paramilitarismo—al igual que la de memoria—no es unívoca (17). Resulta imposible definir adecuadamente el fenómeno paramilitar si se lo concibe como resultado de una causa única y estable a través del tiempo o incluso si se asume que ha sido percibido de una misma manera por la opinión pública, la academia o el Estado. La definición del fenómeno paramilitar, así como la forma en que este ha sido asimilado por la sociedad es, como en el caso de la memoria, un terreno en disputa.

En este capítulo identifiqué las causas tradicionalmente asociadas al surgimiento del paramilitarismo. Luego establezco cuál fue su desarrollo desde sus orígenes como pequeñas agrupaciones armadas legales de civiles—conocidas como autodefensas—hasta la conformación de las AUC; esto es, un ejército ilegal agrupado bajo un único mando central y al servicio de múltiples intereses político-económicos: narcotráfico, minería, agricultura, contrainsurgencia, latifundismo, etc. Posteriormente sostengo que contrario a lo que podría sugerir la anterior

genealogía, el paramilitarismo es un fenómeno complejo, imposible de definir de manera unívoca. Por tanto, hablo de paramilitarismos en plural y aventuro una definición de carácter metodológico.

Siguiendo el pensamiento de la filósofa italiana Adriana Cavarero, centro mi atención en las víctimas inermes sobre las que se ejerce la violencia paramilitar y defino el paramilitarismo no a partir de su origen o de las razones a las que atribuye su propia existencia, sino prestando atención a sus efectos en la población civil. Concluyo que el paramilitarismo es una violencia de derecha que ha ultrajado sistemáticamente a la comunidad rural en condición de vulnerabilidad y a partir de unos teatros de la tortura y el horror (Cavarero 12-13).⁵ Masacres, sevicia, desapariciones y violaciones son los modos en que el paramilitarismo violentó a sus víctimas y promovió una campaña de terror en las regiones más inhóspitas de Colombia. Los paramilitarismos tienen un doble objetivo militar. En el área rural—sobre todo en territorios tradicionalmente ocupados por la guerrilla—buscan destruir al campesinado y sus líderes sociales, no solo por considerarlos el último bastión de la insurgencia, sino con fines económicos. El desplazamiento forzado se traduce para los paramilitares y sus socios en tierras cultivables abandonadas o vendidas a precios irrisorios. Es así como tras la violencia paramilitar, se alza toda una industria de producción de coca, palma y ganadería (Potter 497). Por su parte, en el área urbana, el paramilitarismo arremete contra aquellos individuos vinculados a movimientos sociales—políticos o civiles—que persiguen políticas y economías inclusivas, equitativas, justas y que desafían un *status quo* que beneficia solo a unos pocos (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 35-38).

⁵ Uso la palabra “ultraje” siguiendo la distinción que establece Cavarero entre muerte violenta y muerte provocada casual y unilateralmente: “Toda muerte es una desaparición y toda muerte violenta es un crimen, pero solo la muerte violenta provocada *casualmente* y *unilateralmente* tiene la radicalidad del ultraje” (11; cursiva del original).

El capítulo segundo, “De violencias y representaciones”, ofrece una visión panorámica de las múltiples maneras en que el conflicto armado ha sido representado en el cine, el teatro y la literatura del cambio de milenio. En él analizo la forma en que géneros como la sicaresca antioqueña, las narco-narrativas o las producciones sobre la insurgencia dieron cuenta de las violencias urbanas causadas por el desplazamiento masivo del campo hacia las ciudades, el auge del narcotráfico y los secuestros a políticos y miembros de la fuerza pública por parte de las FARC-EP, respectivamente. A través de la comparación de las representaciones de estas múltiples violencias, determino cuáles son las características propias de los productos culturales sobre paramilitarismo. Siguiendo las teorías de Didi-Huberman, Leonor Arfuch y la lectura de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1973), sostengo que en las representaciones sobre paramilitarismo hay un desplazamiento en la mirada sobre la violencia. Este desplazamiento es la respuesta a la saturación e indiferencia que trajo consigo el exceso de imágenes de horror en los noticieros, las narrativas de la época y la violencia misma del paramilitarismo. La visión panorámica de este capítulo es la materia prima a partir de la cual hago un análisis más detallado del *corpus* de mi tesis en los capítulos siguientes. Los textos que conforman este *corpus* son: cuatro narrativas—*El olvido que seremos* (2006), *En el brazo del río* (2006), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *De su puño y letra* (2015)—y tres obras de teatro—*Gallina y el otro* (2000), *Coragyps sapiens* (2013) y *Labio de liebre* (2015). Mientras en este capítulo hago una lectura general y comparativa de múltiples obras, sin entrar en análisis detallados, en los capítulos siguientes me concentro en los textos mencionados de manera individualizada, pero tratando de responder siempre a las mismas cuatro preguntas: 1) ¿cuál es el propósito de la obra? 2) ¿cómo es representada la víctima en el texto? ¿En qué sentido podemos o no decir que la víctima es central en el relato? 3) ¿cómo se representa la violencia? ¿hay o no una representación explícita de la

violencia? ¿Cuáles son las características de esta representación? ¿hay patrones que nos permitan hablar de una representación de la violencia paramilitar? y 4) ¿cómo se habla de los victimarios? ¿Son invisibilizados o centrales en el relato?

En el tercer capítulo, “Nosotros los vencidos. Narrar lo plural en primera persona”, estudio *El olvido que seremos* (2006) y *De su puño y letra* (2015), un libro de cartas escritas por el excomandante del M-19 Carlos Pizarro en las décadas del setenta y ochenta; las cartas fueron recopiladas por María José Pizarro, hija del comandante, a lo largo de varios años y publicadas en 2015. La novela de Héctor Abad Faciolince es un homenaje a su padre, el doctor y humanista Héctor Abad Gómez, asesinado a fines de los ochenta por los paramilitares. Se trata de una novela cardinal dentro de las narrativas nacionales en torno al conflicto en general y al paramilitarismo en particular. En primer lugar, porque surge como respuesta y en contra a la tendencia de la época a 1) representar la violencia de manera explícita y prestando mayor atención a los victimarios que a las víctimas y 2) a privilegiar los discursos apologéticos de los actores del conflicto por encima de los testimonios de las víctimas. En segundo lugar, porque Abad extrapola su testimonio desde el ámbito privado y particular al público y colectivo. De esta forma, inscribe su narración dentro de una amplia tradición literaria—cuyo exponente más visible es el judío italiano Primo Levi—al tiempo que inaugura un tipo de literatura que se ocupa de la violencia paramilitar y la aborda recuperando el protagonismo de la voz acallada y dilatando la experiencia de muerte en virtud de la exaltación de la vida vivida (Fanta, *Residuos* 127).

Dentro de esta tendencia está el segundo libro que analizo en este capítulo: *De su puño y letra* (2015). Se trata de un homenaje que María José Pizarro hace a su padre, fundador y comandante del movimiento guerrillero M-19, quien fuera asesinado en 1990 tras su

desmovilización y en medio de su campaña presidencial. El texto es una recopilación de la correspondencia que Pizarro sostuvo con su hija y otros miembros de su familia estando en la clandestinidad, así como de sus últimas intervenciones y discursos públicos.

A diferencia del caso de Héctor Abad Gómez, el de Pizarro es un asesinato confeso. En 2001, el periodista Mauricio Aranguren publicó una biografía autorizada del comandante paramilitar Carlos Castaño. El libro está escrito a modo de una larga entrevista en la que Castaño narra su infancia, sus motivaciones personales para vincularse a la guerra, y confiesa—entre otros crímenes—el del dirigente del M- 19. Sería una ligereza afirmar que *De su puño y letra* es una respuesta directa a dichas acusaciones o que se agota en la motivación de limpiar la imagen del padre. Por más que María José tenga presente los afectos ambiguos que despierta su progenitor, el libro es el resultado de una auténtica búsqueda del padre. Un padre perdido en múltiples sentidos: porque está muerto, porque es una suerte de desconocido incluso para ella, porque entre la mirada romántica y la satanización su pensamiento ha sido desvirtuado. Aun así, el libro también está dedicado a los victimarios “porque terca y ciegamente no se puede insistir en que la solución de un conflicto es borrar las ideas con pólvora” (20). La apuesta de la hija es clara: la mejor manera de recordar al padre caído es traer de vuelta su voz arrebatada, iluminando desde los tiempos actuales las ideas que quisieron ser silenciadas (19).

Sin embargo, este no es un texto en el que solo hable el padre. En él se revela más que el mundo interior del hombre hecho mito; se descubren también—aunque sea entre líneas—los pensamientos de la hija, la forma en que vivió, asumió y proyectó su trauma; la manera en que se posiciona y entiende su compromiso con la memoria personal e histórica. Como sucede en la novela de Abad, en el libro de Pizarro la experiencia individual se cruza con la experiencia colectiva. La voz del padre habla de una generación inconforme y rebelde que busca cambios

sociales y políticos a costa de la propia vida (19). La voz de la hija denuncia el mundo silencioso y solitario de los “hijos e hijas de la insurgencia armada” (19).

Además de estos libros, en este capítulo me refiero brevemente a dos documentales que en cierto sentido les son complementarios: *Carta a una sombra* (2015), dirigido por la hija de Héctor Abad, Daniela Abad, y en el que la nieta rinde su propio homenaje a su padre y abuelo; y *Pizarro* (2015), dirigido por Simón Hernández, que sigue en paralelo a la producción del libro y el trabajo de María José Pizarro en la recuperación de la memoria de su progenitor.

Si en el capítulo tercero me ocupo de las narraciones que tienen en el centro del relato a la víctima y resaltan sus logros, sus voces y sus ideas por encima de su muerte, en el cuarto, “Del lenguaje sutil o de cómo relatar una masacre”, analizo cómo cierto lenguaje poético ha sido utilizado para narrar lo inenarrable. En las novelas de Daniel Ferreira y Marbel Sandoval: *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) y *En el brazo del río* (2006), se utiliza la narración coral, el monólogo interior y los cambios entre el narrador en primera y tercera persona para dar cuenta de dos masacres. En ambos relatos hay una discordancia entre el tono de la narración y el horror de aquello que se relata. Los narradores son jóvenes: un niño en la novela de Ferreira y dos adolescentes en la Sandoval. Es desde esta mirada juvenil, a medio camino entre la ingenuidad y una conciencia que está despertando a un mundo despiadado, que se construyen ambas historias.

La novela de Ferreira es la segunda en una serie titulada *Pentalogía (infame) de Colombia* (Nuzzo 139), a través de la cual el autor busca pensar la historia violenta del país. No se trata, como dirá en una entrevista con Jorge Consuegra, de una “historia documentada de la violencia” ni de una mera “transposición de la realidad”. Para Ferreira, mientras el periodismo toma un hecho y lo sintetiza para informar, el escritor toma un hecho y lo expande para explorar toda la complejidad (Ferreira, “Recordar es la obligación de un escritor”). *Viaje al interior de*

una gota de sangre recoge, entonces, la violencia de finales de la década del ochenta, cuando empiezan a ocurrir las masacres del grupo paramilitar MAS (Nuzzo 141), y explora la complejidad de dicha violencia a través de un “tono hiperbólico, que lleva la representación de la violencia hasta una desmesura de tintas metafísicas” (Nuzzo 142).

Por su parte, en la novela de Sandoval se hace evidente la influencia del periodismo en la narración, no solo porque la autora sea una periodista o porque la historia esté basada en hechos reales, sino porque el texto está constantemente cuestionando la forma en que los medios de comunicación masiva se han aproximado al relato de la violencia. Aún así, también en este texto nos encontramos con que la escena más desgarradora está atravesada por un lenguaje poético que desentona con la brutalidad de lo que sucede. Además de ocuparse de la violencia paramilitar, el texto de Sandoval se acerca a dicha problemática desde un enfoque de género. Denuncia, de manera particular, los alcances de la violencia paramilitar en el cuerpo femenino.

Finalmente, el capítulo quinto, “De animales y fantasmas. Artefactos para la escenificación del horror”, está dedicado al teatro. Analizo tres piezas: *Gallina y el otro* (2000) de Carolina Vivas, *Coragyps sapiens* (2013) de Felipe Vergara y *Labio de liebre* (2015) de Fabio Rubiano. En la primera de estas obras, un cerdo y una gallina humanizados forman parte de los recursos de los que se vale la escritora para dar cuenta de una masacre y de la violencia sexual que padecen las mujeres dentro del conflicto. No es gratuito el uso de animales de granja y menos que estos aparezcan humanizados en las producciones culturales sobre paramilitarismo. Hay una relación íntima entre el campesino y sus animales. Estos no son solo la fuente de comida, o los bienes materiales y culturales que poseen, sino una extensión de su núcleo familiar (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 157). De ahí que muchos de

los testimonios de las víctimas que han sido recogidos estén marcados con la presencia de animales:

—Me parece como si fuera ayer cuando vi a los perros correr, ladrando despavoridos, y a las gallinas anunciando con su cacareo la tragedia que se avecinaba... [Abel Montes Fuentes, sobreviviente de El Salado]. (Herrera y Pérez 60)

—A mí no me mataron porque uno de los asesinos se compadeció de que yo era lisiado de las dos piernas, en cambió ‘cosieron’ a tiros a mi burro... [Sabino Áviles, sobreviviente de Mejor Esquina]. (69)

Coragyps sapiens nos ofrece otro tipo de relación con el animal. La obra se construye en torno a dos personajes: Ulpiano, que vive a la orilla del Atrato, contemplando y aprendiendo sobre los buitres que bajan al río para alimentarse, y Reina que está en busca de un familiar desaparecido. El primer monólogo es una suerte de clase de ornitología. Ulpiano habla de cara al público especificando los nombres científicos de las distintas especies de aves carroñeras, sus características físicas y conductuales: “Ese de allá es un chulo cabecinegro. Un zopilote. [...] Un *Coragyps atratus*, para ser preciso [...] sesenta y cinco centímetros de pata a cabeza. Todo negro. [...] Su desnudez cefálica es una adaptación evolutiva que previene que las plumas se le contaminen por comer tanta carroña” (181). Sin embargo, pronto descubrimos que el discurso sobre las aves es la puerta de entrada para hablar sobre la muerte:

Ulpiano: Ellos son la guía de uno cuando uno busca un muerto. Se los ve flotando en el río con las alas abiertas y se siente una mezcla de tristeza y alegría. Odio y resignación. No por ellos, ni más faltaba. Papazotes. (*Pausa*) Yo por mi parte me siento muy a gusto en compañía de mis chulos y gallinazos. Ellos han estado aquí

desde el principio de los tiempos. El problema es lo que viene abajo. Los troncos. Troncos ¿si sabe lo que quiero decir? Troncos. De Cristiano. Ni más ni menos. Troncos. Eso es lo que son. Troncos. Troncos de Cristiano. Decir cadáveres parece ambicioso. Otro eufemismo, si saben lo que quiero decir: Una manifestación suave, decorosa de unas ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante. Cadáveres. Restos. Los restos humanos que bajan por aquí son precisamente eso, restos. Despojos. Sobras. A cuotas: cabeza, tronco, rodillas y pies... Pedazos de la guerra. (185)

A través de una dramaturgia crítica que nos recuerda las reflexiones de Nietzsche en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874), Vergara se vale no ya de la metáfora de animales humanizados, sino del comportamiento animal como modelo para pensar la muerte, la responsabilidad moral de recordar y el derecho al olvido en un contexto como el colombiano.

Por último, me ocuparé de *Labio de liebre*, escrita, dirigida y protagonizada por Fabio Rubiano y su grupo teatral Petra. Una de las características más significativas de este montaje es el uso de personajes fantasmales aunque en él también aparecen los animales antropomorfizados. La cuestión del espectro es fundamental dentro de la pieza, entre otras cosas, porque de una u otra manera evoca la pregunta por qué es exactamente lo que acecha a su protagonista: ¿fantasmas? ¿su pasado? ¿sus culpas? ¿sus miedos? ¿la locura? Es infructuoso que el espectador trate de descifrar si la imagen espectral se da exclusivamente en la cabeza del victimario o si sucede en la realidad porque el valor de esta imagen está precisamente en que es metáfora de una pluralidad de cuestiones: la verdad, la justicia, la necesidad de recordar, de nombrar, la importancia del diálogo y los límites del perdón.

El teatro colombiano es un espacio prolífero para el estudio de las representaciones culturales de la violencia paramilitar. Los autores aquí citados tienen un amplio repertorio dedicado a este asunto. Carolina Vivas escribió otras dos obras que vale la pena tener como referencia: *Dónde se descomponen las colas de los burros* (2014) y *De peinetas que hablan y otras rarezas* (2016). La primera se construye a partir de los asesinatos de jóvenes humildes—la mayoría de las veces desplazados por la violencia—llevados a cabo por el Ejército en el marco de una política estatal que premiaba económicamente las “bajas” insurgentes. La segunda pieza aborda el fenómeno de la llamada “limpieza social” en Bogotá, a manos de paramilitares en alianza con fuerzas estatales. Lo mismo sucede con Fabio Rubiano y su *Ornitorrincos. Cada vez que ladran los perros* (1999), escrita a partir de una masacre, en la que seis personas fueron amarradas a sus camas e incineradas en ellas, mientras sus perros eran colgados de los árboles del pueblo. En esta obra la bestialización de los animales consiste precisamente en devenir humanos. Cuanto más humanos se hacen los perros, más despiadados y salvajes se vuelven (Rubiano et al., *Teatro Petra* 136).

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de paramilitarismo?

El título de este apartado está inspirado en el del capítulo segundo del libro de Elizabeth Jelin: *Los trabajos de la memoria* (2002): “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” La única diferencia entre aquel título y este es que donde Jelin escribe “memorias” yo escribo “paramilitarismos”. La alusión a Jelin no se explica solo porque mi trabajo entrañe la reflexión sobre las diversas (incluso adversas) formas en que los colombianos recordamos, preservamos y narramos nuestro pasado de trauma y violencia (5), sino porque en dicho capítulo la autora advierte cómo todo intento por producir una definición inequívoca del término “memoria” termina por impedir una comprensión completa y juiciosa de este, de sus complejidades y tensiones internas:

El título del borrador de este capítulo era “¿Qué es la memoria?” La dificultad, señalada por los colegas, está en que un título así invita a dar una definición única y unívoca del significado de la palabra. Aún cuando lógicamente no haya contradicción, hay una tensión entre preguntarse sobre lo que la memoria es y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de “verdad”. (17)

Esta reflexión sobre la noción de “memoria” ilumina mi propia aproximación al concepto de “paramilitarismo”. Lejos de tener un significado claro y distinto, esta palabra forma parte de un grupo más amplio de términos—“autodefensa”, “narco-paramilitarismo”, “justicia privada”, “escuadrones de la muerte”, “organizaciones criminales”, “grupos al margen de la ley”, “gamonalismo armado”, “mal llamados paramilitares”, “paras”—que, pese a sus diferentes implicaciones, suelen usarse indistintamente para designar aquellos grupos proclamados anti-

insurgentes de civiles armados que aparecieron a lo largo del territorio colombiano desde finales de la década del setenta del siglo pasado (Ureña 93). Múltiples autores, entre los que se encuentran Edwin Cruz (2007), Rainer Huhle (2001), Carlos Medina (2012) y Raul Zelik (2015), han llamado la atención sobre la ambigüedad e imprecisión asociada al uso indiscriminado de estos términos. Mientras Cruz y Medina enfatizan las motivaciones políticas y las consecuencias epistemológicas de esta ambigüedad (Cruz, “Los estudios sobre” 118; Medina, “Paramilitares, autodefensas” 73), Zelik y Huhle muestran cómo algunos términos son insuficientes para dar cuenta de la totalidad del fenómeno armado, llegando a desvirtuarlo. Señalan, por ejemplo, que “autodefensa” es un eufemismo que no da cuenta del carácter ilegal del fenómeno y que la expresión “grupos al margen de la ley” desconoce, por un lado, los vínculos entre paramilitarismo y Estado y, por el otro, impide distinguir entre el paramilitarismo y otros actores armados (Huhle 65; Zelik 24).

Esta indeterminación nominal es problemática porque el fenómeno del que pretende dar cuenta lo es aún más. No hay consenso sobre si el paramilitarismo, además de ser un fenómeno armado, es un fenómeno político; tampoco sobre cuál es su origen y sus causas; sobre qué permitió su subsistencia por tantos años; sobre si es o no pertinente hablar de paramilitarismo después de la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia en 2006, y sobre si la existencia de grupos paramilitares puede o no ser de alguna manera justificada. Entonces, al no haber una valoración unánime del fenómeno ni un concepto unívoco para significarlo, opto por usar en el título de este capítulo la palabra “paramilitarismos”—en plural—para tratar de abarcar su complejidad.

Además de la precisión del término en el título, el talante histórico de este capítulo se debe a que las novelas y las obras de teatro en las que aquí trabajo fueron producidas de cara a

una realidad histórica específica; su existencia responde a dicha realidad. Por lo tanto, ignorar este aspecto histórico sería ignorar el sentido mismo de las obras. Esto es especialmente cierto para producciones como *El olvido que seremos* (2006), *En el brazo del río* (2006) y *De su puño y letra* (2015), que no solo están inspiradas en una realidad violenta y quieren dar cuenta de los efectos devastadores de ella, sino que surgen como respuesta al asesinato de individuos concretos, en momentos históricos precisos.

Súmese a lo anterior que la mayoría de las obras estudiadas carecen de referencias explícitas al paramilitarismo; pocas veces se emplea en ellas el término “paramilitar” y abundan, en cambio, referencias indirectas, guiños históricos e insinuaciones soterradas al fenómeno y sus violencias. Todos estos elementos podrían pasar desapercibidos si se carece de la información histórica necesaria, toda vez que estas obras, por un lado, fueron producidas a lo largo de casi dos décadas, algunas, incluso, en pleno auge paramilitar; por otro lado, la forma en que cada una percibe el paramilitarismo no es necesariamente la misma y puede configurarse desde momentos históricos y sociales distintos. De ahí la relevancia de hablar de los paramilitarismos, de subrayar las dificultades asociadas a todo intento por formular una definición unívoca del fenómeno y de establecer, más allá de los matices, cuáles son las nociones sobre el paramilitarismo que subyacen en las obras que estudio aquí.

En este primer capítulo me ocupo de las ideas más representativas que se han generado en Colombia en torno a la definición de paramilitarismo; identifico cuáles de estas ideas están a la base de la producción cultural que trabajo y aventuro una definición metodológica del término. Para ello, primero hago una breve presentación de la narrativa tradicional sobre el nacimiento, desarrollo y ocaso—suponiendo que hablar de ocaso sea posible—del fenómeno paramilitar. A continuación, caracterizo los elementos que dentro de esa misma narrativa, y acompañados de

factores como los medios de comunicación o las políticas del Estado de turno, imposibilitan una definición unívoca del término. Al respecto, preciso cómo esta indeterminación ha alimentado una actitud condescendiente por parte de un porcentaje alto de la población predominantemente urbana hacia el paramilitarismo. Finalmente, sostengo que más allá de una definición genealógica es preciso entender el paramilitarismo según sus modos y efectos sobre la población civil ya que, atendiendo a estos efectos, podemos comprender que el paramilitarismo es un flagelo del que aún no nos hemos librado y el porqué de la forma en que ha sido representado en la producción cultural colombiana del último siglo.

1.1. Genealogía de un mal. De las autodefensas a las Autodefensas

El relato histórico tradicional sobre el paramilitarismo tiende a rastrear sus antecedentes hasta la llamada época de La Violencia con “Los Chulavitas”, “Los Pájaros” y “Los Contrachusmeros” (García-Peña 59; Piccoli 13; Rivas y Rey 44), “organizaciones ilegales de civiles armados dedicadas al asesinato selectivo de militantes liberales y a la ‘conservatización’ de burocracias y poblaciones a lo largo del país” (Rodríguez 4).⁶ Sin embargo, según la bibliografía especializada, la versión más reciente del paramilitarismo germina en Colombia en el marco de la implementación en Latinoamérica de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) fundada por Estados Unidos durante la Guerra Fría (García-Peña 59; G. Ramírez 33; Insuasty et al. 22; Medina, “Paramilitares, autodefensas” 74; Ureña 93).

⁶ Durante La Violencia, a la par que surgen las guerrillas liberales, el Estado conservador fomenta la asociación de grupos de policía cívica y paraestatales cuyo propósito es “extirpar las aspiraciones democráticas del campesinado, y [...] anular el espacio propio conquistado por los campesinos frente al poder terrateniente” (Sánchez y Meertens 38). Son estos grupos la razón por la cual se suelen rastrear los orígenes del paramilitarismo hasta este período.

De acuerdo con la DSN, los Estados latinoamericanos debían combatir a nivel regional aquello que Estados Unidos combatía a nivel internacional: la propagación en Occidente del comunismo soviético (Leal 75; Velásquez 13). Sin embargo, la tarea a nivel local conllevaba una dificultad particular: el enemigo era interno, era el comunista camuflado y oculto entre la población civil (Medina, “Paramilitares, autodefensas” 75). Es así como la DSN implantó una mirada recelosa hacia los “movimientos sociales y populares, las organizaciones sindicales y los partidos políticos no tradicionales” (G. Ramírez 34); en otras palabras, hacia todos los individuos o colectivos cuyas actividades de carácter político, cultural, pedagógico o económico desentonaban con el orden socioeconómico establecido (G. Ramírez 34; Medina, “Paramilitares, autodefensas” 75).

Con la DSN pronto se incorporó la idea de que toda acción civil era un acto de guerra a favor o en contra de la nación y que, por lo tanto, quienes no apoyaban el *status quo* eran enemigos de la patria que debían ser derrotados. Esta ideología desembocó en lo que Édgar de Jesús Velásquez ha llamado un militarismo nacional:

Hablamos de militarismo desde el momento en que la institución castrense al servicio de las clases dominantes asume una ideología específica y se proyecta como un superpoder entronizado en el Estado burgués, erigiéndose en factor decisivo de la política del régimen con pretensiones de controlar, mediante una metodología de guerra, toda la vida nacional. (16)

Mientras en los países del Cono Sur este militarismo se materializa en los golpes de Estado de 1964 en Brasil, 1973 en Chile y 1976 en Argentina, en Colombia toma forma jurídica

(Rivas y Rey 44; Ureña 93).⁷ El 24 de diciembre de 1965, el presidente conservador Guillermo León Valencia aprueba el Decreto Legislativo 3398 por el cual se determina que “la movilización y la defensa civil, [...] competen a la Nación entera, no son de incumbencia exclusiva de las Fuerzas Armadas”. Por lo que “todos los colombianos están obligados a participar activamente en la defensa nacional, cuando las necesidades públicas lo exijan para defender la independencia nacional y las instituciones patrias” (Decreto Legislativo 3398 de 1965). Lo anterior se adoptó como legislación permanente en 1968 con la promulgación de la Ley 48. En este contexto, en 1978, el recién posesionado presidente Julio Cesar Turbay decretó el Estatuto de Seguridad, por medio del cual se autorizaba el nombramiento de alcaldes militares y se otorgaban poderes extraordinarios a la fuerza pública (Ronderos 32). Las autodefensas surgen—al menos en lo que a los marcos legales e ideología promulgada desde el Estado se refiere—como una expresión criolla de los mecanismos desarrollados por la DSN para combatir al enemigo interno de los países latinoamericanos (Velásquez 24).

Pero la DSN opera en un doble sentido. Mientras a nivel estatal promueve políticas antissubversivas y aconseja la creación de ejércitos no convencionales (Peña y Ochoa 255), a nivel social afecta la forma en que los civiles conciben el ordenamiento que debe regir y los valores que deben fundar toda asociación humana. El resultado de este doble sentido es el enaltecimiento de la disciplina castrense como referente utópico y la sublimación de la vida civil militarizada (Velásquez 16, 32). Una mirada a la alocución del jefe paramilitar Salvatore Mancuso ante el Congreso de la República el 28 de junio de 2004 confirma esta tendencia: “Apenas ahora, a partir de este Proceso de Paz con las AUC, se conoce la historia dura, heroica y

⁷ Sobre las relaciones entre la Doctrina de Seguridad y los golpes de Estado del Cono Sur, ver: Felipe Victoriano “Estado, golpes de Estado y militarización en América latina: una reflexión histórico-política” (176).

hasta mítica de las Autodefensas. Verdadera epopeya de libertad de la Nación y del Pueblo colombiano, cuando se hizo cuestión de vida o muerte, asumir con dignidad la defensa patria y tomar medidas excepcionales para liberar nuestro suelo del azote guerrillero” (2).

Es así como a finales de la década de los años setenta del siglo pasado, el Magdalena Medio, una región de presencia estatal débil y amplio control guerrillero, contempló la eclosión de la primera generación de grupos de civiles que, asociados con el Ejército, financiados por hacendados y amparados en la ley, empezaron a desempeñar acciones militares de tipo antisubversivo (Ronderos 36).⁸ Aunque las autodefensas parecen atender en su origen a la necesidad exclusiva de salvaguardar sus territorios, sin ninguna pretensión expansionista o de control social (R. Romero 285), lo cierto es que durante los primeros años de la década de 1980 se concretan con cierta fluidez las asociaciones estratégicas entre los diferentes grupos existentes y sus propias dinámicas regionales.

Con las alianzas llegan también nuevas víctimas y, con ellas, nuevos métodos de violencia (D. Durán). A la lista de enemigos de las autodefensas, encabezada por la guerrilla, se suman los ladrones, los violadores, los expendedores o consumidores de droga, los secuestradores y los extorsionistas (D. Durán). Pero no solo los delincuentes empiezan a estar en la mira de estas asociaciones. La orientación sexual se vuelve un criterio suficiente para ser

⁸ En su informe *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*, el Centro Nacional de Memoria Histórica identifica tres generaciones de paramilitares. En primer lugar, están tanto las organizaciones de carácter endógeno—agrupaciones locales, compuestas por familiares, amigos o vecinos que patrullan sus propias regiones con el objetivo de ganar o mantener el control territorial—como los grupos sicariales o las alianzas funcionales y coyunturales de la fuerza pública para ejecutar acciones ilegales en contra de la izquierda legal o los movimientos sociales (49). En segundo lugar, está la generación de las Autodefensas Unidas de Colombia, que surge cuando los diferentes grupos de la primera generación se unifican bajo un proyecto político, social y económico de alcances nacionales (63). Finalmente, está la generación que persistió, se reagrupó o se creó tras el acuerdo de paz de las AUC con el gobierno de Álvaro Uribe (113).

asesinado (Centro Nacional de Memoria Histórica, *Aniquilar la diferencia* 59). La victimización de miembros de la comunidad LGBTIQ+ a manos de estos grupos evidencia que, allende sus motivaciones antisubversivas o de control policial y pro-estatal, las autodefensas buscan refrendar una visión conservadora, tradicional y religiosa en las comunidades más desprotegidas. Este giro implica el paso de una posición teóricamente solo defensiva a una actitud más ofensiva, asociada a la llamada “limpieza social” (D. Durán). Como puede preverse, la figura de la muerte ejemplar empieza a tomar fuerza. No basta con eliminar la diferencia existente o con pretender controlar la seguridad de la región, es preciso implementar políticas preventivas y simbólicas, que sirvan de advertencia y comuniquen con contundencia a los posibles infractores que lo que no se acomode al molde establecido y aceptado será eliminado. Las ejecuciones empiezan a incluir, entonces, desmembramiento y desaparición en caudales, con el fin de fomentar el miedo en la población (D. Durán).

A fines de 1982, en el marco del proceso de paz del presidente Belisario Betancur con las guerrillas de las FARC-EP, el M-19 y el EPL, tiene lugar la primera reunión de ganaderos, comerciantes y agricultores de Puerto de Boyacá que, valiéndose de la ley 48, se organizan a nivel macro para crear la Asociación Campesina de Ganaderos y Agricultores del Magdalena Medio (ACDEGAM), una “entidad públicamente reconocida que [...] sirvió de fachada para manejar las ricas arcas de las autodefensas. [...] pagaba los sueldos de los combatientes, compraba armas, equipos y uniformes, y desde su sede, [...] operaba un centro de comunicaciones que le permitía coordinar las acciones de sus hombres” (Ronderos 46). Con esta organización se marcó el inicio de una tendencia expansionista que llevó a las autodefensas locales a conformar autodefensas ofensivas y, en última instancia, a empezar a perfilarse como organizaciones que ofrecían seguridad privada por encargo.

Los años ochenta trajeron más que expansión y consolidación entre los diversos grupos de autodefensas. El surgimiento y propagación del narcotráfico introdujo nuevas dinámicas económicas y de poder a la organización. La adquisición de tierras en el Magdalena Medio por parte de capos de la droga como José Gonzalo Rodríguez Gacha o Pablo Escobar; la necesidad que estos tenían de proteger sus cultivos, rutas y cargamentos, y la constante búsqueda de financiamiento por parte de los paramilitares, derivaron en una asociación casi natural entre unos y otros (Ronderos 38-39; Ferry 66).⁹ Hay un evento que, sin embargo, bruñó de una manera particular y significativa la relación entre paramilitarismo y narcotráfico. En 1981—un año antes de la conformación de ACDEGAM—Martha Nieves Ochoa, hermana del Clan Ochoa, fue secuestrada con fines extorsivos por la guerrilla urbana del M-19.¹⁰ Como respuesta, los capos financiaron un grupo paramilitar llamado Muerte a Secuestradores (MAS), que operó inicialmente

⁹ Escobar es el narcotraficante más famoso de Colombia. Sin embargo, su rostro es tan solo el más visible de una industria que desde fines de los setenta se consolidó en la región en torno a tres grandes carteles: el de Medellín, el de Cali y el del Norte del Valle. El cartel de Medellín está conformado por Pablo Escobar; Gonzalo Rodríguez Gacha (El Mexicano); Carlos Lehder y los hermanos Fabio, Jorge Luís y Juan David Ochoa (conocidos como el clan Ochoa) (Medina, “Mafia y narcotráfico en Colombia” 153). Según María Teresa Ronderos, la alianza entre El Mexicano (apodado de este modo por su afición hacia esa cultura) y los paramilitares no obedecía a una coyuntura geográfica, sino a un odio viejo hacia las FARC-EP. En 1983, la guerrilla atacó uno de sus complejos cocaleros en los Llanos de Yarí, secuestró a 18 de sus trabajadores y retuvo varias aeronaves con el propósito de extorsionarlo. Desde ahí se gestó una animadversión que terminó por beneficiar económicamente a los paramilitares (39).

¹⁰ A diferencia de las guerrillas de Las FARC-EP, el ELN o el EPL, la guerrilla del M-19 no surgió en el campo ni estuvo originalmente conformada por campesinos. Fue una guerrilla que se gestó y operó mayoritariamente en la ciudad y solo posteriormente se desplazó hacia el área rural (Narváez 118). Conformada en su mayoría por estudiantes universitarios de estratos medios y altos, surgió como reacción a lo que sostenían que fueron las elecciones fraudulentas del 19 de abril de 1970 en las que el candidato conservador del Frente Nacional, Misael Pastrana, venció al candidato de la Alianza Nacional Popular, el general Gustavo Rojas Pinilla (Ayala 255). Según el sociólogo Mario Aguilera, a diferencia de otros grupos subversivos, el del M-19 se caracteriza por su intención de consolidar un “contrapoder sin territorio” (254). Para esto, se enfoca en la ejecución de acciones espectaculares de propaganda con alto impacto mediático: el robo de la espada de Bolívar, la toma a la embajada de República Dominicana, la ejecución del líder sindical José Raquel Mercado o la toma del Palacio de Justicia (Aguilera 254).

en las ciudades, pero posteriormente se expandió al área rural (Ferry 66; Piccoli 77). Tras una oleada de violencia que incluye supuestos guerrilleros acribillados, decapitados, colgados de árboles o abandonados en lugares públicos con letreros que rezaban: “soy del M-19, soy un secuestrador” (“Muerte a secuestradores MAS: Los orígenes del paramilitarismo”), el MAS logra la liberación de la cautiva y empieza a fungir como grupo de justicia privada conectado a los narcotraficantes, pero no limitado a ellos (Rivas y Rey 50).

Cuando en 1985, en el marco de las negociaciones entre las guerrillas y la presidencia de Betancur, se crea la Unión Patriótica (UP),¹¹ agentes del Estado, policías y militares—opositores de los acuerdos de amnistía y participación política ofrecidos por Betancur a los guerrilleros—, coligados con el MAS, asesinan, desaparecen y torturan a 5000 personas, entre miembros, representantes y simpatizantes de la UP (Cepeda 104). Lo que ha sido denominado un genocidio político marca el inicio de un nuevo tipo de víctima: ya no es necesario ser miembro activo o desmovilizado de algún grupo guerrillero, es suficiente con ser simpatizante de movimientos de izquierda, abanderado de causas sociales o un campesino que habita un territorio de tendencia “comunista” (Centro Nacional de Memoria Histórica, *Todo pasó frente a nuestros ojos* 21). El exterminio de la UP representa el triunfo de la materialización de la DSN en Colombia.

¹¹ La Unión Patriótica (UP) fue una plataforma política lanzada en 1985 durante las negociaciones de paz del gobierno de Betancur con la guerrilla de las FARC-EP. Su objetivo era “ampliar la participación política a sectores marginados” y servir como “mecanismo de transición —de armas a la política— de las FARC” (Centro Nacional de Memoria Histórica, *Todo pasó frente a nuestros ojos* 21). La UP se posicionó rápidamente como una tercera fuerza política, alternativa a los partidos Conservador y Liberal, pero su poderío duró poco cuando fuerzas paramilitares, en asociación con militares y miembros del Estado opositores al acuerdo de paz, asesinaron a casi todos sus miembros, empezando por los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa (21; 61). Entre mayo de 1984 y diciembre de 2002, el Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH documentó el asesinato y desaparición de 4.153 militantes de la UP (108).

A mediados de los años ochenta la relación de las mafias con el Estado cambió. En el transcurso de un par de años, entre 1982 y 1984, Pablo Escobar pasó de ser elegido representante suplente a la Cámara a ser desterrado de la arena política cuando su relación con el narcotráfico y el MAS fue desenmascarada por el entonces Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla (“Escobar: 17 años de historia del criminal”). Empezó así una cruzada antiestatal en la que son asesinados el ya mencionado Lara Bonilla y el candidato presidencial liberal Luis Carlos Galán, detractor acérrimo del Capo, entre otras figuras políticas importantes. Esta animadversión por el Estado deterioró los vínculos de Escobar y aquellos miembros del MAS que pertenecían, tenían vínculos o se sentían identificados con las instituciones. Como resultado, el MAS se divide entre seguidores y opositores de Escobar. Los primeros se dedican a engrosar las filas del sicariato en ciudades como Medellín; los segundos se reagrupan en una organización paramilitar llamada los Perseguidos por Pablo Escobar (PEPES) (Ferry 67; Zelik 105). Liderada por los hermanos Fidel, Carlos y Vicente Castaño, en consorcio con el Cartel de Cali, los PEPES no solo colaboraron con el Estado para ejecutar a Escobar en 1993 (“AUC”), sino que en ellos se gestaron las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), uno de los grupos paramilitares más poderoso del país. Cuando las ACCU devinieron AUC los hermanos Castaño tuvieron un papel protagónico en la organización.

Entre 1996 y 1997 inició la etapa más crítica del conflicto. Grupos regionales de bajo nivel, organizaciones establecidas—como la de los PEPES—militares y policías disidentes se fusionan bajo el nombre de Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) con tres objetivos en mente: articular una cobertura nacional; consolidar su presencia política, social y económica en los territorios conquistados y, finalmente, posicionarse ante la opinión pública como un tercer

actor del conflicto, independiente del Estado. De ahí su insistencia en ser reconocidos como autodefensas campesinas y no como paramilitares (Zelik 109).

El tercer objetivo mencionado se hizo evidente en 1999 cuando el gobierno de Andrés Pastrana inauguró el segundo proceso de paz fallido con las FARC-EP. Como reacción a los diálogos, las AUC incrementaron su accionar militar y multiplicaron endémicamente las masacres de civiles. Su propósito era presionar en contra de los acuerdos que se estaban gestando durante las negociaciones y hacer evidente que ningún proceso de paz puede ser alcanzado si ellos no son llamados a la mesa de negociación. De ese modo se inició lo que algunos académicos han considerado como la segunda generación del paramilitarismo:

[L]a segunda generación paramilitar ha sido caracterizada como una vía violenta para apuntalar los órdenes sociales y políticos que veían en los principios de la Constitución de 1991, una amenaza a los poderes y órdenes paraestatales que habían instaurado en muchas regiones del país. También se ha resaltado su vocación más ofensiva, que tenía como objetivo exportar la oferta de provisión de seguridad privada basados en la reputación de terror ganada con reclutas de regiones, donde el fenómeno paramilitar llevaba varios lustros. (*Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* 62)

En la siguiente gráfica del Centro Nacional de Memoria Histórica se puede constatar el incremento paulatino del número de afectados por el conflicto desde que surgen los grupos paramilitares (ver fig. 1). De ello se destaca el incremento exponencial en el momento en que se conforman las AUC y cómo empieza a decrecer tímidamente desde la firma del Acuerdo de Santa Fe de Ralito, el 15 de julio de 2003. Este acuerdo simboliza el inicio de las conversaciones de paz entre el gobierno del presidente Uribe y las AUC en cabeza de sus máximos líderes: Carlos

Castaño, Vicente Castaño y Salvatore Mancuso. En él se conviene tanto la desmovilización y desarme de 34 bloques paramilitares, como la creación de un marco jurídico que facilite dicha desmovilización y la exitosa reincorporación de las AUC a la vida civil (“La desmovilización”).

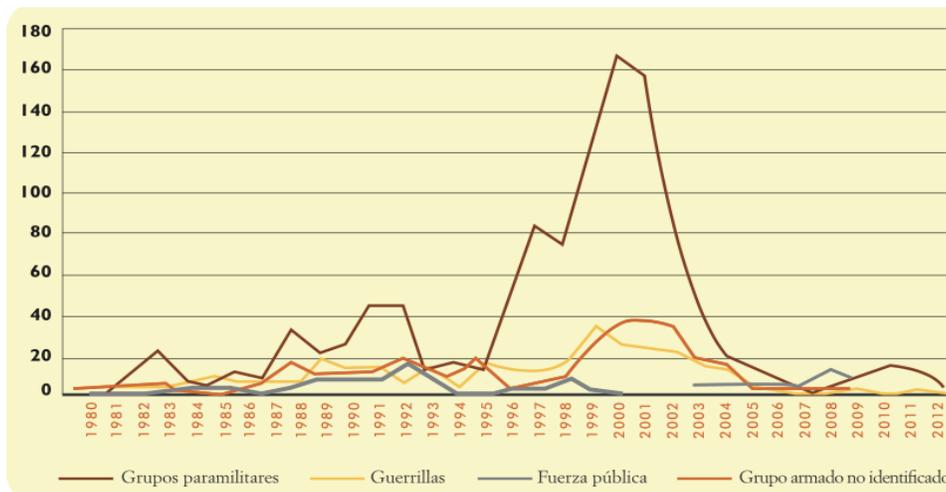


Fig. 1. Evolución de casos de masacre por conflicto armado en Colombia según presunto responsable, 1980-2012. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* (48).

Sin embargo, unos años antes del Acuerdo de Santa Fe de Ralito, empezó a registrarse entre las AUC la venta de franquicias a pequeños y grandes narcotraficantes. Este fenómeno tendrá consecuencias en las dinámicas contemporáneas de estas asociaciones (Cruz, “Discurso y legitimación” 87). En efecto, la expansión de las AUC a principio de siglo, así como su interés en configurarse como otro actor político, unificado bajo un único comando, requirió de fondos que en un gran porcentaje provinieron del narcotráfico. No solo porque ya existiese una relación genealógica entre ambas fuerzas—si pensamos en el MAS o los PEPES—, sino porque tras la desarticulación de los grandes carteles, muchos narcotraficantes encontraron en el campo y en estructuras paramilitares consolidadas espacio para re-empoderarse (Cruz, “Discurso y legitimación” 88).

Por otro lado, la elección de Álvaro Uribe en 2002 y la posibilidad de que con él llegara un diálogo de paz significaba para muchos narcotraficantes una potencial salida de la ilegalidad: bajo la eventual figura de una amnistía podrían legalizar su situación y posiblemente salvar parte del patrimonio adquirido hasta ese momento. Los conflictos de poder e intereses de diferente tipo se hicieron evidentes con la dimisión de Carlos Castaño y su posterior desaparición en 2004, un año después de empezados los diálogos (Cruz, “Discurso y legitimación” 88).

El proceso de paz con las autodefensas concluyó el 15 de agosto de 2006 e implicó el fin de las AUC tal como se conocían, pero no de los paramilitarismos. Los grupos que no se encontraban cobijados por la casa Castaño, la disidencia, los reincidentes y nuevos grupos se reorganizaron y perpetúan las dinámicas de la violencia de derecha. El Estado ha bautizado a estos grupos como Bandas Criminales (BACRIM), y mucho se discute sobre si se trata de las mismas organizaciones con diferente nombre o si son estructuras que obedecen a nuevas necesidades y lógicas (Massé 17). El debate sobre cómo deben ser llamados los grupos paramilitares tras la desmovilización de las AUC es reflejo de lo que he venido señalando: la naturaleza equívoca del fenómeno paramilitar. Y así como llamar “paramilitares” o “autodefensas” a los grupos armados anteriores al Acuerdo de Ralito tiene connotaciones y consecuencias distintas, así mismo—señala Frédéric Massé—“La ambigüedad y multiplicidad de términos utilizados para describir el fenómeno de esos grupos, [...] mal llamados “Bacrim”, [...] tiene implicaciones operativas, políticas y jurídicas” (18). Desde la perspectiva de las víctimas, sin embargo, el paramilitarismo post-acuerdo sigue siendo letal, pues las cifras reportan 332.149

nuevas víctimas entre 2006 y 2016 (“Crecen víctimas de las bandas criminales”) y 837 víctimas desde el 2016 hasta mediados de 2019.¹²

1.2. ¿Autodefensas, mercenarios, paramilitares o narcotraficantes?

Contrario a lo que pueda sugerir la lectura historiográfica anterior, a saber, un consenso sobre el origen e identidad de los grupos paramilitares, sobre los detonantes que guían su metamorfosis o sobre la certeza de su ocaso, lo cierto es que definir qué es el paramilitarismo, establecer dónde debe situarse su origen, identificar a qué necesidades o condiciones debemos atribuir su nacimiento y su devenir y convenir si es o no posible hablar de paramilitarismos hoy en día es un terreno en disputa. En efecto, si decidimos entender los paramilitarismos exclusivamente como autodefensa civil y situamos su origen en los años setenta, la definición y valoración del fenómeno son muy diferentes a si, por ejemplo, ubicamos su origen en el Estado mismo, como parte de una política de guerra sucia, o si asociamos paramilitarismo con sicariato y narcotráfico. Para el caso del paramilitarismo y la forma en que este ha sido percibido por la opinión pública en Colombia y gestionado por los gobiernos de turno es especialmente cierta aquella expresión de que “lo que para unos es un terrorista, para otros es un luchador por la libertad” (Juergensmeyer cit. en Cavarero 113). Todo depende de dónde se pose la mirada y de quién es el sujeto que mira y enuncia.

Es innegable que el Estado colombiano ha tenido una relación ambigua con el paramilitarismo. Las políticas del legislativo y del ejecutivo van desde el aval abierto de grupos paramilitares mediante la promulgación de leyes y políticas departamentales a favor de la

¹² Para más información, ver los artículos de *El Espectador* “702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde la firma del Acuerdo” (2019) y “Crecen víctimas de las bandas criminales” (2016).

existencia de dichos grupos hasta su condena clara mediante decretos, como por ejemplo los decretos 813, 814 y 815 de 1989, en los que se declara ilegales a los grupos de autodefensa y se crea un Cuerpo Especial Armado contra los escuadrones de la muerte, bandas de sicarios o grupos de autodefensa o de justicia privada; o el decreto 2895 de 1997, en el que se ordena la creación de un Bloque de búsqueda para perseguirlos (García-Peña 60-62; Huhle 72). Súmese a esta ambigüedad legal los casos en los que se han probado vínculos ilegales entre paramilitares y militares activos o entre paramilitares y políticos regionales.

El panorama no es diferente en lo que respecta a la opinión pública y su posición frente al paramilitarismo. Pese a que, según las cifras, las víctimas fatales del paramilitarismo sobrepasan por mucho a las de la guerrilla (A. García, “The Texture of Ideology” 46), un estudio realizado por la revista *Semana* en el año 2007 evidencia que solo un 5% de los colombianos encuestados responsabiliza a los paramilitares de la violencia del país (21) y un 33% está de acuerdo con la idea de que el paramilitarismo ha sido necesario para combatir a la guerrilla (25). El estudio concluye, además, que existe una actitud pro-paramilitar en un tercio de los entrevistados (25) y que esta actitud puede alcanzar hasta un 58% cuando a los encuestados se les presentan situaciones que parecen justificar la existencia del paramilitarismo, como el abandono estatal, el derecho a la defensa propia, el poderío de las guerrillas, la debilidad de la Fuerza Armada, etc. (29).

Estos números no cambian sustancialmente cuando examinamos un estudio posterior llevado a cabo por el Centro Nacional de Memoria Histórica en 2012. Según este, solo el 6% de la muestra representativa de la población general considera a los paramilitares responsables de la violencia del país y el 21% sigue estando de acuerdo con la idea de que los paramilitares fueron indispensables para combatir la guerrilla (21, 25).

En la opinión pública, la lectura más benévola mantiene la imagen que los paramilitares querían proyectar de sí mismos y hace énfasis en el paramilitarismo como grupos civiles de autodefensa, legítimamente formados bajo el amparo de la ley y moralmente justificados por el hostigamiento guerrillero y el abandono estatal. Para sus detractores acérrimos, los paramilitares son mercenarios apolíticos al servicio del mejor postor, ya sea el narcotráfico, la minería ilegal, el cultivo de palma aceitera o algún político de turno. En el medio de estos extremos están, por un lado, las opiniones que ven en los paramilitares el brazo armado ilegal de grupos sociales y políticos de extrema derecha que se favorecen con el *status quo* de un país manejado económica y políticamente por unos pocos y, por otro lado, las que ven en el paramilitarismo la materialización de la guerra sucia estatal, asimilando el caso colombiano a lo vivido en Centroamérica y el Cono Sur durante las dictaduras militares.

Lo anterior muestra que las interpretaciones son múltiples, no necesariamente excluyentes entre sí y que cambian, además, dependiendo del período y del sujeto que fije la mirada. En efecto, hablar de paramilitarismo en los años setenta tiene connotaciones diferentes a hablar de paramilitarismo en la década del noventa o en la actualidad. Así mismo, el contexto geográfico, social, económico, profesional y vital de cada individuo incide en la percepción y valoración que tiene del paramilitarismo. Por ejemplo, en el estudio de opinión del Centro de Memoria Histórica ya mencionado se evidencia cómo la condición de “no afectado”, “afectado”, “víctima organizada” o “experto en el tema” influye en la percepción sobre la responsabilidad que tiene o no el paramilitarismo en la violencia del país. Esto se muestra en que, mientras solo un 5% de aquellos entrevistados que no fueron afectados por la guerra atribuyen la violencia del país a los grupos paramilitares, el porcentaje asciende a un 15% cuando el entrevistado es un experto en el tema y a un 24% cuando forma parte de una organización de víctimas (21).

No obstante, lo anterior es cierto no solo en el campo de la opinión pública o del Estado. Tampoco en la academia ha sido posible llegar a un consenso. En su artículo “Los estudios sobre el paramilitarismo en Colombia” (2007), el politólogo Edwin Cruz clasifica la bibliografía especializada según tres líneas interpretativas: aquella que entiende el paramilitarismo en su relación con el Estado: como herramienta contrainsurgente; la que lo hace en su relación con actores regionales y locales: como autodefensa o justicia privada y, finalmente, la que se concentra en su relación con el narcotráfico u otras rentas ilegales (118).

La investigación de Cruz tiene la virtud de que, a la vez que identifica los defectos de cada línea interpretativa, evidencia la dificultad que incluso la academia ha tenido para dar cuenta cabal del fenómeno. Así, para el autor, los estudios que ven el paramilitarismo como un instrumento antsubversivo del Estado fallan al caracterizar a este último como un ente monolítico, sin tensiones internas o devenires históricos; no logran matizar las diferencias que hay entre la responsabilidad estatal por acción o por omisión, y se quedan cortos al explicar la relación entre paramilitares y Estado tras la conformación de las AUC, cuando los paramilitares encaminaron todas sus acciones a consolidarse como un tercer actor político del conflicto (119-121).

En lo referente a los estudios que enfatizan la relación entre paramilitares y actores locales, Cruz muestra cómo privilegian la pregunta por el origen por sobre la de la persistencia y desarrollo, carecen de una conceptualización del fenómeno que permita explicarlo globalmente y desatienden la reflexión sobre sus características sociológicas y organizacionales (121). Finalmente, los análisis que enfatizan la instrumentalización que hizo el narcotráfico del paramilitarismo describen dicha relación en un sentido unidireccional; ignoran los vínculos entre paramilitarismo, Estado y narcotráfico, no prestan suficiente atención al hecho de que no todos

los carteles se valieron de grupos paramilitares y evade la pregunta por la naturaleza política del fenómeno (119-121). Es por todo lo anterior que creo—como también lo cree Jelin respecto de la noción de “memoria”—que cualquier intento por definir “paramilitarismo” y comprender a cabalidad el fenómeno del que se pretende dar cuenta pasa necesariamente por reconocer que cuando usamos esta palabra y nos referimos a este fenómeno es muy probable que no signifiquemos lo mismo.

Sin lugar a duda, la ambigüedad del Estado frente a este actor armado ha influido en la opinión ambivalente que los colombianos tienen del mismo, pero dadas las condiciones del conflicto colombiano—un conflicto que ha afectado sobre todo a los habitantes de áreas rurales y que ha sido experimentado por la población urbana principalmente a través de los noticieros, los diarios y la radio—no podemos desconocer que los medios de comunicación han sido un factor determinante en la construcción de dicha opinión. En su tesis doctoral, “The Texture of Ideology: Demonstrating Bias in the Representation of the Internal Conflict in the Colombian Press” (2012), y posteriormente en su blog personal “La Perorata”, Alexandra García analiza los reportes que cuatro de los principales diarios del país realizaron sobre hechos violentos entre 1998 y 2006 (“The Texture of Ideology” 19). Tras un análisis cuantitativo y estadístico de las expresiones y palabras utilizadas en titulares y cuerpos de texto de los informes periodísticos, la autora arriba a la conclusión de que “la prensa recurre a estrategias lingüísticas para aminorar u ocultar la responsabilidad de los paramilitares en hechos violentos y resaltar la de la guerrilla” (“De por qué odiamos”).

García señala que hay una tendencia generalizada por evitar el uso del término “paramilitares”, sustituyéndolo o por el de “autodefensas”, que tiene una connotación positiva en la medida en que sugiere legalidad y legítimo derecho (“The Texture of Ideology” 156), o por

expresiones como “hombres armados”, “encapuchados”, “los asesinos”, etc. (“De por qué odiamos”). Muchas otras veces, en lugar del uso de nombres ambiguos, se recurre a la nominalización o a la voz pasiva para evitar referirse directamente al actor del hecho, por ejemplo, “la masacre fue cometida en el municipio de...” (“De por qué odiamos”). Por su parte, en los casos en los que los paramilitares son identificados como los victimarios, los informes recurren con mayor frecuencia al uso de expresiones inciertas—“al parecer”, “presuntamente”, “presuntos”, etc.—que ponen en entredicho la autoría del hecho (“De por qué odiamos”).

En contraste con este comportamiento evasivo, las noticias sobre hechos violentos cometidos por las guerrillas no solo señalan con claridad y enfáticamente quiénes son los perpetradores, sino que además incluyen con mayor frecuencia adjetivos como “salvajes”, “satánicos”, “sangriento”, “maldito”, para describir sus acciones o incursiones armadas (“De por qué odiamos”). La autora incluso nota que la construcción que estos informes hacen de las víctimas cambia sustancialmente según el actor armado. Así, mientras las víctimas de paramilitares en muchas ocasiones son reducidas a un número, por ejemplo, “Matan a 7 en Zambrano”, o identificadas simplemente como “personas”, las víctimas de la guerrilla son presentadas como seres humanos con sueños y aspiraciones, con familias y dolientes (“De por qué odiamos”).

Durante el cambio de milenio, los medios no solo representan a los paramilitares y a sus víctimas con una parcialidad que favorece a los primeros, también les dan una amplia exposición mediática que facilita la propagación de un discurso legitimador que paulatinamente hace eco en los oídos de quienes lo escuchan. La noche del 1 de marzo de 2000, el canal privado *Caracol Televisión* transmitió en su programa *Cara a cara* una entrevista del periodista Darío Arizmendi

a Carlos Castaño. No fue la primera entrevista concedida por el jefe paramilitar, ni la última que daría. En 1996 lo hizo para la revista *Semana* y en enero de 2000 apareció en el noticiero *TV hoy*. En ambas ocasiones ocultó su rostro e impidió que le tomaran fotografías de frente. A pesar de eso, existen las imágenes del noticiero donde sale sentado de espaldas a la cámara, viendo a la periodista y vistiendo un camuflado similar al de uso privativo del Ejército (Mercado). La entrevista con Arizmendi fue diferente (ver fig. 2). Durante una hora y media los colombianos vieron por primera vez, de pies a cabeza, al comandante de las AUC y descubrieron a “una persona común y corriente” (00:01:22). No vieron a un comandante con camuflado, sino a un civil que se presentó a sí mismo como hombre de paz (00:01:37), arrastrado a la guerra contra su voluntad por culpa de un Estado incompetente y de una guerrilla abusiva y desalmada que secuestró y asesinó a su padre (00:16:49; 00:36:00).



Fig. 2. Entrevista a Carlos Castaño por Darío Arizmendi. Transmitida por el canal privado Caracol Televisión en su programa *Cara a Cara*, 1 de marzo de 2000.

Castaño se identificó como un hombre trabajador, afín con los intereses y valores de la clase media conservadora. Un hombre honesto y sensible, capaz de reconocer que cometía crímenes y que sufría por ello (00:05:35), pero que los justificaba por considerar que esas son las consecuencias naturales de la guerra y que las acciones de las AUC eran proporcionales a las de sus adversarios:

Arizmendi: ¿Usted se imagina lo que sería de este país donde cada colombiano se tomara la justicia por su propia mano?

Castaño: Sería preocupante, sería doloroso. [...] yo incluso a veces pienso, cuando veo imágenes por la televisión, de una acción de las Autodefensas donde quedaron 10 o 12 muertos, yo comienzo a mirar y veo: son colombianos, son seres humanos también, tienen familia, como la suya, como la mía.

Independientemente de que sean subversivos y hayan caído uniformados o de civil, representan la tragedia de la guerra. Y entro en contradicción y digo: ¿Por qué? ¿Por qué tiene que presentarse esto? De alguna forma son víctimas, los unos y los otros. Por eso yo odio la guerra, por eso me entristece realmente tener que recurrir a métodos tan drásticos para poder contrarrestar otros igualmente salvajes. (00:36:15-00:37:20)

Tres días después de que la entrevista saliera al aire, el escritor y columnista Antonio Caballero publicó en la revista *Semana* un artículo titulado “Las caras de Castaño”. En él atribuye el éxito (económico, de *rating* y moral) del programa a que “Carlos Castaño dio la cara, en un país donde nadie la da”. Pero también a que la cara que dio estaba meticulosamente pensada para despertar la simpatía de la audiencia. El escritor lo describe de la siguiente manera:

[L]a cuidada imagen, para las cámaras de la televisión, de hombre educado y civil. Pelo corto y pegado al cráneo, pero no al rape: más de niño de colegio que de comandante paramilitar. Corbata ancha, sin excesos, sobre el cerrado cuello de picos. Camisa abotonada en los puños, uñas recortadas y limpias, y la pierna cruzada con negligencia en la pesada silla de enea de madera tallada: a punto estuvo de haber sido una plácida mecedora de patriarca, pero no hubiera hecho juego con el vigor juvenil. La casa, ocre y roja con sólidas ventanas de madera, un espacioso y ventilado corredor abierto, y un limpio sol mañanero de tierra caliente, sin sudor ni mosquitos: una casa de hacendado pacífico en su casa, y no un cuartel de jefe de soldados en guerra. Ni fusil, ni botas pantaneras, ni boina de comando: ni siquiera sombrero alón. Y mucho menos gafas negras. Todo estaba estudiado hasta el último detalle, como en una película de Visconti o en un reportaje fotográfico de *Maisons et Jardins*. ¿Faltaba quizás un perro? ¿Un viejo mastín que dormitara a los pies de su dueño y se dejara rascar de cuando en cuando el entrecejo o las orejas? No: un perro hubiera resultado excesivo.

Caballero es agudo al retratar la entrevista y la actitud de Castaño en términos de una premeditada puesta en escena. Desde el atuendo del jefe paramilitar hasta la casa donde se lleva a cabo la entrevista están pensados para proyectar la imagen de un hombre de clase media, un hacendado, tal vez sin una carrera pero con modales, tolerante y pacífico. Un hombre que en otras circunstancias y en otro país se habría dedicado a su sueño de ser docente (Castaño 00:18:10), pero que por una mala pasada del destino nació en Colombia y se vio forzado a la guerra. En otras palabras, un colombiano común en el que los televidentes se pueden ver reflejados. No hay en la escena ni un solo rastro que sugiera que quien habla es el comandante

desalmado de un ejército bárbaro en medio de una guerra intensa e indiscriminada. Incluso, las constantes referencias a la vida privada de Castaño—a su condición de hijo, padre y hermano—contrastan con las pocas alusiones a los actos bárbaros cometidos por las AUC. Alusiones que, en los casos en los que se dan, están siempre antecedidas por términos como: “tiene fama” (Castaño 00:04:41), “según se ha denunciado” (00:05:22), “dicen que” (00:07:28; 00:08:38). Todas estas son expresiones que parecen poner en cuestión la veracidad de lo que se le atribuye.

Esta actitud es especialmente reveladora si tenemos en cuenta—como indica Bibiana Mercado, subeditora política de *El Tiempo* en un artículo titulado “Carlos Castaño da la cara”—el momento crucial en el que se da la entrevista: “casi simultáneamente con las matanzas perpetradas por sus hombres en Ovejas (Sucre), El Salado (Bolívar) y ayer en Monterrey (Casanare)”, y también “en un momento en el que las Farc vienen de gira, de la mano del Gobierno, por seis países europeos, en donde fueron recibidos por parlamentarios, empresarios, sindicalistas e incluso por delegados del Comité Internacional de la Cruz Roja y El Vaticano” (Mercado).¹³ En otras palabras, la entrevista apareció en un momento crucial en el que la opinión pública sobre los paramilitares se veía negativamente afectada por la sevicia e intensidad de sus masacres, mientras que el país se mantenía expectante respecto a los diálogos de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y las FARC-EP.

En este mismo artículo, publicado horas antes de la transmisión, Mercado relata cómo Max Alberto Morales Garrido, un dirigente político de Puerto Boyacá que se había identificado en múltiples oportunidades como vocero de las AUC, le contó cómo él mismo le había aconsejado

¹³ Pensemos, por ejemplo, en las implicaciones de un título como “Carlos Castaño da la cara”. Hay un carácter positivo asociado a la idea de “dar la cara”. El que da la cara es el que enfrenta con valentía, honestidad y honra las consecuencias de lo que hace. El encabezado nunca problematiza sobre cuál cara es la que se da o si hay una pluralidad de caras (como sí lo hace Caballero). Sugiere, por el contrario, que la cara que vemos en la entrevista es la única cara.

a Castaño valerse de la entrevista para mostrarle al país que no era el “monstruo de las masacres”, sino “un colombiano que tomó la justicia por su mano luego de que a su padre lo asesinaron las Farc y ahora defiende la causa de quienes sostienen su lucha” (“Carlos Castaño da la cara”). Como apunta Caballero, la entrevista fue todo un suceso en el que se evidenció que las sugerencias de Morales fueron acertadas. En los días posteriores proliferaron las columnas de opinión, los artículos, las transmisiones radiales en torno a la aparición televisiva del jefe paramilitar. Hubo defensores y detractores, pero más allá de esto, mucha exposición gratuita con efectos inmediatos. En un sondeo de internet realizado por el diario *El Tiempo* y publicado el 12 de marzo de 2000 se les preguntó a los colombianos si después de ver la entrevista justificaban las acciones de los paramilitares, ante lo cual el 45% de un total de 3.153 votantes contestó afirmativamente.

Más allá de su efecto positivo inmediato, la entrevista fue un abre bocas de lo que sucedería el año siguiente. En 2001, Oveja Negra publicó *Mi confesión: Carlos Castaño revela sus secretos*. El libro, resultado de una serie de encuentros entre el periodista Mauricio Aranguren y el jefe de las AUC, fue un éxito editorial a tal punto que para el año 2002 alcanzó su duodécima edición. En las páginas del libro Castaño repite y extiende el discurso de la entrevista. Se presenta a sí mismo y es caracterizado por otros como una víctima doble: víctima de las agresiones de la guerrilla, frente a la cual se construye a sí mismo como un vengador justiciero, y víctima de la ineficacia e ineptitud del Estado de salvaguardar los intereses de la clase media (Saavedra 301).

En el primero de los apartados que citaré a continuación vemos cómo Castaño traza la genealogía de su “lucha” hasta el asesinato de su padre, desconociendo que antes de ser comandante antisubversivo había sido un delincuente más de Pablo Escobar. Castaño también

escoge omitir de su relato las probadas relaciones entre el narcotráfico y el paramilitarismo o entre el paramilitarismo y el negocio de venta y cultivo de tierra, y define su actividad bélica exclusivamente en términos antisubversivos. La segunda cita corresponde a una conversación entre Aranguren y el exdirector de la Federación de ganaderos de Córdoba, Rodrigo García, al que Castaño se refiere como “mi segundo padre” (M. Aranguren 183). Allí, el ganadero enfatiza el carácter humano de Castaño, culpa al Estado y a la guerrilla de la conformación de las “autodefensas” y resalta el espíritu político del comandante.

—¿Comandante, le parece bien si nos devolvemos al secuestro de su padre?

—Sí, ese fue el triste comienzo de todo. Es que si a papá no lo hubieran secuestrado y asesinado, seguro yo no estaría aquí liderando la lucha antiguerrillera. Yo puedo perdonar todo lo que ha pasado en estos veinte años de guerra, pero la muerte de mi padre, no. (M. Aranguren 57)

Carlos sueña con que algún día él y yo nos sentemos en la Avenida Primera de Montería a conversar y tomar tinto. No le gusta la clandestinidad ni el monte. Lo suyo es la política.

A veces se desespera y trato de minimizar sus problemas al exaltar la labor positiva que ha llevado a cabo y le repito que gracias a él no nos encontramos esclavizados por una guerrilla marxista. Hay momentos en los que experimenta frustración sintiéndose atrapado en el camino oscuro de la sinsalida [sic] de la guerra, buscando la paz. ¡Eso es tener conciencia y, en mi opinión, cristiana! [...]

—¿Usted no cree que Carlos Castaño es, de lejos, un generador de inmensa violencia en Colombia?

—Sí y no. Está claro que existe una guerra pero el problema es que en este país

todo es blanco o negro y existen matices que es necesario aprender a reconocer. Él es una víctima de la violencia en Colombia, el resultado de un pueblo sin Estado, ni gobiernos justos, producto de una clase dirigente corrupta. El problema nuestro son las alternativas absurdas que nos quedan: la esclavitud con el señor Tirofijo, la Autodefensa que no es la solución de fondo, tampoco. O lo que es peor, la dictadura del clientelismo. ¡Se fija! (M. Aranguren 190-191)

Puede que haya varias razones que expliquen este sesgo mediático que favorece la imagen humana de Carlos Castaño o de las AUC como una organización política de autodefensa. Para Alexandra García, estas van desde las afiliaciones políticas de los medios (que suelen coincidir con las del gobierno de turno), pasando por los intereses económicos de las élites—por lo general dueñas de medios y con estrechas relaciones con los poderes políticos nacionales o regionales—hasta las dificultades prácticas que enfrentan los periodistas para acceder directamente a la voz de las víctimas, dependiendo en la mayoría de los casos de los informes oficiales (“The Texture of Ideology” 26-27).

Sean cuales fueren las razones, lo cierto es que el sesgo existe y ha afectado la percepción de los colombianos sobre las AUC. Quienes respaldan la existencia del paramilitarismo e incluso quienes no la respaldan pero la ven como un “mal necesario” frente al fenómeno guerrillero, han interiorizado ideas según las cuales los campesinos asesinados son subversivos vestidos de civil (Castaño 00:07:52; 00:09:03); que los paramilitares velan por los intereses económicos y vitales de la clase media trabajadora y, por lo tanto, no son sus enemigos; que el paramilitarismo existe y persiste exclusivamente como reacción al accionar guerrillero y la negligencia estatal; que las acciones paramilitares que terminan con desplazamientos masivos y abandono de tierras no tienen ningún fin lucrativo, sino meramente estratégico-militar, y que los horrores atribuidos a

las incursiones armadas paramilitares son “novelas de terror, producto de la desinformación de los testigos que hay en la zona. No se tortura en la Autodefensa, eso es mentira”, le dice Castaño a Arizmendi (00:08:44-00:08:52).

Si buscamos definir el fenómeno paramilitar desde sus orígenes, descubrimos que son múltiples y diversos; por lo tanto, no es posible dar una definición unívoca del paramilitarismo. Si reducimos el paramilitarismo a autodefensa, entonces fallamos al desconocer su carácter expansivo y ofensivo. Si hablamos del paramilitarismo como la “mano oscura del Estado”, ignoramos los momentos en los que los intereses estatales y paramilitares han divergido en detrimento de unos y otros. Esto se nota, por ejemplo, en la masacre de La Rochela, Santander, en 1989, en la que, en el marco de una investigación sobre desapariciones forzadas y asesinatos en la región, una decena de funcionarios judiciales fueron emboscados y masacrados por los paramilitares (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La Rochela: memorias de un crimen contra la justicia* 31). En el caso contrario, si omitimos las relaciones entre paramilitarismo y Estado, entonces faltamos a la verdad y a la justicia. Si hablamos de los paramilitares exclusivamente como antilibertarios, erramos al descartar sus vínculos con terratenientes, a favor de la apropiación de tierras de cultivo y ganado, o con narcotraficantes y campamentos de cultivo y producción de droga. Y así esta lista podría resultar infinita cuando se tienen en consideración todas las variables. ¿Cómo entender, pues, el paramilitarismo? ¿Cómo definir un fenómeno con tantas aristas? Si la respuesta no está en sus orígenes, entonces, vale la pena buscarla en sus efectos.

1.3. Los modos de la derecha radical: letalidad, sevicia y desapariciones

En *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), la filósofa italiana Adriana Cavarero reflexiona sobre las particularidades de la violencia del presente siglo, el llamado terrorismo contemporáneo, en el que la muerte masiva de la víctima casual se vuelve la meta (11). Cavarero recuerda el carro bomba que explotó en Bagdad el 12 de julio de 2005 cobrando la vida de varios niños, así como los atentados del *World Trade Center* en Nueva York en 2001 y de la estación de Atocha en Madrid en 2004 para mostrar que un rasgo distintivo de la violencia contemporánea es que tiene como objetivo el asesinato, pero ya no de otros combatientes, sino de un “*ser humano cualquiera*” (11; cursiva del original). Es más, no solo se busca su asesinato, sino la destrucción total de su unicidad corporal (25). En efecto, las explosiones que acompañaron estos tres eventos dejaron poco o nada de los cuerpos de las víctimas. Por ello la violencia contemporánea es “una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (25).

Sucede algo más con este tipo de violencia masiva y casual: las víctimas, aunque son el blanco de la acción bélica, no son la razón por la cual se ejerce la misma; no son fin en sí mismas, sino medios para alcanzar un objetivo más alto (Cavarero 15). De ahí que muchos de estos atentados impliquen el sacrificio de quienes los ejecutan y que la narrativa que justifica el sacrificio (propio y ajeno) sea la del martirio. También se sigue que Occidente, para desacralizar las acciones de estos combatientes, las defina como acciones terroristas llevadas a cabo por asesinos. Ambos puntos de vista (el del terrorista y el del mártir) se diferencian en la legitimidad o ilegitimidad que le atribuyen al uso de la violencia. Desde la perspectiva de los perpetradores, la legitimidad de su causa conlleva la legitimidad de la violencia, mientras que para los

opositores la ilegitimidad de su causa condena el uso de la violencia. Sin embargo, ambos puntos de vista coinciden en que perciben la acción violenta como una estrategia bélica (15).

¿Cómo resolver, pues, la aporía? ¿Bajo qué criterio decidimos si los asesinos son mártires o terroristas o si la violencia que ejercen es o no legítima? La respuesta de Cavarero es contundente: hay que asumir el punto de vista de las víctimas (15). Pero ¿qué entendemos por víctima? Es claro que para el perpetrador la víctima—si por ella se considera al inocente—no existe. Los individuos que son asesinados son parte de un sistema, sirven a la existencia de este o lo representan y encarnan. En el mejor de los casos, cuando no son considerados culpables, son simples “daños colaterales” (16). En este punto Cavarero trae a colación el ataque en 2004 de un helicóptero norteamericano contra los invitados a una boda iraquí en Markr Al-Deeb (15). Las víctimas, entre las que se encontraban mujeres y niños, no eran combatientes; su asesinato fue una equivocación. Sin embargo, desde la perspectiva de la lógica de batalla, estos errores o incidentes son inevitables y están, por lo tanto, en cierto sentido justificados (16).

Para Cavarero, entonces, es preciso abandonar el lenguaje político-militar de “medios y fines” que parece amarrar a la víctima indefectiblemente a las dinámicas de la guerra y que no permite prestar atención y reconocer la vulnerabilidad del inerme (12). La palabra clave aquí es “inerme”: “Indefenso y bajo el dominio del otro, inerme es sustancialmente quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar y responder” (59). En este mismo tono, la autora propone sustituir el término “terrorismo” por “horrorismo”, ya que el primero alude directamente a un contexto de guerra y da protagonismo a las acciones de los guerreros sobre los horrores que padece la víctima (12).

Muchos de los elementos mencionados por Cavarero están presentes en la violencia de fines del siglo XX y principios del XXI en Colombia. Los carros bomba detonados por el

narcotráfico y los grupos guerrilleros desde los años ochenta tienen los mismos efectos devastadores sobre el cuerpo humano que los atentados terroristas en Estados Unidos y Europa. Y aunque el *modus operandi* del paramilitarismo no tiende a incluir explosiones en medio de la ciudad, la violencia perpetrada contra la población civil, además de ser indiscriminada y en contra de individuos en posición de indefensión, incluye la borratura de la unicidad del cuerpo humano como rasgo distintivo. Así lo sugieren los testimonios recogidos por el periodista Juan Miguel Álvarez en su libro *Verde tierra calcinada* (2017):

Para el proyecto paramilitar, el descuartizamiento resultaba necesario porque aligeraba la desaparición de los cuerpos. Luego de cometer una masacre, a un comando le quedaba más fácil desembarazarse de los cadáveres si los desmembraba. Cuando había un río caudaloso cerca, arrojaba las partes al cauce. Si no había río, como en el Arenillo, cavaba fosas pequeñas que no le tomaran mucho tiempo. En otras palabras, si no desmembraban, los paramilitares se veían obligados a cavar una fosa en la que cupiera un cuerpo estirado y rígido; trabajo que demandaba más tiempo. [...]—Y eran huecos muy superficiales para aprovechar a los perros—completó Esteban—. Hubo días en que los perros no volvieron a comer la comida que uno les daba. Se engordaron y ya no mantenían en la casa. Pues claro: estaban escarbando las fosas. (97)

Dentro del discurso apologético del paramilitarismo no existen las víctimas inocentes. Basta con volver sobre la entrevista de Darío Arizmendi a Carlos Castaño para entender que, desde su perspectiva, toda víctima es o un guerrillero vestido de civil o un daño colateral, justificado por los niveles de descomposición a los que ha llegado la guerra. Una descomposición y una guerra que, por lo demás, son culpa exclusivamente de las guerrillas: “si

la guerrilla no involucrara al pueblo e hiciera la guerra de una manera regular, nosotros lo haríamos en los mismos términos, de la misma forma” (00:12:39-00:12:47). Con Castaño se hace evidente que aproximarse al conflicto bajo los criterios de la guerra, y no desde el punto de vista de las víctimas, condena a estas últimas a la indiferencia y la injusticia y reduce sus flagelos a un lugar secundario.

Entonces, siguiendo a Cavarero, es preciso definir los paramilitarismos desde sus efectos en los inermes, esclareciendo las características del tipo de violencia que ejercen y definiendo sobre quiénes la ejercen. De esta forma, se evitan las dificultades que se derivan de la incapacidad que tenemos como investigadores de establecer el origen del fenómeno paramilitar o las motivaciones que alimentan su accionar. Más aún, asumiendo el punto de vista de la víctima, incluso se desvanece el relativismo moral y la valoración ambigua que la sociedad colombiana tiene sobre el paramilitarismo. Desde la perspectiva del inerme poco importa si su muerte es un mal necesario, un accidente inevitable, o si el paramilitar estaba salvando la patria mientras destruía al enemigo. Para la víctima, la muerte de sus seres queridos y las violencias que padece no se pueden reducir a un lugar secundario, accesorio o accidental, sino que es central.

Respondamos ahora a la pregunta sobre quiénes son los sujetos que padecen la violencia paramilitar. En Colombia, debido a la influencia que la DSN tuvo sobre la consolidación de grupos de defensa civil antiterroristas, los objetivos militares del paramilitarismo son, por un lado, las guerrillas y, por el otro, todo individuo o asociación civil que parezca caer en la categoría política y económica de “comunismo” o de “izquierda” (para usar un adjetivo más contemporáneo). Líderes sociales, gremiales, sindicales, defensores de derechos humanos, maestros, políticos y, en última instancia, población civil de zonas de influencia guerrillera son considerados todos por los paramilitarismos “guerrilleros vestidos de civil” y la materia prima

sobre la que se construye y fortalece el pensamiento comunista (Medina, “Paramilitares, autodefensas” 75; Insuasty et al. 26). En todos los casos, para los paramilitares la muerte de estos individuos está justificada y es incluso necesaria (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 38). Recordemos la entrevista entre Darío Arizmendi y Carlos Castaño:

Arizmendi: Está usted censurando las formas de lucha de la guerrilla. Guerrilla que llega a un poblado, masacra, destruye la población, utiliza cilindros de gas, pero ¿no hacen lo mismo las Autodefensas? [...]

Castaño: puede que tengan las mismas características, pero son cosas completamente diferentes. [...] Mi ética no admite el asesinato [...] sino en casos extremos de defensa propia, pero dadas las condiciones en un conflicto irregular es casi inevitable que mueran personas que se pueden registrar como civiles, pero que eran subversivos. [...] Yo lamento que situaciones como esta se presenten, pero ante todo yo creo que se está evitando un mal mayor con una incursión como esta. ¿Dura? Sí. ¿Fuerte? Sí. Difícil que el país la entienda [...] pero yo creo que las cosas que se impiden con acciones como estas a largo plazo son muchísimas.
(00:05:06-00:08:22)

Respecto del tipo de violencia que el paramilitarismo ejerce, es preciso reconocer que aunque en Colombia todos los actores armados han incorporado el ataque a la población civil como parte de su estrategia de guerra, la violencia contra la integridad física es inmanente a los paramilitares (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 35). Estos, más que cualquier otro grupo armado, implementan un repertorio de horror basado en masacres, asesinatos selectivos, tortura, desapariciones, desplazamientos forzados, bloqueos económicos y violencia sexual que tiene como objetivo a poblaciones y comunidades enteras (35).

Según el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), dirigido por el Grupo de Memoria Histórica (GMH), de las 1.982 masacres documentadas entre 1980 y 2012, los paramilitares fueron responsables de 1.166; mientras que las guerrillas y la Fuerza Pública lo fueron del 343 y 158 respectivamente (36). Las 315 masacres restantes fueron cometidas o por grupos cuya identidad no se pudo establecer con certeza o por acciones conjuntas de grupos paramilitares y miembros de la Fuerza Pública. Esto significa que más del 58,9% de las masacres que se perpetraron en Colombia durante el período establecido son de autoría paramilitar o involucran grupos paramilitares (36).

De manera similar, durante el mismo período, hubo 23.161 víctimas de asesinato selectivo. De estas, 8.903, el 38,4%, fueron asesinadas por grupos paramilitares (36); 6.406, correspondiente al 27,7%, fueron víctimas de grupos armados no identificados, es decir, de grupos que portaban prendas de uso privativo de las Fuerzas Militares, pero que cuya identidad no se pudo establecer, y 3.899 o el 16% fueron víctimas de las guerrillas (36).

En lo que atañe a las desapariciones forzadas—a pesar de la poca información que existe—el CNMH estableció que “la presunta autoría de estas acciones estaría concentrada en la Fuerza Pública y en los paramilitares” (37). De los 5.016 casos documentados por organizaciones de Derechos Humanos y de familiares de desaparecidos, solo se logró establecer la autoría de 689 casos. De estos, 290 fueron llevados a cabo por la Fuerza Pública (42,1%), y 246, el 35,7%, por los paramilitares (37). La complejidad de la desaparición forzada se debe sobre todo a que, si es exitosa, es prácticamente imposible establecer que alguien ha sido desaparecido y por quién. En el contexto de un conflicto irregular como el colombiano, desplegado sobre todo a nivel rural, es común la idea de que la gente no desaparece sino que se vincula a alguno de los grupos armados que operan en la región. Además, cuando la víctima de

la desaparición forzada es parte de una comunidad constantemente victimizada por sus perpetradores podemos suponer que el silencio y la impunidad imperan.

Las estadísticas, pues, nos muestran un paramilitarismo que concentra su accionar, más que cualquier otro grupo armado, en las masacres, los asesinatos selectivos y la desaparición forzada y que, por ejemplo, hace un uso restringido del secuestro o daños a bienes civiles. Así, de los 27.023 secuestros reportados entre 1970 y 2010, solo el 9,4%, 2.541, son de autoría paramilitar, mientras que el 90,6%, 24.482, fueron llevados a cabo por las guerrillas (37). Y de los 5.137 casos documentados de daños contra bienes materiales, 5,2%, equivalente a 270, fueron perpetrados por paramilitares, mientras que las guerrillas fueron responsables del 84,1%, esto es, 4.322 casos (37).

Finalmente, el uso de la crueldad desmedida es un rasgo distintivo de las incursiones paramilitares armadas. En una de cada diez masacres y en cuatro de cada cien asesinatos selectivos, los paramilitares desplegaron un trato despiadado sobre los cuerpos de sus víctimas (55). Degollamiento, decapitación, descuartizamiento, evisceración, castración, empalamiento e incineración, así como el uso de ácidos, sopletes, machetes y motosierras, son algunos de sus métodos (55). Y aunque esta sevicia no concurre en todas sus acciones, la existencia de “escuelas de descuartizamiento” o “escuelas de la muerte”, en las que estas prácticas son incorporadas al entrenamiento básico militar de los combatientes, habla de procedimientos premeditados, sistemáticos y constitutivos de un proyecto bélico (56).

En conclusión, desde el punto de vista de sus efectos en la población civil—y no de su origen—, entiendo los paramilitarismos como aquellos grupos armados de civiles que, valiéndose predominantemente de las masacres, los asesinatos selectivos y las desapariciones forzadas, victimizaron y victimizan individuos y comunidades civiles rurales a las que tildan de

comunistas, guerrilleras o simplemente disidentes. Sostengo, además, que estos paramilitarismos defienden una visión conservadora de las jerarquías socio-raciales, capitalista de la economía y cristiana de la moral y que, por lo tanto, estigmatizan a todo individuo que se salga de este encuadre o se oponga a dicho orden de las cosas. También pienso que aunque no puedan ser entendidas exclusivamente como agrupaciones al servicio del Estado, son innegables las conexiones y la connivencia entre grupos paramilitares y ciertas entidades estatales, servidores públicos locales, dirigentes políticos y funcionarios nacionales del más alto rango. El Estado, ya sea por acción o por omisión, ha alimentado la existencia de los grupos paramilitares y ha desamparado a las comunidades más vulnerables. Finalmente, dado que los paramilitarismos han enfocado sus acciones principalmente contra la población civil rural, hay en ellos una tendencia mayor—en contraste con otros grupos armados—a valerse de ciertas tecnologías del terror y espectáculos de muerte para amedrentar y disuadir a quienes ellos consideran auxiliares de dichos enemigos. En otras palabras, a través de la sevicia y de los asesinatos masivos, los paramilitares no solo han querido asesinar a sus llamados enemigos, sino establecer control y enviar mensajes sobre su poderío a la población civil y al Estado. Solo resta decir que la definición que he propuesto no se aleja substancialmente de las percepciones que tienen sobre el paramilitarismo las obras que estudio aquí. A veces dichas obras acentúan las conexiones entre el paramilitarismo y las fuerzas militares, policiales y políticas; a veces hacen mayor hincapié en la relación entre paramilitares y hacendados. En todos los casos, lo que más se señala es la brutalidad del paramilitarismo y su ensañamiento contra el campesinado o los dirigentes y figuras públicas de izquierda.

2. De violencias y representaciones

El conflicto armado interno colombiano es el más largo en la historia del hemisferio occidental. Con más de medio siglo de existencia y un abanico de actores; de violencias; de frustrados, dudosos y logrados procesos de paz, ha marcado el carácter político, moral y vital de generaciones enteras y ha cobrado la vida de cientos de seres humanos. Como puede anticiparse, la producción cultural de una sociedad que ha crecido y se ha desarrollado en estas condiciones no puede ser indiferente a su entorno. Un recorrido por las artes, el cine, la dramaturgia y la literatura del presente y del pasado siglo revela una obsesión con la muerte y una constante representación del conflicto y las injusticias derivadas del mismo. Y, si bien existe un correlato entre la diversidad de violencias y la diversidad genérica y temática de sus representaciones, descubrimos la repetición compulsiva de ciertos tópicos: masacres, desplazamientos, cuerpos cercenados, ríos que devienen cementerios y desapariciones, entre otros. Hay una explicación histórica para este fenómeno.

En Colombia, el cambio de milenio adviene en medio de una paradoja sin precedentes: los esfuerzos del gobierno conservador de Andrés Pastrana por llevar a buen término el proceso de paz iniciado con la guerrilla de las FARC-EP en 1999 contrastan con la profusión de la violencia rural a manos de los grupos paramilitares. Quienes prevén una disminución del conflicto gracias a las negociaciones, presencian atónitos la escalada de terror de los grupos ilegales contrainsurgentes. Su objetivo es doble: a nivel nacional, ostentar su poderío y consolidarse ante la opinión pública como una fuerza político-militar que debe ser tomada en cuenta frente a cualquier acuerdo de paz; a nivel local, expandir su control territorial, colonizando o desplazando poblaciones tradicionalmente dominadas por la insurgencia (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 51).

Para conquistar este proyecto, los paramilitares se valen de una técnica que dominan desde la década del ochenta: los asesinatos masivos, ejecutados a través de espectáculos de sangre (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 35). Letalidad y barbarie dan, pues, un lugar preponderante a la violencia de derecha dentro de las narrativas culturales del siglo XXI. Pero hay al menos otros dos factores y un acontecimiento político reciente que también contribuyen a esta notoriedad. El primer factor es la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en 2003 y, con ella, la creación de la Ley de Justicia y Paz. El segundo factor es la postura predominantemente apologética que asumieron los medios de comunicación frente al paramilitarismo, así como el uso indiscriminado y descontextualizado de las imágenes de muerte. Finalmente, está el proceso de paz que se llevó a cabo en La Habana entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP durante 2012 y hasta 2016.

El proceso de paz con la organización paramilitar AUC inició en 2002, durante el primer mandato presidencial de Álvaro Uribe, y concluyó cuatro años más tarde con la desmovilización de más de 31.000 combatientes. Como parte de las negociaciones, se estipuló la creación de un marco jurídico que facilitara el retorno de los milicianos a la vida civil y, a la vez, garantizara el derecho de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación. Dicho marco jurídico es La Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz, encargada de fomentar el esclarecimiento de hechos violentos a través del intercambio de beneficios judiciales. Por medio de las llamadas versiones libres, excombatientes y exjefes paramilitares “confesaban” crímenes que les eran previamente imputados y “ayudaban” a establecer el posible paradero de los cuerpos de víctimas de

desaparición forzada. A cambio, recibían penas alternativas que oscilaban entre los cinco y ocho años de confinamiento.¹⁴

Aunque llena de buenas intenciones, los detractores sostienen que la Ley de Justicia y Paz estaba viciada desde su concepción, pues otorga un lugar limitado y marginal a las narrativas de las víctimas. En efecto, si bien en las audiencias de imputación de cargos y en las versiones libres las víctimas y sus representantes legales pueden estar presentes en unas salas alternas y formular desde allí preguntas, es un juez de Justicia y Paz quien determina si las preguntas son o no pertinentes. Los criterios en los cuales basa su selección son la verdad procesal y los cargos imputados, los cuales no necesariamente se corresponden con todos los crímenes realizados, a lo sumo con los confesados (Becerra 1). Todo comentario que no esté al servicio de estas categorías queda descartado. Las víctimas hablan, entonces, del peso, la estatura, la contextura física del familiar desaparecido. Relatan cuándo fue la última vez que se le vio con vida, qué ropa vestía al momento de su desaparición, etc., pero la ley no contempla espacios de carácter no judicial en los que sus narrativas en torno a la violencia y sus experiencias de trauma y dolor sean escuchadas.

Como resultado, durante las audiencias se presentaron no pocas situaciones en las que los paramilitares terminaron desvirtuando las versiones marginales de la violencia y su narrativa prevaleció por encima de la de las víctimas (J. Aranguren 20). Hechos como que un fiscal descartara la pregunta del familiar de una víctima porque el acusado aseguraba—en contra de lo que sostenía el familiar—no haber estado en el lugar de los hechos para la época, evidencian la naturaleza de las dinámicas al interior de las audiencias (Becerra 2). Súmese a lo anterior la reacción de desconsuelo e intimidación de las víctimas cuando veían al acusado entrar en la sala

¹⁴ Para más información sobre la ley, ver www.justiciatransicional.gov.co/ABC/Ley-de-Justicia-y-Paz.

(Chaparro 98). Aunque la reunión entre víctima y victimario se daba en el marco de un proceso de paz, para las víctimas esto significaba reabrir heridas y temores sin que el Estado les brindara algún tipo de acompañamiento psicológico (Chaparro 98). Tampoco hubo asistencia económica. Las víctimas que querían participar en el proceso debían desplazarse con sus propios recursos desde su residencia hasta los lugares donde se realizaban las audiencias (Chaparro 98).

Asimismo las confesiones resultaron problemáticas porque, si bien la Ley las exigía como condición necesaria para recibir los beneficios de la pena alternativa, el desmovilizado no estaba obligado a “presentar un relato completo de los hechos” (Becerra 2). Esto conllevó a que las confesiones se limitaran a acontecimientos ya conocidos, al reconocimiento de un número mínimo de víctimas y a la inculpación de jefes paramilitares o miembros de la fuerza pública condenados, asesinados o fugitivos (Becerra 2).

Aunque la Ley de Justicia y Paz no opera como una Comisión de la Verdad, razón por la cual su objetivo no es el testimonio en favor de la memoria histórica de las víctimas, sino la confesión de crímenes por parte de los victimarios,¹⁵ lo cierto es que un “alto nivel de indeterminación jurídica” (Reed 15) dio espacio a que los imputados hicieran “discursos políticos con la pretensión de justificar las conductas realizadas” (39), en vez de confesar. Por ende, la ley terminó yendo en detrimento de su propósito inicial. En lugar de reparar a las víctimas, las reestigmatizó al acusarlas de ser auxiliadores o miembros de la guerrilla vestidos de

¹⁵ Hay al menos tres puntos en los que la Ley de Justicia y Paz se distancia de la figura de la Comisión de la Verdad. Primero, no surge exclusivamente como respuesta a la violencia estatal, ni en el marco de un proceso de justicia transicional prodemocrático (Espinoza 6). Segundo, aunque los paramilitares dejan las armas y la Ley se sanciona como parte del proceso de paz— caso similar al que se presenta con las Comisiones de la Verdad del Salvador o Guatemala (21)—, el conflicto está lejos de haber concluido: otros grupos armados siguen operando activamente en el país. Finalmente, las Comisiones de la Verdad tienen carácter extrajudicial (8) y este no es el caso de la Ley de Justicia y Paz.

civil. Además, los familiares que formaron parte del proceso, asistiendo a las salas alternas y haciendo preguntas, fueron juzgados de vivarachos que buscaban beneficios económicos inventando crímenes, víctimas y culpables (Becerra 1).

Con la desmovilización paramilitar y las versiones libres se evidenció otra realidad del conflicto: la relación entre el paramilitarismo y la clase dirigente colombiana. No es un secreto que a nivel regional los paramilitares lograron el respaldo de importantes líderes políticos o que, una vez afianzado su poder local, influyeron en la elección de mandatarios públicos (Valencia 14). Sin embargo, solo hasta 2006, con el llamado escándalo de la parapolítica, se ponen en evidencia los alcances de esta relación. Financiamientos, asesorías ideológicas, pactos electorales y sicariato son algunas de las transacciones sobre las que se construye una sociedad que, en los últimos años, ha resultado en la condena de más de dos centenares de políticos, de los cuales una cuarta parte son senadores y representantes a la cámara (“¿Quiénes son los congresistas...?”).

Este maridaje entre fuerzas gubernamentales y fuerzas ilegales, así como la incapacidad estatal de brindar y garantizar espacios de testimonio y reflexión para las víctimas en los que sus narrativas fueran centrales y no tangenciales, ahondó en la sensación ya existente de zozobra y desconfianza hacia el Estado. Lo anterior fue traducido por las artes en la producción de plataformas alternas de visibilización tanto de la crisis de legitimidad estatal como de las violencias que por décadas sacudieron a los más vulnerables.

A lo anterior se añade el despliegue mediático ilimitado que entre fines de la década del noventa y los primeros años del presente siglo favoreció a los victimarios. Desde entrevistas televisadas hasta alocuciones en el congreso de la República, pasando por publicaciones biográficas como *Mi confesión* (2001) o *Salvatore Mancuso, su vida: “es como si hubiera vivido cien años”* (2004), los medios distribuyeron de manera irrestricta—voluntaria o

involuntariamente—un mensaje de legitimación que poco a poco es apropiado por la opinión pública y que explica en gran medida la favorabilidad que tiene el paramilitarismo en ciertos sectores del país en contraste con las guerrillas. Cuando no son los micrófonos abiertos, entonces es la explotación sensacionalista de la imagen de muerte. Los noticieros muestran cadáveres, dolor y destrucción, pero los muestran sin contexto, sin claridad sobre los autores armados, sin visión crítica. Es justo decir que este favoritismo mediático y social, así como el sensacionalismo con fines lucrativos, despierta en los artistas colombianos un compromiso con las narrativas de las víctimas. Amplificar historias de desplazamiento, desaparición y muerte, y hacer circular a nivel urbano discursos alternativos y contrarios a los reproducidos por el establecimiento son las tareas a las que se han volcado las diferentes expresiones culturales. Al respecto, el cineasta colombiano Víctor Gaviria afirma:

Creo que el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar recibiendo una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir, de superar esa estupidez mental de estar dando vueltas alrededor de unos hechos que no se entienden, porque los periodistas no pueden, no son capaces y no deben, digámoslo, salirse de ese automatismo de una serie de noticias y de hechos que están desvinculados de la historia. O sea, desvinculados de un proceso que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van, cuáles son realmente los personajes y los protagonistas de esos hechos, cuáles son los sentimientos que están ahí. El cine tiene la obligación —ya que la televisión comercial no lo hace— de darle un sentido a esa violencia. (cit. en Osorio 13)

Finalmente, entre 2012 y 2016, en el marco del último proceso de paz entre el gobierno y las FARC-EP, se vivió un intenso debate nacional sobre qué posición—de diálogo o de guerra, de

perdón o de venganza—debía tomar el país frente a los actores armados de izquierda. Las diferentes manifestaciones culturales son parte activa de este debate, casi siempre asumiendo posiciones de reconciliación, diálogo y perdón. Sus propuestas creativas revisitan los horrores de la guerra o aluden a procesos de paz y reinserción anteriores, todo con el propósito de recordarle al público urbano que son los habitantes de las regiones más remotas quienes padecen las consecuencias más demoledoras de una violencia prorrogada.

Mi tesis se articula en torno a una pregunta general: ¿cómo se representa esta violencia paramilitar y el fenómeno de los paramilitarismos en las narrativas literarias, audiovisuales y escénicas del siglo XXI? Específicamente estudio el período abarcado entre 2000 y 2016. El primer año de esta brecha, además de ser el inicio del nuevo siglo, concuerda con la primera aparición televisada del rostro del comandante paramilitar Carlos Castaño; el segundo año, con la firma del acuerdo de paz entre la guerrilla de las FARC-EP y el gobierno de Juan Manuel Santos. Por un lado, la aparición pública de Castaño evidencia la consolidación del proyecto paramilitar y marca la forma en que el paramilitarismo será asumido por los colombianos en los años venideros; mientras que, por otro lado, considero que la producción cultural post-acuerdo (lo que se ha producido después de 2016 hasta hoy) amerita su propio espacio de reflexión. Mi interrogante se funda en la sospecha de que, a pesar de la proliferación de temáticas relacionadas con el paramilitarismo y los horrores de sus prácticas, la representación de estos actores y sus violencias no ha sido tan explícita como sí lo han sido otros actores y otras violencias. Pensemos, por ejemplo, en las producciones literarias y cinematográficas en torno a la violencia urbana, el sicariato y el narcotráfico que invadieron el mercado durante el cambio de milenio, o en aquellas producciones que se ocupan de la violencia guerrillera, lejos ya de la imagen romantizada de la subversión.

2.1. Sicaresca, narco narrativas y neorrealismo paisa

El género de la sicaresca—término atribuido al escritor colombiano Héctor Abad Faciolince—inicia con la novela *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán e incluye éxitos editoriales como *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, por mencionar solo los más reconocidos. Se caracteriza por relatar las peripecias delictivas de jóvenes marginales sin ninguna esperanza de futuro. Individuos que en busca de reconocimiento y éxito económico se dedican al asesinato a sueldo (Lander 167). Son novelas que “dan cuenta de la decadencia moral y social del país, lo que significativamente se manifiesta en la constante de la muerte como hecho violento” (Giraldo 17). Como se ve en la siguiente cita, las novelas de sicarios—así como sus versiones cinematográficas y televisivas posteriores: *La virgen de los sicarios* (2000) dirigida por Barbet Schroeder y *Rosario Tijeras* en sus versiones largometraje (2005), telenovela (2010) y serie de Netflix (2016)—ponen en el centro de su relato al sicario y muestran una violencia pormenorizada en la que el desprecio por la vida y la apatía se traslucen en el parlache cotidiano (Castañeda 82; Rengifo 102).¹⁶

Los de la banda fueron a buscarlo a la casa. Lo sacaron y lo mataron a punta de pata y tiros [...]. Por la noche, después de traer el cadáver del anfiteatro, se organizó el velorio. Estábamos dando las condolencias, las señoras rezando y los brujos de costumbre. Como a las once de la noche, llegaron seis tipos armados con revólveres y changones, se entraron a la casa y nos pusieron a todos contra la pared.

— ¿Quién no está de acuerdo con la matada de esta gonorrea?, gritó uno de ellos

¹⁶ El parlache es una palabra típica colombiana usada para describir la jerga de los sectores populares y marginados de Medellín.

[...]. Estaban como locos, cogieron el ataúd y lo tiraron al piso. El cuerpo del pelado se salió. Uno de ellos le dio puñaladas, y otro le pegó tres tiros. (Salazar 88-89)

Esta centralidad del sicario y sus violencias—las que padece y las que produce—no necesariamente significa que en estas obras prevalezca la voz del sujeto marginal. Significa que “los matones son héroes en esas sociedades esperpénticas y trágicas” (Giraldo 17), pero ellos no son los enunciantes de su propia historia ni conocemos a través de sus palabras su mundo interior.¹⁷ En las novelas de Franco y Vallejo los narradores son personajes dentro de la trama, pero se ubican “en estratos socioeconómicos privilegiados y ven desde su comodidad los comportamientos de la clase marginada” (Cárdenas 31). Coquetean con la violencia en el sentido más literal, pero no están presos dentro de ella. La relación de Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios*, con los jóvenes asesinos es de carácter sexual, y la figura de Rosario, en la novela de Franco, es la de una “classic Hollywood *femme fatale*: sexually assertive, sentimentally unresponsive” (Close 304); pero al final, tanto Fernando como Antonio, el narrador de Rosario, entran y salen de esa violencia a voluntad y sin que esta traiga mayores consecuencias para su vida. El contraste más claro es que al final de ambas novelas tanto Wilmer, el sicario amante de Fernando, como Rosario terminan asesinados mientras que los narradores continúan con sus vidas.

Por su cercanía temática, además de la sicaresca es preciso mencionar algunas de las novelas, películas y telenovelas que se desarrollan durante la primera década del siglo XXI alrededor de la figura del narcotraficante. Video producciones como *Sumas y restas* (2004) de Víctor Gaviria, *El rey* (2004) de Antonio Dorado Zúñiga, *Perro come perro* (2008) de Carlos

¹⁷ Quizás la única excepción sea la novela de Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*, donde sí hay narradores en primera persona.

Moreno, *Sin tetas no hay paraíso*—en sus múltiples adaptaciones: largometraje (2010), novela (2005), serie televisiva (2006) y obra de teatro (2011)—, *El cartel de los sapos* (2008)— inicialmente publicado como libro y posteriormente convertida en telenovela (2008)—o la serie *El capo* (2009), son todas narco narraciones que, al igual que las novelas y películas de sicarios, hacen héroes de la figura del narcotraficante y le dan voz y protagonismo a su mundo de abusos y excesos. En estas producciones proliferan las escenas donde hay violencia física, alto contenido sexual, consumo de drogas y un vocabulario cargado de palabras soeces. Así, por ejemplo, en *El rey* (2004) vemos al protagonista, Pedro Rey, arrastrando del pelo a su esposa, pegándole y amenazándola de muerte por “faltarle al respeto” (01:05:39-01:06:20). Por su parte, en *Perro come perro* (2008), el sicario Víctor Peñaranda despedaza con una motosierra a un hombre vivo mientras su rostro indolente se salpica con la sangre de la víctima (01:19:55-01:21:31). Si bien es cierto que en la escena de la motosierra no vemos al hombre mientras es despedazado, y la cámara solo enfoca el rostro ensangrentado de Peñaranda, esto no se traduce en una mirada indirecta a la violencia. Hay otras escenas más explícitas dentro del largometraje. Por ejemplo, cuando Peñaranda prende en llamas el cuerpo de un sicario que ha asesinado y nosotros como espectadores vemos su cuerpo calcinándose en pantalla (ver fig. 3).

También la violencia urbana, sobre todo de Medellín, es representada en los largometrajes de Víctor Gaviria: *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1996), también convertida en telenovela en 2015, en los que el director antioqueño se ocupa de las dinámicas de violencia que existen en el interior de las comunas de Medellín como resultado del desplazamiento forzado rural a las grandes ciudades. Siguiendo el modelo del neorrealismo italiano, Gaviria posa su mirada no ya exclusivamente en el sicario o en el narcotráfico (aunque la presencia de ambos elementos es tácita), sino en la miseria, la orfandad, la delincuencia y la

adicción. El director nos muestra, a través de un “documental ficcionado” (Osorio 18), el abandono, la vulnerabilidad y la descomposición moral que impacta a los niños y adolescentes de la periferia de la ciudad.



Fig. 3. *Perro come perro* de Carlos Moreno. En la imagen vemos un cuerpo en llamas.

Con un elenco de actores naturales cuyas realidades y destinos resultan tan o más sórdidos que sus vidas ficticias, ambas películas nos sitúan en la incómoda cotidianidad violenta de estos desamparados. Vemos niños y adolescentes durmiendo en la calle o habitando espacios paupérrimos, menores que se drogan, se prostituyen, roban, matan, se matan y son asesinados. Ambas películas concluyen con la muerte de sus protagonistas. En *La vendedora de rosas*, Mónica, la vendedora de rosas, es apuñalada por un pandillero, que a su vez es asesinado por unos expendedores de droga. En los últimos minutos de la película se nos muestra tanto el cuerpo del asesino, bañado en sangre, con los ojos abiertos y tirado en un caño de la ciudad, como el cuerpo de la protagonista, abandonado en las ruinas de una casa, con un hilillo de sangre

saliendo de su boca y una mancha roja cubriéndole el vientre. Por su parte, las últimas dos escenas de *Rodrigo D. No futuro* corresponden con el salto al vacío del protagonista y con el asesinato de uno de sus compañeros del barrio. Para estos individuos periféricos, desechados por la ciudad, epígonos de un país violento, el futuro es una imposibilidad, puesto que la sensación de desesperanza y muerte recorre las películas de principio a fin.

El llamado neorrealismo paisa se inclina, entonces, por lo que Oscar Andrade ha calificado como “la construcción de una ficción visceral” (37) en la que el uso de actores naturales tiende, e incluso busca, diluir el aspecto más ficcional de la construcción narrativa para concentrarse en lo más visceral. Esto es, la realidad que retrata. Dice Andrade: “La expresión *actores naturales* es explícita en el sentido de que trata de convencer al público de que el filme es un trozo de documental de realidad ya que sus actores nunca estudiaron en una academia de artes escénicas para fingir con destreza, sino que sus vidas son tan parecidas a lo que se está contando, que por eso mismo actuarlas *naturalmente*” (39; cursiva del original).

2.2. Los *instant books* y las producciones sobre la violencia guerrillera

En lo referente a las guerrillas y la representación de sus violencias es preciso llamar la atención sobre el boom de los *instant books* en la primera década del siglo XXI (Ramírez Prieto 259; Cárdenas Santamaría 35); es decir, de aquellos libros testimoniales, “a medio camino entre las memorias y la novela de aventuras” (Ramírez Prieto 256), en los que se relatan las experiencias de cautiverio de políticos, militares y policías a manos de las FARC-EP (J. Suárez 292). En este grupo encontramos títulos como *Mi fuga hacia la libertad* (2008) del subintendente John Frank Pinchao; *Out of Captivity* (2009) de los estadounidenses Marc Gonsalves, Keith Stansell y Tom Howes; *Cautiva* (2009) de Claudia Rojas; *El mundo al revés* (2010) de Alan Jara,

y *Même le silence a une fin* (2010) de la excandidata presidencial colombo-francesa Ingrid Betancourt.

En dichos textos se abandonan las explicaciones genealógicas o la romantización de las motivaciones políticas o sociales que dieron origen a la insurgencia para dar paso a “testimonios centrados en el presente donde la guerrilla es fundamentalmente victimaria” (J. Suárez 292). Por ende, estos escritos identifican, nombran e individualizan con claridad a los perpetradores. A pesar de ser libros testimoniales, narrados por lo general en primera persona, dan un lugar protagónico a la guerrilla, poniéndola en el centro del discurso, pero definiéndola como victimaria (Cárdenas 35). Las acciones de los guerrilleros son descritas con adjetivos como “criminales”, “terroristas”, “irracionales”, “salvajes”, “ignorantes” o “bárbaras” (K. Romero 79-86), mostrando una clara valoración negativa de los actos, las motivaciones y de ellos mismos como actores del conflicto.

La descripción detallada del cautiverio, los sufrimientos y los vejámenes vividos en este, es la representación misma de la violencia guerrillera. Los guerrilleros son, en el mejor de los casos, ignorantes—producto inevitable de la violencia en la que han crecido y del adoctrinamiento vacío al que han sido sometidos por los jefes guerrilleros—; en el peor de los casos, salvajes irracionales con intereses mezquinos (K. Romero 84, 89).

[S]e trataba de gente iletrada, joven [...] con un nivel importante de adiestramiento y disciplina militar, pero con escasa información general y nulo conocimiento del país, del mundo y, en suma, de la civilización.

Los guerrilleros son personas con muy pocos lazos familiares y ningún sentido de pertenencia al país o a la sociedad en su conjunto. [...] todos están enseñados y

acostumbrados a pensar que la única existencia posible y el único futuro reside en las FARC. (Clara Rojas 56-57)

La filmografía del cambio de siglo que tiene como protagonistas a las guerrillas se comporta, en el fondo, de manera similar a estos *instant books*. Pensamos, por ejemplo, en *La toma de la embajada* (2000) de Ciro Durán. Esta es una película que recrea la incursión armada que el grupo guerrillero M-19 hizo a la embajada de República Dominicana en Bogotá durante los años ochenta del siglo pasado. Durante 61 días los guerrilleros retuvieron a más de una docena de diplomáticos a cambio de la liberación de 300 presos políticos y 50 millones de dólares. La toma finalizó el 27 de abril, gracias a la mediación de Fidel Castro, cuando tanto los insurgentes como los cautivos viajaron a Cuba para que los últimos fueran liberados (García).

En contraste con los libros sobre memorias del cautiverio, en esta película los protagonistas son los guerrilleros y solo tangencialmente sus víctimas. Sin embargo, la forma en que son representados aquellos y sus violencias es análoga a la forma en la que lo son en los libros mencionados. Si bien es cierto que en *La toma de la embajada* se ve un lado más humano de algunos de los victimarios, en especial el de una mujer apodada la Chiqui, esta no es una representación generalizada, pues otros personajes siguen encarnando la imagen tradicional del guerrillero como una figura radicalizada y predatora. Así lo evidencian las palabras de su director: “me dediqué a poner el acento en las palomas versus los halcones, que existen en la guerrilla y en todas partes [...]. Entonces tenemos un halcón típico, el Tupa, un extremista total de izquierda, como lo eran Los Tupamaros, versus alguien como la Chiqui, muy humanista” (C. Durán).

En este punto es importante aclarar que, en el caso específico de esta película, hay otro factor que contribuye a que se enfatice el carácter humano de algunos de los guerrilleros: la clase

social. *La toma de la embajada* tiene como protagonista a la guerrilla urbana del M-19, conformada en su mayoría por estudiantes universitarios, jóvenes de ciudad, de clase media o acomodada. En esta guerrilla se proyecta la imagen idealizada del guerrillero burgués que “traiciona” a su clase, pero que jamás pierde los rasgos “positivos” de la misma. En un país con intrincadas dinámicas de clase y raza, como es Colombia, estos factores no resultan accesorios. Dice Durán en la entrevista citada: “Hay que anotar que guerrilleros como Bateman, la Chiqui y aun el comandante uno, eran más románticos que los actuales, que son de raíces campesinas y son más pragmáticos, más belicistas”. El pasaje anterior evidencia la distinción de clase entre el guerrillero urbano que, aunque halcón (para utilizar la analogía de Durán), es educado e idealista, y el guerrillero campesino, bélico y pragmático por naturaleza. Mientras el primero es susceptible de ser representado bajo rasgos ambiguos, el segundo es radicalmente asociado con un carácter pendenciero.

Sin embargo, aun reconociendo una representación más “benévola” de algunos de los guerrilleros de la película, el tono general de la misma no es indulgente. En los primeros quince minutos nos encontramos con la escena violenta del momento de la toma: disparos e insultos por parte de los perpetradores; terror, llanto y gritos por parte de las víctimas, y una cantidad de cadáveres dentro y fuera de la embajada, sirven para establecer, desde el inicio, quiénes son los malos y quiénes los buenos. Además, como si se tratara de validar el carácter objetivo de esta valoración, las imágenes ficticias se entremezclan con grabaciones de archivo del momento de la toma, en las que el caos y la angustia priman. Al cierre del filme, por otra parte, Durán desestima las motivaciones políticas de la acción guerrillera cuando a modo de epílogo escribe: “Aunque no fue aceptado por ninguna de las partes, los guerrilleros obtuvieron del gobierno una suma no determinada de dinero” (01:27:10). Teniendo en cuenta que el M-19 accedió a liberar a los

secuestrados sin obtener a cambio la excarcelación de los 300 combatientes detenidos, mencionar que hubo un pago subraya el carácter meramente extorsivo del secuestro.

Finalmente, otra película por mencionar es *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana. El filme cuenta la historia de Santiago Miranda, un actor que interpreta a Simón Bolívar en una telenovela nacional. Trastornado por su papel e inconforme con el final que le han asignado, Miranda abandona el *set* de grabación para internarse en la selva colombiana y reescribir allí un final digno del libertador y, con él, de la historia misma de Colombia. Si bien en esta película la guerrilla no es la protagonista, sí se presenta como un actor más dentro de la trama a lo largo de la segunda mitad del largometraje. Cuando Miranda navega por el río Magdalena desandando los pasos del libertador, el Frente Bolcheviques de Salamina del Ejército Popular Revolucionario (EPR)—clara referencia a las guerrillas colombianas de origen campesino—intercepta la embarcación con el fin de unirse y ganar para sí la popularidad y el reconocimiento internacional que tenía Miranda: “hemos cumplido parte de sus sueños. Controlamos gran parte del territorio nacional, combatimos al imperialismo con criterio patriótico, destruyendo su infraestructura, y somos una fuerza beligerante y autosuficiente” (01:03:53-01:04:06). A lo que Miranda responde “eso no tiene nada que ver con mis sueños” (01:04:06-01:04:08).

El tono de esta respuesta se repite en varias interacciones entre Bolívar y los guerrilleros, y a través de este el director desestima el discurso legitimador de la insurgencia colombiana y lo desliga radicalmente de cualquier sueño de justicia social. En este sentido, la representación que Triana hace del grupo armado no cae muy lejos de lo que se ha venido mencionando: una guerrilla anacrónica, oportunista, ignorante y salvaje, sin un horizonte claro o una motivación legítima y que solo busca tomarse el poder a costa de la vida de inocentes (Rivera y Ruiz 512). En la escena final, en medio de un enfrentamiento fatal entre Bolívar, la guerrilla y las fuerzas

armadas, Triana proyecta indistintamente imágenes de archivo de episodios violentos que han sacudido al país. Algunos de aquellos episodios son de autoría guerrillera, pero otros fueron cometidos por narcotraficantes o paramilitares, pero el popurrí de imágenes de sangre y muerte sugieren al espectador desinformado que los autores de dichos hechos son exclusivamente los grupos insurgentes.

Las obras que he mencionado evidencian que la producción cultural colombiana del cambio de milenio—al menos en lo que a literatura y cine se refiere—tiende a representar la violencia de manera explícita y exacerbada. Además, dicha producción se siente muy cómoda poniendo en el centro de sus relatos a los victimarios, ya sea para identificarlos con claridad y envilecerlos (como en el caso de la guerrilla); ya sea para mostrarlos como el producto de una sociedad descompuesta y de una tradición social de guerra e injusticia (como en el caso de las películas de Víctor Gaviria y la sicaresca), o para explotar personajes complejos, un “don nadie” que a través de la producción y distribución de droga alcanzan fama, poder y riqueza a nivel mundial. Si tuviéramos que definir el espíritu de estas producciones en una palabra, diríamos “efectismo”, entendido como la tendencia a provocar una impresión inmediata y profunda en el ánimo del espectador. En *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010* (2015), Andrea Fanta identifica esta tendencia en novelas como *Perder es cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza. Afirma que el “shock” es el recurso del que se ha valido gran parte de la producción cultural colombiana para “despertar” a un espectador “anestesiado” por el exceso de violencia que se vive en el país:

[...] la producción cultural del último decenio se enfoca, por una parte, en denunciar los altos niveles de impunidad a través de la ironía y el sarcasmo, como sucede en *La virgen de los sicarios* (Vallejo) o *Rosario Tijeras* (Franco), donde

todos los crímenes quedan impunes y la única ley que existe es aquella que reconocemos con el nombre de venganza. Se reflexiona también sobre la cultura del delito y la corrupción. Posiblemente, debido a que la población es cada vez más inmune en sus afectos, los delitos que se presentan son atroces. Pienso aquí, por ejemplo, en *Perder es cuestión de método* (Gamboa), donde la narración comienza con un empalado, o *Satanás* (Mendoza), en la que hay asesinatos a sangre fría, múltiples homicidios y violaciones. Quizás esto sea un síntoma de la inmunidad afectiva, porque en un lugar donde los medios anuncian matanzas constantemente, donde la muerte no es la excepción sino la regla, hay que recurrir al shock para despertar a los sujetos anestesiados. (xvi)

Mucho se discute si lo que está detrás de la sicaresca y la narco narrativa es el interés por denunciar ciertas dinámicas sociales y la violencia que se deriva de ellas a través de estos sentimientos de “shock” y malestar o si, por el contrario, se trata de un abuso de la imagen violencia con fines comerciales. Lo que no se puede desconocer es que en ella hay una búsqueda constante de la sensación fácil y de la conmoción ligera de gran parte del cine y la literatura colombiana sobre el conflicto armado.

2.3. Paramilitarismos: entre páginas y pantallas

Pero ¿qué sucede con las violencias paramilitares o las representaciones de los paramilitares? ¿Son igual de explícitas? ¿Estos actores son identificados y representados con la misma claridad? Mi hipótesis es que no. Sostengo en vez que hay una tendencia generalizada en las producciones del cambio de siglo a representar el paramilitarismo y sus violencias de forma oblicua. Esto quiere decir que, por un lado, se presenta el paramilitarismo entremezclado con

otras violencias. Por otro lado, se lo muestra evitando enunciar a los paramilitares con nombre propio y limitándose a presentarlos como personajes misteriosos, truculentos, ambiguos. Más aún, se describen concentrándose en las víctimas y sus historias de vida. Finalmente, también se exponen valiéndose de una variedad de artificios literarios o estéticos y tonos narrativos que dan cuenta de la violencia paramilitar sin desplegarla explícitamente o, al menos, con el propósito de mitigar su horror.

Pensemos, por ejemplo, en la mencionada *Bolívar soy yo*, sin que pueda ser esta considerada una película sobre paramilitarismo. Estrenada en 2002, en medio de la crisis social causada por este grupo armado y cuando ya las masacres con mayor atención mediática habían sucedido: Segovia (1988), La Rochela (1989), El Aro (1997), El Salado (2000), Macayepo (2000). Es una película que surge cuando hay una clara noción de la existencia del paramilitarismo, de su *modus operandi*, de quiénes son sus víctimas y de cuáles son sus alcances y, aún así, menciona a los paramilitares solo como un ruido de fondo: en esporádicos y sucintos informes radiales transmitidos mientras Miranda viaja en el barco que lo lleva por el Magdalena (01:00:07; 01:00:57). Contrastemos, además, la forma en que son representados ambos actores armados en el filme: una guerrilla con rostros, personalidades, parlamentos e intenciones (por lo general viles), cuyas acciones y víctimas se despliegan en pantalla, versus unos paramilitares, sin rostro, sin diálogos, sin personalidades y sin víctimas visibles. Los paramilitares son una presencia latente, pero nunca concreta.

La primera noche, dirigida por Luis Alberto Restrepo y estrenada en 2003, toca el tema del paramilitarismo de una manera más directa que *Bolívar soy yo*, pero no lo hace desligado del tema de la violencia en general y de los otros actores del conflicto. Más que retratar la violencia paramilitar, expone el drama de la víctima en medio del fuego cruzado (Osorio 20). Guerrilleros,

paramilitares y fuerza pública sostienen y alimentan por igual dinámicas de guerra que victimizan impunemente a la sociedad civil. La historia narra el desplazamiento desde el campo hacia la capital y *la primera noche* en Bogotá de Toño, su cuñada Paulina y sus hijos. El relato inicia justo en la mitad de la historia, con los protagonistas corriendo entre la selva en medio de la noche y huyendo de algo desconocido. De ahí en adelante hay dos líneas narrativas: una que relata los acontecimientos previos a la escena inicial y otra que da cuenta de lo que sucede después de la escena inicial. La primera se desenvuelve en el pasado; la segunda, en el presente.

A medida que avanza el relato en el presente y simultáneamente en el pasado, nos enteramos de que Toño vivía con su madre, su hermano Wilson y su mujer Paulina, en un caserío en una zona de control guerrillero. El tío de Toño, Joaquín, es un comandante guerrillero bien conocido en la región que visita de vez en cuando a su familia. En una de esas visitas, Joaquín le advierte a su hermana “que esto por aquí se va a poner muy duro” (00:31:06), que él no puede protegerlos y que es necesario que ella y los jóvenes abandonen el lugar. En los meses siguientes, Wilson decide unirse al tío en la selva, y de paso abandonar a Paulina y a los hijos de ambos; Toño se vincula al ejército que patrulla en la región con la esperanza de obtener la libreta militar, obligatoria para iniciar sus estudios, y Paulina se queda junto con su suegra en el caserío.

Los paramilitares no tienen rostro, aunque sí acento, un acento costeño que nos recuerda que la expansión del paramilitarismo está geográficamente unida a la costa atlántica. Son entidades casi fantasmales: una presencia latente, amenazante, que conocemos solo por la zozobra que genera antes de su llegada y la devastación que deja tras de sí (Rivera y Ruiz 503). Los guerrilleros y los miembros del ejército son, en cambio, personajes definidos: con rostro, nombres, personalidades. En una de las escenas, el tío le pregunta a Toño si, como Wilson, se quiere subir al monte con él. “Tío, la verdad es que yo quiero estudiar y apenas pueda me voy

para la ciudad” (29:30:00). “¿A estudiar?”, pregunta el tío con asombro, mientras Wilson en tono burlón agrega: “usted lo que se va a morir es de hambre allá, pendejo” (29:34:00). “No, no, déjelo que él se quiere volver doctor” (29:37:00), dice Joaquín, ridiculizándolo en medio de las carcajadas de Wilson. Caracterizando al tío y a Wilson con temperamentos afines y presentando a este último como un irresponsable, vago y que se toma todas las cosas a la ligera, el director no cae muy lejos de las representaciones de la guerrilla que ya hemos mencionado.

Los militares, por su parte, son representados o como ingenuos muchachos de escasos recursos que ven en la milicia un paso ineludible para salir de la pobreza, como es el caso de Toño, o como hombres duros, intimidantes e intransigentes, como el sargento de Toño, que abusan de su poder, carecen de empatía por los civiles atrapados en medio del conflicto e incluso sostienen relaciones de connivencia con los paramilitares.

A diferencia de lo que sucede en *Bolívar soy yo*, en *La primera noche* vemos los rostros y conocemos las historias de las víctimas del paramilitarismo, son precisamente las historias de Toño, su madre, Paulina y la demás gente del caserío que termina siendo asesinada por ser “colaboradores” de la guerrilla, pero estas víctimas son presentadas como víctimas del conflicto armado en general y no exclusivamente de los paramilitares. Son violentadas en igual medida por los guerrilleros, los militares, los paramilitares y, finalmente, por una ciudad fría, despiadada e indiferente que ve a Paulina convertirse en prostituta y a Toño morir apuñalado en la calle.

En “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano” (2010), los académicos Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz investigan la producción fílmica colombiana sobre la violencia generada entre 1964 y 2006. Su conclusión—que se alinea con mi hipótesis—es que entre todos los actores del conflicto, los paramilitares son de lejos los que tienen una representación menos clara: “No hay identificación de personajes en lo absoluto, parecería ser un

tema vedado” (502). En este artículo aparece una entrevista al ya mencionado Víctor Gaviria, donde el director afirma que tratar el conflicto en términos del fenómeno, sin hacer referencia a grupos armados específicos, puede ser una cuestión de vida o muerte:

Al hacer una película sobre guerrilla y paramilitarismo nos va a ocurrir lo mismo que le ocurre al campesino que está en esas zonas del conflicto donde no puede conversar con ninguno de los actores del conflicto porque queda como del lado de ellos, o sea, estás como quien dice en la mitad de ese fuego cruzado. Si tú haces una película donde critiques o si tienes un juicio detenido sobre ellos también los paramilitares van a creer que simpatizas con ellos... hay una intolerancia tremenda, es una guerra tremenda donde todos lo que hemos decidido es no hablar de eso. (502)

La seguridad, sin lugar a duda, influye en que los actores del conflicto sean o no enunciados con nombre propio. Es posible que, en virtud de esta, muchas obras literarias y audiovisuales prefieran hablar del paramilitarismo siempre en relación con otras violencias y no de manera central. Sin embargo—por lo que hemos visto—esto es especialmente cierto en lo que respecta a la representación del paramilitarismo y menos cierto si la representación corresponde a las guerrillas u otros actores armados. Sin embargo, aunque se aceptara la razón de seguridad para que los autores no hablen del paramilitarismo directamente o separado de otras violencias, esto no explica en su totalidad la diversidad de elementos narrativos y estéticos asociados a las representaciones del fenómeno.

En “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto” (2015), María López afirma que existe una cinematografía colombiana en la que “la aproximación a la realidad se hace desde búsquedas de estéticas y estrategias narrativas que

exploran formas de representación distantes de la referencia figurativa de hechos violentos” (233). Estos “desplazamientos narrativos”, como ella los llama, implican una “desviación en la mirada” (245) donde el “desarrollo de las acciones violentas del pasado ocurre ‘fuera del tiempo’ y las que forman parte del argumento están contenidas, expresándose a través de simbolismos, con diálogos susurrados, o con una imagen posterior que presenta las consecuencias de la acción” (242).

En la misma perspectiva, Gloria Pineda-Moncada asocia esta tendencia con un “nuevo cine de autor colombiano” que surge en 2003 tras la creación de la Ley 814 o Ley de Cine—por la cual se busca facilitar la producción de películas nacionales—y por el interés de productoras francesas por financiar un cine más “artístico, independiente y diverso” en Latinoamérica (93). Entre otras características, este “cine de autor” se distingue por transgredir “las formas de representación aceptadas y legitimadas hasta el momento” (98). En el caso de la representación de la violencia en Colombia, estas formas son aquellas que he mencionado anteriormente.

Ni López ni Pineda-Moncada conectan esta ambigüedad necesaria y exclusivamente con la violencia paramilitar. Sin embargo, coinciden en sus análisis de *La sirga*, una película que gira en torno a dicho fenómeno. Dirigida por William Vega y estrenada en 2012, esta película relata la llegada de Alicia al hostel de su tío Óscar en la laguna de La Cocha, en el Suroeste colombiano. Un grupo armado no identificado incendió su caserío y asesinó a sus padres. Y aunque la relación de Alicia con Oscar es prácticamente inexistente, él es su única familia y lo único que le queda (00:07:45- 00:08:48). Durante su estadía, Alicia no solo ayuda a su tío a remodelar el hostel, sino que se hace amiga de Mirichis, un campesino amable que trabaja como mensajero y colabora secretamente con el tráfico de armas en la región, lo que sugiere, por lo menos, su cooperación con grupos insurgentes de la zona. Al final, con la llegada sorpresiva de

Freddy, el hijo de Óscar, se desata una serie de eventos que terminan por revelar que la violencia se ha instalado ahora en La Cocha y que Alicia debe partir de nuevo.

Si bien *La sirga* es una película sobre la violencia, esta no está desplegada en el centro de la historia. A lo sumo está presente como una tensión constante entre los actores como una sensación de zozobra causada por la sospecha de que irremediablemente algo terrible va a suceder. La historia misma es un paréntesis de calma tensa entre el empalamiento de dos hombres, uno al inicio y otro al final de la película, ambos representados de forma borrosa y fugaz. Una mera insinuación. Más allá de estos planos no hay una violencia que se explicita, solo se insinúa a través de metáforas, símbolos y gestos. Este desplazamiento de la imagen explícita de la violencia desde el centro hacia la periferia es lo que para las autoras, entre otras cosas, distingue esta nueva filmografía de la que se venía haciendo tradicionalmente.

Aunque no hay en el largometraje una mención directa al paramilitarismo, esto no significa que el espectador no pueda determinar que la violencia que allí se relata sea causada por este grupo armado. Después de todo, como la misma López afirma, “[a]bordar el conflicto implica que los hechos causales han sido perpetrados por un actor social específico. Este hecho incluso con su ambigüedad y aunque pertenezca al mundo de la ficción implica una vinculación con el contexto sociopolítico” (245). Este contexto, que está presente de manera implícita en la película, tiene como correlato otro tipo de representación: realista, mediática y explícita fuera de la pantalla, que es la que permite que el espectador entienda y sea capaz de llenar con ciertos contenidos los espacios en blanco, los silencios y las insinuaciones del filme (245).

De este modo, nos basta ver la mano quemada de Freddy (00:57:30); saber que su padre desaprueba su nuevo “trabajo” (00:56:23); oírlo hablar con desdén de la cooperativa y lo que esta representa a nivel comunitario: “la gente esa y el cuento de que todo es para todos” (00:58:48);

verlo fisgonear y seguir a Mirichis (que al final aparece empalado) (01:19:07); escuchar cómo advierte primero a su padre y después Alicia que se vayan, porque “acá las cosas se van a poner muy feas” (01:11:12), etc., para saber que él representa esa violencia depredadora y letal que primero se instaló en el pueblo de Alicia y ahora va de camino a *La sirga*.

Contrario a lo que acabo de afirmar, López sugiere que esta ambigüedad impide cualquier posibilidad de precisar la relación que los personajes tienen con actores armados específicos, pues todo se reduce a conjeturas y suposiciones (244). Según ella, la intención del director es despolitizar la narración y despojarla de posiciones maniqueas, “pues la premisa no se orienta a juzgar actores o acciones sino a dimensionar sus consecuencias” (244). Conuerdo con la autora en que estas nuevas narrativas privilegian a la víctima por encima del victimario, esto significa que se concentran en los efectos más que en las causas. Disiento, sin embargo, en que no mencionar con nombre propio a un actor armado sea equivalente a despolitizar el filme o no tener en mente un tipo específico de violencia cuando se la retrata. Esta ausencia puede ser también un gesto político, además de meramente estético. De hecho, el mismo Vega afirma, en una entrevista junto al productor de la película Óscar Ruiz para *The Seventh Art*, que con *La sirga* buscaba alejarse de la representación rápida y obvia de la violencia, muy propia de la televisión y la publicidad (00:03:55), y mostrar la violencia como él la había experimentado durante unos viajes que realizó en 2005 a varias zonas rurales del país. En otra entrevista dirá: “uno no necesariamente veía al actor del conflicto, ni se veía en medio de un enfrentamiento como tal, pero uno sentía ese miedo que estaba ocurriendo” (00:02:30). Concentrarse en los efectos de la violencia, por encima de sus actores, tiene especial sentido cuando la violencia que se padece es de las proporciones de la violencia paramilitar y cuando tradicionalmente el cine ha centrado su mirada en los actores por sobre las víctimas.

Hay otras dos películas y un cortometraje animado a los que me quiero referir en este punto: *Retratos de un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria, *Todos tus muertos* (2011) de Carlos Moreno y *Violeta* (2010) de José Alejandro Riaño. La primera nos narra el retorno de dos primos, Marina y Jairo, desde la ciudad, a la que llegaron por culpa del desplazamiento forzado, hasta su lugar de origen en el norte del país, en un intento por recuperar la tierra que los paramilitares les robaron. En muchos sentidos esta es una película de viaje que no solo nos presenta diferentes parajes colombianos, sino que en su trayecto nos revela las múltiples caras de la violencia en Colombia: política, cultural, económica y estatal.

A pesar de dar cuenta de todas estas violencias, en *Retratos de un mar de mentiras* la violencia paramilitar es central en la medida en que es la causante de la situación de miseria en la que vive Marina en la ciudad, de su estrés postraumático—manifiesto en su mutismo y ataques de pánico—y de la revictimización a la que se verá sujeta al final del largometraje y que cobrará la vida de Jairo. A diferencia de *La primera noche* (2003), en esta película los paramilitares—que también tienen acento costeño—sí tienen rostro, pero nunca son llamados por su nombre. Se los denomina “el demonio” (00:59:44). Y, aun cuando en esta película hay mucha menos ambigüedad y más literalidad en ciertas escenas de violencia—como cuando vemos la masacre que forzó el desplazamiento original o el asesinato de Jairo—, también aparecen otros elementos narrativos que cortan con esa literalidad: la sátira, la presencia de figuras espectrales, el uso de saltos temporales. Un ejemplo de lo primero es cuando Jairo llega al pueblo en plena celebración y, sin saberlo, se pone a beber con un par de paramilitares. Alicorado, Jairo les cuenta que ha regresado al pueblo a reclamar las tierras de su abuelo:

Jairo: Yo regresé porque también escuché que el gobierno está devolviendo las tierritas, entonces yo vine por lo mío.

Paramilitar: Ah, es que por fin en este país tenemos un gobierno serio. Un gobierno para-la-gente.

Jairo: ¿Para quién?

Paramilitar: para-la-gente. (00:59:07-00:59:19)

El juego de palabras con el prefijo “para”, presente en la palabra paramilitarismo y en la expresión “un gobierno para-la-gente”, sugiere una postura política por parte del director que denuncia, a través de la sátira, las relaciones entre paramilitarismo y Estado. Esto también se señala en *La primera noche* (2003), cuando el comandante del batallón militar ignora los gritos de la población mientras esta está siendo atacada por los paramilitares. Hay que recordar que para 2010, momento en que se estrena *Retratos de un mar de mentiras*, el presidente Uribe terminaba su segundo mandato. Bajo su gobierno se implementó un programa de incentivos que garantizaba beneficios especiales a los miembros del Ejército que mostraran resultados en la lucha antiterrorista. Esta política desembocó en el asesinato de jóvenes, incluso menores de edad, de escasos recursos, que, engañados con promesas de trabajo, eran fusilados y presentados ante la opinión pública como guerrilleros dados de baja en combate. Según el último informe de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), el mal llamado caso de los “falsos positivos” arrojó por lo menos 6.402 víctimas.¹⁸ Por las ejecuciones extrajudiciales; su oposición a cualquier resolución negociada al conflicto con las FARC-EP; su política guerrillera y de seguridad nacional durante la cual el paramilitarismo cometió algunas de las peores masacres; su defensa acérrima

¹⁸ La Jurisdicción Especial para la Paz surgió como parte del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición, creado por el Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP. La JEP es la encargada de administrar justicia transicional y conocer los delitos más graves y representativos del conflicto armado. En este marco, la JEP inició una investigación sobre los mal llamados “falsos positivos”. La investigación arrojó la cifra mencionada. Para más información, ver: www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx.

de las Fuerzas Militares, incluso cuando se registraban abusos de poder; sus coqueteos con la autodefensa civil; y su negociación con las AUC, Uribe y su gobierno fueron calificados por sus detractores como “paracos” (apocope de “paramilitar”). De ahí el sentido del diálogo en la película.

Por su parte, la presencia de figuras espectrales toma especial importancia cuando los primos llegan finalmente a su destino. Tan pronto como se baja del vehículo, Marina mira el pueblo que la vio nacer con una mezcla de asombro y alegría. Reconoce la vieja tienda de don Juan y entra para saludarlo. Estando en la puerta de la tienda, una imagen del pasado se superpone a una escena del presente mientras vemos a don Juan perderse tras una pared para traerle aceite a una clienta, alguien más—que después descubrimos que es un paramilitar— aparece por esa misma puerta, mientras el fantasma de don Juan ensangrentado mira desde el interior del recinto (00:52:10-00:52:40). Al salir de este lugar, Marina empieza a ver, alrededor del pueblo y entremezclados con los vivos, los fantasmas de hombres y mujeres que han sido asesinados por el paramilitarismo (ver fig. 4).



Fig. 4. *Retratos de un mar de mentiras* de Carlos Gaviria. En la imagen de la izquierda vemos a un paramilitar y el fantasma de don Juan al fondo. En la imagen de la derecha los fantasmas caminan entre la procesión de vivos.

Todos tus muertos gira en torno a una masacre que jamás presenciamos, pero que sabemos que sucedió cuando Salvador, un campesino del municipio de Andalucía en el Valle del Cauca, encuentra en su maizal, en un día de elecciones, una pila de muertos. La película transcurre mientras el alcalde, el teniente de la estación de policía y un suboficial deciden qué hacer con los cadáveres. De manera muy similar a lo que vemos en *La sirga*, en *Todos tus muertos* prevalecen las metáforas y los simbolismos por encima de las imágenes literales. Más que escenas violentas, se experimentan las tensiones entre los personajes, las cuales nos generan sentimientos de angustia y miedo. A pesar de que en efecto vemos en escena la hacina de cuerpos, estos parecen, más que muertos, dormidos. No hay en ellos una sola gota de sangre y solo el sonido persistente de las moscas nos recuerda su estado.

Hay un juego sostenido entre lo teatral y lo real que se manifiesta en que los muertos a veces tienen los ojos cerrados, otras veces abiertos, a veces están amontonados, otras veces de pie, etc. El gesto dramático se confirma con la venia final por parte de los actores, el director y el grupo técnico. Además de esta teatralidad, la película tiene un marcado tono satírico que rompe con la tensión de lo que estamos viendo. Según el productor Diego Ramírez, “lo que hace la película al usar el humor es acortar la distancia natural que cualquier audiencia, cualquier persona, crea inmediatamente con una situación de conflicto” (00:01:20). Al acortar esa distancia, la esperanza es que el espectador se sienta interpelado por esta realidad que retrata el filme (00:02:15).

Si comparamos *La primera noche*, *Retratos de un mar de mentiras*, *Todos tus muertos* y *La sirga* notamos que en todas se representa la violencia paramilitar, aunque las menciones directas al paramilitarismo son casi nulas. En *La primera noche* y *Todos tus muertos* los paramilitares no tienen rostro, pero las relaciones de connivencia entre paramilitares y entidades

estatales son tan contundentes que son estas últimas las que asumen la cara visible del poder paramilitar. En *Retratos de un mar de mentiras* y *La sirga* los paramilitares están siempre vestidos de civil, mezclados con la comunidad, son uno o dos, nunca un ejército, pero su poder es apabullante. Del mismo modo, estos filmes ponen su mirada, más que en los victimarios, en las víctimas y los efectos que la violencia tiene en sus vidas. Esto es menos claro en *Todos tus muertos*, en la que las víctimas se presentan como un montón sin identidad, aunque incluso ahí vemos la historia de Silvio, oriundo del pueblo, que se encontraba viviendo en “la costa”—no ignoremos la mención constante a la Costa Atlántica cuando se habla de paramilitarismo—y que aparece entre el grupo de cadáveres. Y, por supuesto, Salvador, su esposa y su hijo son víctimas, en la medida en que la violencia irrumpe y desestabiliza su cotidianidad.

En la mayoría de estas películas hay, además, una tendencia a reemplazar la imagen explícita de la violencia por imágenes metafóricas. Tal vez la excepción más clara sea *La primera noche*, una película realista y dramática que no solo da cuenta de otras violencias, además de la violencia paramilitar, sino que se vale de otros recursos narrativos para presentar esta historia, por ejemplo, la narración en dos tiempos. Finalmente, el humor, la ironía, lo espectral—ya sea ambiental (*La sirga*) o en la figura del fantasma (*Retratos de un mar de mentiras*)—, son todos elementos que empiezan a surgir como una constante en este tipo de relatos.

Los análisis sobre producción audiovisual y violencia suelen enfocarse en el cine y la televisión dejando de lado los numerosos cortometrajes que se han realizado en el país. Dentro de esos cortometrajes, los animados están relegados a una posición todavía más periférica debido a que “la historia del cine no articula la animación como parte suya y sucede lo mismo con la teoría cinematográfica” (Santa 255). Son escasas las investigaciones sobre este tema y, por lo

tanto, se desconocen los aportes de los cortometrajes en general y los cortometrajes animados en particular a las reflexiones en torno a la violencia. Esta es la razón por la cual a continuación analizo en detalle *Violeta* de Alejandro Riaño.

Lanzado en 2010 por el Centro de Derechos Humanos y Litigio Internacional (CEDHUL), este cortometraje se basa en hechos reales. A través de una suerte de relato épico, y como si se tratara de un cuento infantil, una narradora en tercera persona relata el peregrinaje de una madre, Violeta, en busca de sus hijas, las Amarillas. Las jóvenes de 17 y 19 años han sido secuestradas, violadas y desaparecidas por los Sin Sombra. Unos personajes sin forma definida, algunas veces representados ambigüamente como hombres con sombrero y bandana, otras como una mano esquelética roja o como un zarpazo, pero cuya presencia está siempre asociada al miedo, la oscuridad y la muerte (ver fig. 5). En el corto no se explicita quiénes son estos individuos, sin embargo, sus insinuadas conexiones con el Estado, el tipo de violencia que ejercen y la historia detrás del guion, nos revelan que se trata de los paramilitares. No es este un dato secundario. Viviana Bohórquez, directora del CEDHUL, afirma que uno de los objetivos concretos del cortometraje es “reivindicar el derecho a la memoria de las Amarillas” (“Violeta, narraciones paralelas”). Esto, de alguna forma, supone establecer quiénes son los autores materiales e intelectuales del crimen. Empero, allende la referencia a un actor armado específico, el cortometraje denuncia y busca visibilizar la violencia sexual, la desaparición y el desplazamiento forzado a los que, independientemente del actor armado, han sido sometidas las mujeres colombianas en el marco del conflicto interno.

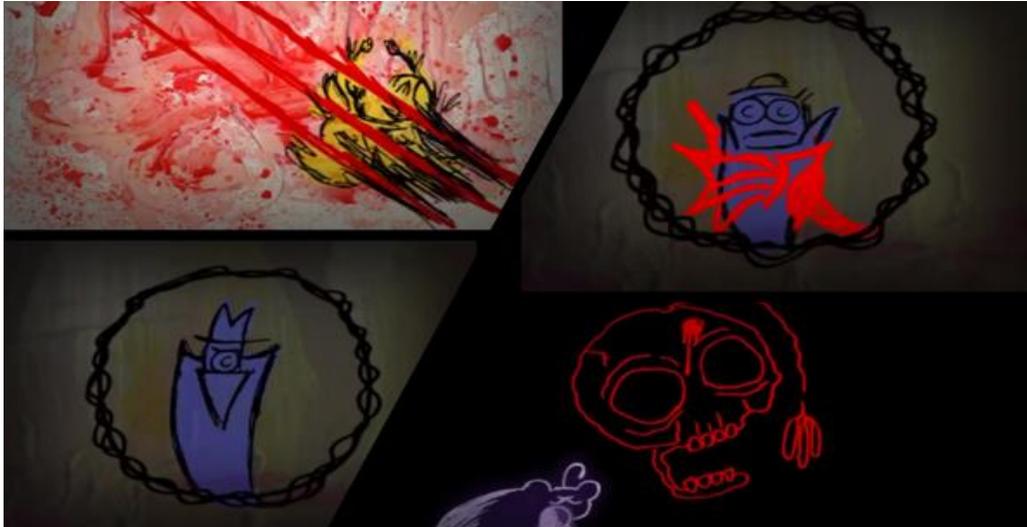


Fig. 5. *Violeta* de Alejandro Riaño. Estas imágenes corresponden a las múltiples formas en que se representa a los sin sombra.

El cortometraje también denuncia la incompetencia del Estado para garantizar la justicia que reclaman las víctimas. En el primero de dos encuentros entre Violeta y representantes gubernamentales, la protagonista llega en busca del repartidor de justicia a uno de los tantos pueblos oscurecidos, en otras palabras, controlados por los sin sombra (00:02:09). Se encuentra con una figura obesa, estática, inamovible. Sentado en una columna jónica—olímpica e inalcanzable—, el repartidor la mira con indiferencia y le cierra la puerta en la cara. En el segundo encuentro, una suerte de gasterópodo llamado Gris se arrastra lentamente hacia ella para recordarle sus derechos, pero inmediatamente después, en un “movimiento silencioso”, le habla al oído con tono amenazante y le ordena abandonar la búsqueda.

Ambas figuras son representadas negativamente. El repartidor de justicia resulta inasequible, indiferente e inoperante. El hecho de que el verde sea el color que lo caracterice y que en su cabeza haya un signo de pesos, sugiere que en sus intereses prevalece el aspecto lucrativo. Hay aquí una clara referencia a la corrupción que reina en el sistema judicial. Gris, por su parte, no solo ignora a Violeta, como su antecesor, sino que la intimida. La victimiza no ya

por omisión, sino por acción. Actúa bajo intereses oscuros y rastreros (de ahí su textura física y color). No es gratuito, entonces, que la escena que le sigue al encuentro entre Violeta y el hombre gris sea la de la amenaza de muerte por parte de los Sin Sombra. El encuentro con Gris se extiende así como un puente entre la escena de la madre que buscando a sus hijas y la del ultimátum por parte de los victimarios. Como si con esto se indicara que el Estado obstruye el camino de la víctima hacia la verdad, la justicia y la reparación a la vez que facilita el acceso y el control de los perpetradores sobre la víctima. Para Violeta, con la advertencia del hombre Gris llega la amenaza de los Sin Sombra, con esta la necesidad de huir y, con la huida, la desterritorialización, la soledad y la indiferencia estatal y social. De ahí el mensaje con el que concluye el cortometraje: “¿cuántos años y cuántas vidas faltan para que los pobladores, otras madres, otras hijas y otros nietos, el Estado y la justicia actúen” (00:05:28).

Tanto Bohórquez como el director del cortometraje, Alejandro Riaño, señalan que la identificación de los personajes con colores específicos, así como la simplicidad de la animación —figuras infantilizadas, de trazos circulares y de poco detalle—, obedecen a razones puntuales. Primero, Las Amarillas es el nombre con el que son conocidas en la vida real las hijas de la protagonista. Desde ahí surge la idea de jugar con el valor simbólico del color, pues este juego permite, en segundo lugar, proteger la identidad de los involucrados y simplificar al máximo la animación para que el mensaje que comunica sea claro, efectivo y universal (Bohórquez; Smith 71). Es pertinente llamar aquí la atención sobre el carácter mediático y masivo del cortometraje, y sobre la forma en que la animación simplificada y el tono fabuloso favorecen dicho carácter. Según Bohórquez, el corto está pensado para “llegar a la comunidad en general, estudiantes y población civil” y no solo para ser consumido por el ámbito académico. De hecho, Violeta es un cortometraje de distribución libre (Bohórquez).

Suponer que los colores tienen un valor universal es, sin embargo, problemático. Como bien señala Michel Pastoureau, “El color no es solo un fenómeno físico y perceptivo, [...] es, ante todo, un fenómeno social” (125). Los colores tienen múltiples significados, dependiendo del contexto y la cultura en que estén insertos. En *Violeta*, es la naturaleza de los personajes la que nos da la clave en la que tienen que ser interpretados los colores, sin que esto implique un uso arbitrario de estos. En el filme, dadas las características físicas y emocionales de las Amarillas, sabemos que el color está asociado a la alegría, la vitalidad y la luz y, por razones equivalentes, sabemos que el negro lo está al miedo, la muerte y la oscuridad. Hay, entonces, una correspondencia entre ambos colores y algunos—no todos—de los valores con los que suelen vincularse estos tonos. Es por ello por lo que el gris, un color que puede asociarse positivamente con la neutralidad, debe entenderse en el cortometraje como cargado de un valor exclusivamente negativo. No es negro, pero se asemeja a él; es su versión soterrada.

En lo que respecta al color violeta y su valor simbólico, desde la Edad Media el violeta y su pariente el púrpura están asociados al poder y, por ende, a la excelencia social, la justicia y la generosidad (L. Rodríguez 472; 483). Todas estas son características de nuestra protagonista, pero hay algo más. Como vocablo, “violeta” “evoca tanto el color como la materia de la que se obtenía” (L. Rodríguez 472). Con el tiempo y por asociación, la palabra termina por referirse a “un determinado tipo de tejido, sin tener en cuenta su color” (L. Rodríguez 483). En este sentido, no nos sorprende que en el centro de la búsqueda solitaria de Violeta se encuentre el tejido. “[I]nspirada por su dolor y para recordar siempre a las Amarillas” (00:02:30), Violeta teje una manta con los recuerdos de una vida feliz vivida con sus hijas y sus nietos, los Lila, una manta poderosa que impide que quienes la contemplan concilien el sueño.

Pensar en la Penélope de Homero en este punto parece inevitable. Bien cabría también una referencia a Helena de Troya que en el canto III de *La Ilíada* teje una manta púrpura en la que da cuenta de los trabajos que sufrían aqueos y troyanos por su culpa a manos de Ares (52-53). Sin embargo, aunque como producto, la manta de Violeta se asemeja más a la de Helena que a la de Penélope, como quehacer y como metáfora, el tejido en Violeta comparte más semejanzas con el de Penélope que con el de Helena. Tejido y manta en Helena son una alegoría de la composición poética (Sullivan 78). Para Kathryn Sullivan, Helena es a Homero lo que la manta es a *La Ilíada* (76). El énfasis de esta analogía está puesto en la similitud entre narrar y tejer. En Penélope, el tejido significa otra cosa, simboliza resistencia. Al tejer de día y destejer de noche el sudario del rey Laertes, Penélope no solo resiste a los pretendientes, sino también a la muerte y el olvido. La muerte, porque lo que teje y desteje es un sudario que nunca se concreta, una muerte que no termina de llegar (Piquer 10). El olvido, porque finalizar la mortaja y aceptar a los pretendientes es equivalente a olvidar, en el sentido de renunciar, de dejar ir, a su amado Odiseo.

De ahí que me parezca más pertinente pensar a Violeta en relación con Penélope que con Helena. Violeta, como Penélope, teje para resistir. Pero no resiste tejiendo y destejiendo la muerte, dilatando el tiempo, como sí lo hace Penélope, sino tejiendo la vida. Su tela cuenta la historia de una vida vivida en felicidad. A través del tejido, Violeta acerca su pasado de plenitud a su presente de ausencias y llena estas ausencias de forma parcial a través del recuerdo. Reproducir su vida y la de sus hijas en el tejido implica re-crear esa vida, vivirla de nuevo en su recuerdo y traerla de vuelta en el tejido. En este sentido, el tejido en Violeta es resistencia, pero también búsqueda. A diferencia de Penélope, que espera en casa el retorno del amado, Violeta no espera. Busca en el día y teje en las noches. Su búsqueda es doble: una búsqueda diurna que implica un desplazamiento geográfico y el abandono del hogar y una búsqueda nocturna en la

memoria. Para Penélope tejer implica salvaguardar la casa y el lecho. Para Violeta no hay hogar posible, no hay resguardo, la guerra se lo ha arrebatado todo, excepto la posibilidad misma de resistir. Tejer para Violeta no es ya una actividad asociada al ámbito privado o al resguardo del hogar o del orden patriarcal. Es una actividad que sale del espacio íntimo del hogar—un hogar que en el caso de Violeta desde el inicio no está asociado a una figura masculina—y tiene efectos en el espacio de lo público. Violeta teje para sí, pero su tejido repercute a nivel colectivo: inquieta al indiferente, incomoda al Estado e irrita a los victimarios.

Violeta es un ejemplo magistral de cómo las producciones visuales sobre el paramilitarismo han buscado reconectarse con un público saturado por imágenes grotescas. No se trata solo de que el corto emplee imágenes animadas o de una simbología del color, sino que además el énfasis de la historia está en las víctimas y en los esfuerzos de Violeta por descubrir la verdad. Finalmente, en el corto hay una crítica no solo a los victimarios, sino también a un Estado inoperante que es incapaz de cuidar a sus ciudadanos o de asegurarles justicia.

Vale la pena llamar la atención rápidamente sobre la forma similar en que se comporta la literatura sobre paramilitarismo. En 2018, durante el XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Danilo Santos e Ingrid Urgelles, presentaron su “canon preliminar” de la novela paramilitar compuesto por *En el brazo del río* (2006) de Marbel Sandoval, *El sepulturero* (2006) de Juan Manuel Ruiz, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Libranos del bien* (2008) de Alonso Sánchez Baute, *Señor sombra* (2009) de Oscar Collazos, *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) de Daniel Ferreira, *Intimidación* (2014) de Albeiro Patiño Builes y *Las aguas turbias* (2014) de Yesid Toro. La mayoría de estas novelas—tres de las cuales analizo en mi investigación—se enfocan—como sucede en el cine—en los efectos que la violencia paramilitar

tiene en sus víctimas, más que en los actores. Además de esto, son todos “textos abiertamente estetizantes a través de la consecución poética del artificio con que se muestra la violencia paramilitar” (45).

Esta comparación, introductoria, entre la representación de otras violencias y la violencia paramilitar tanto en el cine como en la literatura, así como la identificación de ciertas características que de manera recurrente aparecen asociadas a la representación de este tipo de violencia, me llevan a formular mi hipótesis de la siguiente manera: en contraste con los modos excesivos propios de la derecha radical—exceso de muerte, crueldad, desapariciones, injusticia, impunidad, intolerancia, justificaciones, cinismo, etc.—; en comparación también con la forma en que estos modos han sido presentados—incluso explotados—por los medios de comunicación, y en contraposición a las formas explícitas de representación de otros tipos de violencia (la urbana, por ejemplo), las producciones culturales de este milenio que se concentran en el paramilitarismo han optado, en la mayoría de los casos, por una forma oblicua de representación. Se han acercado a los fenómenos paramilitares y sus violencias de modo indirecto a través de metáforas y modos de enunciación disonantes, evitando las referencias directas y prestando especial atención a las historias de las víctimas por sobre las de los victimarios. No quiero decir que estas mismas características no estén presentes en las representaciones de otros tipos de violencia o que no haya en ninguna parte una representación literal de la violencia paramilitar. Quiero decir que hay una tendencia a representar de forma indirecta la violencia paramilitar. La razón está precisamente en el carácter excesivo de la violencia paramilitar y la necesidad de dar cuenta de dicho carácter abandonando el sensacionalismo de la prensa y la televisión.

Sostengo, además, que estas estrategias—que no son excluyentes—tienen como objeto generar una distancia entre el sujeto que mira y el horror que es visto, para que sea en y gracias a

esta distancia que se produzca un pensamiento crítico sobre lo atroz. Es decir, un pensamiento que desnaturalice y ponga en sospecha esas tecnologías del horror implementadas por los paramilitares contra la población civil (especialmente la rural) y sus líderes comunitarios y políticos.

¿Cómo debemos, sin embargo, entender esta distancia? En su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), el filósofo francés Georges Didi-Huberman analiza una de las grandes paradojas de nuestra contemporaneidad: la sobreexposición mediática no es sinónimo de visibilidad absoluta y, por el contrario, puede significar la invisibilidad total: “Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer [...] en los cubos de basura del espectáculo” (14-15). “Demasiada luz ciega” (14), dice el filósofo, aludiendo a un fragmento de *El despoblador* (1970) donde Samuel Beckett escribe: “Luz. Su debilidad. Su amarillo. Su omnipresencia como si cada uno de los cerca de ochenta mil centímetros cuadrados de superficie total emitieran su resplandor [...]. Nada impide afirmar que el ojo termina por habituarse a esas condiciones y adaptarse a ellas, salvo que más bien se produce lo contrario bajo la forma de una lenta degradación de la vista arruinada” (cit. en Didi-Huberman, *Lo que vemos* 11).

La hipótesis de Didi-Huberman la comparte la argentina Leonor Arfuch en “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos (1997), donde afirma que nuestra experiencia del mundo está modulada por un asedio visual que desemboca en una percepción amnésica y en un borramiento del sentido (137). Aunque la de Arfuch es una “reflexión semiótico-cultural sobre el diseño” (Arfuch 139), en el fondo ambos autores apuntan a lo mismo: la sobreexposición de imágenes, en los medios de comunicación masivos y en los productos culturales comerciales, imposibilita la reflexión crítica sobre lo que se ve. Como el ojo que mira directamente y durante

largo tiempo la luz solo para descubrir que cuando quita la mirada en lugar de ver mejor ha perdido la capacidad de percibir, así también cuando las violencias que padecen las comunidades son sobreexpuestas, en lugar de hacerse más visibles terminan por pasar desapercibidas.

Algo similar sostiene Susan Sontag en su libro de 1973, *Sobre la fotografía*. Aunque posteriormente se aleje de esta idea, lo que allí defiende es que las imágenes fotográficas del sufrimiento “no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas” (38). En efecto, dice Sontag, “después de una exposición repetida de las imágenes también el acontecimiento pierde realidad” (38), “pierde su peso emocional” (39):

El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es sólo una fotografía”), inevitable. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación. En estas últimas décadas, la fotografía “comprometida” ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertada. (39)

La imagen literal y compulsiva de la violencia no permite, así, la reflexión y asimilación de lo que se está viendo, no da tiempo ni espacio para ello, lo que “tiene como consecuencia la pérdida de la conmoción frente a lo que sucede o ha sucedido” (López 246). Por lo tanto, cuando hablo de “distancia” estoy pensando en representaciones menos literales de la violencia, que inviten a la reflexión; que conmocionen no a través de la imagen explícita, sino a través de silencios, metáforas, ambientes, sátira, humor, poesía, personajes improbables, etc. El objetivo de estas distancias es crear espacios para el pensamiento y romper precisamente con aquella otra

distancia de la que hablaba Diego Ramírez (productor de *Todos tus muertos*), la distancia que hace que no sintamos el drama de otros como propio y que no logremos empatizar con su dolor o sus historias.

2.4. ¿Y qué pasa con el teatro sobre el conflicto?

Hay dos razones por las cuales he decidido hablar de las representaciones de la violencia en el teatro del siglo XXI de manera aislada e independiente de los demás medios (visual y escrito). La primera razón es ontológica. Tiene que ver con la naturaleza misma del teatro, con el hecho de que el teatro es concebido para ser puesto en escena y presentado ante un público. La vida de la obra teatral alcanza su realización más allá del papel impreso. Por ello, el teatro tiende a ir de la mano de la metáfora, el símbolo y la alegoría, sin importar de qué violencia se ocupe. El dramaturgo Carlos José Reyes afirma que “El teatro es un hecho físico real y todo lo que ocurre está pasando ahí de cara al espectador. Esto hace que para poder contar cualquier evento y crear unos espacios significativos tiene que encontrar unas formas de condensación muy especiales” (“Teatro como espejo del conflicto”). En este sentido, si afirmamos que, por un lado, las representaciones de la violencia paramilitar en el cine y la literatura tienden a ser oblicuas, y, por otro lado, que se valen con frecuencia de metáforas y alusiones, y que por ello se distinguen de otro tipo de representaciones, entonces debemos repensar el significado de esta afirmación en el contexto del teatro.

La segunda razón tiene que ver con la naturaleza del teatro colombiano. Más que cualquier otra disciplina, incluso más que el cine y la literatura, este teatro se ha preocupado desde sus orígenes de manera prioritaria por los problemas sociales del país y ha dado un lugar preponderante en sus narrativas a los personajes más vulnerables de las violencias armadas

(Pulecio 38). Así lo atestiguan dos textos fundamentales: *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2015) del dramaturgo e historiador Carlos José Reyes y *Luchando contra el olvido*, investigación sobre la dramaturgia del conflicto (2012) de Enrique Pulecio. El primer texto recoge en tres tomos más de un centenar de obras que dan cuenta de la violencia desde la conquista hasta la actualidad. Como bien lo aclara el autor, aunque su punto de inicio es la conquista, su investigación no se refiere “al teatro que pudo haberse desarrollado durante ese período, sino a las obras que, en cualquier momento —desde la Independencia y hasta hoy—, han tratado dicho tema” (Reyes 1: 24). La primera obra que analiza es *Sugamuxi* (1826), escrita por el intelectual criollo, Luis Vargas Tejada, la cual “[s]e trata de la primera obra sobre tema indígena escrita en Colombia” (1: 36). En ella no se glorifica al invasor español, como sucede en las crónicas peninsulares, sino que se “exalta a los nativos indígenas” (1: 37): “En su texto, pareciera que los muisca fuesen los auténticos poseedores de estos territorios y los españoles sólo unos codiciosos invasores” (1: 37). Lo que evidencia este comentario de Reyes es que el teatro nacional se pensó desde muy temprano como una herramienta al servicio de los marginales.

Por su parte, *Luchando contra el olvido* se concentra en las obras producidas desde los años ochenta hasta la primera década del siglo XXI. La directora de la investigación, Marina Lamus, cuenta que el proceso de búsqueda de las piezas que conformarían el canon sobrepasó rápidamente los setenta títulos y tuvo que ser suspendida porque metodológicamente era insostenible estudiar un número mayor (15). Según ella, esto “revela una vasta y significativa producción teatral en la mayor parte del territorio nacional” (15). No exageraría al afirmar que el teatro sobre la violencia fácilmente duplica en número las producciones fílmicas y literarias que trabajan el mismo tema. Hay que volver a la historia del teatro para entender este fenómeno.

Una mirada sumaria al teatro colombiano del último siglo revela un interés sostenido por las realidades político-sociales del país, atravesadas casi siempre por la violencia y la sangre. Este interés tomó especial relevancia a partir de la década del cincuenta, bajo el delirio de La Violencia, cuando florece a nivel urbano una “generación de artistas [...] que en todos los campos del arte buscaron la revitalización de los lenguajes estéticos” (Montilla 86). A los miembros de esta generación los une la convicción de que las circunstancias históricas y sociales que les ha tocado vivir los convocan a comprender y denunciar la compleja realidad colombiana valiéndose de una estética novedosa y asumiendo posiciones sociales críticas (Builes 165-167).

En el terreno concreto del teatro, durante este período surge el llamado Teatro Moderno y con él, el Nuevo Teatro Colombiano.¹⁹ A diferencia de sus antecesores, el Drama Centenarista de principios de siglo, el Teatro lírico de los años treinta y el Teatro de la comedia de Luis Enrique Osorio (Pardo, “Del teatro político a las vertientes posmodernas” 63), el Teatro Moderno, así como el Nuevo Teatro, se caracterizan por su naturaleza experimental, cimentada tanto en el método de Konstantin Stanislavski como en la visión política del teatro de Bertolt Brecht (Montilla 86-87).²⁰ Con Stanislavski, el teatro busca la “reconquista de la dramaturgia del actor”

¹⁹ Como sucede con todos los intentos históricos de universalizar un relato, pronto nos damos cuenta de que también en la historia del teatro colombiano hay desencuentros y desacuerdos entre los especialistas. Mientras autores como Jorge Manuel Pardo identifican el Teatro Moderno con el Nuevo Teatro Colombiano (64), otros como Claudia Montilla insisten en separarlos. Para Montilla, el Nuevo Teatro es solo “una entre varias tendencias o etapas que constituyen ese ámbito heterogéneo que es el Teatro Moderno” (87). Denota un “tipo específico de actividad teatral adscrito a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y asociado con la Creación Colectiva como método, la estructura de grupo, la temáticas esencialmente popular y la vinculación de una audiencia mayoritariamente proletaria” (87).

²⁰ A través del principio de la memoria emotiva, Stanislavski busca construir personajes orgánicos que resulten verosímiles para el espectador (Pardo, “Ciencias sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria” 103). Su hipótesis es que la emoción puede ser provocada a voluntad y que con la preparación adecuada el actor es capaz de devenir el personaje. Esta identificación personaje-actor tiene, como correlato, la identificación actor-espectador y en esta doble identificación se juega el teatro como acontecimiento (“De Stanislavski a Bert Brecht” 199).

(Buenaventura, “Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional” 45), es decir, “el énfasis en el actor como vehículo central de la expresión teatral” (Montilla 87), lo que a mediados de los años setenta se traduce en la creación colectiva como el método histriónico por antonomasia (Buenaventura, “Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional” 45). Por su parte, con Brecht se empieza a concebir el teatro como el espacio en el que el mundo puede ser transformado a través de la reflexión crítica (Pardo, “Ciencias sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria” 104).²¹

En un texto titulado “De Stanislavski a Bert Brecht” (1958), el dramaturgo Enrique Buenaventura—hijo ilustre de la generación de La Violencia y uno de los principales exponentes del Teatro Moderno—revisa la influencia de ambos autores y explica el lugar preponderante del pensamiento brechtiano en la dramaturgia nacional. Para él, Stanislavski representa “la adaptación —mediante un sistema minucioso y que no podemos dejar de lado—de la estética naturalista y del teatro burgués, a la técnica de la interpretación y del montaje” (205) mientras que “Brecht es la revolución en aquella estética, en aquel teatro y en aquel sistema, que conduce como autor-actor-director (como hombre de teatro) hacia un renacimiento” (205). Este “renacimiento” consiste, para Buenaventura, en un teatro popular, por y para el pueblo. En sus propias palabras:

Creo que Brecht, que vino...

... “a las ciudades en tiempos de desorden,

²¹ La concepción del teatro de Brecht se distancia de la idea burguesa de que el teatro proporciona una suerte de escape placentero de la realidad. Más que sumergir al espectador en una ilusión balsámica, para Brecht el teatro debe confrontar a quien observa la obra y despertar en él la reflexión crítica que está a la base de todo deseo de cambio y renovación social (Pardo, “Ciencias sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria” 104). Para ello, Brecht se vale de la técnica del distanciamiento o extrañamiento a través de la cual busca evitar que el espectador se identifique con el personaje y que caiga en sentimentalismos oportunistas (Montilla 87; Pulecio 36).

cuando reinaba el hambre...”

(que vino) ... “entre los hombres en tiempos de revuelta

y se rebeló con ellos...”

Él, para quien “el fin está en el lejano horizonte, pero es claramente visible,

aunque a duras penas pueda pensar en alcanzarlo” ...

nos da las armas, los medios, para alcanzar ese fin, para

crear un teatro digno de los tiempos que vienen. (205)

En los años setenta, los postulados estéticos, técnicos y políticos del Teatro Moderno—que ya estaban imbuidos de las tesis marxistas de la Revolución Cubana—se atizan con el fervor revolucionario de los grupos de teatro universitarios. Estos—que vivían su propio proceso de vigorización inspirados por las protestas en Estados Unidos contra la guerra de Vietnam y el Mayo francés—terminan de marcar el compromiso político y social de la dramaturgia colombiana, solidificando la idea de que todo teatro existe en beneficio de los más vulnerables (Pardo, “Del teatro político a las vertientes posmodernas” 64). Para los artistas del Teatro Moderno, las tablas son un espacio de acción política y, por ende, toda apuesta estética es a la vez una declaración ética comprometida con la realidad del espectador (Esquivel 6).

De este modo, “aunque el país se había urbanizado aceleradamente, la mayoría de las piezas teatrales del período continuaban aludiendo o recreando temáticas rurales. El trasfondo rural presente en las luchas indígenas, la insurrección comunera, la violencia de los años cincuenta o las distintas luchas agrarias” (Pardo, “Del teatro político a las vertientes posmodernas” 64). Autores como Claudia Montilla y Carlos José Reyes señalan que, pese a estar lleno de buenas intenciones, este teatro tan comprometido con la realidad del país tendía en un gran porcentaje a descuidar “aspectos fundamentales como la dirección, la actuación y la

técnica” (Montilla 89) y caía con frecuencia en las “denuncias literales con tendencia al panfleto y a la gritería” (“El teatro como espejo del conflicto”).

El Teatro Moderno es determinante para la producción dramática nacional hasta la década del ochenta cuando renace con vigor el teatro de Repertorio Clásico, que había sido abandonado desde finales de los sesenta, y cuando irrumpen el Teatro Antropológico y el Teatro Espectáculo. El primero con su exaltación de lo pre-moderno, lo ancestral y lo indígena; el segundo, dirigido a las grandes masas y al divertimento fácil (Pardo, “Del teatro político a las vertientes posmodernas” 68). Es seguro decir que la dramaturgia nacional no ha dejado nunca de ocuparse de la realidad violenta del país. Lo que sí sucedió, sobre todo en las últimas dos décadas, es que las obras sobre el conflicto empezaron a alejarse del “relato fidedigno y naturalista, literal y periodístico de lo que estaba sucediendo en campos y veredas” (Reyes 3: 816) para abrazar visiones más libres y experimentales (Pulecio 75):

En tiempos más recientes se ha diversificado la producción escénica, cada autor, cada grupo, cada representación, busca construir lenguajes novedosos, a veces con la integración de distintas artes y medios expresivos, o bien buscando un lenguaje poético e imágenes sugerentes, que aludan a los hechos de un modo indirecto, motivando a los espectadores a buscar sus propias respuestas y descubrir el sentido que se halla en el fondo del conjunto de elementos visuales o auditivos, espacios escénicos, música y efectos sonoros, movimientos y gestos de los actores proyecciones y demás aspectos que hacen parte de la diversidad de las obras teatrales contemporáneas, con sus modalidades de búsqueda postmoderna o postdramática, como se han denominado las corrientes más recientes. (Reyes 3: 816)

Al final del libro *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* encontramos una serie de “Fichas de caracterización de las obras reseñadas y mencionadas en el estudio” que resultan bastante útiles para la presente investigación (211). En la primera ficha, las obras son organizadas según los siguientes temas: cadáveres insepultos, desaparecidos, desplazados, espectros, “falsos positivos”, hijos proscritos, madre doliente, masacres, militares/guerrilla/paramilitares, sicarios, testigos y muertos lanzados al río (211). Es claro que varios de estos temas se superponen en una misma obra, pero es la combinación de diferentes rasgos la que nos arroja una definición temática de la pieza y nos permite concluir, por ejemplo, que *Cada vez que ladran los perros* (1997) de Fabio Rubiano, *El deber de Fenster* (2008) de Humberto Dorado y Matías Maldonado y *Gallina y el otro* (2000) de Carolina Vivas forman parte de un grupo de obras que desde principios del presente siglo se han ocupado del fenómeno del paramilitarismo y sus violencias. Por supuesto, estas no son las únicas obras en las que esto se percibe. Hay en la lista piezas como *¿Quién dijo miedo?* (2000) de José Domingo Garzón, inspirada en la masacre de El Salado. Sin embargo, dado que esta pieza se enfoca prioritariamente en el drama del desplazamiento y en la instrumentalización política y económica que particulares hacen de la guerra y el dolor de las víctimas (288), y solo secundariamente en la masacre, Pulecio no la considera una obra sobre paramilitarismo.

Lo que resulta más revelador de esta división es que las tres obras mencionadas son definidas como posmodernas (212). Se lee en el libro: “Las obras posmodernas tienen las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, de creación, es anti mimético, el uso del anacronismo, la intertextualidad, la meta ficción [sic], la mezcla de cultura de élites con la cultura popular, la parodia el humor y el énfasis en la sexualidad” (Pulecio 214). En otras palabras, estas tres obras

sobre paramilitarismo comparten, además de la temática, un interés por repensar los modos de representación de dicha temática, tal como se ha sostenido a lo largo de este capítulo en relación con el cine y la literatura.

Se me objetará aquí—y con razón—que estas piezas no son las únicas posmodernas. En la lista están también *Como la lluvia en el lago* (2003), *Kilele. Una epopeya artesanal* (2004) y *¿Quién dijo miedo?* (2000), que no son reconocidas en el libro como obras sobre el paramilitarismo. Sin embargo, cabe señalar que las últimas dos están inspiradas en dos masacres con presencia paramilitar (El Salado y la de Bojayá). Y que, aunque la primera habla de la violencia urbana del sicariato, al analizar otras obras de la lista que se ocupan del mismo fenómeno, nos damos cuenta de que los modos de representación varían. No hay una tendencia a representar este tipo de violencia de manera posmoderna, para usar la terminología de Pulecio. Es decir, que la tendencia a representar la realidad de manera menos convencional, clásica, literal, realista, etc. está constantemente presente en el teatro sobre paramilitarismo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, quiero terminar este capítulo con un comentario de Enrique Pulecio respecto de *Cada vez que ladran los perros*, que creo también es válido tanto para *El deber de Fenster*, *Gallina y el otro* como para las dos obras que analizo en esta tesis: *Labio de liebre. Venganza o perdón* y *Coragyps Sapiens*. Un comentario que finalmente apuntala mi hipótesis y que tomará mayor relevancia a medida que avance la investigación. Cito en extenso:

De las actividades rapaces de esos “señores de la guerra”, como se les ha llamado, parten iniciativas perversas. Los instrumentos de que disponen para lograr sus fines, son el terror. Hombres, ejércitos organizados e instituciones, orientan todo un régimen de violencia armada cuya puesta en marcha corresponde a sus

subalternos. Sus designios son órdenes perentorias que sus subordinados redoblan con la crueldad de sus propias iniciativas. Así aparecen los personajes secundarios detrás de las obras siniestras de sus jefes con sus características individuales, en su particular forma de ejercer la violencia sobre las víctimas. O en su forma ladina de asumir el papel pasivo, complaciente y cobarde de quien por temor o por bajeza se hace cómplice del crimen. En algunas obras el peso del significado dramático recae sobre estos personajes, instrumentos del poder, antes que del ubicuo generador de violencia. Hablamos de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, [...] El deber de Fenster de Humberto Dorado y Matías Maldonado y de *Como la lluvia en el lago* de Eric Leyton.

Se trata también, sin duda, de ser coherente con aquella determinación de los dramaturgos de evitar señalar con referencias concretas o con nombres y apellidos a los grandes criminales. El autor antepone el análisis del efecto perverso de su poder, primero sobre sus esbirros y luego sobre sus víctimas. Quizá, porque sólo gracias a las trasposiciones metafóricas es posible hablar del horror extremo sin caer en la crónica roja, algunos autores recurren a desplazamientos recursivos para representar la crueldad humana, como lo hemos visto en *Cada vez que ladran los perros*. (88)

3. Nosotros los vencidos. Narrar lo plural en primera persona

Que te acoja la muerte
con todos tus sueños intactos.

—Álvaro Mutis, *Amén*

Entre las obras que hemos reconocido como parte de la literatura sobre el paramilitarismo y sus violencias se encuentran *El olvido que seremos* (2006) del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince y *De su puño y letra* (2015), una recopilación hecha por María José Pizarro de las misivas que el jefe guerrillero del M-19, Carlos Pizarro, envió a sus seres queridos desde la clandestinidad y el encierro. Ambos textos—y habría que incluir también *Jaime Garzón: mi hermano del alma* (2009), escrito por Marisol Garzón, la hermana del periodista asesinado—comparten ciertos rasgos que me permiten agruparlos bajo una categoría que—siguiendo una expresión de Andrea Fanta—he llamado “relatos de los vencidos” (*Residuos* 102). Esto es, aquellos relatos, escritos en primera persona, donde los hijos, hijas o familiares cercanos de las víctimas mortales del paramilitarismo dan cuenta de la vida y obra de sus seres queridos.

Aunque el término “vencido” puede sugerir la batalla justa entre dos ejércitos de fuerza equiparable, en la que uno triunfa y el otro es derrotado, esto no es de lo que se trata. Estas víctimas no son militantes de un ejército armado dados de baja en medio de un combate, sino civiles inermes asesinados a sangre fría por sus posiciones ideológicas. Esta definición cobija incluso a Carlos Pizarro que—aunque comandante de un ejército irregular—había abrazado la legalidad cuarenta y cinco días antes de su homicidio (C. Pizarro 323).

Es Abad Faciolince quien se vale del símil de la guerra para caracterizar el crimen de su padre. Utiliza la imagen de una lucha perdida entre la razón y la barbarie, en la que esta última se pavonea victoriosa sobre los cadáveres de seres que quisieron construir un país más justo y vivible para todos (y no solo para unos pocos). Así se evidencia en un discurso posterior al

homicidio de su padre, pronunciado durante el acto de reconstitución del Comité para la Defensa de los Derechos Humanos de Antioquia, del cual Héctor Abad Gómez era el presidente:

No creo que la valentía sea una cualidad que se transmita genéticamente [...].

Tampoco creo que el optimismo se herede [...]. Prueba de esto es que quien les habla, el hijo de un hombre valeroso y optimista, está lleno de miedo y rebosa pesimismo. Voy a hablar, pues, sin dar ningún estímulo a los que quieren seguir esta batalla, para mí, perdida.

Ustedes están aquí porque tienen el valor que tuvo mi padre y porque no sufren ni la desesperanza ni el desarraigo de su hijo. [...] Ustedes tienen la razón de su parte y por eso mismo les deseo todos los éxitos, aunque mi deseo no pueda ser, como quisiera, un vaticinio. Estoy aquí tan solo porque fui testigo cercano de una vida buena y porque quiero dejar testimonio de mi dolor y de mi rabia por la forma en que nos arrancaron esa vida. [...] Sería inútil decirles que en mi familia sentimos que hemos perdido una batalla [...]. Qué va. Nosotros sentimos que perdimos la guerra. (H. Abad, *El olvido que seremos* 261)

En 1944, en una columna para *Tribune* titulada “As I Please”, el escritor británico George Orwell se pregunta por la relación entre historia y verdad en el marco del surgimiento de los regímenes totalitarios en la primera mitad del siglo XX en Europa. Su conclusión es que bajo estos regímenes la historia deja de escribirse a partir de hechos objetivos, verificables, y empieza a jugarse en el campo de batalla. “History is written by the winners”, denunciará. La consecuencia más evidente y devastadora es que allí donde el discurso del vencedor prevalece, la historia del vencido es amordazada. No menos ciertas para el caso colombiano, las palabras de Orwell describen el escenario que se vivió durante y después de los asesinatos de los

protagonistas de ambos libros. El silencio de sus familias—ya fuera por temor o dolor—y el genocidio de todos aquellos que se animaron a recoger sus banderas, dejó al país a merced de las narrativas de los victimarios. Estos relatos de los vencidos son, entonces, un conjuro contra aquel diagnóstico de Orwell. En ellos se recogen las voces de quienes han perdido la batalla y se las trae de vuelta a la esfera pública en un intento por revertir los efectos de la violencia y resistir al olvido sistemático al que parecían estar condenados.

Hay al menos tres elementos que comparten estos relatos y me permiten agruparlos en una categoría aparte de aquellos otros libros que dan cuenta de la violencia paramilitar y que analizaré en los capítulos siguientes. Para empezar, como ya mencioné, son relatos sobre la vida y muerte de personajes reales de la esfera pública colombiana. Héctor Abad Gómez fue médico, profesor de la Facultad de Salud Pública de la Universidad de Antioquia y defensor de derechos humanos. Murió asesinado el 25 de agosto de 1987 en Medellín, a la edad de 65 años, cuando se dirigía al velorio del docente y sindicalista—también asesinado—Luis Felipe Vélez.

Por su parte, Carlos Pizarro fue uno de los comandantes guerrilleros más carismáticos en la historia de la subversión en Colombia. En 1990, su agrupación, el Movimiento 19 de abril (M-19), dejó las armas como resultado de los diálogos de paz con el gobierno de Virgilio Barco; Pizarro se lanzó como candidato presidencial por el recién conformado partido político Alianza Democrática M-19. Unas semanas más tarde, el 26 de abril, en plena campaña electoral, fue asesinado a la edad de 39 años dentro de un vuelo con destino a Barranquilla. A pesar de ser un candidato presidencial, su muerte no fue una sorpresa. En agosto de 1989 había sido asesinado el candidato Liberal, Luis Carlos Galán, y el 22 de marzo de 1990 cayó abatido en pleno aeropuerto de Bogotá Bernardo Jaramillo Ossa, candidato por el partido de izquierda Unión Patriótica (UP). Un hecho que evidencia la vulnerabilidad a la que estaba sujeto cualquier militante de la

izquierda colombiana durante este período es que el rango político de estos individuos no garantizara su vida.

Esto nos lleva a la segunda característica. Aunque estos relatos hablan de individuos con experiencias vitales únicas e intransferibles, sus historias de lucha y muerte son representativas de una pluralidad de casos similares y de un momento histórico y político concreto. Ambos mueren en el marco del exterminio sistemático que los paramilitares emprendieron contra el movimiento político de izquierda Unión Patriótica y todo lo que se le pareciera.

No se ha podido establecer con nombres propios quién ordenó el asesinato de Abad Gómez, pero en su biografía Castaño se atribuye el crimen del mencionado Luis Felipe Vélez y de otras figuras de la izquierda cercanas al médico (M. Aranguren 120). Para Héctor Abad es claro que hay un vínculo directo entre Castaño y el asesinato de su padre. Menos claro es quién o quiénes asesoraron o le dieron la orden al comandante paramilitar (*El olvido que seremos* 211). En el caso de Pizarro, el propio Castaño se atribuye su homicidio en el capítulo segundo de su biografía: “Pizarro tenía que morir” (39), no sin antes desvirtuar las motivaciones que llevaron al candidato a buscar la presidencia. En pocas páginas, Castaño justifica el crimen asegurando que el excomandante guerrillero era el “idiota útil” del capo Pablo Escobar y que la suya había sido “*una ejecución extrajudicial, que tuvo que hacerse para conservar un país*” (M. Aranguren 43; cursiva del original). A pesar de esta confesión, con la ejecución del sicario que mató a Pizarro y el posterior asesinato de Castaño, muchos aspectos del crimen han quedado sin respuesta y, a la larga, nadie ha sido sentenciado por estos hechos.

Por último, estos libros han sido escritos por los hijos de las víctimas. Víctimas ellos también no solo por su orfandad, sino por el destierro y la estigmatización al que fueron sometidos. Como las de sus padres, sus propias historias son a la vez representativas de una

pluralidad. Representan a los huérfanos de la guerra y sus múltiples luchas por alcanzar la verdad, la justicia y la reparación que les ha sido negada por un Estado incompetente e indiferente. En el caso específico de María José, ella representa a los hijos de la insurgencia armada, sus historias de clandestinidad y persecución (C. Pizarro 9). Ambos relatos son escritos como un homenaje al padre, pero también como un ejercicio de memoria, de reescritura de aquellas narrativas que predominaron hasta antes e incluso después de la desmovilización paramilitar en 2006.

3.1. *El olvido que seremos* (2006)

El olvido que seremos es el libro colombiano con mayor éxito editorial nacional e internacional del presente siglo, superado solo por *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. No solo eso; a principios de este año, la película homónima basada en el libro y dirigida por Fernando Trueba ganó el premio Goya a mejor película iberoamericana. No se trata del primer libro de Héctor Abad Faciolince, le anteceden *Malos pensamientos* (1991), *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000), *Palabras sueltas* (2002), *Oriente empieza en El Cairo* (2002) y *Angosta* (2004). Algunos de estos títulos tienen importantes reconocimientos internacionales. *Basura* recibió en España el I Premio Casa de América de Narrativa Innovadora y *Angosta* fue ganador del *Best Spanish Language Book of the Year* en China. A pesar de esta trayectoria, *El olvido que seremos* marca un antes y un después en su carrera y lo posiciona a nivel nacional e internacional como uno de los escritores más importantes en la historia de la literatura colombiana. No quiero decir con esto que sus otras obras sean menores o de menor

valor literario, solo que la acogida que ha tenido *El olvido que seremos* ha marcado de manera particular su trayectoria.

Las razones de este éxito son múltiples: una escritura superlativa, un relato intimista que transcurre en unas coordenadas geográficas y temporales determinadas, pero que se proyecta más allá de dichas especificidades para dar cuenta de una historia universal: la relación entre un padre y un hijo. Una tragedia familiar, privada: el asesinato del padre a manos de grupos paramilitares, que a la vez hace eco de un drama colectivo: el genocidio político de la izquierda colombiana en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado. Una novela biográfica y autobiográfica, no ficcional, pero al fin y al cabo una construcción literaria. En fin, un texto sencillo y honesto que se conecta con muy diversos lectores a un nivel muy profundo. En “La amistad y los libros”, un artículo publicado en *El País* en el 2010, Mario Vargas Llosa hace la siguiente reseña:

Es muy difícil tratar de sintetizar qué es *El olvido que seremos* sin traicionarlo, porque, como todas las obras maestras, es muchas cosas a la vez. Decir que se trata de una memoria desgarrada sobre la familia y el padre del autor —que fue asesinado por un sicario— es cierto, pero mezquino e infinitesimal, porque el libro es, también, una sobrecogedora inmersión en el infierno de la violencia política colombiana, en la vida y el alma de la ciudad de Medellín, en los ritos, pequeñeces, intimidades y grandezas de una familia, un testimonio delicado y sutil del amor filial, una historia verdadera que es asimismo una soberbia ficción por la manera como está escrita y construida, y uno de los más elocuentes alegatos que se hayan escrito en nuestro tiempo y en todos los tiempos contra el terror como instrumento de la acción política.

Como señala el Nobel peruano, es imposible reducir la novela a la historia del asesinato del padre del escritor (más adelante volveré sobre este punto), pero es innegable que la necesidad de “sacarse de adentro” esa experiencia de muerte es la semilla de la que brota la escritura del texto (*El olvido que seremos* 253). En varias oportunidades el escritor antioqueño ha confesado cómo tras el homicidio de su progenitor vino un prolongado silencio causado por un deseo casi instintivo de olvidar. En un artículo publicado a propósito de los 25 años del asesinato de su padre, Abad afirma: “Yo, por lo menos yo, quise olvidar. Yo quisiera olvidar. Durante muchos años no hice otra cosa que tratar de olvidar ese día, ese 25 de agosto de 1987, al atardecer. Al menos durante 15 años no hablé nunca de ese día, nunca” (“Acuérdate de olvidar”). Pese a su voluntad de silencio, el recuerdo de aquella injusticia volvía “como un antiguo fantasma” para asecharlo. Aquello que la lengua se resistía a enunciar, irremediablemente le rebullía entre los dedos. Es así como en todos sus libros previos escribió pedacitos de su experiencia. En *Asuntos de un hidalgo disoluto* hay un intento de novelar algo de lo que vivió, en *Basura* encontramos una referencia a cuando su padre lo llevó a conocer un anfiteatro, y en *Angosta* el asesinato de un hombre en tierra fría es también el asesinato de su progenitor (“Ahora estoy tranquilo”).

El silencio fue, entonces, reemplazado por intentos—conscientes o inconscientes—de ficcionalizar la muerte de su padre. Sin embargo, estos conatos lo dejaban constantemente con una sensación de insatisfacción. El relato ficcional le resultaba insuficiente para expresar la magnitud de lo vivido y los intentos no ficcionales caían en la cursilería (00:08:36-00:09:25). Su tarea seguía inconclusa: “Me siento insuficiente, es decir, siento que no escribo lo que tengo que escribir, sino trucos y trampas para escribir con éxito otras cosas sin importancia. No tengo fuerzas para lo importante”, lamentará en sus diarios (*Lo que fue presente* 598). Casi veinte años

le tomó a Héctor Abad encontrar el tono, la forma y el momento adecuado para narrar lo sucedido.

3.1.1. La tradición, el tono y el tiempo del testimonio

En 2011, durante un conversatorio con José Cepeda, director de Radio Nederland para América Latina, y a propósito de cómo llegó a escribir *El olvido que seremos*, Abad explica:

Por mucho que uno quiera llevar una vida feliz, tranquila, despreocupada, incluso frívola, puede haber un momento de la vida en que los recuerdos y una cierta sensación de deber, de obligación, te inviten a hacer algo distinto. Hay escritores a los que la experiencia vital los ha obligado a escribir sobre sus propias vidas [...]. Estoy pensando, por ejemplo, en Primo Levi [...], en Imre Kertész [...], en Jean Améry [...]. Personas que vivieron experiencias límite, muy fuertes, que no son comparables con la mía, pero que se dieron cuenta de que a diferencia de muchos otros que prefieren darle la espalda a la historia que han vivido para tratar de olvidarla, para tratar de sobrevivir. Se dieron cuenta de que era importante también contarla. Importante para ellos, pero, sobre todo, tal vez, para los lectores, y con una esperanza, más o menos ilusa, a veces, de que cosas así no se repitieran. (“Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos”
00:03:28-00:05:03)

Hay cuatro elementos de esta cita sobre los que es preciso llamar la atención. Primero, la referencia a Levi, Kertész y Améry y sus implicaciones. Segundo, y en conexión con la anterior, la alusión a una obligación moral de recordar, acentuada por su profesión de escritor. Tercero, los alcances del testimonio, especialmente cuando Abad afirma que este es importante para quien

lo enuncia, pero sobre todo para quienes lo escuchan o lo leen, y, finalmente, su afirmación de que hay momentos particulares de la vida en los que recordar y testimoniar tienen especial relevancia.

El italiano Primo Levi (1919-1987), el húngaro Imre Kertész (1929-2016) y el austriaco Jean Améry (1912-1978) fueron sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial que tras su liberación se dedicaron a escribir sobre su experiencia en los Lager nazi. En el prefacio de su libro *Los hundidos y los salvados* (1986), Levi relata cómo los soldados de la SS se divertían advirtiéndole a sus prisioneros que la historia de los Lager sería escrita exclusivamente por ellos, es decir, que nadie sabría jamás qué había sucedido allí. Todas las pruebas de la existencia de los campos de concentración y los horrores vividos serían destruidas junto con las víctimas. Y si por casualidad alguien sobrevivía, la sevicia y la desproporción de sus prácticas garantizarían la incredulidad de los oyentes (475). Por ello, Levi, al igual que otros, articuló el sentido de su vida post-Auschwitz alrededor de la actividad de testimoniar: “si pienso en mi vida, y en los fines que hasta ahora me he fijado, sólo reconozco uno preciso y consciente, y es precisamente el de dar testimonio, hacerle oír mi voz al pueblo alemán” (623). En las primeras líneas de *Si esto es un hombre* (1947), redactado solo unos meses después de su regreso de Auschwitz, lo expresa de la siguiente manera:

La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esta necesidad, en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior. (10)

En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*—su libro más conocido—el filósofo italiano Giorgio Agamben reflexiona sobre la naturaleza del testigo. El análisis etimológico de las palabras latinas *testis* y *superstes* arroja dos definiciones del término. La primera hace referencia a “aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes” (15); la segunda, “al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (15). Primo Levi, en tanto que testigo, no es un *testis*, sino un *superstes*. De hecho, Agamben se refiere a él como el “testigo perfecto” (14), en oposición al “testigo integral” (34). Mientras Levi tiene la posibilidad de dar testimonio y relata sin cesar lo que ha vivido, el “testigo integral” es aquel que “ha tocado fondo” (34) y no está en condiciones de relatar nada. Como Levi, Abad es un *superstes* y se define a sí mismo como tal. Hacia el final del libro escribe: “Este libro es el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir” (232).

Si examinamos la forma en que tanto Levi como Abad describen su relación con el testimonio, notamos que en ambos está presente la idea de que tras el testimonio se esconde la necesidad vital de liberarse de una carga interior. Hay una urgencia por comunicar la experiencia de dolor y trauma padecida (Beverley 14). Cuando intentamos definir la naturaleza de esta carga entendemos que está asociada, precisamente, a un sentimiento de deber, de responsabilidad—llamémoslo—moral. El peso que se lleva dentro es el que siente quien tiene una tarea pendiente. Según Agamben, la paradoja de todo testimonio está en que quien puede testimoniar no ha vivido el horror de los campos hasta su última consecuencia y que quien lo ha vivido no puede

dar testimonio: “no se puede testimoniar desde el interior de la muerte, no hay voz para la extinción de la voz” (35). En este sentido, el testimonio “vale en lo esencial por lo que falta en él” (34) y quien testimonia sabe que al hacerlo testimonia sobre la imposibilidad (que otros tienen) de testimoniar (34). Se testimonia no solo sobre sí y para sí, sino sobre una experiencia particular que involucra a otros; que otros padecieron hasta el final, hasta que testimoniar dejó de ser una posibilidad para ellos. En palabras de Beatriz Sarlo, se habla “porque otros han muerto y en su lugar” (43). Y se testimonia para que otros que no vivieron esta experiencia sepan de la misma, y con la esperanza de que se vuelvan aliados, cómplices, de la lucha contra el horror.

Por ello el testimonio sobrepasa el espacio de la vida privada para inscribirse en el universo de lo público. Como un grito de auxilio que espera encontrar un oído, así mismo quien testimonia busca que “los demás” lo escuchen. En su libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992), el psiquiatra y profesor de Yale, Dori Laub, afirma: “The absence of an empathic listener, or more radically, the absence of an addressable other, an other who can hear the anguish of one’s memories and thus affirm and recognize their realness, annihilates the story” (68). Y continúa: “Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to somebody: to somebody they have been waiting for for [sic] a long time” (70). Dice Elizabeth Jelin, comentando a Laub, que la falta de otro que escuche o esté dispuesto a embarcarse en un diálogo empático puede “transformarse en un volver a vivir, un revivir el acontecimiento. No necesariamente hay alivio, sino una reactualización de la situación traumática” (85). Por consiguiente, el capítulo final de *El olvido que seremos* termina con una plegaria al lector:

como todos los hombres somos hermanos, en cierto sentido, porque lo que pensamos y decimos se parece porque nuestra manera de sentir es casi idéntica,

espero tener en ustedes, lectores, unos aliados, unos cómplices, capaces de resonar con las mismas cuerdas en esa caja oscura del alma, tan parecida en todos, que es la mente que comparte nuestra especie [...]. Y si mis recuerdos entran en armonía con algunos de ustedes, y si lo que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes también sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más, en el fugaz reverberar de sus neuronas, gracias a los ojos, pocos o muchos, que alguna vez se detengan en estas letras. (273-74)

La referencia a Levi, Kertész y Améry evidencia que la tradición literaria en la que Abad inscribe su novela es la de la biografía testimonial: un texto donde lo individual/privado se proyecta hacia lo colectivo/público (Cuesta 123). Mientras en las autobiografías tradicionales un yo es testigo y narrador de su vida (Prieto 10), en las biografías testimoniales lo que se erige es una vivencia de muerte que concierne a quien escribe y, a la vez, implica a muchos otros (Acedo 62). Abad subraya esta tensión entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público, desde dos perspectivas. Primero, desde su oficio como escritor y periodista: “Si uno se asoma a una ventana y ve cometer un crimen horrible y uno es periodista, uno no puede cerrar las cortinas y fingir que no vio nada, uno tiene que contarlos” (“Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos” 00:05:05). Segundo, cuando al final de la novela reconoce que la experiencia de muerte que ha vivido su familia no se limita al ámbito privado: “Su caso no es único, y quizá no sea el más triste. Hay miles y miles de padres asesinados en este país tan fértil para la muerte. Pero es un caso especial, sin duda, y para mí el más triste. Además, reúne y resume muchísimas de las muertes injustas que hemos padecido aquí” (256).

Este sentimiento de deber, asociado al recuerdo del progenitor, tiene entonces un doble sentido: el escritor-hijo—que ha sido testigo de la vida y muerte violenta de su progenitor—recuerda a su padre en un intento por denunciar esa muerte injusta y honrar esa existencia arrebatada. Al mismo tiempo, este escritor-testigo es capaz de entrever el carácter ejemplar, ilustrativo, de una experiencia particular y decide recordar siendo consciente de que al hacerlo está volviendo sobre un momento de la historia del país donde no solo su padre, sino muchos otros padres (y madres) fueron asesinados por las mismas razones. Y recuerda no en un gesto nostálgico del pasado, sino muy consciente de las implicaciones futuras que recordar o dejar de recordar pueden tener.

Finalmente, hablemos del tiempo del testimonio. ¿Cuándo llega el momento en el que es preciso testimoniar? Para Levi, el tiempo del testimonio fue en los meses posteriores a su liberación. La amenaza de que la verdad de los campos de concentración jamás sería revelada precipitó sus palabras. Subraya Agamben que Levi, químico de profesión, se hizo escritor con el único propósito de poder testimoniar (14). En el caso de Abad, el punto de inflexión—por llamarlo de alguna manera—llegó a inicios del siglo XXI, cuando empezaron a salir en Colombia libros escritos por paramilitares en los que ellos justificaban sus crímenes:

Me di cuenta de que otra versión de los hechos tenía que contarse. Mi propia historia. Y que la historia de mi país no la podían estar escribiendo los matones, sino que también teníamos que escribirla los que habíamos estado del otro lado. Los que habíamos o recibido las balas o las amenazas o los que habíamos recibido, por lo menos, el dolor terrible de perder a alguien. También en Colombia era cada vez más común la literatura de sicarios. Lo que yo alguna vez llamé la sicaresca antioqueña, que se volvió una moda literaria [...] que dan una

visión de estos muchachos bastante comprensiva. (“Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos” 00:07:09- 00:08:05)

De la misma forma en que el pasaje de más arriba nos indicaba la tradición literaria de la que se nutre *El olvido que seremos*, esta nos muestra las corrientes en contra de las cuales se posiciona: la sicaresca, las novelas sobre narcotráfico y, sobre todo, los textos biográficos de jefes paramilitares o narcotraficantes, especialmente *Mi confesión* de Carlos Castaño. En un artículo titulado “Los hampones literatos” (2005), escrito un año antes del lanzamiento de *El olvido que seremos*, Abad afirma: “Los asesinos que han escrito la historia de Colombia con tinta de sangre y pluma de plomo, ahora pretenden contarla también a su manera, y con todas sus verdades a medias o sus mentiras enteras, en letras de molde y en papel de imprenta”. El surgimiento de discursos apologéticos en la literatura—ya fuera en forma ficcional o biográfica—significó para Abad que la guerra de la barbarie contra la razón se había desplazado de la calle al escenario cultural y cooptado para su propio servicio la palabra. Esta usurpación del espacio intelectual fue determinante para la escritura de la novela, y al mismo tiempo le permitió al autor encontrar el tono apropiado para su narración: “la única manera de salir de este antiguo fantasma de mi vida era contar la historia sin ficción, tal como fue” (H. Abad, “Escribir del asesinato”). Podemos decir que allí donde Levi se hizo escritor para poder testimoniar, Abad—que ya era escritor—se consagró como uno.

3.1.2. Desplazamientos narrativos

He afirmado que *El olvido que seremos* se posiciona en contra de ciertas narrativas. Es preciso aclarar ahora cómo se manifiesta este posicionamiento en la novela misma. En su más reciente libro, *Lo que fue presente* (2019)—una recopilación de sus diarios desde 1985 hasta el

2006—Abad se pregunta en una entrada del año 1993 cómo es posible desde la literatura dar cuenta de la realidad violenta de su ciudad natal, Medellín. Su interrogante surge en medio de uno de los períodos más críticos de la capital antioqueña. La guerra por el control territorial entre el Cartel de Cali y el Cartel de Medellín se agudiza. Los enemigos de Pablo Escobar crean un grupo paramilitar llamado los PEPES y se alían con agentes del Estado para asesinarlo. La violencia se recrudece. Cuenta Abad que un abogado de Escobar, vecino de su mamá, había sido sacado a la fuerza de su casa por más de veinte hombres mientras su hijo adolescente se aferraba a sus piernas. Al final se los llevaron a los dos, los torturaron y los asesinaron: “Se llamaba Guido Parra, y no era buena persona. Pero el hijo, ¿qué culpa podía tener el hijo adolescente? ¿Quién es capaz de torturar a un hijo al frente de su padre? La maldad de la gente, aquí, no tiene freno, no tiene límite” (187). La respuesta que Abad da entonces a su pregunta nos da una clave de lectura para entender su trabajo en *El olvido que seremos*:

Contar todos esos detalles tétricos es periodismo de crónica roja, pornografía tanática [...]. La literatura, ahí retrocede, encandilada con el tremendo resplandor (oscuro), con la negra contundencia encegueda del terror. No creo que se pueda, y aun si se pudiera no creo que yo pueda hacer buena literatura con el terror [...]. Puedo, o al menos me esfuerzo por hacer otro tipo de historias, que quizá surjan en parte como reacción contra este ambiente semipodrido, pero que de él no habla sino por alusiones; que intenta salvarse, salvar de tanta podredumbre: recuperar espacio para la vida, para la alegría, para el amor, para las dificultades y los dramas humanos que no pueden limitarse a esa horrible exageración de la muerte violenta. (188)

A la luz de esta cita podemos decir que en *El olvido que seremos* hay una doble contraposición. Por un lado, a las narrativas que giran en torno al victimario y lo tratan con excesiva benevolencia, casi con simpatía (H. Abad, “Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos” 00:08:10); por otro, a las formas hiperbólicas en que muchas de dichas narrativas representan la realidad violenta del país: “Sangre, sangre, sangre” (H. Abad, *Lo que fue presente* 189). Esta doble contraposición se expresa, a su vez, en un doble desplazamiento. Primero, desde el victimario hacia la víctima. Frente al protagonismo del victimario y su voz privilegiada, *El olvido que seremos* pone en el centro del relato a la víctima. Segundo, desde la violencia y la muerte hacia la vida (Fanta, *Residuos* 127). De esta víctima, ahora central en el relato, no se enunciará solo su muerte o la violencia a la que se la sometió, sino principalmente su vida, sus obras, sus pensamientos: “El 25 de agosto de 1987 es una fecha, la última, en la vida de mi padre. Quizá sea, incluso, la más importante, pero no es la única fecha” (H. Abad, “Acuérdate de olvidar”). De la misma manera, cuando se describa la violencia o se hable de la muerte en el texto, será de forma incidental. Se restringe la violencia en el relato con el propósito de que esta no distraiga de lo verdaderamente importante: la vida que se ha arrebatado y, al mismo tiempo, se evita que esta vida perdida sea reducida a su muerte. Dice Abad: “no he contado tan solo la ferocidad de quienes lo mataron—los supuestos ganadores de esta guerra—, sino también la entrega de una vida dedicada a ayudar y proteger a los otros” (*El olvido que seremos* 255).

Para ilustrar cómo en la narración se pone en el centro a la víctima, su vida y obra, voy brevemente a centrarme en tres aspectos del texto: 1) la referencia a los sobrevivientes, 2) el relato de los días felices de infancia, y 3) la genealogía del carácter humanista del padre.

Posteriormente, para poder determinar cómo Abad evita caer en lo que llama “pornografía tanática”, prestaré atención a la forma en que se narra la muerte.

La primera página de *El olvido que seremos* reza: “A Alberto Aguirre y Carlos Gaviria, sobrevivientes” (7; cursiva del original). Periodista el primero y abogado el último, desde diferentes palestras compartieron con Héctor Abad Gómez la lucha por un país más humano, justo y vivible. Tras el asesinato del médico, tanto Aguirre como Gaviria debieron abandonar Colombia. El primero partió a Madrid—donde luego se encontraría con Abad Faciolince, cuando también a este le tocó exiliarse—, el segundo a Buenos Aires. Abad los define como sobrevivientes. Es allí donde pone el énfasis. Es más, no solo empieza el libro con ellos, sino que lo termina—como quién traza un círculo—de la misma forma. El capítulo antepenúltimo, titulado “El exilio de los amigos”, está dedicado a la diáspora de estas amistades que su padre le había heredado, “[c]omo si supiera que a mi frágil madurez le haría todavía falta un poco de paternidad” (263).

Hay varias razones por las cuales Aguirre y Gaviria son fundamentales en la novela. Una de ellas, la más evidente, es la relación casi filial con ambos. Mientras a Carlos lo llama “un padre sustituto” (“Carlos Gaviria o La pulcritud”), de Aguirre dirá: “No voy a decir la banalidad de que él era como un padre para mí, pues él mismo, una vez, cuando le preguntaron si yo era como un hijo suyo, contestó: “¡No, él es mi papá!” (H. Abad, “Aguirre”). Ambos son, además, piezas clave en su desarrollo como escritor. Gaviria le ayudó a publicar su primer libro *Malos pensamientos* (1991) y Aguirre “corrigió todos mis libros [...] y por corregir quiero decir que revisó sus puntos y sus comas, cada verbo, cada palabra, cada idea” (“Aguirre”). Finalmente, sus experiencias de exilio son testimonio de ese otro drama que se vivió en Colombia a causa del paramilitarismo y del que se habla aún muy poco.

Es, sin embargo, lo que vino después del exilio sobre lo que quiero llamar la atención. Tres años después de su partida a Madrid, la desazón de la soledad, la precariedad económica y “una especie de remordimiento de no estar viendo lo que pasaba en Colombia” (Aguirre, “Karakter Aguirre” 00:10:14) llevaron a Aguirre de vuelta a la patria. Cuenta su colega y compañero de destierro, Daniel Samper Pizano, que trató de persuadir a Aguirre para que desistiera de su regreso, advirtiéndole que su vida aún corría peligro, pero este los despachó diciéndole: “voy a injertarme de fantasma: no volveré a escribir en la prensa, ni a participar en charlas o conferencias, no iré a la librería, no saldré a la calle” (Samper 27).

Ya en la última columna que había escrito, tras el asesinato de Héctor Abad Gómez y antes de su viaje a Madrid, Aguirre había presagiado este destino:

Se acabaron los sueños. Ese plomo que rompió el corazón de Héctor Abad Gómez me rompió, del mismo golpe, la patria. Es una sensación amarga, que sobrepasa el dolor. Por ese plomo ya no tengo patria. Porque la patria es algo más que un territorio y es algo más que un pasaporte: la patria es un sueño. [...]

Ahora, roto el sueño, se esfuma la patria. Porque con el viejo compañero se ha ido el soporte del sueño. Y queda uno, no ya sin caminos, sino sin rumbo. Más esta desazón por la inutilidad de la palabra, que era nuestro único recurso. Ni siquiera eso nos queda. Porque la palabra ha sido aniquilada por el plomo.

Hay un exilio peor que el de las fronteras: es el exilio del corazón. (76-77)

Afortunadamente, no hay silencio que no termine y el de Aguirre llegó a su fin—de la mano de Héctor Abad Faciolince—por allá en el año de 1992, cuando publicó de una serie de reflexiones sobre el exilio y una columna de opinión en el diario *El Colombiano* (H. Abad, *El olvido que seremos* 267). Aunque sus amigos y familiares dicen que nunca volvió a ser el mismo,

que Aguirre haya vuelto a escribir y que siguiera denunciando después de sus años de destierro debe considerarse triunfo de la vida frente a la muerte, de la palabra sobre el plomo.

Tal vez más que Aguirre, también Gaviria tuvo desde su regreso una vida pública activa. Continuó su trabajo docente, fue magistrado de la Corte Constitucional, presidente de esa misma corte, senador de la República y candidato presidencial en 2006 por el movimiento de izquierda Polo Democrático Alternativo. Tras su muerte en 2015, Abad escribe una columna titulada “Carlos Gaviria o la pulcritud”, donde afirma: “Cuando trato de pensar en Colombia con optimismo recuerdo que Carlos pudo haber muerto asesinado en la década de los 80 del siglo pasado y en cambio vivió hasta el año 15 de este siglo, y que murió en la cama, después de haber ayudado a mejorar en algo este país atrasado”.

Más allá de ser padres sustitutos o editores o exiliados, Aguirre y Gaviria representan el triunfo de la vida sobre la muerte. En ellos persisten y se prolongan las ideas que defendía el padre y por las que fue asesinado. Su supervivencia y su trabajo en la esfera pública en el período posterior a sus exilios significan la victoria de estas. Escribe Abad al final del mencionado capítulo antepenúltimo:

No dudo que haya algunos, hoy también, que tengan deseos de “anularles el cerebro” a personas como Alberto Aguirre y Carlos Gaviria, dos colombianos que se fueron al exilio obligados, y salvaron la vida, y volvieron, y aquí siguen, como nuestra conciencia moral más libre y más necesaria. No hace demasiado tiempo, en 1987, pasó todo esto. A algunos, sí, les “anularon el cerebro”. Pero algunos salvaron el pellejo yéndose al exilio, a España o a Argentina o a otras partes, y ahora han vuelto. Tan canosos como entonces, todavía más sabios que entonces. [...] Son dos grandes amigos que heredé de mi mejor amigo, ese otro cerebro que

no alcanzó a salir al exilio y fue anulado por las manos sangrientas de los asesinos. (270-271)

Dentro de este círculo que inicia y termina con la vida que persiste y la palabra que no se doblega, Abad teje otra historia de vida, la de su papá y, con ella, la de su familia antioqueña, económicamente acomodada (15), compuesta por “diez mujeres, un niño y un señor” (11) y articulada alrededor de dos figuras contrapuestas, complementarias, pero sobre todo atípicas. Por un lado, una madre huérfana, criada por un tío arzobispo, conservadora en sus creencias religiosas y modos sociales, pero con un pragmatismo que colinda con el feminismo (52; 63). Una madre que, cansada de ver escasear el salario de su marido y en contra incluso de su voluntad, funda una inmobiliaria y alcanza la libertad física, mental y económica que desea (59). Por otro lado, un padre bonachón, alcahueta y atípicamente amoroso. Un idealista sin ningún sentido práctico y con una sensibilidad social y estética exacerbadas (118):

Él era agnóstico y ella casi mística; él odiaba el dinero y ella la pobreza; él era materialista en lo ultraterreno y en lo terreno espiritual, mientras ella dejaba lo espiritual para el más allá y en lo terrenal perseguía los bienes materiales. (113)

Supongo que por eso se querían y admiraban tanto: porque mi mamá veía en los apasionados pensamientos generosos de mi papá la pasión de su vida, y mi papá veía en las acciones de ella la realización práctica de sus pensamientos. Y a veces lo contrario: mi mamá lo veía actuar como el cristiano que ella hubiera querido ser en la vida práctica, y él la veía resolver los problemas cotidianos como la persona útil y racional que a él le gustaría haber sido. (120-121)

La mayoría de los estudios sobre *El olvido que seremos* dividen el libro en dos partes: antes y después de la narración del asesinato del padre (Caña 43). La primera parte obedece a la

perspectiva del niño y corresponde sobre todo a los años de la infancia y de una época feliz de la vida familiar (Caña 43). El narrador la describe como los “años de dicha” (128), “armoniosa felicidad” (130), “rutina feliz” (127), llena de alegres anécdotas familiares, como cuando Héctor (el hijo) maniobraba el volante del automóvil sentado en las piernas de su padre (18) o cuando le sacaba dinero de su billetera (con su permiso, por supuesto) y fantaseaba con comprar todas las cosas que quería (14). Habla también de las visitas a la oficina del papá (18), los viajes familiares, los abuelos y los bisabuelos (36, 38). Todos estos momentos están atravesados por la descripción de una relación física y atípica en la cultura antioqueña y que, por lo tanto, funge como marca distintiva de sus interacciones: “Mi papá y yo nos teníamos un afecto mutuo (y físico, además) que para muchos de nuestros allegados era un escándalo que limitaba con la enfermedad” (33). El capítulo cuarto inicia de la siguiente manera:

Mis amigos y mis compañeros se reían de mí por otra costumbre de mi casa [...]. Cuando yo llegaba a la casa, mi papá, para saludarme, me abrazaba, me besaba, me decía un montón de frases cariñosas [...]. La primera vez que se rieron de mí por “ese saludo de mariquita y niño consentido”, yo no me esperaba semejante burla. Hasta ese instante yo estaba seguro de que esa era la forma normal y corriente en que todos los padres saludaban a sus hijos. Pues no, resulta que en Antioquia no era así. Un saludo entre machos, padre e hijo, tenía que ser distante, bronco y sin afecto aparente. (23)

Es también en esta primera parte donde el narrador rastrea los orígenes del activismo social de su padre y reflexiona sobre lo que había detrás de la fama de comunista que después le costaría la vida. Cuenta Héctor Abad que su padre lo llevaba a él y a sus hermanas a barrios y hospitales de bajos recursos en la periferia de Medellín para que entendieran los efectos de la

pobreza y la desigualdad social en la población civil (40). Le indignaba que el agua potable no fuera un derecho que se les garantizara a todos por igual, que poblaciones enteras sufrieran de parásitos por falta de educación en buenas prácticas de higiene y que niños pequeños murieran por falta de alimentación (48). Abogaba por políticas públicas y prácticas institucionales que generaran los cambios que se necesitaban e incitaba a los campesinos para que hicieran obras por acción comunal y se organizaran para que el Estado les garantizara sus derechos (49). Todas estas ideas sonaban “revolucionarias” (48) para el gusto de sus colegas y políticos regionales más conservadores. Sin embargo, dice Héctor, desmintiendo la idea de que su padre había sido desde siempre un comunista y un adoctrinador, “no había leído nunca a Marx, y confundía a Hegel con Engels. Por saber bien de qué lo estaban acusando, resolvió leerlos, y no todo le pareció descabellado” (49).

Señala Andrea Fanta, con razón, que en *El olvido que seremos* la muerte del padre no es un secreto y nos es constantemente anunciada desde los primeros capítulos (“Imágenes del tiempo” 30). Esta enunciación se da de dos formas: una alusión a la muerte en general y una referencia directa a la ausencia del padre. El capítulo tercero es paradigmático a este respecto. El narrador recuerda cómo en sus años preescolares acompañaba a su padre a la Facultad de Medicina en la Universidad de Antioquia. Siempre que pasaban frente al anfiteatro, el pequeño Héctor insistía, en vano, en ver un muerto (19). Una vez, sabiendo que no habría cadáveres, Abad Gómez accedió a los deseos de su hijo. Dice el narrador que, aunque vacío, persistía en el anfiteatro “un cierto olor a muerte, como una impalpable presencia fantasmal” (19).

Como en aquel anfiteatro, en *El olvido que seremos* hay una presencia latente de la muerte que está siempre colándose—como si se tratara de un olor—incluso cuando se está dando cuenta de los momentos más felices de la vida. Un ejemplo es el caso de Gilma Eusse. En

aquellos días en que Héctor acompañaba a su padre a la universidad, solía esperarlo en su oficina bajo el cuidado de Gilma Eusse, la secretaria. La referencia a Gilma parece irrelevante más allá de la anécdota de que se había casado con un mexicano por poder y que Héctor Abad Gómez había representado a este hombre ante la iglesia. El narrador subraya el desconcierto que le causaba ver en el escritorio de Gilma una foto de ambos celebrando las nupcias (19). El personaje de Gilma, sin embargo, esconde algo más. Sin alterar el tono y con la naturalidad con que se narra un evento cotidiano, Abad concluye: “Gilma Eusse sonreía, sonreía, con la cara más alegre y cordial que uno se pudiera imaginar. Parecía la mujer más feliz del mundo hasta que un día, sin dejar de sonreír, se pegó un tiro en el paladar, y nadie supo por qué” (21).

La de Gilma es una de varias muertes que hacen su aparición en el libro: irrumpen abruptamente y se disuelven de la misma forma, casi sin dejar gran huella. Están, por ejemplo, la muerte por tifoidea del compañero de carrera de Héctor Abad Gómez, la cual tuvo un impacto en su vocación de lucha por el agua potable en la ciudad de Medellín (44); la muerte de su cuñado Olmedo Mora durante la época de La Violencia (75), y la casi muerte por ahogamiento de Sol, la menor de los Abad Faciolince, en un viaje familiar a la costa colombiana. Aunque el accidente de Sol no pasó de ser un gran susto, el narrador dice haberse quedado paralizado mientras su hermana se hundía en el agua como “una tableta de Alka-Seltzer” (131). Esto llevó a que su padre, uno o dos años después, resolviera que era momento de mostrarle un muerto: “Tal vez sería con el fin de templar un poco mi carácter” (134). La ocasión se presentó cuando el médico fue llamado a reconocer el cadáver de un primo suyo y de paso a presenciar la autopsia que se le iba a practicar. A continuación el narrador describe la que es una de las escenas más explícitas de todo el relato:

Mis recuerdos ahí no son muy nítidos. Veo una segueta que empieza a serruchar el cráneo, veo intestinos azules que se depositan en un balde, veo una tibia rota que se asoma por un lado de la pantorrilla, rompiendo la carne. Huelo un profundo olor a sangre disuelto con formol, como una mezcla de carnicería bovina con un laboratorio de química. Después, como mi papá notó que el espectáculo de la autopsia era muy fuerte, decidí llevarme a dar un paseo por entre los otros muertos. (134-135)

Incluso en este cuadro de vísceras y sangre, Abad se aproxima a la narración de forma oblicua. La primera línea de la cita advierte que nos enfrentamos a un recuerdo oscuro, cuya imprecisión contrasta con la nitidez de los recuerdos previos: elaborados, extensos y detallados. Esta falta de claridad se traduce en una discontinuidad narrativa. Sin ser un párrafo incoherente, el autor abandona el ámbito del discurso prolongado para producir frases cortas y saturadas de experiencias sensoriales. No hay aquí un recuerdo que pueda ser racionalizado. Todos los recuerdos pasan o están asociados a un sentido: la vista, el oído, el olfato. El desprecio del narrador por lo que llama “espectáculo de la autopsia” y su necesidad de alejarse del mismo nos recuerda aquel fragmento de sus diarios—citado unas páginas más arriba—en el que declara tener un carácter incompatible con “[c]ontar todos esos detalles tétricos” (*Lo que fue presente* 188).

Estas muertes y casi muertes son, pues, exordios de la muerte del padre que acompañan otras referencias directas a su ausencia, antes de que su muerte misma sea relatada. Por ejemplo, al final del capítulo tercero, el narrador recuerda cómo en aquellos días en compañía de Gilma esperaba a su padre en la oficina tecleando garabatos en la máquina de escribir, protopalabras

que eran después leídas y celebradas por su progenitor. En un tono melancólico, que nos recuerda que más temprano que tarde el relato de la muerte llegará, Abad concluye:

Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra. (22)

Según Andrea Fanta, estos exordios evidencian una resistencia a narrar el brutal acontecimiento (“Imágenes del tiempo” 30; *Residuos* 128), como si al hablar de otras muertes pudiera dilatar la narración del asesinato. Las propias palabras de Abad en su diario confirman la sospecha:

Tengo una resistencia física a redactar la muerte, el día de la muerte de mi papá. Cuando llego, cada vez que llego a ese punto, a esa página ineludible del libro, me invento alguna cosa tonta para evitarla. Me levanto, voy al baño sin tener ganas de ir al baño, me acuerdo de alguna diligencia falsamente impostergable... Leo lo que no debo, escribo otra cosa. Esto mismo que estoy escribiendo lo escribo por desesperación, por no volver al computador portátil a escribir lo que tengo, tengo, tengo que escribir. Cuando al final salga de eso podré volver a vivir otras cosas. Pero ¡hazlo ya, ya, ya! (600)

En un artículo ya citado, “Acuérdate de olvidar”, Abad vuelve sobre la famosa escena del anfiteatro: “Tal vez mi papá, al llevarme a ver esos muertos, me estaba preparando para que yo fuera capaz de soportar su propia muerte violenta”. Aunque en el mismo artículo reconoce que

no hay preparación que valga para sobrellevar la muerte de un ser amado, ahora, como narrador, vuelve sobre los muertos de su pasado familiar como preparándose—aunque sea en vano—y preparando al lector para la narración de la muerte más importante del libro.

La muerte de Marta, la hermana mayor de Héctor Abad que lo antecedió, se trata de uno de los episodios más relevantes de la novela, incluso en un sentido literal. El evento está narrado casi en la mitad del libro y abarca cuatro capítulos. La foto de la portada es la de Marta, aunque no murió cuando era una niña (época a la que pertenece la imagen), sino en la adolescencia (ver fig. 6). A diferencia de la muerte del padre, la de Marta no fue violenta. Se la llevó un melanoma en cuestión de meses. Empero, aunque natural, no fue menos dolorosa y su impacto en la historia familiar fue devastador (*El olvido que seremos* 150).



Fig. 6. Marta empezó a tocar el violín a los cinco años y lo abandonó a los once: “le parecía que era un instrumento muy triste, que exigía una entrega total del tiempo, de la vida” (151).

No es gratuito que, a pesar de los quince años que las separan, la muerte de la hermana sea narrada en los capítulos inmediatamente anteriores a la del padre (Caña 44). Tampoco es accidental que el narrador establezca ciertos paralelos entre ambas muertes, como si hubiera entre ellas una relación espejo. No por su naturaleza, sino por sus efectos en la familia. En los capítulos 30 y 31, por ejemplo, se relatan el entierro del padre y de la hija, llevados a cabo quince años aparte, pero en el mismo escenario: la iglesia de Santa Teresita en el barrio Laureles. En ambos relatos es evidente la desavenencia entre el narrador y la iglesia como institución. En el entierro de Marta, lo contrarió la alegría del obispo que oficializaba la misa: “Pretendió despedir así a Marta dizque con inmensa felicidad [...]. Gritaba ¡Aleluya, Aleluya, Alegría!, ante una iglesia llena de personas que solamente podían llorar y oír a ese alegre obispo alucinado” (172). En el de su padre, que el cardenal López Trujillo llamará al párroco para prohibirle explícitamente realizar la misa de difuntos a un “comunista y ateo” (175-176), le pareció de una inclemencia inverosímil contra su madre y sus hermanas, creyentes y devotas.

También en ambos episodios, Clara, la segunda de sus hermanas, padece una hemorragia vaginal incontenible. Es innegable el valor metafórico de la imagen de la sangre que no para de regarse. El que se trate además de una hemorragia vaginal nos remite inevitablemente a la idea de un aborto involuntario. Y, con él, a la imagen de la vida truncada, de la ilusión de futuro despedazada.

Más allá de estos paralelos, lo más importante de la muerte de Marta, al menos en el contexto del libro, es que ayuda a entender lo que Abad llama la “tentación de martirio” de su padre (178). Se trata no de un deseo de morir o una tendencia suicida, pero sí de una voluntad de “comprometerse hasta la locura con batallas imposibles” (179). Dice Abad: “Cuando a uno le pasa una tragedia en la casa, como que la vida pierde valor y uno se dedica a hacer algo por los

demás porque ya la vida de uno no es tan importante” (“Ahora estoy tranquilo”). Para Héctor, la muerte de Marta no justifica la muerte del padre, pero explica por qué este estuvo dispuesto a sacrificar su vida por sus luchas sociales y humanas.

Si bien la narración de la muerte de Héctor Abad Gómez empieza con el relato de su entierro en el capítulo 31 (si ignoramos las mencionadas alusiones presentes a lo largo del libro), es hasta los capítulos 38, 39 y 40 que se narran los hechos acontecidos entre el 24 y el 25 de agosto de 1987. Es decir, el tiempo transcurrido entre el momento en que Héctor Abad Gómez descubre que está amenazado y su asesinato. Lo primero que llama la atención de estos capítulos es la inserción de dos largos poemas. En el capítulo 38 encontramos cuatro estrofas de *Coplas de don Jorge Manrique* por la muerte de su padre. Y en el capítulo 39 el soneto inédito de Borges, *Epitafio*. A un octosílabo de la primera estrofa de Coplas le debemos el título del capítulo 38: “Cómo se viene la muerte”, uno de los pocos titulados en la novela. Al primer endecasílabo del poema de Borges le debemos el título del libro.

Más allá de su pertinencia temática: unas coplas sobre la muerte de un padre en un capítulo sobre la muerte de un padre, o una reflexión sobre el olvido en un libro en contra del olvido, *Coplas* y *Epitafio* conectan al hijo con el recuerdo del padre de manera directa y no solo tangencial. Padre e hijo recitaban juntos las *Coplas de don Jorge Manrique*: “las recitó tantas veces de memoria mi papá en nuestras largas caminatas por el campo, que acabé por aprendérmelas yo también de memoria, y creo que me acompañarán, como lo acompañaron a él, toda la vida” (229). Y el poema de Borges forma parte de los papeles que Héctor Abad Gómez tenía en el bolsillo cuando lo asesinaron. Junto con el poema estaba una lista con los nombres de las demás personas amenazadas por los paramilitares. Los nombres de Alberto Aguirre y Carlos Gaviria estaban allí también consignados.

No voy a explayarme aquí en las particularidades de este poema y la polémica que desató su autoría tras salir a la luz en *El olvido que seremos*. Básteme decir que en 2009 Abad escribió un libro titulado *Traiciones de la memoria*, donde prueba que *Epitafio* sí es un soneto de Borges—aunque María Kodama no quiera saber nada del asunto—. También vale la pena mencionar que en 2011 el escritor argentino Jaime Correas se sumó al debate con su novela *Los falsificadores de Borges*. Me interesa sí pensar el lugar que ocupa la poesía en los capítulos dedicados al asesinato del padre. En una columna de opinión del año pasado titulada “Las buenas compañías”, Abad escribe: “Así como algunos, por dentro y por fuera, rezan y se calman, hace ya muchos años descubrí que la compañía de unas palabras que se repiten iguales y de memoria—mentalmente o en voz alta— son como el mantra que serena a algunos orientales”. Más allá de su innegable pertinencia temática, estos poemas irrumpen en este relato de la muerte precisamente como esos mantras que facilitan la tarea imposible de escribir sobre lo que más duele. A la vez, nos recuerdan esa resistencia de Abad—de la que ya hemos hablado—a narrar la violencia.

De manera muy similar a como sucede en el relato de la anécdota del anfiteatro, la narración de la escena del crimen de Héctor Abad Gómez está fracturada. Hay en ella vacíos e incertidumbres que no permiten que se articule en un todo coherente. Abad habla con fluidez y cohesión de las horas previas al asesinato del padre, incluso de los minutos antes del crimen, cuando se lo encuentra a la salida de su oficina. Pero el relato se rompe durante y después del homicidio. El capítulo 39 inicia con la frase: “Lo que pasó después yo no lo vi” (242), y constantemente hace referencia a lo que otros le han contado y, por lo tanto, solo puede imaginar (242-243). Hay una incertidumbre asociada no solo a su ausencia en la escena y en el momento del crimen, sino a la imposibilidad de saber y de narrar lo que ha vivido quien se ha enfrentado

directamente a la muerte—recordemos la diferencia de Agamben entre el testigo perfecto y el integral—: “¿Alcanzó a verlos mi papá, supo que lo iban a matar en ese instante? Durante casi veinte años he tratado de ser él ahí, frente a la muerte, en ese momento” (243).

El encuentro con el cadáver del padre está narrado a partir de imágenes desarticuladas, cuadros sueltos, que dan cuenta de la imposibilidad que hay en ese momento de proferir racionalmente lo que sucede: “Corremos y ahí está, boca arriba, con un charco de sangre, debajo de una sabana que se mancha cada vez más de un rojo oscuro, espeso. Sé que le cojo la mano y que le doy un beso en la mejilla y que esa mejilla todavía está caliente. Sé que grito e insulto, y que mi mamá se tira a sus pies y lo abraza. No sé cuanto tiempo después veo llegar a mi hermana Clara” (245). Hay un sentido que se disipa irremediabilmente con la muerte del padre y a duras penas se vuelve a articular veinte años más tarde con la escritura del libro.

Finalmente, hay un último desplazamiento narrativo que tiene que ver con la referencia a los victimarios. En la novela se alude poco a los asesinos, pero se expresa con claridad quiénes son los autores del crimen y cuáles son sus motivaciones. En el capítulo 35, “Derecho y humano”, Abad desarrolla ampliamente su hipótesis. Advierte que “El Estado, concretamente el Ejército, ayudado por escuadrones de asesinos privados, los paramilitares, apoyados por los organismos de seguridad y a veces también por la policía, estaba exterminando a los opositores políticos de izquierda, para ‘salvar al país de la amenaza del comunismo’, según ellos decían” (205). Recuerda que la universidad pública—aquella en la que su padre trabajaba—estaba siendo blanco sistemático de quienes la consideraban “la semilla y la savia ideológica de la subversión” (208).

Dedica un párrafo, quizás el más gráfico, a recordar con nombre propio las historias de horror de estudiantes que fueron desaparecidos, torturados y asesinados en el marco de este

ataque, pero siempre enfatizando la historia de vida por sobre la imagen de sangre: “A Ignacio (le decían Nacho) Londoño, siete tiros en la cabeza y uno en la mano izquierda. Tenía cercenado un dedo de la mano derecha, cuando lo encontraron. Este joven se ganaba la vida como recreacionista (especialmente de ancianos, pues era dulce con los viejos), y venía haciendo lentamente la carrera de Comunicación social porque sostenía a su padre, un señor de 82 años” (209).

En este mismo capítulo, pero sobre todo en el 41, encontramos las pocas referencias directas a Carlos Castaño. Con un tono que oscila entre el sarcasmo y la indignación, el narrador cita textualmente aquella parte de la autobiografía del jefe paramilitar en la que, orgulloso, afirma haberle “anulado el cerebro” a los “subversivos de ciudad” (H. Abad 267; M. Aranguren 115). Abad lo llama “asesino”, “megalómano” y en un punto del relato se detiene y afirma: “No voy a citar más a este patriota, se me ensucian los dedos” (268). Si—siguiendo a Fredy Reyes—leemos *El olvido que seremos* como una suerte de respuesta al libro testimonial de Carlos Castaño (25), podemos entender esta interrupción como un gesto simbólico en el que la víctima-narrador le arrebató la palabra al victimario y la retoma para sí. Allí donde las palabras de Castaño hablan de hombres perversos, señores de la guerra y secuestradores, Héctor Abad corta los agravios y cuenta su versión de los hechos: “volvamos a 1987 y a ese charco de sangre producido por él y por sus cómplices” (268).

3.1.3. De *El olvido que seremos* a *Carta a una sombra*

Los padres somos, en la larga cadena de la vida, el eslabón que une a los abuelos con los nietos: en general somos capaces de dar el amor que recibimos. Los nietos, la nieta en este caso, dirige su mirada hacia atrás tal vez porque si sabemos de dónde venimos tenemos también alguna idea de hacia dónde vamos.

—Héctor Abad, “Solo un abuelo sentimental”

En 2011, un grupo de productores holandeses contactó a Héctor Abad para hacer un documental inspirado en *El olvido que seremos*. Para Abad era muy importante que alguien local, que entendiera las dinámicas sociales y los contextos históricos del país, se uniera a la iniciativa. Contactó, entonces, al director bogotano Miguel Salazar, con quien había trabajado en un documental sobre la toma del Palacio de Justicia (D. Abad, “Recordar para vengarse no construye nada”). También su hija Daniela Abad—que para entonces estudiaba cine en Barcelona—se vinculó a la iniciativa, pero asumiendo un papel secundario (H. Abad, “El dolor de los Abad”). La asociación con los holandeses finalmente no resultó. Según Daniela Abad, el problema estaba en el cuidado: “Esas entrevistas que se grabaron en un primer momento. Oír a mis tías hablar. Sentí cierta responsabilidad de tener que proteger a la familia con una mirada cercana. A veces me parecían muy frías, las escuchaba y no las reconocía” (H. Abad, “El dolor de los Abad”).

Miguel y Daniela decidieron unir fuerzas y sacar el proyecto adelante. Llamaron el documental *Carta a una sombra*, inspirados en una frase de la novela—que ya he citado—en la que Abad afirma que *El olvido que seremos* es como una carta escrita a la sombra de su padre (22). Respecto del papel de cada uno en la codirección, Daniela asegura que Salazar se ocupó de

“la mirada externa” mientras que ella introdujo la mirada familiar (D. Abad, “Recordar para vengarse no construye nada”): “La mirada más objetiva de Miguel permitió que mi mirada íntima no llegara a ser demasiado edulcorada, y viceversa. La mirada íntima ayudó a que la película fuera más cercana, más familiar y no tan política como podía llegar a ser” (D. Abad, “Entrevista a Daniela Abad”).

En este sentido, *Carta a una sombra* es fiel al estilo, tono y énfasis de *El olvido que seremos*. Da protagonismo a la figura del abuelo—dejando prácticamente de lado la de los victimarios—, y se hace énfasis en su vida y obras, más allá de su asesinato. Aunque aparecen imágenes de video y a color de la escena del homicidio, estas son ínfimas en contraste con imágenes en las que se incluyen momentos familiares, el activismo político del abuelo y su trabajo en salud preventiva: “[N]unca nos interesó hablar de los asesinos, por un lado porque el verdadero asesino es una ideología más que una persona, y por otro lado porque lo que importa es olvidarlos a ellos y recordar a quien asesinaron. Recordar a Héctor Abad Gómez, seguir algunos de los valores que él enseñaba, es más que suficiente” (D. Abad cit. en Pino; cursiva del original). Finalmente, el documental recoge y amplifica la voz de las víctimas. Para empezar, Héctor Abad Faciolince es el narrador y el documental se construye a partir de fragmentos de *El olvido que seremos*. Hay, además, entrevistas a las hijas y a los amigos más cercanos de Héctor Abad Gómez, en las que ellos relatan sus experiencias compartidas y los recuerdos que tienen del médico en sus múltiples facetas. Quizás lo más importante es que escuchamos directamente la voz de Héctor Abad Gómez. En su investigación, Daniela Abad y Miguel Salazar recuperan varias cartas-casete que Abad Gómez había enviado a su familia durante sus múltiples viajes internacionales, así como entrevistas radiales. Más de cien horas de grabaciones de audio, condenadas por los cambios tecnológicos al silencio, vuelven a ver la luz.

En lo referente a aquella mirada familiar e íntima de la que habla Daniela Abad, su caso es particular, pues sus recuerdos no son directos. Abad Gómez fue asesinado cuando su nieta tenía tan solo un año. Así, para ella el documental es también la carta a una sombra, pero una sombra con connotaciones distintas. Héctor Abad Faciolince conoció, convivió y construyó un universo en común con su padre. Para él, esta sombra a la que le escribe está unida a un personaje concreto. Para Daniela Abad, en cambio, antes del documental su abuelo no era más que un rostro en una foto, un murmullo en una conversación familiar o un informe periodístico. Sabía desde siempre que había sido asesinado, que era médico, que era bueno, pero no mucho más que eso. La claridad llegó cuando ella tenía dieciséis años y su padre publica *El olvido que seremos* (H. Abad, “El dolor de los Abad”). Aún así, incluso después del libro, el dolor por la muerte del abuelo era sobre todo un tema heredado (H. Abad, “El dolor de los Abad”).



Fig.7. Héctor Abad Gómez dedicó sus últimos años al activismo político y el cultivo de rosas. El cartel promocional de *Carta a una sombra* muestra esa faceta más íntima.

La pregunta por la memoria transgeneracional surge por primera vez entre la segunda generación de sobrevivientes de la *Shoah*. Autores como Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012) y Gabriele Schwab en *Haunting Legacies. Violent histories and transgenerational trauma* (2010), entre muchos otros, preguntan “How do children of parents who lived through violent histories ‘remember’ events they did not experience themselves?” (Schwab 13). Para estos hijos y nietos de sobrevivientes, los efectos de un pasado traumático familiar se instalan en su presente de una manera tan profunda y efectiva que pueden llegar a constituir recuerdos en su propio derecho (Hirsch 5). Como todo recuerdo, estos están llenos de vacíos, fracturas, construcciones y, además, llevan consigo las secuelas de un profundo trauma familiar:

While victims of trauma live with the scars of memory so to speak—gaps, amnesia, distortion, revision, or even fugue states or intrusive flashbacks—the recipients of transgenerational trauma live with a “postmemory” that comes to them secondhand. Like the memory of the parental generation, it is fragmentary and shot through with holes and gaps, but in different ways. These children need to patch a history together they have never lived by using whatever props they can find—photographs and stories or letters but also, I would add, silences, grief, rage, despair, or sudden unexplainable shifts in moods handed down to them by those who bring them up. (Schwab 14)

Sin lugar a duda, Daniela Abad ha padecido los efectos del trauma paterno. El temor de Héctor Abad Faciolince a las motos, los melanomas y la violencia la han perseguido desde siempre: “un día tuvimos un problema, porque fui a coger un bus, ¡un bus! y me decía que no lo hiciese” (H. Abad, “El dolor de los Abad”). Ella también sabe de los silencios unidos a aquel

trauma: “tú casi no me hablabas del aba [abuelo]” (H. Abad, “El dolor de los Abad”). Pero no fueron estos silencios o aquellos síntomas los que despertaron su interés por la historia de Abad Gómez, sino esa sensación de responsabilidad por el bienestar de su familia a la que me refería al principio de este apartado.

Aparece para la nieta, como apareció para el padre, la pregunta por la forma: ¿cómo se debe hablar de este pasado doloroso? ¿Cuál debe ser la aproximación a la narración y rememoración de este evento traumático? La respuesta de Abad y Salazar está precisamente en la mirada íntima o, mejor, en la tensión entre dicha mirada y la perspectiva histórica. La primera, introduce la historia privada del rostro público; la segunda enmarca la historia personal en un contexto colectivo. Esta mirada íntima se traduce en el documental, entre otras cosas, en entrevistas en espacios poco convencionales del inmobiliario doméstico. Tal vez su escena más contundente es aquella en la que Daniela habla con su abuela mientras esta desayuna en la cama (00:18:53; 00:22:41), pero hay otras, como cuando toda la familia está en su casa de campo, sentada alrededor de una mesa al aire libre, y discuten quiénes pudieron ser los asesinos. Hay en el documental una tensión constante entre lo privado y lo público; entre los espacios privados que devienen públicos a través del documental, y los espacios públicos vistos a través del lente privado de Héctor Abad Gómez:

Tal vez algo que no queda muy claro, y sobre lo que me gustaría hablar, es la decisión de grabar la entrevista con mi abuela en un espacio tan atípico e íntimo como su cama. Ese lugar puede parecer extraño, pero me pareció importante hacerlo ahí e incluirlo porque era donde desayunaba con mi abuelo. Ese espacio tan personal se convirtió en un lugar significativo para ella. (D. Abad, “Recordar para vengarse no construye nada”)

Decía en las primeras páginas de este capítulo que una de las motivaciones de quien testimonia es ser escuchado, encontrar un oído dispuesto a saber qué, cómo y por qué pasó lo que pasó. En *Carta a una sombra*, Daniela Abad se convierte en ese oído que quiere escuchar. Un oído que es a la vez familiar y ajeno (en la medida en que ella no vivió la experiencia traumática directamente). De este modo, durante el largometraje no solo vemos obrar el milagro de que aquellos que preferían callar hablen o de que aquellas cosas que por dolor no se mencionaban vuelven a resonar, sino que vemos cómo el recuerdo de Héctor Abad Gómez es retomado y reinaugurado por la segunda generación.

En un artículo del libro *Cultura política y perdón*, publicado por la Universidad del Rosario de Bogotá en 2007, Pablo de Greiff examina de qué hablamos cuando afirmamos que tenemos la obligación moral de recordar. Su objetivo es pensar esta obligación en contextos sociales, como el colombiano, caracterizados por un pasado y un presente violentos. Según dice, se suelen esgrimir dos grandes argumentos a favor de la obligación de recordar. El primero, enfocado hacia el futuro, se basa en el supuesto de que quienes no recuerdan su pasado están condenados a repetirlo. El segundo, enfocado hacia el pasado, sostiene que les debemos a las víctimas recordar su destino trágico e injusto (165).

De Greiff desestima el carácter concluyente de ambos argumentos, sin que esto signifique un rechazo absoluto de los mismos. Respecto del primero afirma que es ingenuo creer que recordar el pasado nos garantiza blindarnos de los mismos sucesos en el futuro. La razón es simple: la historia, de hecho, no se repite (163). Considera, además, que este argumento es problemático en la medida en que instrumentaliza a las víctimas. Volvemos sobre ellas, las recordamos, no por ellas mismas, sino porque creemos que recordarlas nos protegerá de caer en la misma situación (165). Por su parte, hay dos grandes dificultades que el segundo argumento

debe subsanar antes de ser considerado algo más que una figura retórica. Primero, “debe ser aclarado cómo los muertos pueden ser objeto de obligaciones por parte de los vivos” (170). En efecto, mientras este argumento puede explicar, con cierta eficacia, por qué los autores de la violencia y sus cómplices, y aun los espectadores pasivos, han adquirido una deuda con el pasado, no parece fundamentar una obligación similar por parte de generaciones futuras (168). Segundo, como resultado de lo anterior, a menos que nuestro objetivo sea el recuerdo transitorio del pasado, se debe aclarar cómo esta deuda puede ser transferida a las generaciones siguientes. De lo contrario, el evento tendrá una recordación limitada al contexto espacial y temporal en que se dio (170).

Como complemento de estos dos argumentos, De Greiff postula un tercero que, a su criterio, justifica con mayor suficiencia nuestra obligación moral de recordar. Con el fin de explicar la naturaleza del argumento, el autor evoca el discurso que Richard Von Weizsäcker dio frente al parlamento alemán el 8 de mayo de 1985, durante la ceremonia conmemorativa de los cuarenta años del fin de la guerra en Europa y de la tiranía del nacionalsocialismo. En esa oportunidad, el político alemán afirmó: “si por nuestra parte intentáramos olvidar lo que ha ocurrido, en vez de recordarlo, esto no sólo sería inhumano, también tendría un impacto en la fe de los judíos que sobrevivieron y destruiría las bases de la reconciliación” (cit. en De Greiff 171).

Según nuestro autor, el argumento de Weizsäcker se resume en que “no puede haber reconciliación sin recuerdo” (171). Este argumento es excepcional porque está dirigido hacia el presente, y no para evitar en el presente eventos dolorosos ocurridos en el pasado, sino porque se interesa “por la calidad presente de las relaciones entre ciudadanos” (171). Este interés por el presente—dice De Greiff—resuelve uno de los problemas del argumento orientado hacia el

pasado, aclarando que aquellos a los que se debe el recuerdo no son tanto a los muertos, como a los vivos. Aunque recordamos a los muertos, es a sus descendientes a quienes debemos tal recuerdo (17). Es sobre todo con ellos con quienes tenemos una obligación moral de recordar y son ellos los que, en cierto sentido, determinan qué es lícito que olvidemos y qué tenemos la obligación de recordar, pues debemos recordar todo aquello que no podemos razonablemente esperar que nuestros conciudadanos olviden (171).

En *Carta a una sombra*, el sentido de responsabilidad moral que puede asociarse al documental se parece mucho a este argumento de De Greiff; Daniela Abad no parece sentir una responsabilidad moral tanto con su abuelo como con su familia, los sobrevivientes. Recordar a su abuelo es el origen del proyecto, honrar el dolor de su familia y su historia es la causa final, conocer y querer a un personaje íntimo y a la vez tan ajeno es el resultado. Termino con dos citas. La primera es la respuesta de Daniela en una entrevista en la que le preguntan qué fue lo más difícil de hacer en el documental sobre un evento tan trágico, teniendo en cuenta que ella es parte de la familia del protagonista. La segunda cita es un comentario de Héctor Abad Faciolince al documental. Aquí las palabras de Daniela:

Realmente fue un proceso muy bonito, no me pareció duro, me parece dura la historia, duro para mi familia, pero en el fondo creo que era una historia necesaria, algo que yo les debía a ellos. Me han dado muchas cosas y es bueno poderles devolver por lo menos algo de todo lo que ellos han hecho por mí. Fue una forma de reconocerlos y de conocer a un abuelo al que no conocí (D. Abad, “Entrevista a Daniela Abad”).

Este pasaje da cuenta de una conexión con la memoria del abuelo a través del vínculo familiar. No es por la figura del Héctor Abad Gómez por la que ella se siente mayormente

responsable, sino por sus parientes vivos y por la importancia que dicha figura tiene para ellos. Es a partir del testimonio escrito del padre que Daniela Abad conoce por primera vez en detalle a su abuelo y su historia; es la frialdad con la que los holandeses conducen las primeras entrevistas con las tías y a la abuela la que la llama a asumir un papel protagónico en el filme; pero hay, en todo caso, una distancia asociada al hecho de ser la segunda generación que no termina de saldarse y que está siempre presente. En el documental esta distancia se hace patente en el hecho de que Daniela nunca aparece frente a la cámara. Ella no es parte de las narrativas. Es interlocutora, no testigo. La única vez que la vemos es cuando aparece pequeña en una fotografía en brazos de su abuelo.

Por su parte, si para Héctor Abad el objetivo de *El olvido que seremos* era resistir al olvido y el silencio absoluto que pretendían los perpetradores con el asesinato de Héctor Abad Gómez, *Carta a una sombra* es la culminación de ese proyecto, en la medida en que representa el compromiso con la memoria en una perspectiva transgeneracional. La hija lleva el recuerdo del abuelo a la siguiente generación. Logra ganar unos años más antes de que llegue el olvido definitivo. Y, además, salva para esa memoria una voz y unas imágenes que el libro no estaba en condiciones de traer. Dice Héctor Abad:

Cuando lo vi por primera vez, en el Festival de Cine de Cartagena, me dije que yo había tenido más suerte que mi papá: pude ver el primer largometraje hecho por mi hija (al lado de un director con más trayectoria y experiencia, Miguel Salazar) y así esta película, al menos para mí, no ha sido la carta a una sombra, sino un mensaje recibido por alguien que todavía no es fantasma, sino un padre orgulloso y feliz, de carne y hueso [...]. Los paramilitares que mataron a mi padre creyeron que “anulándole el cerebro” cancelarían también sus ideas. No se imaginaron

nunca que su hijo, a través de las palabras, trataría, si no de resucitarlo, al menos de mantener vivo su recuerdo. Y mucho menos habrán pensado que su nieta (con la compañía invaluable de Miguel, un cineasta sensible y sereno) nos devolvería también su voz, su semejanza y su figura, a través de las imágenes y los sonidos del cine. Como dijo una vez bellamente Juan Villoro: “Muerte, ¿dónde está tu victoria?” (“Solo un abuelo”)

3.2. *De su puño y letra* (2015)

Ha muerto Aquiles. Lo hirieron en sus talones, su
cabeza, su cuello, sus manos, todo lo que él tenía
para mostrarle al mundo para que el mundo lo
amara, aunque el mundo lo matara.
Murió la voz que les decía a los demás:
No soy coraza de guerra.
También soy cabeza de paz.

—Carlos Fuentes, *Aquiles o el guerrillero y el asesino*

En 2015, María José Pizarro publica *De su puño y letra*. Este es un libro que recoge la correspondencia que su padre—el jefe guerrillero del M-19 Carlos Pizarro Leongómez—sostuvo por más de una década con familiares, amigos e importantes figuras de la esfera pública nacional e internacional. Al final del libro encontramos, además, alocuciones e intervenciones públicas hechas por Pizarro durante y después del proceso de paz del M-19 con el gobierno liberal de Virgilio Barco. Durante dicho período, la correspondencia cesa y la palabra escrita, asociada a la clandestinidad, da paso a la voz libre y pública. *De su puño y letra* es un texto diverso y complejo. A las cartas e intervenciones se les suma una colección de fotografías (228-245), poemas—unos escritos por el propio Pizarro (101) y “Tu risa” de Pablo Neruda (11)—, un

dibujo de Pizarro y Myriam Rodríguez hecho por otro integrante del M-19, Jairo Linares, durante su tiempo en la penitenciaría la Picota (227), la transcripción de una carta-casete (45), una necrología a propósito de la muerte del comandante general del M-19 Álvaro Fayad (260) y citas del libro de Álvaro Gómez Hurtado—secuestrado en 1988 por la organización guerrillera— donde se refiere a este grupo armado (268). Las cartas están enmarcadas en párrafos y notas al pie donde María José explica el origen de cada misiva o grupo de misivas, su contexto, para quién iban dirigidas, etc. También son de María José Pizarro la dedicatoria y la introducción. Finalmente, el prólogo es de la escritora Laura Restrepo que, en su condición de periodista y comisionada de paz, fue testigo privilegiado de la desmovilización del M-19.

Las cartas están organizadas en orden cronológico y divididas en tres apartados. Inician en 1974, cuando Pizarro deserta de la guerrilla de las FARC-EP, y culminan cuando deja las armas en 1990. El primer apartado, “El encuentro” (21-55), da cuenta del inicio y primeros años en la relación de Pizarro y Myriam Rodríguez, madre de María José. Aquí están principalmente las cartas que le envió a Myriam, por un lado, durante los primeros meses de relación, cuando ella estaba en Nueva York, separándose de su primer marido, y él se escondía de las FARC-EP, que lo había declarado objetivo militar. Por otro lado, están las cartas que le envió desde la clandestinidad tras la Operación ballena azul, en la que el M-19 sustrajo cinco mil armas del Cantón Norte. En “Los días de encierro” (57-246)—el apartado más extenso—se halla la correspondencia producida durante los tres años que duró su reclusión en la penitenciaría nacional La Picota en Bogotá, luego de que fuera apresado y sentenciado por el robo de las armas. Las cartas siguen siendo en su mayoría para Myriam, que está a su vez presa en la cárcel de mujeres de Bucaramanga, pero también para sus padres y Claudia, hermana mayor de María José. Finalmente, “El regreso a la guerra” (247-270) cubre las misivas escritas entre su salida de

la prisión—gracias a la amnistía del presidente Belisario Betancur—, su regreso a la lucha armada clandestina y el proceso de paz con Virgilio Barco. Para estos años la correspondencia está dirigida sobre todo a sus padres, hijas y algunas figuras públicas, como el mencionado Álvaro Gómez Hurtado o el papa Juan Pablo II.

Lo primero que hay que decir sobre *De su puño y letra* es que en el fondo se trata de dos libros, no distintos, pero hasta cierto punto independientes y complementarios. Son dos libros sobre todo pensados desde perspectivas, tiempos, necesidades sociales y personales diferentes. El primero es el escrito por Carlos Pizarro: una suerte de epistolario póstumo que da cuenta tanto de las motivaciones y anhelos de su lucha armada y su posterior apuesta por la paz, como de aspectos más íntimos de su vida: su paternidad, su amor por Myriam y sus relaciones familiares. Se trata de un libro que no fue pensado como libro, pero que—a diferencia, por ejemplo, de un diario—fue concebido para ser leído por otros, no solo porque cada carta tiene un destinatario, sino porque muchas de ellas tuvieron que pasar por la censura en las cárceles (C. Pizarro 100).

Por encima de estas razones, la calidad literaria de las cartas, las justificaciones que en ellas se da de ciertas acciones del M-19, la forma en que Pizarro se presenta a sí mismo, el uso de la segunda persona plural del español ibérico para referirse a sus padres (51), etc. son todos elementos que nos hablan de la conciencia que el autor tenía de sí como figura política y del valor público—a pesar de ser escritas para interlocutores privados—de las misivas. Dice en una carta dirigida a Myriam el 28 de diciembre de 1978: “Esta tal vez sea la última carta que yo te escriba, la más extensa, la más bella. En ella moriré a veces de tristeza, tendré risas para repartir a ti, a mis hijas y *a quienes quizás nunca me lean, pero a quienes también escribo*” (45; la cursiva es mía). Esta conciencia desde muy temprano de los lectores posibles, en el marco de la

clandestinidad y el cautiverio, nos revela una urgencia y en todo caso un deseo por dialogar con un país, por sacar a la luz y presentar ideas que estaban condenadas a universos subterráneos.

El segundo libro lo arma María José Pizarro a través de la selección de las cartas, fotografías y los párrafos que las explican o presentan. Este enmarca el del padre, lo complementa, lo articula, le da dirección. Mi tesis se ocupa, pues, de este segundo libro. Me interesa saber cómo la hija ha recogido el relato de su padre, con qué propósito; qué aspectos de la vida de su padre busca resaltar y por qué, cómo enuncia la violencia de la que su padre fue víctima y en qué lugar sitúa a los victimarios. En este sentido, me referiré al contenido de las cartas solo de manera tangencial, en la medida en que me ayude a responder a las preguntas planteadas.

Haré también breves alusiones al documental *Pizarro* (2015) del director colombiano Simón Hernández, estrenado casi al mismo tiempo que la publicación del libro. El documental sigue a María José Pizarro desde Barcelona hasta Colombia en el recorrido que hace por recuperar la memoria de su progenitor. En él se documenta el desplazamiento, o mejor aún, el retorno de la hija, no solo geográfico, hacia la madre tierra, sino ontológico hacia la identidad primigenia. Así, si en *De su puño y letra* prevalece la voz del padre por sobre la de los demás interlocutores, en *Pizarro*—y nótese que el título hace referencia al apellido que comparten padre e hija, sin referirse explícitamente a alguno—es la voz de la hija la que resuena. Si en el libro Myriam era solo un recipiente pasivo de cartas y poemas de amor, en el documental su voz se despliega y su testimonio se vuelve central. También se vuelven centrales las reflexiones e ideas de María José, que apenas se vislumbraban en el texto escrito. En este sentido, documental y libro se complementan como dos caras de una misma moneda (de ahí también que su lanzamiento haya sido prácticamente simultáneo).

3.2.1. Recordar ¿para qué?

A diferencia del libro de Carlos Pizarro, en el libro de María José Pizarro no solo habla el padre a través de la palabra escrita, también lo hace la hija a través de sus comentarios, de lo que muestra y de lo que deja de mostrar. Si la urgencia del padre era hablar de su proyecto armado y político, allí donde no había canales libres para hacerlo, la de la hija es traer la voz del padre en un momento coyuntural de la historia del país: el acuerdo de paz entre las FARC-EP y el gobierno de Juan Manuel Santos. Dice la autora en su presentación del libro en Barcelona:

Nosotros queremos, no solamente que Carlos Pizarro pueda ser reivindicado, que la gente pueda conocer un hombre como él, que merece ser conocido y merece ser reivindicado por las nuevas generaciones en nuestro país y merece ser un referente en Colombia, sino que estamos en un momento absolutamente crucial en Colombia. Y crucial porque nosotros vamos a definir qué sociedad queremos nosotros para los próximos veinte años. Y si nosotros no somos capaces de desarmar al otro, de ponerle un rostro humano, de quitar el estigma de enemigo visceral que nos impide a los colombianos caminar con el otro—trabajar—porque lo odiamos de tal manera que justifica cualquier atrocidad que nosotros hagamos, va a ser imposible cualquier ejercicio que se esté llevando en La Habana.

(00:17:41-00:18:32)

En este sentido, de una manera muy similar a *El olvido que seremos*, en *De su puño y letra* la autora se embarca en un proyecto de memoria que, si bien tiene motivaciones personales, persigue a la vez intereses colectivos; es un proyecto privado que está constantemente en diálogo con lo público. Pizarro descubre y “narra” la historia de su padre para honrarlo, pero sobre todo porque entiende que su padre es un personaje fundamental en un entramaje más grande que es la

historia de Colombia. Entiende que la historia de Pizarro no es solo la historia de un hombre, sino de una generación, y sabe que sus experiencias vitales (las propias y las del padre) ejemplifican las experiencias vitales de toda una época: “yo siento que mi historia personal está ligada a la historia de este país [...]. Asumí que la vida me había puesto en un lugar; que el ejercicio—la lucha—de mis padres me había puesto en un lugar donde podía hablar y a través de mí podían hablar ellos y conmigo pueden hablar otros muchos” (M. Pizarro 00:40:37-00:41:12).

Además de lo anterior, Pizarro es consciente de que recordar es de utilidad no solo para saldar las deudas morales que podemos sentir que tenemos con nuestros fantasmas familiares o para tratar de sanar los propios traumas que ha dejado la guerra, sino porque es una actividad que aunque se dirige al pasado, está siempre mirando hacia el futuro: “la memoria para nosotros significa qué es lo que nosotros vamos a hacer mañana, cuál es el país que nosotros nos estamos imaginando” (M. Pizarro 00:11:03-00:11:10).

María José concibe su ejercicio de memoria como una forma de contribuir e insertarse activamente en la construcción de la paz que se está gestando en ese momento en Cuba. ¿En qué radica la importancia de su narración? Se pueden identificar al menos cuatro razones, más allá de la obvia de que Pizarro formó parte de la lucha armada revolucionaria en el país: 1) de la mano de Pizarro el M-19 llevó a cabo el primer proceso de paz exitoso de Latinoamérica; 2) las muertes de Pizarro y de la mayoría de los integrantes del M-19 posteriores al acuerdo de paz dan testimonio de los peligros y retos que enfrentan los excombatientes en particular y los procesos de paz en general en el país; 3) la historia del M-19 también está llena de víctimas que aún no han encontrado justicia y que han sido condenadas a permanecer en silencio por su condición de combatientes o familiares de los mismos; y 4) una eventual comisión de la verdad deberá

también incluir los relatos del M-19.²² Respecto a este último punto, María José afirma: “Si nosotros, desde nuestro lado, no hacemos un ejercicio muy juicioso por sistematizar lo que ha sido nuestra historia, cuando llegue el momento de confrontarla en estas audiencias de la Comisión de la Verdad, nuestra historia va a quedar como que nuestros padres fueron los terroristas, los asesinos y los matones del paseo” (M. Pizarro 00:37:46-00:38:29).

El trabajo de Pizarro, sin embargo, no se agota en recordar al padre. Su objetivo es reinterpretarlo, narrarlo desde una nueva mirada, una que lo dignifique a él, a sus compañeros de lucha y a los hijos de la insurgencia (M. Pizarro 00:10:59). En efecto, la narrativa oficial entorno a la lucha armada del M-19—o de cualquier grupo armado (o no) de izquierda—está marcada por la estigmatización. No solo se han invalidado las razones por las cuales se organizaron los grupos insurgentes en Colombia: pobreza, hambre, analfabetismo, distribución inequitativa de la tierra, abusos de poder, corrupción, clasismo, etc., sino que sistemáticamente se desconocen los contextos históricos y las dinámicas políticas a nivel regional y local en los que estos grupos surgieron e incluso se mantuvieron por décadas. Se subestiman los esfuerzos y compromisos políticos que hay tras sus apuestas por la paz y las dificultades que tienen que enfrentar para mantenerse en esos compromisos. Ni hablar de los asesinatos de excombatientes o las ejecuciones extrajudiciales de combatientes, que son casi siempre interpretados como el resultado inevitable de una *lex talionis*. Abandonados a su suerte, estos crímenes se pierden siempre en los intrínquilis de la impunidad.

En el caso del M-19, la narrativa oficial constantemente desvirtúa sus intenciones políticas haciendo especial énfasis en la tragedia del Palacio de Justicia y en los supuestos lazos

²² Eventual para la época en que se publica el libro, real desde 2017, cuando mediante el Acto Legislativo 01 de 2017 y el Decreto 588 de 2017 se crea la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Ver: comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad.

de la agrupación guerrillera con el Cartel de Medellín. La hipótesis que vincula al M-19 con el narcotráfico tomó fuerza a partir de 2001 cuando en el capítulo segundo de su biografía Carlos Castaño se atribuye y justifica el asesinato del comandante guerrillero (M. Aranguren 39). Allí sostiene que fue Pablo Escobar quien financió la Toma del Palacio de Justicia, buscando destruir los archivos asociados a procesos de extradición de otros capos de la droga y el suyo, y que él mismo presenció la reunión en la que Escobar y Pizarro acordaron la acción militar (41; 43). Define el asesinato de Pizarro como “una verdadera acción patriótica” (45), pues aunque ante sus ojos Pizarro era “un hombre con talante” y se había convertido en candidato a la presidencia con un “gran apoyo popular” (43), era “un idiota útil” de Escobar y “Pablo lo mantenía chantajeado y extorsionado” (43).

Los sobrevivientes del M-19 han negado en múltiples oportunidades estos vínculos. Han sostenido que la Toma fue un intento por presionar los acuerdos de paz con el gobierno de Betancur y no un mandato de Escobar.²³ Aunque el M-19 ha pedido perdón y reconocido que esta acción militar fue un error que pagaron con su propia sangre (ningún guerrillero que participó en la Toma salió con vida), constantemente recuerdan que la magnitud de la tragedia es proporcional a la fuerza con la que el Ejército llevó a cabo la retoma: sin ninguna consideración por las vidas de quienes allí estaban. Se trata de un comentario que para muchos es una forma de evadir su responsabilidad. María José Pizarro es consciente no solo de esta polémica, sino además del estigma que cargan los exmilitantes del M-19. Quienes se incorporaron a la vida política y se han comprometido con la democracia tras la amnistía siguen, treinta años después, escuchando los calificativos de “guerrilleros”, “secuestradores” y “terroristas”. Por ello, el libro

²³ Ver la primera conversación pública entre exintegrantes del M-19 en el marco de la Comisión de la Verdad: comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/contribuciones-a-la-verdad-m-19-rebelion-negociacion-democratizacion

es también un homenaje a una “generación inconforme y rebelde. Una generación que no se acomodó a la rigidez de unas costumbres sofocantes, a unas prácticas limitantes y excluyentes” (19).

En “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes” (2014), Elizabeth Jelin analiza la forma en que tradicionalmente las narrativas alrededor de las víctimas del terrorismo de Estado han tendido a silenciar y desplazar su militancia política y lucha armada (149). Jelin se centra sobre todo en el caso argentino. Para contrarrestar el discurso militar que justificaba la violencia del Estado como parte de la necesidad de “salvar la patria”, los movimientos de derechos humanos pusieron “el acento sobre la violación y el sufrimiento de la víctima (pasiva), antes que sobre su compromiso (activo) con un proyecto o una acción política significativa” (149). Escribe la autora:

El lenguaje y la imagen idealizada de la familia constituía la figura medular del discurso y de las prácticas del movimiento de derechos humanos. Lo que estaban denunciando eran crímenes en contra de la familia, proyectando al mismo tiempo una imagen de “buen/a hijo/a” del/a joven desaparecido/a y de una vida familiar “normal”. La imagen paradigmática es aquella de la “madre” simbolizada por las Madres de la Plaza de Mayo con sus pañales-pañuelos en la cabeza, que deja su ámbito doméstico y privado “natural” de vida familiar para invadir la esfera pública en busca de su hijo/a secuestrado/a-desaparecido/a. Rescatar los rasgos de la bondad, la generosidad y la inocencia casi infantil es la contracara de la sospecha generalizada del “por algo será”. (149-150)

Fueron precisamente las Madres de Plaza de Mayo quienes empezaron a visibilizar la militancia política de sus hijos e hijas con la popularización de la frase: “nuestros hijos nos

parieron” (Jelin, “Las múltiples temporalidades del testimonio” 151). Emplearon la metáfora de dar a luz para explicar esa cronología revertida en la que ellas dan a luz a sus hijos físicamente, pero ellos las paren en un sentido político (Borland 143). Pero incluso en el caso de Madres—dice Jelin—se ha dado prioridad y visibilidad a la militancia social, “basada en principios humanistas (a menudo cristianos) de ayuda a los pobres para su mejoramiento” (151), por sobre la militancia armada.

También María José Pizarro—en un claro guiño al movimiento argentino—utiliza la metáfora de dar a luz para describir su “camino de la memoria, donde es la hija la que pare al padre para entregárselo de nuevo al mundo, renacido y libre” (18). Y, aunque no hay aquí una cronología revertida en los mismos términos que en Madres—porque es la hija y no la madre la que busca a la víctima, porque Carlos Pizarro no está desaparecido, porque su asesinato no se da en el marco de una dictadura militar y porque no hay en el gesto de la hija una inversión de lo doméstico—, sí hay una transposición en la medida en que es la hija la que está pariendo a su progenitor. Las preguntas obligadas son, por supuesto, ¿en qué sentido pare la hija al padre? Y ¿por qué valerse de la metáfora del alumbramiento?

Lo primero que hay que decir es que la referencia de María José Pizarro a la maternidad nos invita a hablar, por un lado, de la relación entre memoria y género y, por el otro, del “nacimiento” o de “renacimiento”—si utilizamos sus propias palabras—asociado a la idea de alumbramiento. Respecto al primer punto hay que decir que a lo largo del texto la relación entre memoria y género está atravesada por la experiencia de la maternidad. Se trata de un libro lleno de interlocutoras femeninas, que coinciden en el hecho de ser madres. Mujeres que han vivido la insurgencia armada de la mano de la maternidad. En primer lugar, el libro está dedicado a sus abuelas (materna y paterna), quienes la criaron e hicieron de ella “una mujer que camina con sus

propios pies” (10). Aquí las abuelas no aparecen solo como madres de sus hijos militantes, sufrientes y pasivas frente a los peligros que corre su descendencia, sino como cuidadoras activas que se echaron al hombro la tarea de criar a sus nietos mientras sus hijos estaban en la cárcel o en la clandestinidad.

El prólogo de Laura Restrepo representa la mirada externa y académica, el contrapunto necesario a un texto tan íntimo como este. Restrepo no menciona el tema de la maternidad. No hace siquiera referencia a la militancia femenina o su propia militancia (durante la dictadura argentina). Por el contrario, se sumerge en el mundo de los héroes clásicos y afirma que en Pizarro se cumple la parábola del héroe: “Aquel que por sí mismo es Historia, independientemente de los resultados concretos de su acción” (13). Para luego ponerlo en la misma línea—casi genealógica—de figuras de la historia revolucionaria latinoamericana como Zapata, Villa, Guevara y Camilo Torres, pero también de héroes literarios como Aquiles y Aureliano Buendía.²⁴ Sin embargo, el tema de la maternidad y la militancia no es ajeno a la escritora. Su novela *Demasiados héroes* (2009), inspirada en su propia historia, trata de los efectos de la lucha política en la vida familiar. Ella misma y su hijo pasaron por experiencias vitales similares; por lo tanto, cuando escribe este prólogo, lo hace desde la capacidad que tiene de entender lo que se está poniendo en juego en *De su puño y letra*.

Además de lo anterior, la mayoría de las cartas están dirigidas a Myriam, y se entrevisté en ellas, precisamente, esa relación compleja—que valdría la pena pensar de manera separada y que supera los propósitos de esta investigación—entre lo femenino, la maternidad y la militancia—. Es Myriam, así mismo, la guardiana de la mayoría de las cartas que leemos y quien las digitaliza cuando María José empieza su recolección. Dice María José en la presentación del libro: “Estas

²⁴ Esta asociación también la hará Carlos Fuentes en su libro póstumo *Aquiles o El guerrillero y el asesino* (2016), citado como epígrafe de este apartado.

cartas empiezan a ser recogidas, a ser enviadas, a ser transcritas, tal vez en un afán de mi madre. Las madres siempre, las mujeres siempre, en Colombia guardándolo todo. Ellas son las guardianas, ¡somos! —porque yo también soy mujer y soy madre, y ahora también soy guardiana de esa memoria” (M. Pizarro 00:14:11- 00:14:32).

En *Los trabajos de la memoria*, Jelin introduce el término de “emprendedores de la memoria” para referirse a aquellos agentes sociales que se organizan y movilizan en función de determinada memoria (48). Los emprendedores de la memoria surgen y actúan en el marco de un conflicto de carácter público en el que una o más versiones del pasado buscan imponerse (49). Un emprendedor pretende no solo el reconocimiento social y la legitimidad política de su narrativa del pasado sino también mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento (49). En este orden de ideas, una de las características más importante de dichos emprendedores es que sus proyectos, aunque personales, convocan siempre a otros y generan participación de carácter colectivo (48). María José Pizarro es una emprendedora de la memoria en el sentido en que Jelin lo define. Su trabajo inicia como una búsqueda personal, pero se teje en una lucha pública por sobre qué narrativas del pasado debemos acoger. A diferencia de su madre, que guarda y protege en el espacio privado las cartas del padre, María José Pizarro las hace públicas, las trae a la luz y las involucra en un diálogo con otros. Al igual que su madre, este activismo está atravesado por su maternidad.

Examinemos *Pizarro* (2015). Después de los primeros cinco minutos del documental, que son de contextualización histórica, aparece una escena muy íntima: María José Pizarro, al interior de su vivienda, en una rutina de cuidado maternal: el baño de su hijo menor (00:05:57). La escena está antecedida por una entrevista de Carlos Pizarro en la que afirma que su ideal político es entregarles a los niños el país en paz que ellos se merecen (00:05:23) y termina con el

reflejo de María José en el espejo del baño. Son ampliamente conocidas las relaciones que la literatura universal ha establecido entre el problema de la identidad y la imagen del espejo. Para el caso latinoamericano, por mencionar solo un ejemplo, está Carlos Fuentes. Desde los tres espejos en los que Artemio Cruz ve su rostro fragmentado en su lecho de muerte (10), hasta su ensayo *El espejo enterrado* (1992) donde se pregunta por la identidad de Latinoamérica, Fuentes ha conectado la mirada de sí, la imagen esquizofrénica del doble en el espejo, con la pregunta por el ser (Díaz 227-228).

De esta manera, hay una tradición literaria que nos permite conectar la imagen de Pizarro en el espejo con la búsqueda identitaria del padre perdido. Como veremos más adelante, volver sobre el pasado es para la autora una forma de sanar una identidad fragmentada a causa de una orfandad paterna temprana, pero también a causa de una clandestinidad impuesta. Tampoco es gratuito que la imagen en el espejo surja mientras baña a su hijo, en medio de una acción de infinita intimidad. Hija ella también, su emprendimiento (para seguir usando los términos de Jelin) es una cuestión familiar que se gesta al interior de un espacio privado, pero que trasciende y tiene además como contrapunto el espacio público. Al final, el recorrido desde la imagen del padre, pasando por la de María José, hasta la de los nietos, nos habla de una historia que tiene pasado, presente y futuro.

Finalmente, *De su puño y letra* es un libro en el que escuchamos la voz de la hija a la par de la del padre. Cuenta Laura Restrepo en el prólogo que hacía muchos años había recibido una carta de Pizarro que empezaba con la afirmación “*Vengo de un silencio abrumador*” (15; cursiva del original). Casi al mismo tiempo, la autora se enteraba del asesinato del líder del M-19. “[S]us palabras cobraron para mí un sentido estremecido: si llegaban desde la Muerte, provenían, en efecto, del más *abrumador de los silencios*” (15; cursiva del original). Esta afirmación describe

bien la situación de María José. Mientras en las cartas “regresa viva la voz” de Pizarro (15), entre ellas escuchamos también cómo se alza orgullosa la voz de la hija. En este libro ambos—padre e hija—rompen con el silencio abrumador que llegó con la muerte.

En lo que respecta al segundo punto—para nada desligado del primero—quiero brevemente llamar la atención sobre el concepto de natalidad en Hannah Arendt. Creo que hay ciertas similitudes entre la idea de natalidad en ambas autoras que nos van a permitir entender el uso que Pizarro hace del término. En *La condición humana* (1958), Arendt estudia la labor, el trabajo y la acción como aquellos elementos que articulan, precisamente, la condición humana (18). El análisis del último de estos elementos, la lleva a preguntarse por el momento originario de toda acción: el nacimiento. Quien llega a este mundo, quien nace, “posee la capacidad de empezar algo nuevo” (23), de actuar y de inaugurar algo: “el nacimiento de nuevos hombres y un nuevo comienzo es la acción que son capaces de emprender los humanos por el hecho de haber nacido” (226). Ahora bien, los seres humanos llegan a un mundo que comparten con otros seres humanos. Hay un elemento igualador en la condición humana de la natalidad. Sin embargo, nacer entre iguales conlleva a su vez la pregunta por la identidad: ¿Quién soy yo?, ¿quién eres tú? (202; 342). En otras palabras, el discurso es el elemento diferenciador no solo entre los hombres, sino del ser humano en relación con otros seres vivos. Dice la filósofa: “el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales” (202). Discurso y acción caracterizan, pues, la vida humana (201).

Es claro que en Pizarro el re-nacimiento del padre se puede entender en términos arendtianos de un nuevo comienzo. Por ello, la metáfora de la que se vale la autora es la del nacimiento y no la de la resurrección. Quien resucita vuelve a la vida retomando su existencia en

el punto en que la dejó. Además, su resurrección es autosuficiente, en la medida en que involucra exclusivamente al sujeto que vuelve a la vida desde la muerte. Quien nace, por su parte, empieza desde cero y para nacer necesita antes ser engendrado y después ser parido. Su existencia—que no es *ex nihilo*—es dependiente. Y es dependiente de una madre que lo pare. Entregar al padre re-nacido significa, pues, entregarlo como si recién hubiera llegado al mundo y como si la pregunta identitaria “¿quién eres tú?” y la respuesta a la misma estuviera siendo formulada por primera vez. La gran diferencia es, por supuesto, el “como si”. Carlos Pizarro no ha efectivamente nacido de nuevo, por el contrario está muerto. Por ello, si ha de entrar re-nacido al mundo, su natalidad debe estar unida a una maternidad que, en este caso, es la de la hija. María José Pizarro inaugura—no ya en un acto biológico, sino poético/del discurso—, esta nueva llegada del padre al mundo, este nuevo comienzo. *De su puño y letra* conecta así natalidad con maternidad, el nacer con el ser parido, no a través de una acción biológica, sino literaria.

Hay otras dos ideas unidas a la del nacimiento que vale la pena mencionar. Por un lado, la de la gestación: la idea de que el nacimiento está asociado a un proceso previo que requiere tiempo, que no es producto de la inmediatez. Esta temporalidad, unida aquí al acto de recordar y a la producción misma del libro, está anunciada desde las primeras páginas del texto: “Han sido muchos los obstáculos que han tenido que sortear estas cartas [...]. Después de los tiempos de la cárcel, viajaron por años de un lado para otro entre equipajes, o permanecieron celosamente ocultas en lugares amigos que las protegieron con cariño. Un día regresaron a casa y, ya a salvo, fueron confinadas en cajones durante años, hasta que me fueron entregadas” (C. Pizarro 17). Además de este tiempo transcurrido entre la escritura de las cartas y la llegada a su destino, está el tiempo que tomó su publicación en forma de libro; antes de ver la luz en este formato, las cartas fueron presentadas en varias ciudades de Colombia y en Barcelona, junto con fotografías y

parafernalia de Pizarro, en una exposición titulada “Ya vuelvo”, de la que María José fue la curadora.

La segunda idea es la que equipara la imagen de dar a luz con la de sacarse algo de adentro. Ya habíamos visto en Héctor Abad cómo la escritura de *El olvido que seremos* se había sentido como una liberación: “Fue como sacar algo de adentro que era muy importante. A veces como un tumor, a veces como un hijo, cualquiera de las dos cosas” (H. Abad, “Escribir del asesinato”). También en María José Pizarro encontramos este sentimiento: “[f]ue el trabajo de memoria lo que me ayudó a hacer catarsis. [...] Haberme metido tan de lleno en reivindicar la figura de mi padre me permitió liberarme de eso como un equipaje que me pesara. Ahora es algo que me acompaña pero de manera liviana” (“En el nombre del padre”).

A diferencia de lo que señala Jelin en el artículo citado anteriormente, que en Argentina gran parte de los ejercicios de recuperación de la memoria de los desaparecidos se dieron eludiendo la referencia directa a su militancia armada, María José Pizarro abraza—tanto en entrevistas como el libro—el aspecto más militar de su padre: “es que me dicen: ‘Es qué es tan lindo’ Y yo: sí, es divino, pero tampoco era un *boy scout* en las montañas del Cauca en campamento. Es un guerrillero y, pues, es guerrillero ¿cómo le construyo una identidad diferente?” (01:04:27-01:04:55).

Hay en el libro una carta especialmente significativa a este respecto. Una misiva que Carlos Pizarro escribe desde la cárcel a su padre, el almirante Juan Antonio Pizarro, cuando este está a punto de morir. Se trata de un texto público que Carlos alcanza a leer un mes antes del deceso de su progenitor. Refiriéndose a la carta, María José afirma: “si ojalá la gente pudiera leerla completa algún día, les explicaría por qué un hombre que viene de la oligarquía de este país, que viene de una larga tradición militar—es más, Carlos Pizarro es descendiente por línea

directa de José Acevedo y Gómez—entonces, cómo un personaje con esas características da un giro y entra a la guerrilla” (“Entrevista con María José”).²⁵ En la carta, Pizarro alude a la jerarquía militar de su padre y defiende—como si se tratara de una consecuencia lógica—que el hijo de un “Comandante de las Fuerzas Armadas colombianas y vicealmirante de la Marina de Guerra” (68) terminara empuñando las armas:

Hoy, tu hijo se rebela contra la injusticia social porque nos enseñaste el culto a la igualdad y a combatir la miseria.

Hoy, tu hijo se rebela contra la lacerante realidad de una libertad asesinada porque no nos enseñaste el idioma de la cobardía. Porque como demócrata y patriota, nos inculcaste el odio a muerte a los tiranos.

Hoy, tu hijo se rebela contra la actual dependencia y servidumbre nacional porque no nos indicaste el camino del oprobio y sí nos señalaste el futuro de grandeza que aguarda a nuestra patria. (69)

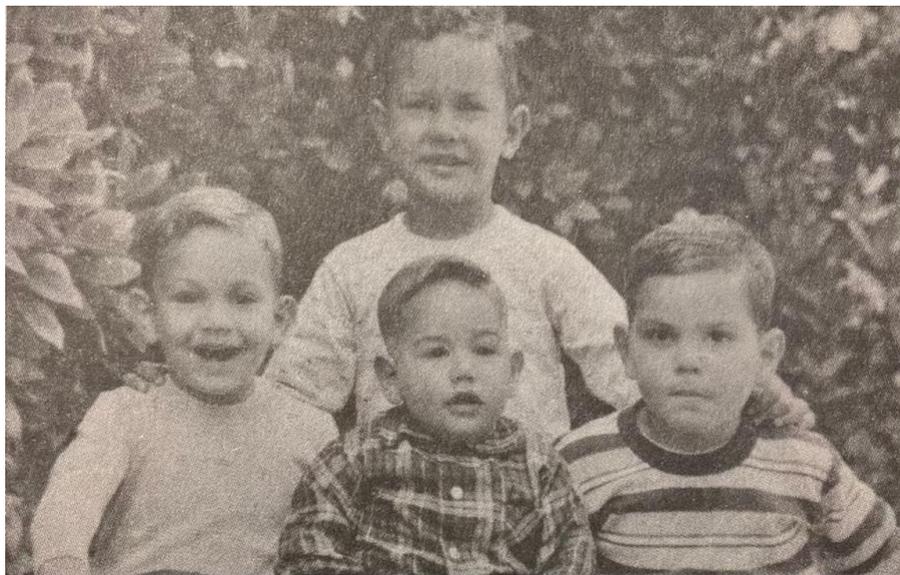
María José Pizarro reconoce que el talante militar de su padre fue lo que más la sorprendió durante la investigación: “yo tenía la visión idílica del padre, del guerrillero utópico de los años setenta [...] pero fui descubriendo un hombre muchísimo más militar [...] que era un comandante de primera línea. No era el comandante que dirige las batallas, sino el comandante que está en primera línea” (00:04:17-00:05:16). Aun así, inscribe esta militancia—muy a tono con la carta de su padre—en una historia familiar de próceres. Casi como si sugiriera que Carlos Pizarro no es muy diferente de su padre almirante o a su ancestro independentista, sino que viene de la misma casta de guerreros y defensores de la patria.

²⁵ José Acevedo y Gómez, conocido como “el Tribuno del Pueblo”, fue uno de los héroes de la Independencia de Colombia.

En el libro se percibe una mirada benévola a la militancia de su padre e incluso a las acciones más polémicas del Eme. A duras penas se enuncia la Toma del Palacio de Justicia y cuando, por ejemplo, hace referencia al secuestro del dirigente conservador Álvaro Gómez Hurtado se advierte un tono indulgente. La autora enfatiza no en el drama del secuestro, sino en el diálogo civilizado que inauguró, en la forma honorable en que se comportó el Eme y en los avances políticos que se alcanzaron: “Durante su cautiverio se produjo un *interesante* intercambio de cartas entre él y mi padre. Después de varios días de negociación, el M-19 cumplió su palabra y Álvaro Gómez *fue liberado en la fecha establecida*. A partir de su liberación Gómez *cambió su discurso político* y se volcó hacia una posición de apoyo a los acuerdos de paz en Colombia” (265; la cursiva es mía).

No se trata de un intento ingenuo por hacer una hagiografía, pero sí por contrarrestar la narrativa oficial y la lectura envilecida que esta había promovido contra su padre. Si tenemos en cuenta el éxito editorial y la popularidad nacional e internacional de un libro como *Mi confesión*, la desacreditación generalizada de la insurgencia armada—independientemente de si se trata de las FARC-EP, el ELN o el M-19—, el calificativo de terrorismo asociado a la insurgencia y las narrativas consecuentes por parte del gobierno de derecha de Álvaro Uribe y el desconocimiento que las nuevas generaciones tienen de la historia de Colombia, tiene sentido que la autora ofrezca y persista en una nueva mirada del personaje de Pizarro. En este orden de ideas, la referencia al talante militar del padre tiene mucho que ver con acentuar ciertos valores como rectitud, honra, valentía, compromiso, lealtad, etc., y poco con destacar un lado guerrerista. De hecho, en la presentación del libro, María José es enfática en señalar que la relación de su padre con las armas era meramente instrumental, “como la de un campesino con su machete” y no esencial (M. Pizarro 01:03:32-01:04:10).

Si bien el reconocimiento de la faceta más militar de Carlos Pizarro es el elemento diferenciador de un texto como *De su puño y letra*, en contraste, por ejemplo, con los discursos de Madres de Plaza de Mayo, el libro no abandona la aproximación más tradicional. De manera similar a como sucede con Madres, María José exalta el aspecto más humano de su progenitor y muestra su faceta más familiar. Las cartas dirigidas a ella, por ejemplo, dan cuenta de una dulzura desbordada: “Tengo en mi alma para ti un montón de sonrisas y mariposas. Algún día juntaremos los soles que tú pintas con los soles que yo hago nacer y tendremos para los dos, para los tres y para todos, unas caras felices” (253). Y las fotografías—en un recorrido por la vida vivida—nos muestran las múltiples facetas de un hombre: el pequeño Carlos sumergido en el ambiente familiar (ver fig. 8), el joven universitario comprometido políticamente, el enamorado, el preso político, el padre juguetero, el comandante, el negociador, el hombre de paz. Son fotos donde predomina lo vulnerable y lo humano por sobre lo bélico (ver fig. 9). No vemos a un comandante triunfante, solemne o intimidante, sino a un niño serio, casi tímido, joven privado de la libertad, hombre cariñoso y apasionado, militar sonriente, combatiente dialogando, escribiendo, escuchando y, finalmente, creyente de la paz.



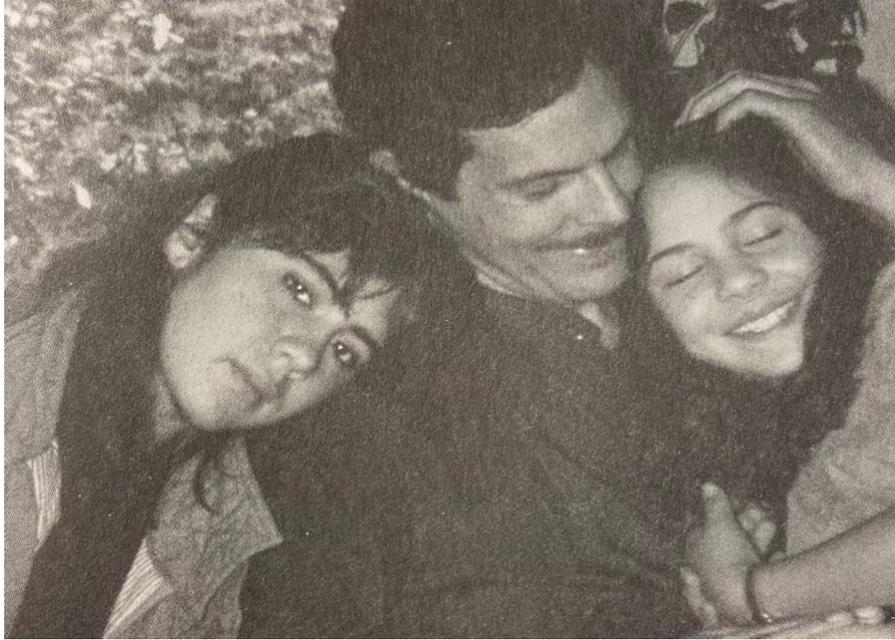


Fig. 8 y 9. Arriba, con una camiseta a rayas, Pizarro posa con sus hermanos. Abajo abraza a sus hijas, María José (derecha) y Claudia (izquierda). Las fotos son parte del archivo personal de María José y fueron publicadas en *De su puño y letra*.

3.2.2. Memoria e identidad

Dicen Michael Pollak y Natalie Heinich en *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (2006) que toda experiencia traumática pone en cuestión la propia identidad. Por ello, el testimonio no tiene una función exclusivamente informativa, sino que es un verdadero instrumento de reconstrucción de la identidad fragmentada (55): “La toma de palabra corresponde a menudo, entonces, al deseo de superar una crisis de identidad nombrando o descubriendo los mismos actos que fueron la causa” (56). Es a partir de esta lectura de Pollak que quiero entender el trabajo de María José Pizarro en *De su puño y letra*.

En un documental corto, *María José Pizarro. Hija de la guerra* (2016), esta cuenta cómo su infancia y adolescencia en la clandestinidad estuvieron acompañadas de una borradura de la identidad. Para conservar la vida, no solo tuvo que exiliarse en varias oportunidades, sino que fue

preciso dejar de ser constantemente quien era (00:02:26). Esto no solo implicó cambiar de nombre, de vivienda, de país, sino también negar su origen: quiénes eran sus padres, de dónde venía. Cuenta Pizarro que en 1987 para escapar del país, tuvo que ser reconocida como hija del primer esposo de su madre. Tiempo después, cuando quiso iniciar el proceso legal para que el crimen de su padre no prescribiera, fue preciso iniciar otro proceso, uno de impugnación de paternidad para recuperar su apellido. Incluso se exhumó el cadáver de Pizarro y se practicaron pruebas genéticas para confirmar la consanguineidad entre padre e hija (Pizarro y Dávila 00:08:16; 00:15:02; 00:16:30).

Súmase a lo anterior que la vida de Carlos Pizarro—a medio camino entre la clandestinidad y el encierro—lo mantuvo alejado de su familia: “Tengo muy pocos recuerdos de él, tan solo tengo imágenes fugaces como bocanadas de aire. No puedo recordarlo riendo junto a mí, no puedo recordar su rostro, ni la forma como, dicen, dibujaba el aire con sus manos” (18). Por ello, ese padre tantas veces llorado era, al mismo tiempo, un desconocido. Su imagen—llena de silencios y zonas oscuras—era el resultado de un corto circuito entre los imaginarios y lugares comunes de la opinión pública frente a los relatos familiares y los recuerdos personales, más íntimos. En el caso de Pizarro, reconstruir la propia identidad es una tarea que va de la mano de reconstruir la figura del padre: “era tener un papá y no saber quién es. Y yo lo que hacía era ir buscando como esas migas de pan que va dejando una persona en el camino para ir realmente reconociendo a mi padre y a través de ese proceso ir reconociendo mi propia historia e ir reconociéndome a mí” (“Entrevista con María José” 00:00:59-00:01:17).

Así como el reconocimiento de la figura del padre implicó aceptar su lado más bélico, también el reconocimiento de su propia identidad consistió, entre otras cosas, en abrazar su condición de hija de la insurgencia: “soy hija de la insurgencia armada en Colombia. Yo no soy

hija del candidato presidencial, aunque también soy hija del candidato presidencial; pero mi cuna es el tránsito por todo eso. Y esa es la historia que yo heredo y esa es la historia que yo construyo” (Pizarro 00:13:41-00:13:56). Y continúa: “es la historia, además, con que me hermano con otros y otras para poder proponerle cosas diferentes al país, sin olvidar lo que hemos sido, sin que nosotros nos olvidemos a nosotros mismos ni nos perdamos en el camino” (Pizarro 00:13:56-00:14:10).

Hablemos de esta referencia a los hijos de la insurgencia armada y el sentimiento de hermandad que los une. Tanto en la dedicatoria del libro como en la introducción, María José Pizarro se refiere a esos “seres anónimos que crecieron en la clandestinidad y la persecución” (C. Pizarro 9). Reconoce que si las historias de insurgencia de sus padres están condenadas a conversaciones subterráneas, las experiencias de los hijos e hijas de la insurgencia lo están aún más: “de nosotros poco o nada se conoce, de cómo hemos podido asimilar experiencias como la clandestinidad, la persecución, el desarraigo de la separación, la orfandad, las vivencias de una vida simulada oculta, de la que pocos hemos podido hablar” (19). Con *De su puño y letra* María José no solo quiere visibilizar a estos hijos e hijas, sino que pretende que a través de las cartas ellos también encuentren respuestas a las preguntas que por años se han formulado: “se me han acercado muchos hijos de militantes, no solo del M-19, sino hijos de militantes de las FARC, también, o de otros movimientos guerrilleros. Y en una carta, uno que particularmente me llamó la atención, me decía: ‘gracias por perdonar a su papá porque a través de usted yo pude perdonar al mío’” (M. Pizarro 00:42:52-00:43:12).

3.2.3. “Para los victimarios también ha sido escrito este libro”

Cuenta María José que después de haber leído las cartas del libro muchas veces quiso establecer cuál era la palabra que más se repetía en ellas. Concluyó que era “alegría” (Pizarro 00:33:50). Es esta alegría y no la violencia, que uno podría imaginar por tratarse de un militante en medio de una guerra revolucionaria, lo que se trasparenta en *De su puño y letra*. No hay mayores referencias a actos violentos o justificaciones de estos (hay silencios, eso sí). No hay descripciones explícitas de la violencia. Incluso, en una carta escrita desde la cárcel tras su captura el 14 de septiembre de 1979, Pizarro le advierte a Myriam que no puede escribirle de su propia mano porque “aún me quedan algunas secuelas de la experiencia en Cimitarra” (58). Es María José la que explica en una nota al pie que lo que describe su padre soterradamente son los efectos de la tortura que sufrió previo al traslado a la Picota (58). Otra carta—de claras pretensiones públicas—dirigida a Álvaro Fayad, comandante general del Eme y amigo cercano de Pizarro, tras ser asesinado en una toma militar, nos revela un texto intimista, lleno de promesas de sueños que se cumplirán y alejado de cualquier sentimiento de venganza, rabia o juramentos de muerte:

De aquí por el tiempo de mis tiempos, te juro, hermano, que todas las promesas y todo lo soñado será una realidad radiante en este continente que nos sedujo desde siempre; te juro, hermano, que no daré tregua a la vida hasta que tus hijas y mis hijas, y todos los hijos de este continente futuro, tengan una sonrisa floreciendo en sus labios y una oportunidad de ser protagonistas de la historia. Y lo haremos como el M-19 lo siente y vive: en el reencuentro con la libertad y las decisiones, con la democracia y respeto al hombre, como hombre y como universo social.

(261)

María José no se aproxima al tema de la violencia de manera diferente. Dedicar el libro también a los “victimarios” porque “terca y ciegamente o se puede insistir en que la solución de un conflicto es borrar las ideas con pólvora” (20) e insiste en que el objetivo de las cartas es que “En ellas, la otra orilla habla y revela la cara humana de ese enemigo que se ha eliminado sistemáticamente” (20). A pesar de conocer la existencia de *Mi Confesión*, la autora no menciona a Carlos Castaño ni el libro. Describe el asesinato de su padre de manera muy escueta en dos párrafos. Uno, al final del apartado dedicado a las alocuciones públicas, otro al final de una suerte de línea de la vida con la que cierra el texto. En el primer párrafo no da detalles del asesinato, pero recuerda que su muerte se dio en medio de la legalidad y que tras veinticinco años su crimen sigue impune. Tal vez el elemento más significativo de este párrafo es que mientras en otras reseñas se refiere a Carlos Pizarro con nombre propio, acentuando su carácter no de hija, sino de investigadora, este párrafo lo inicia con la frase: “Mi padre fue asesinado” (314). Recordándonos así que la que habla entre las cartas es la hija de la víctima, víctima ella también de la injusticia y la impunidad del país.

En el otro párrafo vuelve a referirse a su padre con nombre propio: “la vida de Pizarro es asesinada en plena primavera” (323). Su frase alude a otra famosa que su padre anunció como candidato presidencial en una alocución televisada y que también está recogida en el libro. En aquella oportunidad Pizarro afirmaba:

Vamos hacia unas elecciones *sui géneris* el 27 de mayo. Por fin, todas las ideas están colocadas sobre el tapete, tenemos el abanico del desarrollismo del viejo establecimientos, tenemos el abanico del pasado... también la posibilidad de ver en toda la historia, de partir en dos la historia de Colombia con un solo objetivo:

unir a los colombianos. Ofrecemos algo elemental, simple y sencillo: ¡Que la vida no sea asesinada en primavera! (309)

Ahora, vuela la hija sobre las palabras del padre, recordando que el hombre que abrazó la paz, caía asesinado mientras su nombre engrosaba las listas de los muertos de esos oscuros años. En este párrafo María José se refiere al autor material del asesinato como un “sicario de tan solo veintiún años” (323), más allá de eso, no hace ninguna mención de los detalles del homicidio o los autores intelectuales. Mientras Carlos Castaño dedica gran parte del segundo capítulo a describir en detalle—y como quien cuenta una jornada de caza memorable—el operativo en el que dio de baja a Pizarro: “*uno de los más duros pero limpio que he realizado en mi vida*” (M. Aranguren 43; cursiva del original), María José dedica pocas líneas al asesinato y muchas a hablar de los centenares de personas que salieron a las calles, que lanzaron papeles blancos desde las ventanas y que hicieron interminables filas en medio de una lluvia para despedir el cadáver (323).

4. Del lenguaje sutil o de cómo relatar una masacre

En Colombia, por más insólito que parezca, así como el término “paramilitarismo” ha estado sujeto a múltiples interpretaciones, de la misma manera el de “masacre” es objeto de constantes disputas. El 22 de agosto de 2020 el presidente de Colombia, Iván Duque, miembro del Centro Democrático, el partido político del expresidente Álvaro Uribe, afirmó en Twitter que en Colombia no hay masacres, sino homicidios colectivos (@IvanDuque). En un artículo de opinión titulado “Masacres u homicidios colectivos: ¿qué significan?”, el periodista colombiano Carlos Restrepo responde así a los comentarios del presidente:

Puede que parezca una discusión inútil y sin fundamento, pero que hoy en Colombia se elija llamar al asesinato de varias personas “homicidio colectivo” en lugar de “masacre” muestra una intencionalidad política y se circunscribe en buena parte de la tradición colombiana para descalificar o desconocer la existencia de los conflictos armados internos a lo largo de la historia como nación independiente.

En ese mismo artículo, Restrepo cita al lingüista Manuel Morales, profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, para quien es claro que el gobierno usa la palabra “homicidio” con el fin de “suavizar la carga semántica que tiene la expresión ‘masacre’” (cit. en Restrepo). Ya hemos señalado en el capítulo primero que en Colombia existe una tendencia de los medios de comunicación, en su mayoría al servicio del Estado y las élites latifundistas y políticas, a manipular el lenguaje con el que se describen los grupos armados y sus acciones, toda vez que buscan influir en la percepción que el público (mayoritariamente urbano) tiene del conflicto. No ha de sorprendernos, entonces, que un término como el de “masacre”, que tiene y ha tenido tanto impacto a nivel internacional y despierta tantos afectos por parte de la

sociedad, sea objeto de estos intentos de manipulación; sobre todo en el marco de una crisis política, social y económica como la que vive Colombia a causa de la pandemia y la violencia postacuerdo.

Las discusiones alrededor del concepto no se reducen a si se lo aplica o no a determinado homicidio, sino que incluyen el debate por cuáles son las características mismas de una masacre. En otras palabras, qué hace de una masacre una masacre. Según el *Protocolo para la elaboración y actualización de la base de datos sobre masacres* del Observatorio de Restitución de Derechos de Propiedad Agraria, a la definición básica de La Real Academia Española, de la masacre como una “[m]atanza de personas, por lo general indefensas, producida por ataque armado o causa parecida”, suelen añadirse otros matices (Gutiérrez et al.). El sociólogo Andrés Fernando Suárez habla, por ejemplo, de la masacre como un “homicidio intencional de cuatro o más personas en estado de indefensión y en iguales circunstancias de modo, tiempo y lugar” (61). En la misma línea, el Grupo de Memoria Histórica añade a la anterior definición que las masacres se distinguen “por la exposición pública de la violencia”. Las masacres son perpetradas en presencia de otros o se visibilizan ante otros como espectáculo de horror (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 36). Pero incluso esta idea de igualdad de circunstancias de modo, tiempo y lugar es problemática; a veces una misma masacre puede ocurrir en municipios o localidades distintos, a veces puede darse en momentos diferentes (Gutiérrez et al.). El caso de Trujillo es paradigmático. Entre 1988 y 1994, en Trujillo, Bolívar y Riofrío las alianzas entre políticos, militares y narcotraficantes arrojaron 343 víctimas de homicidio, tortura y desaparición forzada (Sánchez, “Introducción” 17). Es decir, los paramilitares, al servicio de estos poderes, cometieron un crimen sistemático que se extendió a lo largo de seis años en tres corregimientos distintos: una masacre a cuentagotas. La comunidad ha denominado estos asesinatos como La

masacre de Trujillo y, para su caso, se estableció que con este modo de operar los victimarios buscaban que los homicidios fueran precisamente subregistrados y pasaran desapercibidos en el plano informativo nacional (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 45).

Precisamente por su complejidad, en el caso de Trujillo no hay un acuerdo sobre si los asesinatos deben o no ser definidos como masacre. La Comisión de Investigación de los Sucesos Violentos de Trujillo (CISVT) de 1995, con la aprobación de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), tipificó estos sucesos como “hechos violentos de Trujillo”, mientras que el Grupo de Memoria Histórica—siguiendo la voluntad de la comunidad—se refiere a ellos como “Masacre continuada de Trujillo” (Sánchez, “Introducción” 18). La primera definición tiene valor jurídico-penal, la segunda, político y simbólico (Sánchez, “Introducción” 18):

Las víctimas de Trujillo, Valle del Cauca, nombran hoy como “masacre” no un evento concreto sino la violencia sistemática perpetrada por una alianza de narcotraficantes, paramilitares y miembros de la Fuerza Pública entre 1986 y 1994. Esta alianza cometió asesinatos selectivos, desapariciones forzadas y otros actos de violencia con sevicia en la clandestinidad. Al usar la etiqueta de masacre, los habitantes de Trujillo se proponen llamar la atención nacional frente a las reales dimensiones de lo sucedido. (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 45)

En el primer capítulo expliqué que, aunque las masacres han sido una modalidad usada por todos los actores del conflicto, más de la mitad de los episodios registrados entre 1980 y 2012 fueron cometidos por el paramilitarismo (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 47). Por ello, se considera como un rasgo distintivo—aunque no exclusivo—de este grupo armado este tipo de violencia. En su artículo “La violencia paramilitar en la narrativa reciente de

Colombia” (2018), Danilo Santos e Ingrid Urgelles incluyen la referencia a masacres como un común denominador de la literatura sobre paramilitarismo: “Como hecho literario, la novela paramilitar representa o alude a la masacre de un pueblo. [...] Narrativamente, estos relatos no se reducen únicamente a la masacre, pero este modo de impartir violencia tiene una importancia radical en la construcción de las historias” (41-42). Esto quiere decir que las representaciones literarias del fenómeno paramilitar han prestado especial atención a esta práctica.

Hay un segundo componente de la masacre que resulta fundamental para entender su lugar central en la literatura colombiana sobre el conflicto: la sevicia. Esto es, “la causación de daño más allá del necesario para matar” (A. Suárez 61). El impacto mediático y cultural de las masacres en el país no se debe, entonces, solo a la muerte a gran escala, sino a que en varias de las incursiones armadas los paramilitares se ensañaron con el cuerpo de sus víctimas. La sevicia no fue un rasgo distintivo de todas las masacres paramilitares; ni todas las víctimas de una masacre en la que se utilizó la sevicia fueron sujetas a este encarnizamiento (A. Suárez 63-64). Sin embargo, la relación 3:1 en las masacres con sevicia perpetradas por paramilitares en contraste con aquellas llevadas a cabo por las guerrillas, más la existencia de las infames escuelas de descuartizamiento, dan testimonio de que la sevicia es un rasgo que se incorporó activamente entre las prácticas del paramilitarismo (63, 72).

En el contexto de esta tesis, es forzosa la referencia a aquellas novelas que tienen en el centro de su relato una masacre. Después de todo, ¿qué podría prestarse más para una representación gráfica de la violencia que los empalamientos a mujeres—incluso embarazadas—que se vivieron en El Salado? (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 55) ¿o los asesinatos de la Operación Génesis entre los que está el de Marino López, con cuya cabeza jugaron fútbol los combatientes? (Quintero). La violencia paramilitar es una fuente

fructífera de historias horrorosas que parecen sacadas de pesadillas, pero que forman parte de la realidad de muchas comunidades rurales colombianas. Mi pregunta es, entonces, ¿cómo se ha acercado la literatura a la representación de la masacre?

El *corpus* de novelas sobre paramilitarismo propuesto por Danilo Santos e Ingrid Urgelles en “La violencia paramilitar en la narrativa reciente de Colombia” (2018) incluye *En el brazo del río* (2006) de Marbel Sandoval, *El sepulturero* (2006) de Juan Manuel Ruiz, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Líbranos del bien* (2008) de Alonso Sánchez Baute, *Señor sombra* (2009) de Oscar Collazos, *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) de Daniel Ferreira, *Intimidación* (2014) de Albeiro Patiño Builes y *Las aguas turbias* (2014) de Yesid Toro. Todas las novelas fueron publicadas a partir del 2006, tras la finalización del proceso de paz con las AUC y, por lo tanto, están inspiradas o en las experiencias personales de los autores o en los testimonios de víctimas y victimarios que surgieron a partir de las versiones libres de la Ley de Justicia y Paz.

Dentro de estas novelas hay tres, *En el brazo del río*, *El sepulturero* y *Las aguas turbias*, que fueron escritas por periodistas y en las que podemos rastrear una tensión constante entre ficción y crónica, ya sea porque hay un intento claro de alejarse de la literalidad del periodismo, ya porque hay una crítica abierta a las relaciones de poder entre medios, Estado y perpetradores. A este respecto, en 2017, durante un conversatorio en la Feria Internacional del Libro en Bogotá, Marbel Sandoval explica:

Una novela es lo que es: ni la verdad ni la mentira. Esta es a mi juicio la función de la ficción. No dar noticias de unos hechos, sino dar vida a lo que, de otro modo, acabaría convertido en mero dato, en prototipo y en estadística. [...] se habla de 60.630 personas desaparecidas en Colombia, pero cada número es una

víctima y una cantidad inmensa de víctimas que sobreviven al desaparecido. Si esto se deja solamente en número no significa nada pero, si se lleva a una novela y se cuenta la vida de una persona que ha visto pasar sus días buscando a su hijo desaparecido, quizá el lector entienda y se sensibilice con su dolor. (Sandoval cit. en Mantilla)

Pese a que todas las novelas del *corpus* aluden de una u otra forma a asesinatos masivos, hay tres: *En el brazo del río*, *Los ejércitos* y *Viaje al interior de una gota de sangre*, cuyo tema central es una masacre, de ahí mi interés en ellas. Sin embargo, de las tres, *Los ejércitos* de Evelio Rosero es la más reconocida y sobre la que se han escrito un número mayor de investigaciones. Esta es, además, una obra en la que la violencia paramilitar se mezcla con otro tipo de violencias, pues el objetivo del autor es desdibujar por completo a los actores de la guerra y evidenciar que desde la perspectiva de las víctimas todos los ejércitos son iguales. Por estas razones, en este capítulo excluyo *Los ejércitos* y me concentro en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *En el brazo del río*. Estas novelas representan tanto el giro de la mirada periodística, que abandona la crónica y se refugia en la ficción para narrar el horror, como la mirada literaria, desde el punto de vista de un escritor joven que recién empieza a publicar y que quiere romper con las tendencias del momento.

Además del tema central de la masacre, estos textos comparten ciertos rasgos que se prestan para hacer un análisis comparativo: 1) sus historias transcurren en la misma época, los años ochenta, en el marco histórico y político del exterminio de la Unión Patriótica, y dan cuenta del surgimiento de las masacres perpetradas por el MAS; 2) tienen narradores juveniles o infantiles. En el caso de *En el brazo del río* las protagonistas son dos chicas preadolescentes, en *Viaje al interior de una gota de sangre* un niño; 3) se trata de narraciones fragmentadas. Los

textos se dividen en múltiples capítulos o secciones y obedecen a diferentes temporalidades y voces; 4) se valen de lenguajes poéticos—lo que he llamado “lenguaje sutil”—que desentonan con el horror de aquello que relatan; 5) son textos que se inscriben en proyectos literarios más amplios. La de Sandoval es la primera novela de una trilogía sobre la violencia, la de Ferreira la segunda de una pentalogía; y 6) son historias narradas desde el punto de vista de las víctimas y no de los victimarios. El investigador Jorge Andrés Cárdenas describe *En el brazo del río* en los siguientes términos:

La perspectiva de la narración no se sitúa en la voz del victimario o aquel perteneciente a la élite, sino que ubica tal *locus* de enunciación a partir de la víctima. [...] lo que interesa a la hora de referir el acto violento no es el simple hecho de describir muertes o masacres, ni tampoco caracterizar la forma como se cometen actos violentos contra inocentes, lo que realmente pretenden es relatar desde la experiencia de los personajes víctimas de la guerra, el discurso literario vivencial y la voz que estos ostentan como testigos directos que han sido afectados por la situación violenta. (38-39)

4.1. *En el brazo del río* (2006)

A fines de 1983, en el marco de las conversaciones de paz entre el presidente conservador Belisario Betancur y los grupos insurgentes FARC-EP, M-19 y EPL, se activa en el municipio de Puerto Berrío (Antioquia) la Decimocuarta Brigada del Ejército. Dos semanas después, el asesinato de varios civiles en la vereda de Vuelta Acuña—ubicada en el municipio aledaño de Santander y de fuerte presencia guerrillera—evidencia cómo la militarización de la región, lejos

de traer paz, sumerge a estos territorios en una espiral de muerte y desplazamientos. La razón: el contubernio entre fuerza pública y grupos contrainsurgentes contra los acuerdos de paz y el surgimiento del movimiento político de izquierda UP (Centro Nacional de Memoria Histórica, *El estado suplantado. Autodefensas Puerto Boyacá* 83-85).

Según se recoge en el informe del CNMH: *El Estado suplantado. Las autodefensas de Puerto Boyacá*, como resultado de aquella masacre los habitantes de Vuelta Acuña se desplazan masivamente a la ciudad petrolera de Barrancabermeja (Santander) y desde allí envían al Procurador General una “Carta abierta” señalando a miembros del Ejército Nacional, en consorcio con el grupo paramilitar MAS, como los autores materiales del crimen. En la carta, también rechazan el comunicado expedido por el comandante de la Decimocuarta Brigada, en el que tilda a las víctimas de guerrilleros y cataloga su muerte como el resultado de un combate (85-86).

Este es el hecho histórico que recoge la novela *En el brazo del río*. Su autora, la periodista Marbel Sandoval, se encontraba trabajando para la época de la masacre en el Magdalena Medio y es testigo del desplazamiento masivo y las protestas que se organizan como respuesta a los hechos violentos. A diferencia de otras novelas, como *Los ejércitos*, que transcurren en pueblos imaginarios o indeterminados de Colombia, Sandoval da referencias geográficas y temporales reales y, en este sentido, su texto colinda aún con el género de la crónica.

Como ella misma lo menciona en una entrevista con la periodista Claudia Palacios, la escritura de la novela no fue inmediata, los eventos que presenció se quedaron dormidos en el fondo de su memoria hasta que veinte años más tarde, rehuendo el tedio de la escritura no ficcional de otro texto, concibe la frase inaugural de la novela: “El cuerpo de Paulina Lazcarro

nunca fue encontrado” (Sandoval 00:03:35). En este sentido, como lectores, sabemos desde la primera línea que la novela gira en torno a un asesinato, quién es la víctima y también que su cuerpo jamás fue recuperado. Lo que descubrimos en el trascurso de la narración es cómo sucedió, quiénes son los victimarios y cuáles son los efectos de la violencia en la población civil.

Si bien en los primeros años después de su publicación la novela no tuvo mayor reconocimiento, tras la firma de los acuerdos de paz con las FARC-EP y el boom de la memoria que sobrevino, ha empezado a ganar visibilidad. En 2017 fue reeditada por Diente de León y en 2018 fue adaptada como guion teatral por el dramaturgo cubano Atilio Caballero y llevada a escena bajo la dirección de Manuel José Jaimes (Botero et al. 32). Esta novela es la primera de una trilogía sobre la violencia cuyo segundo libro, *Joaquina Centeno*, sobre una madre que busca a su hijo asesinado por el Estado y presentado como guerrillero, salió a la luz en 2017. La tercera y última novela, *Las brisas*, está aún en proceso de edición (Botero et al. 32)

La historia se desarrolla en las voces de Sierva María y Paulina, dos preadolescentes de 14 y 15 años que viven en la ciudad fluvial de Barrancabermeja. Cada una, en relatos interpolados, empezando y terminando con la voz de Sierva María, da testimonio de lo que fueron los años, los días y las horas anteriores y posteriores al asesinato de Paulina. Son relatos retrospectivos que aluden desde el inicio al homicidio de la protagonista, pero que no se concentran en él hasta la segunda parte del texto. Sierva María empieza hablando del momento en que conoció a Paulina en el colegio y cómo “la orfandad de amigas en que nos encontrábamos nos llevó a juntarnos” (17). Paulina nos habla desde “la eternidad” y su relato se centra en su propia experiencia de desplazamiento y muerte.

Sierva y Paulina representan una experiencia socioeconómica distinta del país y de la violencia. Sierva es hija única de una madre soltera. Desde que llegó a la ciudad en busca de

oportunidades, su madre, doña Guillermina, se dedicó a la modistería. Fue precisamente haciendo el traje de una clienta que conoció al padre de su hija, un petrolero casado que la embarazó y la abandonó. Sin ser adineradas, la modistería les ha permitido vivir con ciertas comodidades. Tienen una casa de dos alcobas y Sierva María puede estudiar en un colegio privado (40).

Paulina, en contraste, es la hija huérfana de un colono que había llegado en los años setenta a Vuelta Acuña, una región inhóspita a medio camino entre Barrancabermeja y Puerto Berrío. Junto a otras familias migrantes había tomado posesión de unos terrenos baldíos, adecuándolos para ganado y cultivo. Sostenía a su familia vendiendo en el mercado de Puerto Berrío los productos que cosechaba, hasta que un día en uno de esos viajes lo habían asesinado. El homicidio del padre y los hostigamientos que le siguieron por parte de hombres desconocidos obligaron a la mamá de Paulina a desplazarse junto con sus seis hijos a la casa de su madre, doña Fidelina, en Barrancabermeja; un recinto humilde en medio de un barrio de “casas hechas de madera, al lado de las de tela asfáltica que concentraba los rayos de sol y convertía el interior en un horno del que salía vaho” (41). Una vez allí, la madre de Paulina había empezado a trabajar como empleada doméstica, un trabajo que a duras penas le permitía llevar comida a la mesa. Paulina, por su parte, estudiaba en el Santa Teresita gracias a una beca que le había conseguido un párroco y en las tardes ayudaba a su abuela a vender en la calle arepas y empanadas (28).

El asesinato del padre trajo traumas emocionales que Paulina describe de la siguiente manera: “Yo sentía como si me hubieran colgado todos los canastos cargados con cacao a la espalda. Las noches que siguieron sentía la casa desolada, aunque estábamos siete, más los peones. La sensación de que todo se había silenciado no se me había pasado [...]. Vivimos ese tiempo como entre brumas” (23-24). Trajo también una precariedad económica que no había sido

experimentada antes. Paulina constantemente contrasta su antigua vida en Vuelta Acuña con la vida en la ciudad. Mientras el campo representa la fertilidad de ese paraíso prometido que lo brinda todo, la ciudad es el lugar hostil donde el espíritu libre del campesino se seca: “Es que la tierra es dura, pero cuando se ha nacido en ella uno se siente libre y digno allí. En Barrancabermeja comíamos y nos iba mejor que a otros a quienes les tocaba a pura aguapanela y plátano cocido, pero estábamos despojados” (38).

Estas diferencias socioeconómicas son señaladas con recurrencia por Sierva María y son presentadas en el relato en la forma en que ella las va descubriendo a medida que su relación con Paulina progresa. Así, por ejemplo, Sierva María cuenta que cuando vio a Paulina por primera vez en clase le llamó la atención que se quitaba los zapatos y ponía los pies descalzos sobre la baldosa fría: “Seguro que ella, como yo, sabía que ese era un buen método para enfriarse cuando se estaba muy acalorada” (17). En la siguiente sección, cuando el relato vuelve a ella, y su relación con Paulina se ha estrechado, Sierva María advierte: “Descubrí que Paulina se quitaba los zapatos no para enfriarse, como lo hacía yo, sino porque le molestaban, no estaba acostumbrada al tallado del calzado, se sentía más cómoda en sus abarcas o a pie limpio, y además si se los quitaba podían durarle más” (28).

En este sentido, Sierva María, como personaje, ofrece una mirada externa de la vida de Paulina, pero desde un punto de vista privilegiado dada su relación de amistad. Sierva es el lente a través el cual el lector ve desde afuera a aquella niña desplazada por la violencia y arrojada a unas condiciones económicas y vitales limitadas. Para ponerlo en términos de Agamben, Sierva María es un *terstis*, mientras que Paulina es un testigo integral, ha vivido la experiencia de la violencia hasta las últimas consecuencias, su propia muerte y, por lo tanto, se le ha arrebatado la posibilidad de dar testimonio (14). En la novela, sin embargo, Sandoval trae a Paulina en la

forma de una suerte de narradora-espectro que puede hablar de su propia historia (Herrera 151). De esta forma, aquello que Sierva María no puede relatar porque lo desconoce, “Lo que le pasó a Paulina sólo lo puede saber ella y los que se lo hicieron, porque aquí llegaron las noticias ya con los hechos terminados” (27), lo relata Paulina porque lo vivió: “Sobre el colchón rojo, con florecitas azules, en el cuarto de mis papás, la muerte me llegó lenta la noche del doce de enero, lo hizo mientras yo sentía que tenía reventadas mis entrañas y la sangre empapaba la toalla que después encontraron con mi sangre seca” (153). Hay un elemento desconocido al que Sierva María nunca logra acceder; hay una visión externa de la que Paulina no puede dar cuenta. Solo el lector, a través del relato a dos voces, puede aprehender la totalidad del evento.

Hay algo más en la dinámica de estos dos puntos de vista. La historia vital de Sierva María está subordinada al relato de la vida y muerte de Paulina: “no es de mi papá que quiero hablar, es de Paulina Lazcarro, que era compañera de clase y de pupitre” (15). En este sentido, sus propias experiencias vitales quedan desplazadas por la muerte de su amiga. Este desplazamiento de la propia vida a causa del asesinato de un ser querido da cuenta de los efectos psicológicos de los sobrevivientes de la violencia en Colombia; a la vida arrebatada, se le suma la “pérdida” de las vidas de los familiares y amigos de las víctimas que quedan sumergidos en un limbo perpetuo, en una suerte de conmoción que nunca se supera: “Desde el miércoles presentía que no volvería a ser la misma si Paulina no aparecía” (99).

En el brazo del río está compuesta de tres partes intitoladas. La primera termina con el retorno de Paulina y su madre a La Vega, de donde habían salido desplazadas tres años atrás. Las últimas palabras de la narradora son: “En esas estábamos cuando se escuchó el ruido de los motores de las lanchas que bajaban por el río” (66). La segunda parte corresponde al relato de la masacre. Inicia en la voz de Sierva María y anuncia que las noticias reportan varios muertos en

Vuelta Acuña: “La noticia salió en el periódico de ese jueves catorce, pero nadie le puso cuidado. Son tantas del mismo estilo, que nada hace la diferencia, tal vez los nombres de los muertos, peor como nadie los conoce, a quién le importan” (69). En la cabeza del texto encontramos un extracto de una noticia real publicada en el periódico local *Vanguardia Liberal*:

Cimitarra

Abatidos ocho guerrilleros

Tropas de la Decimocuarta Brigada del Ejército dieron muerte ayer a ocho guerrilleros en el sitio conocido como Vuelta, Acuña, municipio de Cimitarra, informó un portavoz militar a este diario. (69)

Estos extractos de diario se repetirán a lo largo de todas las secciones de la segunda parte, y en algunas partes de la tercera, independientemente de que quien hable, sea Sierva María o Paulina. No se trata del mismo extracto, sino de múltiples cubrimientos que el mismo periódico hizo del evento. En otra de las secciones se lee:

Cimitarra

Abatidos ocho guerrilleros

Este diario pudo conocer oficialmente que una patrulla contraguerrillera que adelantaba una misión de reconocimiento y de seguridad por el sector de Vuelta Acuña, estuvo a punto de ser emboscada por la columna del Decimoprimer frente de las FARC, pero que debido a la preparación y a la técnica empleada por la tropa se evitó la preconcebida masacre de militares. (75)

A través de esta superposición de textos, la autora contrapone dos narrativas, la de las víctimas y la oficial, a la vez que cuestiona la forma en que los medios de comunicación han amplificado las justificaciones y los discursos de los victimarios por encima de las historias y

testimonios de las víctimas. En el caso de Vuelta Acuña, como lo he señalado al principio de este capítulo, se ha establecido que la masacre fue producto de la acción conjunta del ejército y los paramilitares; de ahí que la versión oficial sea, a la vez, la versión del perpetrador. En la novela, además de los extractos del periódico, el conflicto entre ambas versiones se pone en evidencia dentro del texto:

Mi mamá preguntó y le contaron que las márgenes del río estaban quedando desocupadas porque había habido una matazón en Vuelta Acuña, más cerca de Puerto Berrío que de Barrancabermeja, pero que a Berrío nadie quería ir. Ella, que siempre tiene la radio prendida mientras cose, dijo que se acordaba, entre gallos y media noche [sic], de noticias que hablaban pero de enfrentamientos entre el Ejército y la guerrilla, no de matazones. (71)

Sin embargo, como la misma Sierva María señala, no es ecuánime la capacidad de difusión de las versiones, ni lo es la forma en que afectan la opinión pública. Mientras los medios de comunicación tienen alcances a nivel local, nacional e internacional y se expanden con gran velocidad, “El sábado la noticia ya estaba en el periódico de la región y el domingo tuvo una nota en los diarios nacionales. Para el lunes los noticieros de televisión, que debían tener pocas noticias espectaculares por esos días, enviaron cámaras” (127); las versiones de las víctimas son presas de un gran secretismo, alimentado por el miedo, viajan más despacio y están relegadas al universo de los rumores:

“*Es mejor no saber mucho*”, dijo mi mamá. Pensé que así vivíamos, sin saber mucho de lo esencial y sabiéndolo todo de los vecinos. En los atardeceres, de mecedera a mecedora, circulaban los chismorreos y a veces hasta noticias, pero no se les daba mayor trascendencia. La gente ya estaba preparada o estaba haciendo

el curso para hacer de esta ciudad lo que es hoy, una ciudad del silencio donde pasa de todo, pero nadie se da por enterado. (99-100; cursiva del original)

Esta suerte de crisis de la verdad que surge cuando dos versiones contrapuestas de un mismo pasado se enfrentan, despierta una actitud crítica que en Sierva María se traduce en escuchar, ver y entender por su propia cuenta (87). Una actitud que ella, debido a la profesión de su madre, asocia con el tejido: “como buena hija de mi mamá, que se pasaba la vida ante la máquina, sabía tejer. Era capaz de amarrar un hilo con otro y otro con otro, hasta tener la tela” (87). Casi al final del libro, esta idea se repite de manera muy similar, ya no con la imagen de la verdad que se teje, sino del velo que se corre: “Detrás de cada hecho tuve que aprender a preguntarme cuál era su motivo y a no conformarme con las primeras respuestas que me llegaban. Era como descorrer velos y velos para llegar al último” (122-123).

Si como sugieren Botero et al. en “Literatura y violencia: memoria, recuerdo y evocación como herramientas de no repetición *En el brazo del río*” hay una intención edificante y moralizante en la novela (36), entonces hay que decir que esta pasa por incitar el pensamiento crítico entre los lectores frente a discursos que se presentan como verdades absolutas y, sobre todo, aboga por una mirada suspicaz frente a los medios de comunicación. La última sección de la novela en voz de Sierva María termina con un extracto del diario *El Tiempo*, uno de los más importantes del país, en el que se reconoce que los eventos de Vuelta Acuña fueron una masacre, incluso los describen como “la peor matanza” y un “genocidio”, pero se los atribuyen a las FARC-EP.

4.1.1. Narrar lo inenarrable

Entre los textos que conforman el *corpus* de esta tesis hay dos, *En el brazo del río* y *Gallina y el otro*, ambos escritos por mujeres, donde la mirada sobre la guerra pasa por denunciar la forma en que esta se ha ensañado contra el cuerpo infantil femenino. El uso de la violencia sexual en el marco de conflictos armados es un problema de larga data y de carácter global, pero además es extremadamente complejo si consideramos que violencia sexual es solo un nombre general con el que se denominan múltiples violencias. Según Vincent Bernard y Helen Durham en “Sexual Violence in Armed Conflict: From Breaking the Silence, to Breaking the Cycle” (2014), “Sexual violence can be broadly defined as acts of a sexual nature imposed by force, threat of force or coercion [...]. It encompasses acts such as rape, sexual slavery, enforced prostitution, forced pregnancy and enforced sterilization” (428). Cuando sucede en el marco de un conflicto armado, esta violencia “can be committed for strategic purposes, opportunistically, or because it is tacitly tolerated” (428).

En el caso de Colombia, la violencia sexual se manifiesta de diferentes maneras en “escenarios de disputa territorial, en escenarios de control del territorio y en escenarios intrafilas” (*Memoria histórica con víctimas de violencia sexual* 25). Esto significa que cambia y obedece a dinámicas distintas si se da cuando varios bandos se enfrentan entre sí con el propósito de dominar un territorio, si el actor armado ya está en control del territorio y busca perpetuarlo, o si es resultado de las dinámicas de poder entre combatientes al interior de los grupos armados (25). Sin embargo, en todos los casos—y precisamente porque existe aquella tolerancia tácita que mencionan Bernard y Durham—“persiste la idea de que las violencias de género constituyen una violencia menor, un asunto privado sobre el que las víctimas no deben hablar, so pena del estigma y la culpabilización” (33).

Dado que la violencia sexual existe también, en altas dosis, en contextos familiares y sociales, se tiende a evitar hablar de ella en contextos de guerra pues, hacerlo, abriría la puerta a las denuncias de esa otra violencia sexual estructural. Además, en algunas ocasiones esos miembros de la familia integran también los grupos armados o tienen cercanías con ellos y usan ese vínculo para intimidar a las víctimas. (35)

En cuanto la violencia sexual infantil, el Centro Nacional de Memoria Histórica en su informe *La guerra inscrita en el cuerpo* (2017) concluye que “las niñas, las adolescentes y las jóvenes son el grupo poblacional que más ha sufrido este tipo de hecho victimizante en el marco del conflicto” (276). Es claro que este tipo de violencia también afecta a los niños, pero en estos casos el subregistro es mayor debido a la vergüenza y a la estigmatización que recae sobre las víctimas varones (278-279). La violencia sexual contra este grupo poblacional se da en gran medida porque los actores armados leen los cuerpos de los menores como cuerpos disponibles sobre los que se pueden ejercer libre control y uso (279). En los territorios en los que hay disputas por el dominio de la región, el cuerpo infantil es, además, considerado un botín de guerra: quien ejerce control sobre los cuerpos más vulnerables la ejerce también sobre el territorio (280).

En el brazo del río presta, pues, especial atención a este tipo de violencia y se acerca al tema de la masacre de manera diferencial. Muestra cómo las violencias que se practican en medio de una masacre varían dependiendo del género de las víctimas. Como veremos, no solo el cuerpo de las mujeres recibe un tratamiento distinto al de los hombres cuando son ejecutadas, sino que en el cuerpo de Paulina, el individuo más vulnerable del grupo de víctimas y la última

en ser asesinada, confluyen y se despliegan todas las violencias: violación, tortura, asesinato y desaparición.

Como mencioné anteriormente, el evento de la masacre es descrito a lo largo del capítulo segundo. En este sentido, la narración del hecho violento en la voz de Paulina es constantemente interrumpida por la narración de Sierva María sobre las noticias de la masacre. A través de este relato fragmentado, la autora administra las imágenes de violencia que va describiendo. La narración en primera persona de los hechos no solo da cuenta de lo que está sucediendo afuera, sino también en la mente de la protagonista. Hay un constante ir y venir entre el relato del mundo exterior, lleno de dolor, sangre y muerte, y el mundo interior, a veces doloroso, a veces compuesto por recuerdos de un pasado feliz:

[D]e estos hombres no podía esperar sino la muerte. Pensé que la vida era así, un transcurrir lento y cotidiano que pronto podría desatarse como una tormenta, como una inundación, como una rueda que gira enloquecida. Me acordé de los visores que alquilaban en las ferias de Barranca y de Berrío. Por un peso se podía ver cuadro a cuadro una historia o pasaje separados. En los cuadros de mi vida pude ver a mi papá regresar de la labranza, sucedía todas las tardes y todas las tardes sentía la misma alegría al verlo aparecer; estaba mi mamá, con sus manos fuertes, desplumando una gallina, pasándonos un plato de sancocho. En los cuadros de mi vida aparecían mis hermanos buscando huevos en el gallinero y yo poniendo contra mi cara el huevo tibio que acabábamos de sacar de debajo de la gallina; me veía salir de un cafetal y llegar a la escuelita donde estaba el maestro Juan José. Eran cuadros tranquilos y breves, brillantes como el sol. (104-105)

A propósito de este pasaje en la novela, el relato de los hechos violentos está atravesado por personajes animales. En el siguiente capítulo ahondaré en la forma en que el animal ha sido empleado como metáfora para hablar de la violencia paramilitar. Sin embargo, no quería dejar pasar la referencia, dado que es en la escena más violenta en la que los animales hacen su entrada más evidente. En el pasaje al que acabo de referirme, las gallinas simbolizan la cotidianidad del campo en su versión más idílica. Esta idea se repite en varias oportunidades a lo largo del texto:

La tierra produce lo que necesitamos. Mal que bien podemos volver a tener unas vaquitas para la leche, gallinas, piscos y hasta una marranera. Los cultivos sembrados en los montes que tumbó mi papá todavía están y el río, además de ser un medio de transporte, nos proporciona pescado. No es sino tener las ganas y la paciencia para pescar con anzuelo, como lo hacía mi papá, para solo sacar lo que necesitábamos, o con atarraya, como lo hacen otros. (56)

Sin embargo, hay otros dos personajes animales directamente vinculados al hecho violento: Milton, el perro de la familia, que fue abandonado tras el desplazamiento forzado, y una vaca que es sacrificada por los paramilitares la noche del crimen. El primero aparece en escena cuando Paulina y su madre regresan a La Vega: “escuché un ladrido y vi a Milton, nuestro perro. Largo y flaco, con su pelo café con parches blancos, apareció saltando” (51). Cuando los paramilitares llegan a la finca, la figura de Milton está constantemente atravesando el relato, como un testigo mudo que pasa inadvertido para los victimarios, pero es un foco de escape para la víctima: “La sangre del que habían traído empapó el pantalón y empezó a gotear el piso de cemento donde se fue formando un hilito. Pensé que Milton iba a lamerla. El perro parecía saber lo que pasaba. Ladró cuando escuchó las lanchas, pero después se puso a un lado de la mesa y no había vuelto a echarse” (80). Una vez la única persona del grupo que permanece

con vida es Paulina, Milton es quien la acompaña en los últimos momentos: “En esta noche el único ser cercano que me quedaba era el perro” (104), y añade: “Milton se pone a mi lado, estiro la mano y le acaricio el pelambre. Abro los ojos y contemplo mi mano que es larga y delgada. De pronto me doy cuenta. *“Todavía no soy más que una niña”*, pienso y empiezo a temblar” (106; cursiva del original).

Por su parte, la vaca está directamente asociada al personaje del carnicero; un paramilitar que degüella al animal sin inmutarse, frente a la mirada embelesada de sus compañeros y horrorizada de sus futuras víctimas. Sandoval describe la escena en detalle:

El carnicero [...] buscó la nuca del animal y puso los dedos índice y del corazón contra su piel. Se quedó quieto unos segundos. Ubicaba las palpitations de la yugular. Cuando estuvo seguro, la cogió por los cuernos con la mano izquierda y le tiró la cabeza hacia un lado. Con la derecha empujó el cuchillo. La vaca soltó un mugido lento. La mano sacó el cuchillo y la sangre empezó a manar por el flanco del animal que seguía de pie. Vi el líquido formar un charco en el piso del patio y miré el cuerpo del campesino tirado debajo del chorro. [...] Milton se acercó a olisquear la sangre del animal muerto. Ya lo estaban abriendo en canal. Vacieron los estómagos y sacaron las vísceras que tiraron a un lado. Cerré los ojos para no ver al perro que mordió un pedazo de hígado. (94-95)

Tan pronto escucha el apelativo del asesino Paulina dice: “adiviné lo que iba a pasar” (93). Al igual que ella, nosotros, lectores, deducimos también el papel del Carnicero en la masacre. De hecho, el pasaje de la vaca es inmediatamente anterior al momento en que el Carnicero y sus hombres se llevan a la madre de Paulina y otros campesinos a la orilla del río para asesinarlos. La narración en primera persona nos impide conocer aquello que Paulina no

presencia directamente: la matanza. Sin embargo, las referencias al cuerpo del bovino expuesto y fragmentado son una metáfora de lo que al final del capítulo nos confirma el testimonio de doña Fidelina, a saber, la brutalidad con que fueron tratadas las víctimas, especialmente las mujeres: “a todos les habían quitado el pelo y les habían echado ácido; a mi hija y a Cruz Delina les sacaron los ojos y les arrancaron la lengua, también tenían el estómago abierto” (113).

Finalmente, aunque la violación—a la que se alude en dos oportunidades: en el capítulo segundo (108) y al final del libro (153)—es descrita de manera cruda y literal, está también cargada de metáforas y lirismo:

Veo la cama que tendí en la mañana. Debajo de la sábana está el colchón rojo con florecitas azules donde durmieron mi papá y mi mamá. A un lado está la manta blanca que habíamos traído para el frío de las madrugadas y la toalla. El hombre me tira a la cama. Me arranca la ropa. Me veo jugando a esconderme bajo la sombra de mi papá. No quiero pensar en las manos que me están tocando. Me duelen los senos. El hombre se revuelve contra mí como un animal. Algo duro busca su camino entre mis muslos. Los aprieto. Baja las manos y separa mis piernas. Empuja. Siento un dolor agudo en el vientre. Veo a la vaca cuando le estaban sacando las entrañas. Una baba me escurre entre las piernas. El hombre jadea y se levanta. Me encojo sobre la cama.

—El siguiente —grita al salir.

La eternidad es esta noche en la que nadie me escucha. Es este suplicio repetido una y otra vez hasta que siento que las caderas se me abren. Es la muerte que no llega, mientras lejos, muy lejos de mí, siento bocas babosas, alientos de sapo, pieles como de culebra que se restriegan contra mí. (108)

En la voz de Paulina no encontramos el vocabulario que podríamos esperar de una preadolescente que habita una región rural, abandonada por el Estado, que además está sujeta a la precariedad económica que conlleva el desplazamiento forzado. Es cierto que Paulina estudia en un colegio privado y asiste con regularidad a la clase de catequesis, aún así el lenguaje elevado, alegórico y exquisito con el que describe su propia muerte desentona con su contexto y con la realidad que describe. Desde la imagen de la cama materna, símbolo de protección, cuidado y amor, hasta la de las flores, tradicionalmente asociadas a la virginidad, pasando por la animalización de los victimarios (tema sobre el que profundizaré en el siguiente capítulo) y el recuerdo de la vaca mutilada en medio de la consumación del acto sexual—en una suerte de superposición de estas dos víctimas-hembras—, todo en este párrafo revela un intento consciente por afectar las emociones del lector y causar en él una impresión profunda, no a través del horror y la estupefacción que causa la imagen directa de la violencia, sino de la estimulación, la conmoción, que puede despertar descubrir ese mundo interior de la víctima en el momento más oscuro de su existencia.

4.1.2. Llamarlos por su nombre

Tal vez por la influencia de la crónica y el entendimiento profundo del conflicto que se logra cuando se trabaja *in situ* y no desde la sala de redacción de una gran ciudad, la referencia en la novela al contexto histórico, político y social en el que se da la masacre es directa. Más allá de las coordenadas geográficas explícitas o la denuncia de las conexiones entre militares y paramilitares, o la crítica a los medios de comunicación, Sandoval llama a los victimarios con nombre propio en múltiples ocasiones y valiéndose de la voz de ambas protagonistas. Una de

estas ocasiones es cuando Sierva María, tras la desaparición de Paulina, describe la forma en que los noticieros están dando cuenta de la masacre, los desplazamientos y las protestas:

Prendimos el televisor con las noticias del mediodía. Pasaron unas imágenes de marchas de campesinos, pero no eran de Barrancabermeja, por lo menos yo no identifiqué a la ciudad, aún así el presentador dijo que el gobierno nacional había nombrado una comisión que, a esa hora, se dirigía a “ese” puerto para dialogar con los agricultores que habían abandonado de manera masiva sus tierras por lo que habían señalado, dejó en claro que eran ellos los que lo decían, como las amenazas del grupo Muerte a Secuestradores, MAS, “*un grupo paramilitar que opera en la región del Magdalena Medio*”, terminó el presentador. (84-85; cursiva del original)

También Paulina, cuando los paramilitares llegan a su finca, se refiere al grupo armado con nombre propio y aludiendo a su relación con los militares: “Pensé que aquí había tropa combinada con paramilitares, que así es como los llaman. La palabra la mencionó el padre Eduardo cuando le conté cómo fue que tuvimos que salir de La Vega, sin mirar atrás. Masetos era el nombre con el que yo siempre había oído nombrarlos” (96).²⁶

Tal vez la referencia más contundente es cuando Isidro Yepes, un vecino que había estado cuidando la casa de La Vega durante la ausencia de sus dueñas y el único sobreviviente de la masacre, confronta a los comisionados que el Estado había enviado para investigar el caso y la versión oficial que se había promulgado en los medios de comunicación:

Pálido y arrastrando una pierna, Isidro llevaba un recorte de prensa en la mano:

—Aquí dice que estoy muerto y que era un guerrillero

²⁶ “Masetos” es una palabra derivada del acrónimo MAS.

—les dijo.

Los comisionados no dijeron nada.

—Ni estoy muerto, ni soy guerrillero, ni me mataron en un enfrentamiento —
continuó—, lo que pasó fue una matazón que hicieron los masetos. (128)

Más allá de estas referencias nominales, la alusión al paramilitarismo también se da a través de una reflexión sobre las relaciones entre el conflicto armado y la propiedad agraria. En una de las pocas conversaciones que Paulina y su madre sostienen sobre el asesinato del padre, leemos:

—Ay, hija, es que la gente es envidiosa, no faltó por allá por Puerto Berrío quien le echó el ojo a esto y vinieron por nuestra tierra.

—¿Por eso mataron a mi papá?

—Por eso y porque empezaron a decir que era guerrillero

—¿Guerrillero él?

—Para quitárselo de encima.

Se lo quitaron de encima primero a él y luego a nosotras la mañana en que tuvimos que correr coger río abajo, hacia Barrancabermeja, sin mirar atrás, como la mujer de Lot. (64)

Más adelante vuelve a hacerse la referencia, pero esta vez en una conversación entre Fidelina y Sierva María: “Ahora están mandando ofertas por la tierra, mandan a decir que pagan a menos de la mitad de lo que de verdad vale [...]. De manera que no solo los mataban sino que también les quitaban el derecho a que sus familias continuaran en su tierra. ¿O sería que toda esa sangre derramada no era sino para apoderarse de la tierra?” (122). De este modo, Sandoval

ofrece una visión panorámica de los problemas asociados al paramilitarismo y de las violencias que este ejerce en la población civil.

4.2. *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011)

El escritor Daniel Ferreira incursionó en el mundo de la literatura en 2011 con la publicación de *La balada de los bandoleros baladíes*, la primera de cinco novelas que conforman su proyecto literario: *Pentalogía (infame) de Colombia*. Además de *La balada de los bandoleros baladíes*, Ferreira ha publicado ya otros tres textos de este proyecto: *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) y *El año del sol negro* (2018). Cada libro corresponde a un episodio violento de la historia del país: las violencias contemporáneas, las masacres paramilitares de los años ochenta, la revolución que desató el fraude electoral de los años setenta y La Guerra de los Mil Días.²⁷ Estas obras se relacionan entre sí como espiras que vuelven sobre su propio eje, en un eterno retorno de una violencia que se instaló en Colombia desde el principio de los tiempos y se resiste a abandonarnos. Sin embargo, aunque unidos por dicho hilo temático, cada libro tiene una apuesta formal y estilística distinta. En una entrevista con Beatriz Rosales, a propósito del Premio Alba Narrativa que le fue otorgado en 2011 por *Viaje al interior de una gota de sangre*, Ferreira explica las similitudes y diferencias de sus trabajos:

La pentalogía es una cadena de voces que atraviesan un siglo. Pero cada pieza va separada de la siguiente, separadas por distancias que podrían ser temporales, pero la verdad es que cada novela tiene un concepto distinto, y eso es lo que

²⁷ La Guerra de los Mil Días se refiere a la confrontación civil que ocurrió en Colombia entre 1899 y 1902, en el que se enfrentaron el ejército del gobierno Conservador y las fuerzas rebeldes del partido Liberal (Meisel y Romero 1).

fundamentalmente las diferencia. Además, cada novela me exige una perspectiva y una forma de narrarla distinta. Las soluciones estilísticas que uno encuentra con un libro, no son las mismas que le van a servir para narrar el siguiente.

Antes de entrar al análisis de *Viaje al interior de una gota de sangre* quiero llamar la atención sobre la primera novela de este proyecto literario, *La balada de los bandoleros baladíes*, no solo porque ambos libros tienen fechas de publicación cercanas o porque abordan violencias que hasta cierto punto son similares, sino también porque a pesar de dichas proximidades, persiguen estéticas y lenguajes diferentes.

Lo primero que hay que aclarar es que si bien tanto en *La balada de los bandoleros baladíes* como en *Viaje al interior de una gota de sangre* hay una alusión a la violencia paramilitar, aquella no se ocupa de dicha violencia desde una perspectiva política como sí lo hace esta, sino como resultado de una mirada a las violencias extremas. Esto es, la violencia por la violencia que se hace cuerpo y gesto en quienes las ejercen. En este orden de ideas, tanto la temática como la forma de la obra son mucho más cercanas a las producciones culturales de fines del siglo XX y principios del XXI a las que me he referido en el segundo capítulo. Por su parte, *Viaje al interior de una gota de sangre* despliega las tensiones políticas, económicas y sociales que subyacen a la práctica de la masacre a la vez que centra su atención no tanto en los sujetos que ejercen estas prácticas, como en quienes las padecen. Para ello, el autor desarrolla una narrativa más cohesiva que la que exhibe en su primera novela y abandona, hasta cierto punto, la representación literal de la violencia. Examinemos esto con mayor cuidado.

4.2.1. Abominación de la sangre

Recuerdo mis manos heladas,
la sangre que escurría por los agujeros de la carretilla,
el camino sangroso con que chapoteábamos con cada viaje de ida y vuelta,
el vómito que me venía lleno de hiel verdosa y las palabras del pelao
cuando terminamos de tirar los muertos al río:
“No vuelvo a comer hígado ni chunchullo en la puta vida”.

—Daniel Ferreira, *La balada de los bandoleros baladíes*

La balada de los bandoleros baladíes centra su atención en la violencia contemporánea que surgió en las pequeñas y grandes urbes como resultado del conflicto político desplegado en el campo. En 2011, cuando recibió el Premio Latinoamericano Sergio Galindo a Primera Novela, Ferreira definió su temática a partir de una frase que posteriormente fue el título de un artículo para la revista universitaria *La Palabra y el Hombre*: “El país que se acostumbra a la atrocidad cotidiana verá nacer al hombre que mata para vivir” (15). En 2015, en una entrevista con Ángel Castaño para el diario *El Tiempo*, profundiza en el sentido de esta expresión: “*La balada de los bandoleros baladíes* explora el proceso de degradación de las vidas de hombres que tomaron el camino del horror y es una exploración sobre la consecuencia de los actos de violencia, no sobre los actos mismos”.

En esta novela, Ferreira adopta una actitud mimética de la experiencia violenta—tanto en los contenidos como en los lenguajes—que nos recuerda textos como *La virgen de los sicarios* o *No nacimos pa’ semilla* (Nuzzo 140). A través de una mirada hiperrealista y naturalizando imágenes que son al mismo tiempo “descriptivas” y “excesivas” (Nuzzo 141), el autor nos sumerge en treinta y nueve historias cortas e independientes entre sí (aunque no inconexas) en las que las voces predominantes son las de los victimarios: guerrilleros, sicarios y paramilitares. No se trata de victimarios excepcionales o villanos históricos, sino gente común, epígonos de un

país sórdido acostumbrado a la atrocidad cotidiana e incapaces de reproducir algo diferente a la crueldad que conocen.

Entre las historias que allí encontramos, “Abominación de la sangre”—a la que corresponde el epígrafe de este apartado—, relata una masacre paramilitar desde el punto de vista del perpetrador. Como vemos en el siguiente pasaje, en comparación con otros textos analizados en esta tesis, en este no hay una mirada oblicua del horror, por el contrario, hay una desmesura de la violencia que alcanza tintes metafísicos (Nuzzo 142):

Pensaba en que en una sola noche sacaron a las veintiséis personas que quedaban por ubicar de la lista y a todos se los llevaron al matadero municipal y allí cortaron cabezas y las patearon como en un partido de fútbol, y rajaron niños y les sacaron las menudencias y cortaron los labios y las orejas de un abuelo para que dejara de ser chivato y el negro saporreto de la cobra tatuada en el brazo rajó a una embarazada y sacó el feto y mandó a preparar sopa y esa noche obligó a comer de ese sancocho a los demás condenados. (86-87)

Paradójicamente, para enmarcar la novela Ferreira se vale de una máxima de La Rochefoucauld: “Ni el sol ni la muerte pueden mirarse fijamente” (5). Según Giulia Nuzzo, más que seguir aquella afirmación, el autor la desafía (142). Sin embargo, en el artículo para *La*

Palabra y el Hombre se puede encontrar una posible explicación a esta “incongruencia”.

Aludiendo a *Diario de lecturas* (1953) de Alberto Manguel—donde el escritor argentino asegura que hay una crueldad intolerable tanto en el cine como en la televisión que se hace tolerable en la poética de los libros—, Ferreira sostiene que la literatura es el único arte que puede lograr lo que la vida impide y las demás artes pervierten: hacer asistir a un momento de violencia sin ser efectivamente violentados (15). La literatura es la representación de los hechos y no los hechos

mismos—dirá—, y, por lo tanto, toda literatura es, en cierto sentido, oblicua. Los recursos de los que se sirve la palabra escrita, metonimia, dilatación, fragmentación temporal, multiplicidad psicológica, son todos elementos que permiten tomar una distancia (16):

[L]as palabras no son los hechos. Las artes visuales, el cine a la cabeza, en su imagen directa, explícita, reducen la violencia a una dicotomía moral: o sostener la mirada, o quitarla. La Historia (con mayúsculas), con sus pretensiones de objetividad y su búsqueda de leyes sociales sistemáticas; y el periodismo (con los grilletes de la verdad para no ofender a las mentes objetivas) tienen en sus pies los mismos grilletes a la hora de hacer asistir al momento. La literatura, sin embargo, es la representación de los hechos, y no los hechos mismos. En la exploración imaginaria de una ficción violenta nadie puede imaginar el libro de la misma forma que otro lector, porque toda una vida y una ética atraviesan la lectura de cada cual. (Ferreira, “El país que se acostumbra a la atrocidad” 16)

Ferreira es consciente de que con *La balada de los bandoleros baladíes* ha escrito una “historia salvaje con las excrecencias de nuestra realidad execrable” (“El país que se acostumbra a la atrocidad” 16) que desentona con las corrientes literarias de la época: “Cuando terminé de escribir esta novela, pensé que era impublicable en Colombia”, y continúa: “Colombia, que es un país muy extraño, ha aceptado sin inmutarse las peores matanzas en prensa y televisión, pero recrimina al artista que destaca el sufrimiento y la crueldad” (“El país que se acostumbra a la atrocidad” 16).

En este mismo artículo, el autor se refiere a “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, un texto de 1959 en el que Gabriel García Márquez crítica el mimetismo superficial con el que los escritores colombianos de la segunda mitad del siglo pasado recogieron el

conflicto bipartidista de los cincuenta (Arévalo 73). Según García Márquez, quienes han leído las novelas sobre La Violencia (con mayúscula) están de acuerdo en que todas son malas. La razón es el “exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes”. Para el escritor, el error está precisamente en centrarse “en los muertos de tripas sacadas” y no “en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas”. Anticipando un reproche de tales características, Ferreira afirma:

Quando empecé el libro que premian hoy, ya conocía la advertencia de García Márquez de 1957 donde alertaba sobre una distorsión común a las setenta novelas que abordaron la violencia de esa época: el error, decía, era haberse detenido en la descripción de la sangre y de los pobrecitos muertos, cuando lo importante para la literatura debía ser la vida, cómo se enfrenta el dolor y cómo se sigue viviendo en la desgracia. La conocía y me propuse como rasero no cometer el mismo error, pero mientras redactaba comprendí que a la literatura no solo le concierne la historia de los que quedan vivos, sino la de los verdugos y de los que son indiferentes. [...] ¿De dónde nace, dónde se engendra, de dónde emerge y por qué se encona la violencia? (“El país que se acostumbra a la atrocidad” 17)

En *La balada de los bandoleros baladíes* Ferreira apuesta por una narración mimética de la violencia en la medida en que no está interesado en explorar tanto el punto de vista de las víctimas, como “la génesis, el entorno y el desarrollo de una mente criminal” (17). En lo que respecta a la hipótesis de esta tesis, a saber, que las representaciones de violencia paramilitar en la literatura evitan la visión directa del horror, y cómo “Abominación de la sangre” la

menoscaba, hay que decir que aunque el texto es un escrito sobre violencia paramilitar, este no debe ser pensado separadamente del resto de la novela; es solo una de las múltiples aristas de un tema más amplio y, por lo tanto, responde a las necesidades estilísticas del texto, más allá de la violencia que represente.

4.2.2. De un camino sangroso a una gota de sangre

A diferencia de *La balada de los bandoleros baladíes*, en *Viaje al interior de una gota de sangre* Ferreira abandona la pregunta por los orígenes de la mente criminal y posa su mirada en el destino compartido de un grupo de víctimas asesinadas en un pueblo cualquiera de Colombia. Si en “Abominación de la sangre” nos estrellamos con la muerte y la sevicia desde la perspectiva de quien la comete, aquí se nos ofrece el punto de vista del que la padece.

Siguiendo el consejo de García Márquez, en esta novela Ferreira retira (al menos un poco) el dedo de la sangre y las vísceras para prestar atención a la vida que está siendo arrebatada. A lo largo de ocho capítulos que varían en extensión, tono y estilo, el autor reconstruye las vidas imperfectas de los habitantes del caserío y arroja luces sobre los instantes previos a su asesinato (Ferreira, “Conversando sobre El Alba”). Para ello, abandona la jerga delictiva a la que nos había acostumbrado en su primera novela y adopta un lenguaje poético en el que el más pequeño de los actos, el detalle, el gesto, las minucias toman un lugar protagónico (Gálvez 198). Para no ir más lejos, pensemos en la imagen de la gota de sangre en el título de la novela y cómo esta contrasta con los charcos de sangre del epígrafe del segmento anterior.

Como sucede en la novela *En el brazo del río*, también en *Viaje al interior de una gota de sangre* somos arrojados, desde las primeras líneas, al hecho violento. En “La hora de las sombras largas”, el capítulo inaugural, nos encontramos con la voz de un narrador omnisciente

que describe la llegada de un grupo de encapuchados a un pueblo cuando en este se disponen a celebrar las fiestas regionales. Son las 5:50 de la tarde (de ahí la referencia a las sombras largas) del 23 de septiembre y los habitantes del caserío “alistan la verbena y coronación de la reina popular” (10). Ferreira no escatima en detalles. Nos presenta un ambiente cuya festividad, exuberancia y alegría son directamente proporcionales a la magnitud de lo que allí va a pasar:

Para las noches de fiesta el caserío ha sido engalanado con pendones y banderas de papel y candiles de colores. En frente de la plaza, bajo las ramas frondosas del samán vetusto, los aserradores ensamblaron una tarima como pasarela de reinas. En toldos de plástico han dispuesto mesas con juegos de azar: cartas, dados y hasta un tablero de tiro al blanco equiparado con carabinas de aire comprimido.

(10)

En estas primeras páginas predominan las referencias gastronómicas; a veces parecen descripciones accesorias: “Las rodajas de carne de cabro pasada por miga de pan forman una pirámide en un platón de aluminio” (10), pero casi siempre son metáforas o símbolos que reflejan la sevicia que estamos a punto de presenciar: “Empalados, en varillas de hierro renegrido de hollín, costillares y piernas de becerra destazada se asan al fuego de brasas humeantes” (10).

También en este capítulo, desfilan un sinnúmero de personajes, primarios y secundarios, que son presentados con nombres propios, profesiones y entre los que se establecen relaciones de consanguineidad, amistad e incluso odio, es como si estuviéramos ante una fotografía en la que todos los protagonistas están ahí, expuestos, capturados en un instante para la posteridad e inocentes aún de su futuro. Conocidos o desconocidos entre sí, ajenos o cercanos en sus afectos, este es el único capítulo en el que todos los habitantes del pueblo aparecen simultáneamente. En lo que respecta a los capítulos posteriores, cada uno equivaldrá a la reconstrucción de la vida de

algunas de las víctimas hasta antes del instante de su muerte. De este modo, a lo largo de siete capítulos, sin contar el primero, conoceremos las historias de un niño enamorado de una bañista; de la bañista, Irigna Delfina, huérfana de padre y obligada por su madre a prostituirse; de un ganadero-narcotraficante, Urbano Frías, al que le encanta seducir adolescentes y que está obsesionado con Delfina; de un sacerdote, Bernardo, al que acusan de comunista por defender los ideales de la teología de la liberación; de un profesor, Arquímedes, que llega al pueblo persiguiendo la memoria de su abuelo homosexual; y del hijo de la dueña de un hotel, un niño prodigio capaz de leer qué esconden los corazones de las personas.

En comparación con otros textos que he analizado en esta tesis, lo cierto es que en *Viaje al interior de una gota de sangre* hay pasajes que coquetean aún con lo grotesco:

Matilde Sopetrán, sorda como un totumo desde un parto complicado en el cual el feto nació muerto, no advierte la cantinela de las balas y sigue pulverizando adobo en el mesón de comidas, sin saber que el charco de sangre que escurre por la acera no es de ternera sino del cuerpo de su compañera Cristina Dulcey, ahora muerta sobre las morcillas sangrosas. Un solo disparo que se cuela en la cintura de la anciana y Matilde Sopetrán dobla su talle, cierra los ojos y muere casi al instante sobre las hierbas secas y el mortero de macerar cominos. (23)

Sin embargo, comparada con *La balada de los bandoleros baladíes* y, en particular, con “Abominación de la sangre”, es clara la diferencia. En *Viaje al interior de una gota de sangre* hay una narrativa más tradicional, de textos largos, llenos de alusiones a paisajes, sensaciones, estados de ánimo, mundos interiores, sueños, deseos, temores, que estaba prácticamente ausente en la primera novela. Además, Ferreira juega con una pluralidad de narradores, así, en los capítulos segundo y quinto hablan dos niños en primera persona, mientras que en el resto del

relato prevalece el narrador omnisciente. Y, aunque en esta novela hay imágenes crudas, esos elementos sangrientos están, como dice Giulia Nuzzo, dosificados:

La experiencia narrativa consistirá en un “viaje” *a rebours* en los hilos de “sangre” que fluyen de las vidas de la pequeña comunidad, reducidas a amasijo de cadáveres en los capítulos inicial y final. Es un viaje también a lo largo de una compleja espacialidad: entre la escenografía coral, polifónica, del espectáculo del incipit y del epílogo, y las varias “fracciones” que componen el fresco de tintas goyescas de “aquel pelotón sin rostro” [...]. Dosificados los ingredientes sangrientos, reinsertados con un logrado “estilo metafórico” sobrios elementos paisajísticos, decantada la narración en una estructura formal calibrada con maestría. (148)

5. De animales, fantasmas y máquinas: artefactos para la escenificación del horror

Y si van a hacerlo igual que en la vida, ¿para qué hacen teatro?

—Marcela Valencia, *Teatro Petra. 30 años*

Si puedo mostrar una golpiza sin dar golpes, una escena sangrienta sin sangre, y que el público viva y entienda ese lenguaje, habré hecho teatro.

—Fabio Rubiano, *Teatro Petra. 30 años*

En este capítulo analizo tres obras de teatro: *Gallina y el otro* (2000) de Carolina Vivas, *Coragyps sapiens* (2013) de Felipe Vergara y *Labio de liebre. Venganza o perdón* (2015) de Fabio Rubiano. Estas obras fueron escritas en tres momentos históricos diferentes, pero están atravesadas por una misma realidad: la violencia paramilitar que azotó al país rural desde la década del ochenta hasta la primera década del siglo XXI.²⁸ *Gallina y el otro* fue estrenada a principios del nuevo siglo, en pleno auge de las masacres paramilitares. Se ocupa de este tipo de violencia, su conexión con el campo y sus efectos en el cuerpo femenino. *Coragyps sapiens* es posterior al acuerdo de paz entre las AUC y el gobierno de Álvaro Uribe, pero se alimenta de los testimonios de víctimas y confesiones de paramilitares que surgieron a partir de dicho acuerdo. Finalmente, *Labio de liebre* es una obra que surge de cara a las conversaciones de La Habana entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP, pero se enfoca en la relación entre víctima y victimario en el marco del proceso de justicia transicional implementado durante los acuerdos con las AUC.

Ninguna de estas piezas, sin embargo, hace una mención directa al paramilitarismo. No es necesario. El tipo de violencia que representan es claramente de corte paramilitar y, en el caso

²⁸ Pese a que la violencia paramilitar no ha cesado, establezco esta brecha porque coincide con las primeras masacres rurales: Trujillo en 1987, Segovia en 1988, La Rochela (1989) y con la desmovilización de las AUC en 2006.

de *Labio de liebre*, el juego entre la referencia directa a eventos y personajes de la vida real y la alegoría es, como veremos, medular. Son obras que aunque tienen referentes históricos concretos, se elevan hacia los contenidos simbólicos y se apartan del puro realismo (Pulecio 46). Para hablar del horror sin caer en la crónica roja o el sensacionalismo oportunista, para visibilizar sin invisibilizar, estos autores han tenido que crear condiciones escénicas y psicológicas que permitan a los espectadores enfrentar libremente y sin trauma las experiencias de la violencia (36). A este respecto, Enrique Pulecio en *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (2012) afirma:

Quizás en tiempos menos convulsos, ante realidades menos dramáticas, sea cierto que “la tragedia enseña la sabiduría mediante el sufrimiento” (Eagleton 2003, 64), como señala Eagleton aludiendo al coro de Agamenón de Esquilo. Pero cuando el sufrimiento se ha apoderado de vastos dominios de una nación subyugada por el terror de sus verdugos, éste ya no puede tomarse como purgativo. No es lección de la cual pueda aprenderse algo nuevo. (35)

Estas condiciones escénicas han implicado desplazamientos dramáticos y transposiciones metafóricas que se manifiestan de muchas formas (36; 88); el humor, lo carnavalesco, lo onírico y lo ritual son algunas de ellas. Sin embargo, quiero llamar la atención sobre un recurso presente en la dramaturgia sobre la violencia de este período en general y en estas tres obras en particular: el uso de animales como personajes y metáforas.²⁹ Utilizo los dos

²⁹ Sobre la presencia del animal en la dramaturgia colombiana acerca del conflicto de fines del siglo XX y principios del XXI, ver la tesis de Sandra María Ortega, “De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo” (2018). La autora estudia dieciséis textos y diez de sus puestas en escena que abordan la temática de lo animal. No es coincidencia, como he querido mostrar a lo largo de este trabajo, que el período de estudio de Ortega coincida con el de expansión, consolidación y ocaso de las AUC. La aparición de animales

términos porque el animal será no solo una metáfora o un símbolo, sino un personaje en su propio derecho. En el caso de *Labio de liebre* y *Coragyps sapiens* también me referiré a la presencia de figuras espectrales y máquinas, respectivamente. Como sugiere Gabriel Giorgi en *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014), estas son parte de esa misma categoría de lo no-humano a la que pertenece el animal (27). Animales, máquinas, espectros y monstruos son eso otro distinto del hombre que ni puede ser pensado fuera de sus tensiones con él ni puede dejar de invocarse cuando el objeto de reflexión es el hombre mismo.

Los orígenes occidentales de esta dicotomía ontológica entre el animal y el hombre pueden rastrearse hasta la Antigüedad. En el libro II del *De Anima*, Aristóteles esclarece la naturaleza del alma a partir de la descripción de las facultades nutritiva, sensitiva y racional, mostrando que los diferentes grados de complejidad ontológica están determinados por la presencia de dichas facultades en un organismo vivo. Para el filósofo, mientras plantas, animales y hombres comparten la facultad nutritiva, y los animales y los hombres coinciden en la sensitiva, solo estos últimos tienen la capacidad de razonar (414b 1-19). De ahí su famosa definición del hombre como animal racional.

Durante la Edad Media, dicha definición adquirió un nuevo sentido bajo la mirada cristiana. La idea de que hay algo en común entre hombres y animales se fragmenta. En *De Trinitate*, por ejemplo, San Agustín nos habla del hombre como un todo compuesto por un “hombre exterior” (cuerpo y naturaleza sensible) y un “hombre interior” (alma y capacidad racional) (653). El hombre exterior coincide con el animal en lo sensible; aun así, incluso en su postura erguida (contrapuesta a la curvada del animal) el cuerpo humano revela una jerarquía inquebrantable entre ambas criaturas. Para el cristiano es un error sugerir que lo animal es

en la escena teatral es proporcional al recrudecimiento de la guerra gracias a la violencia paramilitar.

constitutivo de lo humano o que animales y hombres son iguales en virtud del cuerpo (653). El hombre no es hombre por su cuerpo, sino por estar hecho a imagen y semejanza de Dios (659). En otras palabras, el hombre como imagen divina, es hombre en virtud de su racionalidad y no de su corporalidad, aunque esta también lo constituya.

A causa de su supremacía, el alma tiene, entonces, dominio sobre el cuerpo. El cuerpo no es de suyo una cárcel del alma (como se suele sugerir desde la perspectiva platónica), pero ciertamente puede volverse una si se pervierte la jerarquía, y el hombre da prioridad a lo sensible por sobre lo inteligible; a lo corporal (las pasiones) por sobre lo racional (el logos divino) (677). Para San Agustín, el hombre que pone en el centro de su afecto al cuerpo actúa del mismo modo a como lo hace el animal que por ser incapaz de razonar vive la experiencia corpórea como su único universo de acción. Este énfasis en lo corporal—que es natural al animal—es en el hombre signo de su caída (677).

La Edad Media también fecundó relaciones menos esquemáticas entre lo humano y lo animal. Desafortunadamente, estas suelen estar relegadas al universo de la anécdota. Por ejemplo, en un libro excepcional, *La historia simbólica de la Edad Media occidental* (2006), el historiador francés Michel Pastoureau llama la atención sobre los juicios contra animales, comunes a partir del siglo XIII (31). Relata el caso de una cerda en Falaise, Normandía, que tras devorar el rostro y el brazo de un infante es llevada a juicio y sentenciada a muerte. Durante la ejecución pública—a la que otros cerdos y campesinos fueron convocados para que aprendieran la lección—el animal es vestido con prendas humanas y se le pone una máscara con la forma del rostro de un hombre (33).

La humanización de un animal doméstico en el contexto explicado, el hecho de que haya sido llevado a juicio y declarado culpable tras un proceso—como si sus acciones fueran resultado

de una elección y se tratara de un sujeto de derecho—y el tono ejemplarizante de la ejecución, son todos elementos que invitan a repensar la forma en que tradicionalmente se leen las dinámicas entre animales y hombres en la Edad Media (49). El ejemplo de Pastoureau revela un elemento teatral que dialoga muy bien con obras como *Gallina y el otro*, no solo porque, como la cerda de Falaise, Gallina y Cerdo (los personajes animales de la obra) representan un cuerpo sacrificable (Ortega 38), sino por el proceso de humanización que atraviesan los animales en ambos relatos. La cerda es vestida con rostro y ropas humanas; Gallina y Cerdo tienen atributos humanos como la palabra y las emociones (100). Hay una intención ilustrativa en el sacrificio de la cerda de Normandía de la misma manera que Carolina Vivas se vale de la figura de este animal-humano para ejemplificar los alcances de la violencia paramilitar. En el caso de Vivas, este elemento ejemplarizante se hace patente en el aire fabulesco de la obra (Reyes 3: 166). Esta referencia a las fábulas es implícita y se transparenta a través de estos personajes-animales; pero también se hace explícita en la escena séptima, “Abuso”, en la que Gallina y Cerdo ensayan el “montaje de una fábula cantada”:

GALLINA: Un dos, tres...

Éste era un pobre Cerdo

que presumía de valentón

de un soplo me cargué siete

decía siempre aquel bribón [...]

Siete mosquitos serían

dijo una hormiga en tono burlón

el cerdo muy disgustado

retó a la hormiga y la aplastó...

la aplastó...
No veo mérito alguno
dijo un insecto que lo pilló
en que el grande aplaste al chico
ni el fuerte al débil
cerdo cobardón
Toma pues tu merecido
repuso el cerdo en tono agresor
y cuando ¡Zas! la pezuña
voló el insecto
el cerdo rodó [...]
Y así aprendió de un golpe
que al más pequeño hay que respetar
Y así aprendió de un golpe
que al más pequeño
hay que valorar
valorar...

Panpanparanpan... (100-101)

Volveré más adelante sobre este punto. Por ahora, quiero señalar que a pesar de los ejemplos de Pastoureau, la lectura hegemónica tradicional—que es la lectura que llega a Latinoamérica con la Conquista—traza unos límites muy claros y, sobre todo, antagónicos entre hombres y animales; entre lo racional y lo sensible; entre lo civilizado y lo salvaje.

Para Gabriel Giorgi, esta distinción comienza a desdibujarse en la producción cultural

latinoamericana de mediados del siglo XX. Novelas como *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig o los textos de João Gilberto Noll esbozan “una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal” (11). Sobre todo—dice el autor—precisamente “allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana” (11-12).

La hipótesis de Giorgi es que esta contigüidad ha sido utilizada para “pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar” (15). El animal, por supuesto, “condensa la vida eliminable o sacrificable” (16). En el contexto de la dramaturgia sobre el conflicto en Colombia, esta contigüidad entre lo animal y lo humano existe y pasa también por la reflexión sobre el cuerpo; solo que se trata “de un cuerpo que desaparece, que se transparenta porque potencialmente está en riesgo de ser mutilado o desaparecido” (Camacho 21). El animal surge, de esta manera, como respuesta a la necesidad de dar cuenta de ese cuerpo violentado que no es ya “cuerpo humano, sino que es un objeto que se convierte en simple carne” (Camacho 21).

5.1. *Gallina y el otro* (2000)

¿Cómo representar una masacre? ¿Cómo escenificar la violencia sexual y la vulnerabilidad que asecha a las mujeres y niñas en medio de la guerra? ¿Cómo hacer visible el horror de la violencia rural a aquellos que no la padecen? Estas son algunas de las preguntas a las que se enfrenta la dramaturga Carolina Vivas en *Gallina y el otro*. Como el título lo evidencia,

una de las múltiples respuestas que la autora ofrece es la incorporación de animales en la obra. En este caso, una gallina y un cerdo.

Estrenada en mayo de 2001 en el Teatro La Candelaria, *Gallina y el otro* nos presenta, a través de dieciocho escenas, una masacre paramilitar llevada a cabo en un pueblo cualquiera de Colombia. Su origen se ancla en los testimonios de miles de campesinos que, a fines de la década de los noventa, llegaron a las ciudades huyendo de los asesinatos masivos del paramilitarismo (Lamus 48). Entre las denuncias de los desplazados se reiteraba que los paramilitares se valían de metáforas animales para deshumanizar y humillar a sus víctimas. Por ejemplo, hablaban de “poner a bailar a las gallinas” como un eufemismo para la decapitación (Lamus 48).

En un texto titulado *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia* (2004), la antropóloga María Victoria Uribe hace un análisis comparativo entre las prácticas de deshumanización empleadas durante La Violencia de mediados del siglo XX y la violencia paramilitar de principios del XXI. En mi primer capítulo mencioné la correlación que suele establecerse entre ambas violencias debido a que, en la primera de ellas, el Estado también conformó y financió grupos conservadores de policía civil que enfrentaban a las guerrillas liberales gaitanistas (Uribe 36). Estos grupos suelen ser vistos como los antecesores de los grupos paramilitares, no solo a causa de su relación con el Estado o de su conservadurismo, sino también por su *modus operandi*. Durante La Violencia se desplegó un “teatro horrorista” (para usar el término de Cavarero 13) que tomó muchas formas: corte de orejas, decapitación, extracción de la lengua a través del esófago, evisceración, extirpación de fetos, etc. Dice Uribe que el inventario de cortes y técnicas de manipulación del cuerpo que se experimentó era tan diverso porque tenía como origen la práctica generalizada de la cacería y reflejaba la familiaridad

de los campesinos con las partes del cuerpo animal y los cortes que se usaban para su consumo (88-94):

Todo el repertorio de técnicas de manipulación del cuerpo del *Otro* estaba directamente relacionado con la forma como los campesinos concebían su propio cuerpo. Se trataba de una estructura que combinaba rasgos, miembros y órganos de diferentes animales domésticos. De ello dan prueba los términos que utilizaban para nombrar sus partes. En efecto, el campesino mestizo de la región andina central, que fue la más azotada por La Violencia, concebía su propio cuerpo como si se tratara de una estructura muy similar a la de los cerdos, las vacas y las gallinas. (97; cursiva del original)

Cuando pensamos en la sevicia con la que el paramilitarismo contemporáneo ha ultrajado el cuerpo de sus víctimas a través de desmembramientos, mutilaciones y decapitaciones es inevitable recordar aquellas imágenes popularizadas de la época de La Violencia y preguntarnos si los paramilitares calcaron este “teatro horrorista” de los bandoleros conservadores. Es claro que los campesinos de La Violencia de los años cincuenta no son los mismos que los grupos paramilitares de los noventa; sin embargo, el control que estos últimos ejercen sobre la vida de otros, sobre el orden y la clasificación del cuerpo del “enemigo” es el mismo (85). Dice Uribe: “La omnipotencia con que actuaban quienes desorganizaban lo que la naturaleza había ordenado de cierta manera, crecía en proporción con el terror que infundían entre los campesinos” (85).

Pero los paramilitares copiaron no solo la violencia contra el cuerpo, sino también el uso de términos animales para deshumanizar a sus víctimas, estableciendo, de este modo, un juego perverso de representaciones y auto representaciones (66). Así, si en la época de La Violencia los bandoleros se veían a sí mismos como aves cazadoras y convertían a sus futuras víctimas en aves

presas en un intento por facilitar la aniquilación, en la época actual los paramilitares frecuentemente se refieren a quienes consideran “auxiliadores” de la guerrilla con diminutivos de animales y plantas: “mis corderitos”, “mis gallinitas”, “mi cilantro” (114). De esta manera, les asignan una identidad no humana, que puede ser animal o vegetal, los feminizan, los minimizan y los circunscriben a la esfera de lo doméstico, consumible, sacrificable (114). Uribe cita el testimonio de una sobreviviente que, cuando confrontó a uno de sus victimarios y le preguntó si no sentía compasión por sus víctimas, recibió la siguiente respuesta:

No, no pasa nada, eso es como [...] las gallinas, [...] un animal es un ser vivo, tiene vida [...]. Y entonces cuando uno las mata, o sea cuando uno se las va a comer pues les quita la vida. Y entonces, igual es un ser humano, también tiene vida lo mismo que los animales. Matar un ser humano, una persona, es como matar una gallina. Eso es como matar un animal. (116)

El teatro sobre la violencia se vale del animal como metáfora en un doble sentido. Por un lado, para evidenciar la manera en que las víctimas son deshumanizadas. La figura del animal sirve para describir la perspectiva del victimario sobre sus víctimas. Por otro lado, para denunciar la deshumanización de los victimarios. La figura del animal da cuenta de la forma en que el victimario es percibido por sus víctimas, por la sociedad y por sí mismo. Pensemos en otra obra de teatro sobre paramilitarismo: *Sí el río hablara* (2013), creación colectiva de Nohra González, Alexandra Escobar Aillón y César “Coco” Badillo. En esta obra de fantasmas y ríos, los villanos son un hombre y una mujer con cuerpo humano y cabezas de lobo, estos personajes visten atuendos formales—él un uniforme militar y ella un vestido largo de coctel—y mientras el primero lleva una muleta, la segunda lleva un bastón (284). En la octava escena, titulada “Los lobos instruyen para matar”, ambos personajes dan órdenes sobre asesinatos que deben ser

cometidos mientras al fondo del escenario vemos un video sobre incursiones paramilitares reales en diversas regiones de Colombia (286). El Lobo General afirma: “El juicio de la historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra causa” (286). Sus palabras corresponden a un segmento del discurso que el jefe paramilitar Salvatore Mancuso pronunció ante el Congreso de la República en 2004. Más adelante, en mi análisis sobre *Labio de liebre. Venganza o perdón* volveré sobre esta alocución, pues también Salvo Castello, personaje victimario de la obra, la pronunciará. La mayoría de estas obras usan animales domésticos para representar a las víctimas—gallinas, cerdos, perros, vacas—y predadores o salvajes para referirse a los victimarios.

Hay una tercera forma en la que aparecen los animales en el teatro sobre el conflicto: víctimas ellos mismos de la violencia paramilitar. Así como en la obra de Carolina Vivas, también en *Labio de Liebre* nos encontramos con una gallina, Yirama, que le fue arrebatada a los Sosa al momento de su asesinato. Cuando los Sosa se reencuentran con Salvo, le piden que les devuelva su gallina y su perro, llamado Completo (213-214). Posteriormente, hay una escena en la que la periodista Roxi Romero entrevista a Yirama y esta relata la violencia a la que también ella fue sometida:

GALLINA: Había un juego que a ellos les gustaba: lo llamaban la carrera de la gallina sin cabeza. La cogían a una, la sacudían y le gritaban; y cuando una ya estaba muy alterada le cortaban la cabeza de un tajo. Las gallinas corremos cuando estamos asustadas, ¿y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza? Uno sale a correr, y mientras corre ve la cara del señor que le quitó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él. (*Se acuesta de lado y mueve las piernas como si corriera.*) Al final uno se cae de medio lado, y las

patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo. Y eso es lo que más risa les da. (211)



Fig. 10. Imagen de la escena inicial del *Gallina y el otro*. Gallina cuelga de cabeza porque Telmo la ha amarrado de las patas. Al lado vemos la cola de Chusco, el cerdo. La Zarca siempre con la mirada perdida.

5.1.1. Gallina y el escudo de Perseo

En la escena inaugural de *Gallina y el otro*: “La feria”. Telmo—un campesino que trabaja en la pequeña finca de Rubiel Castañeda—conduce un camión en el que lleva a su hijastra, La Zarca, y a sus dos animales, Gallina y un cerdo llamado Chusco, a la feria del pueblo (ver fig. 10). Parece una escena feliz. “Telmo me lleva a la feria ¡Qué bueno es!” (92)—dice Gallina—. Se trata, sin embargo, de una felicidad aparente. Pronto vemos cómo se despliegan una serie de violencias sobre el cuerpo de los animales: Telmo lleva a Gallina atada de patas a la camioneta (92). Va tan rápido que Gallina “*empieza literalmente a desplumarse*” y “*el humo del “exhosto”*”

[la] asfixia” (92; cursiva del original). Chusco va incómodo y gruñe, a lo que Telmo responde golpeándolo iracundo (92). Gallina picotea a Chusco en el ojo, “*El animal grita enceguecido y Telmo lo golpea una vez más sin detenerse*” (93). La Zarca “*pellizca a Gallina, la pone cabeza abajo a manera de castigo*” (93).

Hay tres elementos de este primer acto que llaman la atención. Primero, estos animales son personajes centrales en el relato y no meramente accesorios. En la escena que acabo de describir, Gallina es el único personaje que habla de manera articulada, coherente, reflexiva. Chusco se limita a producir sonidos guturales. De los dos, él actúa más como un animal que ella, que está claramente humanizada: piensa, habla, siente. Sin embargo, hay otras características del personaje de Chusco que nos dejan ver también en él a un animal humanizado. A saber, que tiene un nombre propio, que toca un tamborcito (100) y que tiene un rostro que reacciona conmovido y horrorizado a los relatos de Gallina (111):

Chusco no puede hablar pero se comunica a través de diversos matices en la manera de rumiar, sus gruñidos tienen múltiples intenciones y sentimientos [...]. Por el contrario, Gallina posee un extraordinario uso del lenguaje, es medio cuentera, medio juglar, se divierte recitando lo que piensa o siente y acompañada de su pianola improvisa fábulas. Incluso posee referentes que pueden entenderse como ilustrados, parafrasea a García Lorca cuando dice que las gallinas son tontas, y además construye una analogía de sí misma con la gallina de los huevos de oro. (Vera 236)

Por su parte, los personajes humanos no hablan. Los diálogos de Telmo se reducen a onomatopeyas y monosílabos: ¡Shit...! ¡Ohhh...! ¡Sss! (93) y La Zarca permanece ensimismada en una especie de trance del que solo sale para realizar pequeñas acciones o gestos. En este

sentido, es evidente la relación simbiótica entre los dos personajes femeninos. Gallina y La Zarca son como dos caras de una misma moneda. La voz que le falta a La Zarca es la que le sobra a la locuaz Gallina, y el cuerpo humano que le falta a la gallina-mujer es el que provee La Zarca.

En segundo lugar, está la forma en que Carolina Vivas describe los personajes. De Gallina dice que es un “Animal asociado a supersticiones, enferma de mansedumbre e impotencia” y de Chusco que es el “enemigo de Gallina, nacido para ser víctima” (90).³⁰ Notemos que se trata de dos personajes envilecidos desde su concepción. Es decir, su condición animal sugiere desde el principio una degradación ontológica. Ningún otro personaje se describe de esta manera. Advirtamos además que Chusco se presenta como inferior a Gallina; a diferencia de ella, es incapaz de articular una palabra y él es el receptor último de todas las violencias: tanto Gallina como Telmo lo lastiman constantemente (Vera 237). Dice Gallina en la escena séptima: “Mi vida es infeliz, pero mi consuelo es no ser cerdo” (101). Esta jerarquía entre ambos animales socava la imagen idílica de la víctima. Gallina es víctima y victimaria a la vez. No por ser victimaria del cerdo es menos víctima de la violencia de Telmo o del perpetrador en la obra: el Moreno (Vera 237). No por ser víctima es una santa e inmaculada criatura. Incluso, si volvemos a la fábula que aparece en la obra y que cité en la introducción de este capítulo, notamos que allí el perpetrador es un cerdo. Así, aunque en la obra Chusco aparece como la víctima última (víctima de la víctima), en la fábula se hace evidente que en la cadena jerárquica todos los animales son víctimas de unos y victimarios de otros. De esta forma, Carolina Vivas se distancia de la imagen de la “buena víctima” y, con ella, de la idea de que la violencia es en algún sentido

³⁰ En la edición de Umbral Teatro (2012), Chusco es definido como enemigo de Gallina (90). Así mismo lo entiende Pulecio en *Luchando contra el olvido* (57). Mientras que Lamus (48) y Ortega (51), que parecen seguir la edición de la Universidad Distrital (2005), definen al Chusco como amigo de la gallina. Se trate o no de un error tipográfico entre ediciones, la relación entre ambos animales es ambivalente. Así como a veces parece haber cercanía y complicidad entre ellos, así mismo Gallina violenta física y verbalmente al cerdo (Vera 237).

justificada. Si se acepta el asesinato bajo el criterio de que toda víctima que no sea inocente y divina merece su destino, entonces nos vemos arrojados a un círculo infinito de guerra y muerte.

Finalmente, la primera escena funciona como prefacio. En ella la autora establece el tono de la totalidad de la obra. Se trata de una escena en apariencia feliz que en el fondo está llena de violencia. No es esta aparente felicidad la que veremos replicarse posteriormente, pero sí aquella forma sutil y soterrada en la que se nos presenta el horror. En este orden de ideas, un elemento con el que nos encontramos en múltiples oportunidades a lo largo del texto es el elemento poético (Lamus 48). Valiéndose de una suerte de versos y cantos, a través de los parlamentos de Gallina, Vivas da cuenta de lo innombrable, lo irrepresentable (Lamus 48).

La segunda escena, titulada “Pesadilla”, es aún más sobrecogedora, pues somos testigos de la violación de La Zarca. Sin embargo, la autora crea un triple distanciamiento—como un velo que se alza—entre el espectador y la violencia que se representa. El primer velo aparece cuando vemos que el acto violento recae directamente sobre Gallina e indirectamente sobre la niña. El segundo, en que acontece en medio de un sueño. El tercero, en que no vemos directamente lo que sucede, sino que nos es narrado por un locutor. Súmase a esto último que hay una discordancia entre el tono de la voz del locutor—que parece relatar una pelea de gallos—y el horror de la escena que describe:

Gallina hace lo posible por no quedarse dormida, cabecea sin lograrlo. Se sume en un sueño tranquilo que poco a poco se transforma en una pavorosa pesadilla. Se ve a sí misma en una gallera, donde debe enfrentarse a un feroz gallo que la destroza con sus espuelas, haciéndola volar una y otra vez. Con ella se encuentra La Zarca, cuyo cuero cabelludo vuela por los aires, todavía con el moño. Cientos

de hombres ebrios gritan emocionados. La voz de un locutor deportivo transmite en directo para los asistentes.

VOZ: La coge de la cintura

ella se defiende

patea iracunda, asustada

semeja un insecto de tierra en agua

Las voces de los asistentes celebran, Gallina sube y baja una y otra vez muy herida, al igual que la cabeza de La Zarca.

VOZ: Un manotazo le revienta la boca

y la chiquilla rueda

la cara húmeda de sangre y piedras

De nuevo las voces emocionadas.

VOZ: No se opone más

la mirada fija

mientras el moreno le alza la bata de flores...

le corre los interiores viejos de resortes deshechos...

¡Y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño!...

La multitud lanza una ovación. Gallina se despierta aterrada, trata de recomponerse. GALLINA: (Para sí misma). Es sólo un sueño...

no es verdad...

es sólo... (93).

Para Enrique Pulecio la metáfora gallina-mujer le permite a Vivas ir tan lejos como es posible con los vejámenes a los que puede llegar a ser sometido el ser humano, sin que sea

precisamente un ser humano el que los padece (59). En la misma línea argumentativa, Marina Lamus en “Carolina Vivas Ferreira: entre lo sutil y lo violento” (2007) y Carlos Eduardo Sepúlveda en “Sobre Gallina y el otro de Carolina Vivas o la construcción poética de la memoria histórica” (2012), establecen una analogía entre Gallina y el escudo en el que Perseo ve reflejado el rostro de la Gorgona para evitar convertirse en piedra (Lamus 48; Sepúlveda 126). Lamus y Sepúlveda aluden aquí a la interpretación que Italo Calvino hace del mito de Perseo en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1995). Allí el autor italiano afirma:

El único héroe capaz de cortar la cabeza de Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas; Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce. [...] Para cortar la cabeza de Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelarse en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. (16)

Esta alusión al mito griego—sobre todo a la versión de Calvino—ilustra perfectamente la aproximación de Vivas al problema de la violencia y, en general, el tono estético que el teatro contemporáneo sobre el conflicto ha acogido en las últimas dos décadas. En este pasaje, Calvino nos recuerda que el peligro de ver a Medusa directamente al rostro es la petrificación. Quien está petrificado no siente, no se conmueve, no actúa. De manera similar, para dramaturgos como Vivas o Rubiano, la mirada directa sobre la violencia petrifica. En lugar de movilizar o despertar sentimientos de compasión, empatía o interés en la audiencia, esta visión directa del horror paraliza. Todavía más, dice Calvino: “Perseo [...] dirige la mirada hacia lo que *únicamente* puede revelarse en una visión indirecta” (16; la cursiva es mía). Se deduce de esta frase no solo

que la visión a través del reflejo protege a Perseo de no devenir piedra, sino que hay cosas, como el horror, que únicamente pueden revelarse de forma oblicua.

Hay un segundo elemento del pasaje sobre el que quiero llamar la atención: Perseo se apoya en lo más leve que existe, “los vientos y las nubes”, y desde allí dirige su mirada hacia la Gorgona. En *Gallina y el otro*, esta levedad está representada por la imagen del sueño. Como las nubes y los vientos, los sueños son etéreos, vagos, cambiantes, incluso si se trata de pesadillas. En la obra no solo vemos el horror de la violencia contra la mujer a través de esta Gallina-escudo, sino que lo vemos en medio de este espacio onírico, casi irreal. Dice Gallina tras despertarse de la pesadilla: “Mis sueños me han mostrado lo que ocultan mis huevos pero no puedo repetirlo so pena de perder esta capacidad de ver durmiendo” (95). En el caso de Gallina, el elemento onírico tiene este aspecto revelador asociado al presagio (Ortega 43). En el sueño, Gallina ve el futuro, aquello que no puede verse en la vigilia.

Este elemento onírico y premonitorio, sin embargo, no pertenece exclusivamente al personaje de Gallina. Está presente a lo largo de toda la obra. También Rubiel Castañeda, dueño de la finca donde viven Telmo y La Zarca, sueña con visiones del futuro en las que se transparenta una realidad macabra. Además de la escena segunda, las escenas tres, ocho y diez auguran muerte y violencia. La tercera escena, titulada “Presagio”, muestra a Rubiel durmiendo mientras suena música clásica de fondo. Es claro que sueña. Ciertos movimientos involuntarios así lo confirman. Tal parece que el zumbido de un zancudo lo atormenta y, por ello, su mano se agita de un lado para otro como si tratara de espantarlo. En la escena posterior, “Amenaza”, el hijo de Rubiel, Eugenio—definido por Vivas como un “Hombre ciudadano de 45 años” (90)—, se desplaza por el río en una chalupa. También él lidia con los zancudos que lo pican: “Me picó, me picó un insecto” (97). Son los insectos los que conectan la imagen de Rubiel en la escena tercera

con la escena cuarta de Eugenio. Los zancudos que molestan a Rubiel entre sueños son los mismos que pican a Eugenio en la chalupa. El presagio de la tercera escena es la muerte que acontece en la cuarta y se confirma en la octava, cuando el fantasma de Eugenio visita a su padre entre sueños. Incluso, es posible establecer una analogía entre estos insectos que se incrustan en la piel y la destrozan y las balas que asesinan a Eugenio.

En “Amenaza”, Chino, el dueño de la embarcación en la que viaja Eugenio, le cuenta que la región está muy peligrosa y que el pueblo ha recibido amenazas. Esta es la primera vez en la obra que se hace referencia a los actores del conflicto sin que, empero, haya una mención explícita a quiénes son (Pulecio 58). Chino los llama “ellos” y afirma: “en medio de la selva, uno no sabe quién es quién ni quién es qué” (97). Sin embargo, a esta información ambigua se añade un dato más concreto. Dice Chino: “Nosotros no le dábamos tanto crédito a esos mensajes porque eran ordinarios, mal escritos, con mala ortografía; pero hace como dos meses llegó una amenaza muy bonita, digamos bien escrita, organizada en computadora y toda esa cosa” (98). Esta referencia a la presentación de los panfletos le permite a la autora señalar, por un lado, la existencia de una pluralidad de actores de la guerra; pero más allá de eso, evidencia que la obra se inscribe en un marco interpretativo específico. Estas referencias apelan a una experiencia compartida en mayor o menor medida por la sociedad colombiana en general. A saber, que los panfletos paramilitares son por lo general documentos impresos y membretados, mientras que los de la guerrilla están escritos a mano (ver fig. 11). Una referencia que, además del correlato fáctico, subraya la diferencia de clase que suele ser atribuida a cada uno de estos actores armados. Ya hemos hablado en el capítulo segundo de cómo mientras el paramilitar se vincula con la clase media, profesional, el guerrillero es casi siempre representado bajo el imaginario del campesino analfabeto e ignorante.

Evitando una referencia directa a los actores armados, Vivas se adhiere a aquella corriente que sostiene que desde el punto de vista de las víctimas es irrelevante quién comete el crimen (Pulecio 58). Al mismo tiempo, al ofrecer una serie de claves interpretativas y referentes compartidos, la autora dialoga con su audiencia local a un nivel más profundo. El espectador ajeno a las dinámicas del conflicto colombiano no entenderá estas referencias de la misma manera en que lo hará el espectador local. Este posee una información previa, dada por las noticias y otros medios, que le permite llenar los vacíos y silencios que deja la autora.

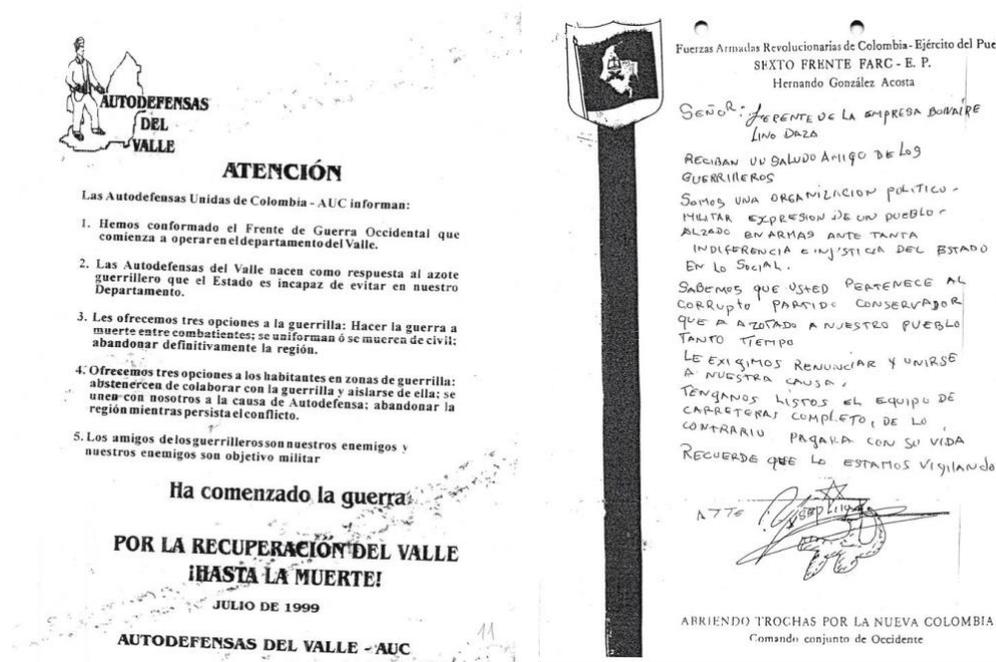


Fig. 11. A la izquierda, panfleto paramilitar. A la derecha, amenaza extorsiva de las FARC-EP. Fuente: CNN. cnnespanol.cnn.com/2016/04/27/cuatro-amenazas-de-muerte-y-un-ataque-guerrillero-el-drama-de-un-exiliado-de-la-guerra/

Si las escenas tres, cuatro y ocho dialogan entre sí, lo hacen en la medida en que la primera corresponde al sueño premonitorio de Rubiel; la segunda al momento en que se cumple la premonición y Eugenio y Chino son asesinados, y la tercera a la confirmación—por medio de la aparición de la figura espectral—de la muerte de Eugenio. La escena doce, “Violación”, es la

realización de la pesadilla de la segunda escena. Aquí, de nuevo, Gallina es el espejo a través del cual percibimos la violencia que padece La Zarca. En esta ocasión, Gallina, en tanto testigo ocular, le relata a Chusco la forma en que varios hombres violan a La Zarca (Pulecio 59). La lectura del texto es de cierto modo más explícita que la puesta en escena en la que ni siquiera aparece Chusco y en la que Gallina habla iluminada por una luz directa en medio de una oscuridad absoluta (ver fig. 12).

Gallina observa impotente desde su nido, como varios hombres vejan a la zarca.

Cuenta asqueada a Cerdo lo que ve. Sus rostros son una mueca de dolor y vergüenza.

GALLINA: La coge de la cintura ella se defiende

patea iracunda

asustada

semeja un insecto de tierra en agua

Chusco emite un gruñido sordo.

GALLINA: Un manotazo le revienta la boca y la chiquilla rueda

la cara húmeda de sangre y piedras

Chusco gruñe suplicando clemencia para la Zarca.

No se opone más

la mirada fija

mientras el moreno le alza la bata de flores

le corre los interiores viejos

de resortes deshechos

y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño

Chusco lanza un berrido espantoso y Gallina a dúo mueve su lengua ágil, produciendo un angustioso y agudo sonido. Se oye a otras gallinas que huyen cacareando ante el paso de los hombres. El lamento de Cerdo y Gallina desaparece.

En la escena, se usa de nuevo el animal como metáfora para hablar de la violencia. Por un lado, se compara a La Zarca con un insecto. Por otro, hay una desarticulación de la palabra que es directamente proporcional al horror. Gallina, la elocuente, es incapaz de continuar enunciando lo que ve. Sus palabras se vuelven rápidamente sonidos angustiosos que acompañan los berridos de Chusco y que no dicen nada, pero que dan testimonio del horror de lo inenarrable de la experiencia.



Fig. 12. Imagen de la doceava escena: “Violación”. Gallina narra cómo varios hombres violan a La Zarca. En escena vemos el escenario completamente negro y Gallina relatando lo que ve bajo una luz que la ilumina directamente.

5.1.2. Representación del victimario

Hablemos por último de los victimarios y de cómo son representados en la obra. Ya sabemos que Chino no los identifica de manera explícita. En la escena de la violación, Gallina continúa esta tendencia: “No sé quiénes eran esos hombres ni qué tienen contra Telmo para hacerle esto. Pobrecita mi Zarca” (112). Permítaseme aquí una digresión a propósito de que la violencia contra La Zarca sea descrita por Gallina como una acción en contra de Telmo. En noviembre del 2017, el Centro Nacional de Memoria Histórica publica *La guerra inscrita en el cuerpo*, un informe sobre la violencia sexual en el conflicto armado colombiano. Allí se concluye que la violencia sexual ha sido una práctica extendida en el marco del conflicto armado; todos los actores la han utilizado ampliamente. Las estadísticas de la investigación arrojaron, sin embargo, que de los casi trescientos casos registrados, el 26,7%—correspondiente al número más alto—fueron perpetrados por los paramilitares. Le sigue el 16,2% de los casos atribuidos a la guerrilla. La idea subyacente a este tipo de violencia es que el cuerpo de las mujeres y niñas es un botín de guerra (47; 280). La idea machista, reforzada culturalmente y exacerbada durante el conflicto, de que las mujeres y sus cuerpos son propiedad de los hombres, contribuyó a que la violencia contra el “enemigo” pasara por la posesión del cuerpo de la mujer:

En los escenarios de control territorial, la percepción de propiedad sobre los cuerpos de las mujeres y las niñas ha sido un rasgo característico de las relaciones que han establecido los actores armados con la población. De este modo, la violencia sexual sobre los cuerpos de las mujeres ha sido un modo de refrendar la marca de apropiación sobre las víctimas, una estrategia para agudizar las desigualdades de género y revalidar el dominio territorial de los grupos armados. (103)

El personaje que viola a La Zarca no tiene nombre propio; es presentado como El Moreno, “Hombre muy corpulento, ajeno a la región” (90). Este hombre viene acompañado de El Enmascarado, un muchacho joven que lleva un pasamontañas. El Enmascarado está asustado y es el que le informa al victimario quiénes son los supuestos colaboradores del otro bando. Los relatos sobre masacres paramilitares están comúnmente acompañados de estas figuras de los “caratapadas”, desertores de la guerrilla o jóvenes capturados en combate que por salvar la vida prometen contar quiénes son los “guerrilleros vestidos de civil” (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 53). El Moreno reúne a todos los miembros del pueblo en la plaza. Tiene una lista en mano que se ha mojado y los nombres que allí estaban escritos se borraron. No importa. Al final alguien tiene que morir, esté o no su nombre en la lista. El Moreno ordena a una tal Emperatriz Ruiz que salga de entre la multitud y pase al frente. Nadie contesta, pero Colombia Torres—esposa de Rubiel y mamá de Eugenio—le advierte que no hay nadie allí con ese nombre.

MORENO: Ahí debe haber una Emperatriz. ¿Usted quién es?

VOZ DE MUJER: Colombia Torres

MORENO: Pues tiene cara de llamarse Emperatriz.

COLOMBIA: ¡No, lo juro!

MORENO: ¡Venga Emperatriz!

COLOMBIA: (*Suplicante*). No me haga salir.

MORENO: ¡Colabore! ¿Es que no va a venir?

Sale Colombia descalza de un pie, cojea de la pierna vendada. Viene empapada y pareciera que ha perdido toda dignidad.

COLOMBIA: Pero yo no soy la persona que están buscando.

MORENO: Venga para acá mi hermosa paloma; venga para acá mi hermosita palomita. (116)

Vemos de nuevo aquí—como veíamos con Uribe—cómo la imagen del animal, en este caso una Paloma, vuelve a ser usada para mostrar el bestiario de la violencia. En esta escena, la autora cuestiona además el discurso paramilitar según el cual las víctimas son identificadas cuidadosamente y con la certeza de que son guerrilleros vestidos de civil. Recordemos las múltiples referencias que he hecho a la entrevista de Darío Arizmendi a Carlos Castaño. Allí, Castaño relata cómo la incursión que los paramilitares llevaron a cabo en el corregimiento del Salado en el año 2000 fue comandada por un exintegrante de las FARC-EP (el “caratapada” del que hablaba en el párrafo anterior).³¹ Dice Castaño que fue este, en compañía de algunos hombres que desertaron con él, los que identificaron a los guerrilleros vestidos de civil y que por ello tiene la certeza que ninguna de las víctimas seleccionadas por nombre propio es inocente (00:06:20-00:08:21). Lo que muestra Vivas en esta escena es que la selección en realidad es arbitraria. Los perpetradores en la obra no tienen ni rostro ni nombre, ni motivaciones legítimas.

En la escena 16, “Escarnio”, mientras todos están en la plaza, Telmo escapa del pueblo robándose el camión de su jefe y llenándolo con varios objetos personales (suyos y de Rubiel). Gallina y Cerdo están maltrechos y atados a la parte trasera del camión. Chusco está ciego porque Gallina le picoteó los ojos. En esta escena Gallina vuelve a ser testigo ocular del horror. Le cuenta a Cerdo lo que está pasando. De nuevo, no vemos la violencia de forma directa, sino a

³¹ La de El Salado es una de las incursiones paramilitares más devastadoras en la historia del país debido a su despliegue militar y la magnitud de los hechos. Entre los días 16 y 21 de febrero del año 2000, alrededor de cuatrocientos paramilitares, divididos en tres comandos, se tomaron el corregimiento del El Salado (al norte del país) y algunas poblaciones en la ruta hacia el este, y asesinaron a cincuenta y nueve personas. Hubo violencia sexual, daño a la propiedad privada y torturas públicas (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 38-60).

través de los ojos de Gallina. Gallina no nombra a los perpetradores, solo describe sus acciones y sus efectos en la población:

GALLINA: (*Espantada*). Parten vidrios

roban joyas

disparan a las puertas

Cerdo trata de protegerse

Están aterrorizados mujeres y niños

todo el mundo espantado en medio de la balacera

Ahora se marchan

todo arde

se despiden con la mano

Que abramos la boca

porque van a estallar una bomba (118-119)

Termino este apartado volviendo a Calvino y su análisis de Perseo. Señala el escritor que, una vez ha cortado la cabeza de Medusa, Perseo no la abandona, sino que la “lleva consigo escondida en un saco” (17) y cuando sus enemigos están por vencerlo “le basta mostrarla alzándola por la cabellera de serpientes” (17). Para Calvino, la fuerza de Perseo está en que rechaza la visión directa del horror, pero no la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir. Lleva consigo esta realidad y la asume como una carga personal (17). Las palabras del escritor bien podrían ser prestadas para describir el trabajo de la dramaturgia colombiana contemporánea en general y de Carolina Vivas en particular. La dramaturgia de la violencia contemporánea carga consigo la realidad del mundo de monstruos que le ha tocado vivir, pero ha abandonado las visiones directas y petrificantes de dicha violencia.

5.2. *Coragyps sapiens* (2013)

Si supieras
que el río no es de agua
y no trae barcos
ni maderos,
sólo pequeñas algas
crecidas en el pecho
de hombres dormidos.

—Andrea Cote, “Atado a la orilla”

En 2004, Felipe Vergara escribe la que es sin duda su obra más destacada: *Kilele. Una epopeya artesanal*. La pieza, inspirada en la masacre de Bojayá,³² no es la primera en la que el dramaturgo se ocupa del conflicto armado colombiano, la preceden *País de mierda* (1995) y *Los que aúllan* (1996); pero en esta obra, a diferencia de las anteriores, logra consolidar y mostrar con claridad una apuesta narrativa que tiene como médula la perspectiva de las víctimas (Reyes 3: 698). En *Kilele*, Vergara desarrolla, además, una reflexión cuidadosa sobre los ritos funerarios, los procesos de duelo y la memoria como experiencias colectivas que resisten la cotidianidad sangrienta de un país sumido en la guerra (Reyes 3: 698).

³² Entre el 20 de abril y el 7 de mayo del 2002, en la región afro-pacífica de Bojayá, el Bloque Móvil José María Córdoba de la guerrilla de las FARC-EP y varias compañías del Bloque Elmer Cárdenas de las AUC se enfrentan en la cabecera municipal de Bellavista por el control de la zona y el acceso privilegiado al río Atrato (Centro Nacional de Memoria Histórica, *Bojayá. La guerra sin límites* 35; 45; 53). En el marco de este enfrentamiento, el 2 de mayo los guerrilleros lanzan una pipeta de gas llena de metralla que destruye la iglesia del pueblo donde se refugiaban alrededor de 300 civiles. Como producto de la explosión mueren 79 personas, 41 mujeres y 38 hombres, de los cuales 48 son menores de edad (26). La magnitud y prolongación de la confrontación obliga a los sobrevivientes a escapar dejando tras de sí muertos insepultos que posteriormente, con el combate aún en curso y ante el apremio que conlleva la descomposición de los cuerpos, son depositados en fosas comunes desprovistos de cualquier ritual funerario (101). Son múltiples los testimonios donde los sobrevivientes señalan los efectos devastadores que dejó a nivel psicológico, social y cultural la imposibilidad de llevar a cabo sus celebraciones fúnebres tradicionales (105).

En 2011, Vergara retoma el tema del conflicto con *Coragyps sapiens*. Publicada por el Ministerio de Cultura en 2013 en la antología titulada *Dramaturgia colombiana contemporánea* (Tomo II), esta obra se construye alrededor de acontecimientos reales: el devenir fosas comunes de los afluentes colombianos a causa de la violencia paramilitar (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 53). Como en *Kilele*, en esta obra también reaparecen los tópicos de los ritos funerarios, el duelo y la memoria. Solo que mientras en *Kilele* la imagen de la comunidad en duelo es un hecho, en *Coragyps sapiens* se presenta en la forma de una plegaria. En *Kilele* el duelo es desde el principio un proceso colectivo, en *Coragyps sapiens* la comunidad no existe, se hace, se busca allí mismo: en la puesta en escena y en relación con la audiencia.

De acuerdo con las estadísticas y relatos recogidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica y otras organizaciones similares, hay una tendencia prevalente en el paramilitarismo a servirse de los cuerpos fluviales como vertedero de cadáveres y garante de impunidad.³³ La estrategia de control territorial paramilitar se llevó a cabo en medio de la ambivalencia entre exhibir y ocultar (Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya!* 39). Si por un lado los paramilitares buscaban intimidar y desplazar a la población civil que consideraban la retaguardia guerrillera, desmoralizar a los insurgentes y proyectarse ante la opinión pública como una fuerza militar arrasadora, por otro lado, necesitaban que sus crímenes no fueran cuantificables. Así, no solo rehuían la imputación de delitos, sino que cumplían los acuerdos a veces pactados con alcaldes, gobernadores o fuerza pública de mantener bajos índices de violencia en las regiones en las que tenían presencia (Velasco). Lanzar al río los cuerpos cercenados de sus víctimas para que

³³ Según la documentación del proyecto periodístico *Ríos de vida y muerte*, mientras la guerrilla es responsable de un 8% de las desapariciones forzadas en ríos, los paramilitares lo son del 68% de los casos. Es seguro afirmar que la violencia contemporánea en Colombia que tiene como escenario los ríos, lleva sobre todo sello paramilitar. Ver: rutadelconflicto.com/rios-vida-muerte/?q=investigaciones

las corrientes y los animales los devoraran garantizó ambos objetivos: sembró terror a través de la imagen atroz de las mutilaciones, de los pedazos humanos encontrados en las orillas o en los chinchorros de los pescadores y borró toda huella material de los crímenes (ver fig. 13).

Coragyps sapiens recoge este drama, y a la vez refleja una práctica que surgió alrededor de múltiples corregimientos fluviales durante los años más duros de la guerra: la adopción por parte particulares de cuerpos o pedazos de cuerpos sin identificar que bajaban arrastrados por la corriente (Vergara 200). En el documental *Réquiem NN*, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría muestra cómo la comunidad de Puerto Berrío, a orillas del río Magdalena, se volcó desde los años ochenta—hasta que la práctica fue prohibida en 2006 (00:19:48-00:20:11)—hacia estos cadáveres y los acogió como si se tratara de sus propios familiares. Bajo la creencia de que las almas de los NN pueden obrar milagros y cumplir deseos, los habitantes les asignan nombres—muchas veces los nombres de sus propios familiares desaparecidos—, decoran sus tumbas, les celebran misas, los visitan en el cementerio y los ponen en osarios, una vez ha llegado el momento de la exhumación. Muchos de los testimonios dejan ver una preocupación por dignificar estas vidas arrebatadas violentamente y una conciencia de que en algún lugar, río arriba, una madre, un padre, unos hermanos, están llorando a este ser que no regresa (00:03:22-00:03:40; 00:52:00-00:52:22). Al inicio del documental, el sepulturero del pueblo, Hugo Ramón Antonio Morales, afirma que casi siempre se puede identificar que un cadáver está bajando porque lleva un gallinazo encima (00:02:35-00:02:42). Es a partir de esta imagen del cadáver que descende río abajo con un gallinazo viajando sobre su pecho que Vergara escribe *Coragyps sapiens*.



Fig. 13. En esta foto de Manuel Saldarriaga, titulada “Río Cauca, Tumbas de agua” (2002), el cuerpo de un hombre baja por el río con un gallinazo en su pecho. Centro Nacional de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad* (60).

5.2.1. Devenir zopilote

La obra transcurre en la orilla de un río cualquiera de Colombia y se construye en un diálogo entre Ulpiano, un solitario pescador local que no alcanza los cincuenta años, Reina, una forastera de unos cuarenta años que llega a la casa de aquel en medio de la búsqueda de un familiar desaparecido, y el público, al que constantemente se dirigen los actores. La llegada de Reina, que parece accidental, es en realidad motivada por el revuelo de un grupo de chulos, gualas y gallinazos sobre la casa del pescador. Ulpiano se dedica a recoger los torsos humanos (él los llama troncos) que bajan por el río. La aparición de estos cuerpos va siempre acompañada de la presencia de las aves de rapiña, que se posan sobre los cadáveres que flotan corriente abajo, y es antecedida por el sonido de máquinas. No el sonido de los disparos, o de los gritos, sino de máquinas. Cada vez que los cuerpos bajan arrastrados por la corriente, Ulpiano los atrapa con

una soga, los acerca hasta la orilla y los cuelga uno junto al otro, como si se tratara de ganado en una carnicería—la descripción no es mía, sino de Reina (188).

ULPIANO: (*Con pereza.*) Mierda.

Bajan más palos. De nuevo el sonido industrial. Otro palo con gallinazo baja.

Ulpiano repite su acción.

ULPIANO: (*Simple.*) Mierdamierda.

Más sonidos industriales. Más palos con gallinazos.

ULPIANO: (*Sin hacer alharaca.*) Mierdamierdamierda.

Ulpiano se levanta perezosamente de su silla, agarra una cuerda y, como un hábil marinero, empieza a enlazar los palos que llevan gallinazos y a amarrarlos en diferentes lugares para que no sigan moviéndose. Quietud. Silencio. Ulpiano se echa la bendición y vuelve a su silla. (183; cursiva del original)

La escena dantesca impacta a la forastera que pregunta con insistencia “¿Por qué los mantiene guindados?” (201). La respuesta a esta pregunta es doble. Por un lado, hay que prestar atención al monólogo inaugural en el que Ulpiano, cual ornitólogo, habla al público sobre la belleza y majestuosidad evolutiva de los gallinazos, revelándonos así su fascinación por estas aves. Recuperar los cuerpos es una forma de acceder a la visión de estos animales; una forma de escapar de una realidad de muerte y horror que no se disipa (189).

ULPIANO: Ese de allá es un chulo cabecinegro. Un zopilote. Papazote. Un golero.

Un *Coragyps atratus*, [...] Sesenta y cinco centímetros de pata a cabeza. Todo negro. Negrazo, negrote. Con la cabeza desnuda, arrugada, escuchimizada, fea, dirán algunos. Ignorantes. Su desnudez cefálica es una adaptación evolutiva que previene que las plumas se le contaminen por comer tanta carroña. Hay quien

debiera aprender de eso. Aprender. Yo aprendo, tú aprendes, él aprende, nosotros aprendemos, vosotros aprendéis ¿Me entienden? No importa. *Cathartidae* es su apellido, su nombre de familia: el purificador. Tremendo nombre. (181)

Por otro lado, hay que entender que a la fascinación estética le corresponde un correlato moral. Hay en Ulpiano una voluntad inquebrantable de cuidar, de devolver la dignidad, de limpiar y purificar el cadáver que ha rescatado: “Ellos [los cadáveres] les gustan a los chulos. Y los chulos a ellos. Punto. (*Despacio.*) Amor profundo. Se los llevan. Hacia acantilados, a huecos tremendos... Buen viento y buena mar. Alguien tiene que limpiar. (*De nuevo en un tono más práctico.*) Yo no sé nada. Yo limpio. [...] No me gusta que pasen sin pena ni gloria” (188).

Esta purificación, esta limpieza, sin embargo, se da a través del animal. Ulpiano recoge el cuerpo, lo rescata del movimiento de la corriente que todo lo arrasa, lo suspende en silencio—en contraste con el ruido que produce la máquina que ha hecho posible que exista el cadáver—y lo despliega para que las aves majestuosas lo devoren; pero es el animal, el animal que se engulle la muerte, el que purifica: “Y a los otros les hace bien. Irse. Montados en chulo. Directo al cielo. A mí también. Y a los gallinazos. A todos. Un gana-gana. Digerir la muerte. Y regurgitarla. Esterilizar. Purificar. Alimentar a nuestros polluelos con muerte vomitada. Con amor profundo. Evolución. Hacia el ‘*Chulo sapiens*’” (191).

Nótese, sin embargo, que los torsos no están colgados solo para que el animal los devore. Ya en el río se daba este proceso; en el río, sin embargo, era difícil ver de qué se trataba: los torsos parecían meros troncos. Ulpiano parece ser consciente de que la visión desde la orilla, desde la seguridad que genera la estabilidad de la vida que no ha sido alterada, es limitada y, por ello, es difícil determinar con claridad qué es eso sobre lo que se posaban los chulos. De ahí su expresión: “No me gusta que pasen sin pena ni gloria” (188). Es preciso, pues, sacar los cuerpos

del movimiento del río, traerlos a la orilla, hacerlos visibles para que aquel que mira desde la distancia (o mejor dicho, no mira) pueda ver. El espectáculo de los chulos reunidos sobre los cuerpos colgados hace patente que aquello que los zopilotes devoran son cuerpos, cuerpos de hombres y de mujeres a los que se ha buscado borrar de la faz de la tierra:

Hay que exhibirlos. Hacerlos visibles. Pararlos. Que no se muevan más. Solo así van a llamar la atención. Junticos, acumulados. Al por mayor. Un cerro de muertos apiñados. Camionados, montones de muertos en pilas de a cien. Que los despidan los chulos dándoles mil vueltas alrededor, picoteándoles los ojos en frente de los ojos de los vivos. Todos juntos. Hediendo. Vapores. Que detengan a la gente en su camino con su olor. Y mil chulos. Al menos unos mil. Mil chulos tienen que ser visibles. (192)

Podemos ver que hay un doble componente en esta visión: por un lado, los trozos de cuerpos, el horror de la violencia; por otro lado, los gallinazos y su belleza. La visión del horror está camuflada en la belleza de las aves. Dice Reina: “Sin usted no hubiera podido verlos a todos juntos. Los otros dan pena. Son solo troncos, sin belleza posible. Hasta eso les quitaron. La posibilidad de la Belleza. Son solo troncos. [...] En todo caso ellos no se ven bonitos. No pueden verse bonitos. Y menos así. Guindados como ganado. Son los pájaros a los que le da a uno gusto quedarse viendo” (188).

A diferencia de *Gallina y el otro* donde el animal es humanizado, la propuesta de Vergara en *Coragyps sapiens* consiste en la animalización del hombre. El imperativo, entonces, no es hacernos más humanos, sino devenir chulos. Dice Ulpiano: “el ser humano es la vulgaridad más aterradora de este mundo” (184). Como vemos, en la obra hay una transvaloración de la jerarquía ontológica occidental y cristiana que tiende a poner al hombre en la cúspide por encima del

animal. En *Coragyps sapiens* el hombre no es una meta o un destino, sino—como diría el filósofo alemán Friedrich Nietzsche—“algo que debe ser superado” (*Así habló Zaratustra* 46). De ahí las palabras de Reina: “La evolución tiene que ser nuestra. No de ellos. O de ellos. [...] *Coragyps sapiens*. Dejarlos que caminen hacia nosotros, sí. Pero nosotros también caminemos hacia ellos” (203). Pero ¿qué significa devenir chulo en este contexto?

En 1874, Nietzsche publica *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, la segunda de sus tres *Intempestivas*. Se trata de uno de sus libros más relevantes en el campo de los estudios contemporáneos sobre memoria, a pesar de que sus reflexiones son históricamente anteriores al surgimiento de dichos estudios y obedecen a unas necesidades culturales distintas. En dicho texto, Nietzsche defiende una hipótesis que parece contraria a lo que ha sido la consigna de los emprendimientos por la memoria desde la Segunda Guerra Mundial. A saber, que la lucha por la memoria es una lucha contra el olvido. En contraste, en Nietzsche encontramos una apología del olvido. Olvidar, él lo llama “la capacidad de poder sentir de manera no histórica” (42), es tan importante para la vida como la historia misma—aquí el término “historia” es intercambiable por el de “memoria”—. Es preciso evitar que nuestra relación con la historia, con la memoria, sea compulsiva y que nuestro sentido histórico devenga una virtud hipertrofiada (39). En tal caso, la relación del hombre con su pasado dejaría de estar al servicio de la vida y de la acción para volverse “un pesado lastre” que aplasta hacia abajo y obstaculiza la marcha hacia el futuro (41). Dice Nietzsche: “Quien es incapaz de instalarse, olvidando todo lo ya pasado, en el umbral del presente, quien es incapaz de permanecer erguido en un determinado punto [...] no sabrá lo que es la felicidad” (42).

Esta hipótesis, que podría sonar en un primer momento impopular entre quienes asocian el olvido con la injusticia, ha sido adoptada y repensada por autores como Tzvetan Todorov en

Los abusos de la memoria (2000) o Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002). En su texto, Todorov aboga por el salto de una memoria “literal” a una memoria “ejemplar” (30). En el primer tipo de memoria, “un segmento doloroso de mi pasado o del grupo al que pertenezco— es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo” (30). Podríamos hablar, en este sentido, de un exceso de memoria. En el segundo tipo de memoria, “sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (31). Este tránsito de lo privado a lo público, de la literalidad a la ejemplaridad se logra solo a través de un olvido que tiene poco que ver con la injusticia y mucho con un trabajo de psicoanálisis y duelo (31). De manera similar, Jelin reflexiona sobre esta idea de que la lucha de la memoria es una lucha contra el olvido y la reformula en términos de una lucha entre memorias rivales (6). Toda narrativa del pasado—dice la autora—involucra una selección y seleccionar implica necesariamente olvidar (29). Así, el olvido resulta inherente, casi constitutivo, de toda memoria. Ahora bien, para Jelin el problema está en si dicho olvido es motivado por el deseo de ciertos actores sociales y políticos de ocultar y destruir algunos aspectos del pasado (29). Es este tipo de olvido y las narrativas asociadas a él sobre los que hay que tener una mirada crítica. Hay otro tipo de olvido que Jelin denomina “liberador” (32). Se trata del olvido que se necesita para poder continuar con la vida, para poder elaborar el pasado y hacer procesos de duelo (15). Tanto en Todorov como en Jelin, el olvido deseable es aquel que está asociado a la idea psicoanalítica del duelo.

Me refiero a Nietzsche porque, al igual que en Vergara, su reflexión sobre la memoria y el olvido está atravesada por la figura del animal. Al inicio de *Sobre la utilidad y el perjuicio de*

la historia para la vida, Nietzsche compara las relaciones que el ser humano y el animal tienen respectivamente con su pasado. Se lee en las primeras páginas del texto de Nietzsche:

Contempla el rebaño que pasta delante de ti: ignora lo que es el ayer y el hoy, brinca de aquí para allá, come, descansa, digiere, vuelve a brincar, y así desde la mañana a la noche, de un día a otro, en una palabra: atado a la inmediatez de su placer y disgusto, en realidad atado a la estaca del momento presente y, por esta razón, sin atisbo alguno de melancolía o hastío. Ver esto se le hace al hombre duro, porque él precisamente se vanagloria de su humanidad frente a la bestia y, sin embargo, fija celosamente su mirada en su felicidad. Porque él, en el fondo, únicamente quiere esto: vivir sin hartazgo y sin dolores como el animal [...]. Pero también se asombró de sí mismo por no poder aprender a olvidar y depender siempre del pasado; y es que cuanto más lejos vaya, cuanto más rápido corra, esa cadena siempre le acompaña. [...] Entonces, al mismo tiempo que el hombre dice “me acuerdo”, envidia al animal que olvida inmediatamente. (40)

De acuerdo con la perspectiva nietzscheana, todo hombre, pueblo o cultura que busque establecer una relación vital y edificante con su pasado debe desarrollar cierto instinto que le permita identificar cuándo es preciso recordar y cuándo es preciso olvidar: “La jovialidad, la buena conciencia, la alegría en el actuar, la confianza en el futuro —todo ello depende, tanto en un individuo como en un pueblo [...] de que se sepa justa y oportunamente tanto qué olvidar como qué recordar, del poderoso *instinto* para distinguir en qué momento es necesario sentir de modo histórico o no histórico” (45; la cursiva es mía). Esta noción de “instinto” va acompañada en el texto de la de “fuerza plástica”; esto es, la capacidad que tiene un hombre, un pueblo o una cultura de transformar, asimilar y regenerar su pasado (43).

Palabras como instinto, asimilación y regeneración remiten directamente a las nociones de cuerpo, digestión, animalidad, vida, etc. No es gratuito que la imagen inaugural de la *Segunda Intempestiva* sea la del rebaño rumiante que vive atado al instante presente: ingiriendo y digiriendo; no se queda rumiando en una infinita actividad sin propósito, digiere, asimila y expulsa a través del cuerpo aquello que ya no lo alimenta. Esta imagen nietzscheana y los conceptos asociados a ella nos recuerdan las múltiples referencias de Vergara al zopilote carroñero que se alimenta de muerte y la asimila para convertirla de nuevo en vida. Desde las primeras líneas del texto dramático, Ulpiano alude al zopilote como un purificador (181); un ser de paz que nunca mata (183); una figura totémica a través de la cual la muerte se transforma en algo nuevo (Lamus, “Introducción” 19). El texto nietzscheano y la obra de Vergara coinciden en esta idea de que el pasado, la historia, la memoria—en el caso colombiano, un pasado, una historia y una memoria sobre la violencia y la muerte—deben estar al servicio de la vida. Vergara no habla de olvido explícitamente, habla de asimilación, de incorporación, de regeneración; habla de generar vida a partir de la muerte. Todas estas nociones que Nietzsche asocia a la noción positiva de olvido:

ULPIANO: Cuarenta mil pesos por su amante, el amor de su vida, por ese amor profundo, cercenado, estrangulado, quemado, acuchillado, picado y botado al río. Convertido en un tronco. Desaparecido. Literalmente. Reducido a la nada. [...]
Esa nada que vemos aquí, guindada, para atraer un par de *Cathartidaes* que vuelan para llevarse la muerte de a poquitos y devolverla al cosmos. Esa nada que alienta a los polluelos de los chulos, que les da vida. Paradójico, ¿verdad? De la nada sí puede nacer algo. (191-192)

Devenir chulo significa, entonces, aprender a digerir, asimilar la muerte, apropiarse de ella, purificarla, sanar. Significa abandonar lo más humano—que en este caso es presentado como lo más brutal—y aprender de los zopilotes a engullir la muerte, asimilarla y volar alto.

ULPIANO: Hay que parar el tiempo, Reina. Parar. No seguir andando. Dejar de mover las alas. Parar de aletear como gallinas, Reina. Esas bichas no alzan vuelo, Reinita. Planear. Como un *Cathartes*, mi reina. Planear. Mirar. Por un largo rato. Bajar a las orillas, llamar a los otros, recoger lo que queda, alimentarnos con la muerte, comernos nuestros muertos, procesarlos y, ahí sí, seguir adelante, con ellos encima. Parar, planear. Sin mover las alas, procesar la muerte, hacerla nuestra. “*Coragyps sapiens*”. (193)

En su tesis doctoral, “De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo” (2018), Sandra María Ortega define esta imagen del hombre-chulo como “una metáfora de salvación que promueve la aparición de un nuevo hombre que emprenda acciones para sanar las heridas del conflicto colombiano” (116). Ulpiano y Reina son los primeros especímenes de estos *Coragyps sapiens*. Desde el primer acto, Ulpiano se presenta a sí mismo como un ayudante de los chulos. No solo saca los cuerpos del agua y los agrupa para la conveniencia de las aves, sino que les quita las prendas porque a los zopilotes “No les gusta la tela. Y el nailon menos. Ni el plomo, ni el látex. A veces hay que ayudar. Los chulos me quieren por eso. Porque yo ayudo” (191). Es decir, el hacer de Ulpiano es una copia del hacer de los zopilotes. Pero también Reina es presentada como una suerte de mujer-ave; “entra a escena emitiendo gruñidos y siseos, y danzando en círculos” (Ortega 115) y Ulpiano la llama “[u]na chula que piensa” (190). Más aún, su nombre: Reina Buitrago (201) es un claro juego de palabras a través del cual se contrapone la imagen inicial del “rey de los gallinazos, una espléndida ave

blanca” que desciende a alimentarse de la muerte (181) y esta reina buitre que llega en busca del cuerpo del amante de su hija.

Hay un momento en el que Reina trata de desamarrar los torsos colgados. Le molesta verlos ahí, de frente: “¡Shshshhshhjijijijijzzzzz! Pppppppp... ¿Por qué los guinda? ¡Suéltelos! ¡Déjelos ir! ¡Que se vayan! ¡Que desaparezcan de una puta vez! Adiós, ¡ssssshhhhhjjjjtttt!” (192). Reina le reprocha a Ulpiano que en realidad “[n]o ha aprendido nada de sus gualos [...] los gallinazos no se quedan comiendo para siempre” (203). Esta es quizás la alusión más directa a la idea de olvido; pero se trata de una alusión que se vincula a la idea de comunidad. Reina no le pide a Ulpiano que se olvide de los cuerpos o que no los recoja, sino que incluya a otros, que permita que también otros se hagan cargo (203). Para ella, “la responsabilidad de purificación, de sanación debe ser de toda la sociedad, no basta con ver de lejos la muerte, no es posible permanecer en la indiferencia, es necesario adoptar cada uno un muerto, hacerlo propio, cargarlo, llorarlo, darle un nombre y una sepultura” (Ortega 117).

Al principio de *Coragyps sapiens*, Ulpiano afirma que los gallinazos “[v]uelan en grupos. Y se ayudan mutuamente para buscar comida. No se tragan todo. Comparten. Son solidarios” (182). Es este mismo sentido de comunidad que Ulpiano alaba en los chulos el que ahora Reina le reclama: “Usted ya lidió con los muertos. Deje que otros lo hagan ahora. Todos necesitamos al menos uno. (*Mirando al público.*) Ellos también. Al menos uno. Al menos. [...] Que cada quién se haga cargo de un par de un trío. Aunque tres ya podría tal vez ser demasiado. Pero no si lo hacemos juntos” (203). Al final de la obra, Reina empieza a descolgar los torsos de cuerpo y se los entrega a diferentes personas en el público. Es allí, en la comunión de la sala de teatro, que Felipe Vergara clama por una comunidad del recuerdo que sienta como propios los muertos de otros.

5.2.2. Máquinas antropófagas

Una de las preguntas que he tratado de responder a lo largo de esta tesis es cómo han sido representados los paramilitares en cada una de las obras que he estudiado. En *Coragyps sapiens* persiste la tendencia generalizada entre el *corpus* de esta tesis a no identificar los actores armados con nombre propio. Ulpiano los llama “ellos” (198), “tipos” (198) y “los que todo parecen verlo” (198), pero no hay una mención explícita al paramilitarismo. Sucede lo mismo con Reina. Cuando Ulpiano le pregunta de dónde viene, ella le responde: “Tranquilo, hombre. Yo no ando con nadie, no se preocupe. Ni con unos ni con otros” (188). Tal vez la alusión más manifiesta es cuando Ulpiano establece una distinción taxonómica entre chulos y pájaros: “Los pájaros son una clase de gente. Gente a la que le gusta la muerte, ¿entiende? Pájaros. No chulos, ni gallinazos, pájaros” (189-190). Para Ortega, con esta referencia Vergara está claramente aludiendo a “Los Pájaros” de La Violencia, aquel grupo paramilitar que se enfrentó a las guerrillas liberales durante la segunda mitad del siglo XX (115). He dicho con anterioridad que hay una tendencia a vincular el paramilitarismo contemporáneo con los grupos de civiles armados que recorrieron los pueblos liberales asesinando a sus pobladores. La referencia a Los Pájaros, pues, no solo apunta a la violencia paramilitar contemporánea, sino que traza una relación genealógica entre esta y la época de La Violencia.

Con todo, de todas las referencias indirectas al paramilitarismo que hay en la obra, la que más me interesa analizar es la de la máquina. Al principio de la pieza, se nos muestra cómo el descenso de troncos por el río está antecedido por el sonido de una máquina: “*De la tramoya comienzan lentamente a bajar palos llenos de musgo, hongos, líquenes y otras malezas de río. [...] Cada vez bajan más palos y se oye un sonido como de una máquina produciendo algo*” (182). El pensamiento filosófico sobre las relaciones entre máquina, producción y capitalismo es

de larga data. La referencia obligada es, por supuesto, Karl Marx; específicamente sus reflexiones en el capítulo trece de *El capital* (1867) y en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858* (1939). En ambos textos, el filósofo define la máquina como el medio de producción característico de la gran industria (*El capital* 468). Para Marx, uno de los elementos esenciales de esta máquina es que reemplaza de manera eficiente la labor de múltiples obreros o artesanos, y produce de un solo golpe y en cuestión de minutos una gran cantidad de objetos idénticos (460). En *Coragyps sapiens* la imagen de la máquina está también asociada a la producción industrial masiva y en serie. No solo en el sentido de una producción en grandes cantidades, sino además de objetos idénticos entre sí. En el contexto de la obra, este artefacto se nos presenta como una máquina antropófaga porque mientras lo que ingresa a ella son seres humanos con identidades, nombres, historias, lo que sale de ella son troncos. Una serie de cuerpos mutilados de lo que no se puede enunciar ni siquiera su humanidad:

ULPIANO: [...] Sólo existe un muerto. Medio comido por los chulos. Nadie sabe por qué lo mataron, si era bueno o malo, si jugaba limpio o si era cochino. Concentrado para *Cathartidaes*. Nadie sabe. A ellos, a los gallinazos no les importa. Y es mejor que así se quede. Testigo mudo. Sin siringe. Pero visible de lejos, lleno de pájaros, chulos. Chulo. Bonito. El amor entra por los ojos. No necesita un nombre. Se lo quitaron. Un tronco. Así lo dejaron. Aquí se producen troncos de manera casi industrial. No necesita historia. Se la quitaron. Eso se ve. [...] Nevardo, Nerón, Nacho, Narciso... N.N. N.N. N.N. N.N. Es mejor que se queden así. Sin más. Tal como los dejaron. (197)

Ahora bien, el término “tronco” tiene aquí un doble significado. Alude tanto a los torsos de los cuerpos humanos como a los tallos centrales de los árboles. De esta forma, la máquina antropófaga es al mismo tiempo una máquina de aserradora. Tiene sentido que así lo sea. Ya he mencionado en el capítulo primero que la violencia paramilitar no está separada del problema de la tierra. Según afirma el Centro Nacional de Memoria Histórica en su informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, las disputas territoriales entre guerrilla y paramilitarismo no se limitaron al control político y estratégico de tierras, sino a configuraciones económicas en dichos territorios (177). El paramilitarismo, en especial, promovió el latifundio ganadero, la agroindustria, la minería y los megaproyectos no solo en detrimento de la economía campesina, sino del medio ambiente, debido a los altos índices de deforestación y explotación ilegal de los recursos naturales (177). Cuando examinamos cuáles son los lugares de alta concentración del cultivo de palma africana, por ejemplo, descubrimos que coinciden con corredores estratégicos y de retaguardia de las AUC. Es decir, regiones como el Magdalena, Norte de Santander, Magdalena medio, sur de Bolívar, sur de Cesar, Montes de María, bajo Atrato, llanos orientales, piedemonte casanareño y andén pacífico (177), regiones que están mayoritariamente ubicadas alrededor de fuentes fluviales.

5.3. *Labio de liebre. Venganza o perdón* (2015)

Venimos de la tierra y a ella
volvemos desconocidos e irreconocibles
y más que todo, olvidados.

—Sara Maneiro, *La mueca de Berenice*

El murmullo del espectro era lo único que se
escuchaba cuando se callaban los pájaros.

—Ricardo Silva, *Río muerto*

Labio de liebre. Venganza o perdón es una obra de teatro escrita por Fabio Rubiano y montada por su compañía Teatro Petra.³⁴ Se estrenó el 5 de marzo de 2015 en el Teatro Colón de Bogotá, en medio de una de las coyunturas políticas y sociales más importantes del país: el acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP. El primer paso en el cronograma de implementación del acuerdo consistía en refrendar lo firmado a través de un plebiscito nacional (S. Botero 370-373). Esto sumió a Colombia en una lucha mediática y política entre defensores y detractores del proceso durante años. A la campaña por el SÍ del gobierno de Santos se oponía la del NO, encabezada por los expresidentes Álvaro Uribe y Andrés Pastrana. Ambos se resistían a la resolución negociada del conflicto en los términos en los que se estaba llevando a cabo en La Habana. Uribe prefería una derrota militar que desarticulara definitivamente a las FARC-EP, sin concesiones o amnistías (Gómez 243). Pastrana cargaba con el sinsabor y el escepticismo que le había dejado su propio fallido proceso de paz con el grupo guerrillero.

Una de las objeciones de la oposición era que los acuerdos no garantizaban la verdad, la justicia y la reparación que las víctimas reclamaban. A pesar de que el gobierno había convocado un comité representativo de víctimas para unirse a las negociaciones de La Habana, los del NO insistían en que la actitud conciliadora del comité no era representativa del clamor general e iniciaron una campaña mediática de desprestigio y estigmatización de sus miembros, en un claro acto de revictimización (Gómez 248-249).³⁵

³⁴ Una primera versión de este apartado fue publicada en *Revista de Estudios Colombianos* 54 (2019) bajo el título “Espectro y verdad en *Labio de liebre* (*venganza o perdón*) de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables”.

³⁵ Ver: “En medio de señalamientos, víctimas se ratifican en la reconciliación.” *El Tiempo* 20 de agosto de 2014. www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14414099

Labio de liebre. Venganza o perdón se estrena en medio de este debate. Como sugiere el título, la obra se pregunta por la dicotomía entre paz (perdón) y guerra (venganza) que está a la base de la disputa política entre el SÍ y el NO. Sin embargo, la obra no es un comentario directo al proceso con las FARC-EP, sino al proceso que años atrás se había llevado a cabo entre el gobierno de Uribe y las AUC. En un informe para el diario *El Tiempo*, Catalina Oquendo explica que Rubiano empezó a concebir la obra a partir de dicho proceso. Le llamaba la atención que los jefes paramilitares se vieran a sí mismos como víctimas y que presentaran sus acciones como una suerte de venganza por los vejámenes sufridos. Podemos solo especular que el debate en torno a las víctimas—iniiciado por los defensores del NO, es decir, por aquellos mismos que gestionaron el proceso de paz con las AUC—exacerbó la necesidad de Rubiano de hablar sobre este tema.

En mi artículo “Espectro y verdad en *Labio de liebre. Venganza o perdón* de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables” (2019) sostengo que en la obra se subvierten las dinámicas testimoniales de la Ley de Justicia y Paz creada por el gobierno de Uribe (18). Como ya aclaré en el segundo capítulo, los especialistas coinciden en que dicha ley tiende a darle “prerrogativas a los victimarios dejando de lado los derechos de las víctimas” (Chaparro 81). Esto se ve en las versiones libres en las que el relato del victimario precede en valor y credibilidad al de la víctima. En *Labio de liebre* se altera esta jerarquía. El testimonio de las víctimas es central e incluso de mayor valor que el del victimario.

La pieza presenta a Salvo Castello, un paramilitar (aunque nunca se menciona explícitamente) que—en el marco de un proceso de justicia transicional—paga en tierras extranjeras una condena de tres años por los crímenes que cometió. Una gélida noche de invierno, Salvo recibe la visita de una familia de fantasmas, los Sosa, que vienen para confrontarlo. Buscan la justicia y la verdad que el proceso legal no les ha garantizado. Quieren

que su victimario reconozca que los ha asesinado, confiese dónde ha dejado sus cuerpos y les devuelva algunos objetos materiales que les fueron arrebatados en el momento del asesinato: un reloj, una gallina, un perro y sus instrumentos musicales. Salvo niega conocerlos o saber dónde están las cosas que reclaman. En última instancia, niega haber cometido un crimen. La obra se construye de este modo en términos de lo que Elizabeth Jelin llama una lucha entre memorias (*Los trabajos de la memoria* 6). Esto es, una batalla entre las diversas historias, interpretaciones y justificaciones que surgen alrededor de un mismo pasado: un conflicto incesante entre las narrativas del victimario, que siempre buscan imponerse, y las de las víctimas, que obstinadamente resisten. Al final de la pieza, después de un diálogo arduo, prolongado y doloroso donde todos los personajes aprenden un poco sobre su propia naturaleza y los alcances de sus acciones, los Sosa logran su cometido: Salvo reconoce lo que ha hecho, confiesa dónde ha dejado los cuerpos y ¿pide perdón?

5.3.1. De víctimas y victimarios

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

Dos figuras disonantes hacen su aparición: fuera de la casa, atraviesa frente a la ventana una liebre con características antropomórficas. Viste una ruana y usa botas de caucho, parece estar buscando algo. Adentro, una mujer de origen campesino barre, organiza y existe en silencio, como si nadie notara su presencia. La liebre desaparece (o tal vez no) y aparece un cuarto personaje. Un joven con vestimenta de invierno y labio leporino toca a la ventana, quiere entrar. El protagonista se reusa, no está para visitas, “menos si son lisiados” (203). El joven insiste. Toca una, dos, tres veces. Tiene frío. Se llama Granado y necesita hablarle con urgencia.

En esta primera escena, la comodidad de Salvo contrasta con el desamparo del visitante. Pese a estar en un espacio pequeño, aquel tiene acceso a un resguardo, una casa caliente llena de comodidades, mientras Salvo tiritita de frío al otro lado de las paredes. Para este momento de la obra, el espectador no sabe que la casa funge como cárcel y no tiene cómo adivinarlo: hay una ventana, una puerta, un televisor y un teléfono, todos estos canales de comunicación unen lo externo con lo interno y permiten cierta movilidad mental y física. La ventaja de estar recluso y a la vez en contacto con el espacio de la libertad delata una posición privilegiada y excepcional. Granado, por el contrario, está a la intemperie en medio del invierno. De nada le sirve ser libre, la ventana y la puerta hacia el bienestar del interior de la casa están cerradas para él. La posibilidad de encontrar un abrigo depende completamente de la voluntad de Salvo.

La escena evidencia, además, el uso de la palabra como una prerrogativa. Granado no solo necesita un techo, viene en busca de un oído. Quiere hablar y ser escuchado, pero Salvo lo desprecia. La voz de Salvo es la única que escuchamos. Al otro lado de la ventana las palabras de Granado son como pajaritos que se estrellan contra el vidrio. De la misma forma que es sentenciado a estar afuera, Granado es condenado al silencio. Salvo lo despide, le da la espalda y lo ignora. Este comienzo es determinante para entender el *status quo* inicial de la relación entre

ambos: tanto el bienestar de Granado como su posibilidad de hablar dependen de la voluntad del Salvo. Identificar esta estructura jerárquica al inicio de la pieza nos permite ver cómo se subvierte a lo largo de la obra.

Granado insiste en el diálogo y a través de la ventana le muestra a Salvo un carné. Viene de parte de la Fundación Labio de liebre, trae un formulario. Salvo se rinde y lo deja entrar. Desde que entra, Granado interactúa de manera familiar con la mujer; la conoce, le habla. Ella también le habla. Es en ese instante cuando descubrimos que esta mujer existía sin ser percibida, habitaba la casa de Salvo sin que este hubiera notado aún su presencia. Lo veía sin que él pudiera verla. Es un fantasma. También Granado lo es (pero para el espectador aún no resulta claro).

Mientras Granado explica a Salvo los efectos que su malformación produce en las personas que lo miran, alterna la voz de adulto ciudadano con la de un niño campesino. De igual manera, sustituye paulatinamente su abrigo y las botas de invierno por una ruana y unas botas de caucho. Salvo se da cuenta de los cambios, está sorprendido, pero pretende que nada sucede. Esta es la forma en que Rubiano hace evidente la relación entre fantasma y ruptura. La aparición de la figura espectral implica una fractura en la linealidad temporal y discursiva de la realidad. La irrupción de la voz espectral, de sus demandas, quiebra el discurso hegemónico del victimario para que otros discursos puedan ser enunciados. “¿Usted ha conocido leporinos?”, pregunta Granado (206). Castello es evasivo, pero finalmente responde: “Hace años, conocí uno” (207). “Adulto” (207), contesta el visitante. “No, niño. Casi no hay adultos con el mal del conejo, como usted lo llama” (207). “A los niños sus papás los mandan operar apenas pueden” (207), concluye Granado. La discusión deriva rápidamente hasta el siguiente diálogo:

GRANADO SOSA: ¿Por qué no me he operado?”

SALVO: No sé por qué no se ha operado.

GRANADO SOSA: ¡No! Eso es lo que usted se está preguntando.

SALVO: No, no me lo estoy preguntando.

GRANADO SOSA: ¿Y por qué no? Pregúnteme. Pregúnteme.

ALEGRÍA DE SOSA: Pregúntele.

SALVO: ¿Por qué no se ha operado?

GRANADO SOSA: No me operé porque no crecí.

SALVO: (*Sonríe.*) Usted no es pequeño.

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

SALVO: “Víctima”, “Hecho atroz...” Creo saber para dónde va. Tal vez usted debería irse, señor.

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

SALVO: ¡Vamos a dejar en esto claro: yo estoy aquí pagando esta condena por algo que hice!

GRANADO SOSA Y ALEGRÍA DE SOSA: ¡Algo!

ALEGRÍA DE SOSA: Oigan a éste. Papito, acérquesele, cuénteles.

GRANADO SOSA: “Algo”, no, señor. (*Le aclara.*) Me mató señor, usted. Usted me mató. Es decir, no me mató. Cuando me enterró estaba medio muerto, no muerto por completo. (207-209)

De esta forma descubrimos que Salvo ha asesinado a ese hombre, que es en realidad un niño de siete años, y a su familia, compuesta por la mujer que hemos visto desde el principio,

Alegría de Sosa, y dos hermanos mayores que no tardan en aparecer en escena: Jerónimo de nueve años y la adolescente Marinda, con quien el asesino tuvo un romance y a la que ultimó por haber abortado un hijo de ambos (248). Ahora que Castello se encuentra en tierras lejanas pagando por sus crímenes, los Sosa vienen a su encuentro. No quieren venganza, aunque su presencia signifique un gran tormento para su victimario, quieren que él haga memoria, que los reconozca, y por ello vienen a ayudarlo a recordar (208).

Hemos dicho que en la obra nunca se menciona la palabra “paramilitar”. Sin embargo, en ella hay varios guiños a personajes y situaciones de la vida real que nos permiten reconocer quién es el victimario y de qué tipo de violencia se ocupa *Labio de liebre*, sin que por ello podamos perder de vista que no se trata de teatro documental. En primer lugar, está el nombre de origen italiano del protagonista, que nos recuerda al del jefe paramilitar Salvatore Mancuso, así como una referencia posterior a algunos extractos de la alocución que este último dio ante el Congreso de la República el 28 de junio del 2004.³⁶ En el marco de las conversaciones de paz entre el gobierno de Uribe y las AUC, tres de los principales jefes paramilitares: Salvatore Mancuso, Ramón Isaza y “Ernesto Báez” asistieron al Congreso de la República y, frente al senado en pleno, hablaron al país a través del canal institucional. En un artículo de opinión titulado “Paras en el Congreso”, el escritor Héctor Abad Faciolince llama la atención sobre el carácter de los discursos: “Salvatore Mancuso, en tono enérgico y reposado, leyó su arenga: 46 minutos y 15 segundos. Un largo ataque al abandono del Estado y una oda al heroísmo de las autodefensas. Con un par de excepciones (el senador Pardo y la representante Parody), los casi 60 congresistas presentes en la sesión (de un total de 268, hay que decirlo), además del

³⁶ Ver el discurso de Mancuso: “Discurso ante el Congreso de la República”. *Télam. Agencia Nacional de noticias*, 28 de julio de 2014. www.telam.com.ar/advf/documentos/2013/11/52966a9d7950c.pdf.

gobernador de Córdoba y el alcalde de Montería, ovacionaron al comandante”. De esta forma, Abad retoma una crítica conocida: los paramilitares fueron favorecidos, antes y después de la desmovilización, con una política gubernamental y mediática de micrófono abierto que les permitió justificar sin ningún tipo de resistencia sus acciones (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 111).

En *Labio de liebre*, Rubiano usa fragmentos reales de dicha alocución, a la vez que recrea y ridiculiza su tono solemne. Mientras Salvo habla sobre su condición de héroe y mártir de la patria, los Sosa, que ven la transmisión en televisor, remedan las palabras de su victimario, como quien recrea un sonsonete carente de sentido y valor; pero también como niños que copian lo que el otro dice sin entender muy bien de qué se trata y solo por el placer de mortificar o jugar.

Se escucha el himno nacional. GRANADO SOSA, JERÓNIMO SOSA, su hermana MARINDA SOSA y la MADRE de los tres, corren desde la platea hasta el sofá de la casa de SALVO, pelean por ocupar un puesto frente al televisor, pero escuchamos el audio de un discurso de SALVO.

MARINDA SOSA: Ay mírelo, sale divino, ole.

SALVO: (*Off.*) No hace falta humillarse públicamente para entrar en procesos de negociación. El juicio de la Historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra causa. (Mientras ven la televisión se ríen y empujan como adolescentes. Se burlan de todo.)

ALEGRÍA DE SOSA: Ahí viene lo de los enemigos.

SALVO: (*Off.*) Invitamos a nuestros compatriotas a rechazar a los enemigos de la convivencia y a silenciar definitivamente las armas para hacer más productiva y floreciente nuestra sociedad.

TODOS: (*En coro.*) Este proceso, acompañado por la Iglesia, deberá convertirse con el esfuerzo de todos, en un camino abierto hacia la democracia. (*Se ríen emocionados por haberlo dicho bien*). (224)

En segundo lugar, está la condición socioeconómica de los personajes. Mientras los Sosa son una familia rural de pocos recursos y analfabeta, Salvo pertenece a la clase media, es un hacendado con educación. En una conversación que sostiene con Roxi Romero, una periodista que lo favorece ante la opinión pública—aquí vemos cómo también en *Labio de liebre* hay una conexión entre medios de comunicación y paramilitarismo—leemos:

ROXI ROMERO: (*Lee.*) Claro, estábamos trabajado: una columnista decía que usted era muy buen mozo —yo—. Otro decía en un blog que usted era un mal necesario —yo, con pseudónimo de hombre—. Otro periódico hizo incluso una biografía.

SALVO: ¿Biografía desde cuándo?

ROXI ROMERO: Desde niño.

SALVO: ¿Habla de la Universidad?

ROXI ROMERO: Todos los medios tenían muy claro su recorrido académico, insistíamos mucho en eso. [...]. (221)

Esta asociación de Salvo con la clase media educada—profesionales y pequeños empresarios—y de los Sosa con el campesinado, calca la narrativa identitaria que el paramilitarismo tenía de sí mismo y de sus víctimas. En la mencionada alocución ante el Congreso de la República, por ejemplo, Mancuso se presenta como un hombre de empresa y padre de familia, que creció y se educó para servir a la sociedad, pero que fue arrojado a la guerra por el caos, la violencia y el terrorismo de la guerrilla, así como por el desamparo y la

inoperancia del Estado (1-2). Si recordamos la entrevista de Carlos Castaño con Darío Arizmendi, citada en capítulos anteriores, también Castaño, a pesar de no haber terminado los estudios básicos, lamenta no haber podido ingresar a la universidad y habla de una inclinación casi natural por la docencia: “la academia me ha llamado la atención toda la vida” (00:18:21). En esa misma entrevista el jefe paramilitar afirma:

Acá siempre los verdaderos poderes económicos en Colombia siempre han tenido quién los defiende: la policía y el ejército. Quienes no tienen quién los defienda en Colombia es la clase media. Y es esa hacían donde la guerrilla enfiló sus baterías. Entonces, las Autodefensas han estado defendiendo los intereses de la clase media colombiana: del arrocero, del bananero, del algodonero, del pequeño agricultor, del transportador, del ciudadano común. (00:41:51-00:42:16)

De las declaraciones de Castaño se deduce que a la oligarquía colombiana la defiende el Estado, que a la clase media el paramilitarismo y a la clase campesina las guerrillas. De ahí se sigue no solo que el paramilitarismo se haya ensañado con las comunidades rurales por considerarlas el último bastión de la insurgencia, sino que sostenga que su movimiento es de carácter social y que ellos representan a todo un sector de la sociedad colombiana que ha sido abandonado por el Estado y victimizado por la insurgencia. En este mismo orden de ideas, en su discurso ante el Congreso de la República, Mancuso dice no solo hablar en representación de los paramilitares, sino en lugar de “millones de colombianos honestos y de buena voluntad, amantes de la libertad que confían en nuestro movimiento nacional antsubversivo, y han depositado la defensa de su seguridad en nosotros” (1). En *Labio de liebre*, tampoco Salvo está solo, él también actúa en nombre de otros. No es un individuo que defienda sus propios intereses, sino

que está al servicio de los intereses de otros. Es jefe y empleado. Jefe de un escuadrón de hombres, empleado de un ganadero del norte del país: Don Alirio Costera.

SALVO: A nosotros nos presentan como monstruos.

ALEGRÍA DE SOSA: ¿Y qué son?

SALVO: Empleados.

ALEGRÍA DE SOSA: Empleados de quién si usted era un líder.

SALVO: También tenía qué rendir cuentas, y dar reportes, y llevar una contabilidad, y hacer pedidos, y llenar formularios, y completar formas, y presentar en Excel los balances de cada trimestre: número de logros, unidades neutralizadas, población desplazada, territorios ocupados, transporte, munición, alimentación; empleados, señora, que esperan sus vacaciones y que pelean por sus cesantías. ¡Yo: el empleado más eficiente, pero al fin un empleado! (247-248)

A partir de esta imagen del empleado eficiente cuyo trabajo consiste en matar, Rubiano conecta el personaje de Salvo Castello con el de Adolf Eichmann, comandante de la SS y arquitecto de la deportación de millones de judíos a campos de concentración y exterminio durante la Alemania nazi. Eichmann, que había logrado escapar tras el fin de la guerra y esconderse en Argentina, fue secuestrado en el país austral por miembros del servicio secreto israelí y llevado a Jerusalén, donde en 1961 enfrentó un juicio y posteriormente la horca.

Cientos de periodistas alrededor del mundo viajaron para reportar el suceso. Entre ellos, la filósofa germano-judía Hannah Arendt, exiliada en Nueva York. En 1963, Arendt escribe en *The New Yorker*, bajo el título *Eichmann in Jerusalem*, una serie de columnas sobre el juicio. Ese mismo año las columnas fueron publicadas bajo el título *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), texto traducido al español como *Eichmann en Jerusalén. Un estudio*

sobre la banalidad del mal. Es este concepto arendtiano de “banalidad del mal” el que Rubiano rescata para interpretar el personaje de Salvo (“El teatro no puede generar conciencia”).

Arendt señala que contrario a lo que sostenían los medios, el gobierno israelí y la opinión pública, “cualquiera podía darse cuenta de que aquel hombre no era un ‘monstruo’” (*Eichmann en Jerusalén* 37). Arendt repasa cómo los seis psiquiatras que evaluaron a Eichmann concluyeron que se trataba no solo de un hombre “normal”, sino que la actitud hacia su esposa, hijos, padres, amigos, etc. daba cuenta de un hombre “ejemplar” (20). Las motivaciones de Eichmann para entrar a la SS no eran ideológicas. Afirmaba no tener especial animadversión por los judíos y argüía tener incluso parientes judíos por el lado de su madrastra (23). A sus ojos, a lo sumo “se le podía acusar de ‘ayudar’ a la aniquilación de los judíos, y de ‘tolerarla’” (19).

La defensa de Eichmann afirmaba que el mayor pecado del teniente coronel consistía en haber sido un empleado eficiente, un subalterno, que simplemente ejecutaba órdenes; una pieza pequeña de una maquinaria mayor; un asalariado más en una estructura burocrática a la que lo unía solo su deseo de ascenso laboral (20). Y, aun así—afirma Arendt—lo que había hecho era monstruoso. Él mismo se refería a la “Solución final” como “uno de los mayores crímenes cometidos en la historia de la humanidad” (cit. en *Eichmann en Jerusalén* 19). Arendt concluye que, ni monstruo ni estúpido, Eichmann es el ejemplo perfecto de la banalidad del mal porque lo único que lo caracterizaba es la “pura y simple irreflexión”, la incapacidad de pensar (171).

Para expresarlo en palabras llanas, podemos decir que Eichmann, *sencillamente*, no supo jamás lo que se hacía. [...] No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. Y si bien esto merece ser clasificado como ‘banalidad’, e incluso puede

parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. [...] En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana. Pero fue únicamente una lección, no una explicación del fenómeno, ni una teoría sobre el mismo. (171; cursiva del original)

Salvo no es Eichmann y la violencia que representa la obra no es la violencia del nazismo. No es esta la comparación que pretende establecer Rubiano. Sin embargo, el dramaturgo ve una similitud entre la irreflexión que Arendt le atribuye a Eichmann y la irreflexión de Salvo. Se trata de aquella irreflexión que es capaz de disociar el trabajo que se hace del hecho de que dicho trabajo consiste en matar masivamente seres humanos. Es la misma irreflexión que está a la base de las incongruencias y ambigüedades del personaje. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando Castello asesina a Marinda por haber abortado al hijo de ambos porque “¡yo estoy en contra del aborto!” y “el niño no tenía nada que ver con la guerra” (248), pero ha sido capaz de matar a Granado y a Jerónimo, dos niños, por ser supuestos colaboradores de la guerrilla. Y, a su vez, la irreflexión de Salvo evoca la de los jefes paramilitares. Dice Castaño en la entrevista con Arizmendi:

Arizmendi: Tiene fama de ser intolerante.

Castaño: No, no, no. De ninguna manera. Yo soy un hombre excesivamente tolerante. Con lo que no puedo ser tolerante es con respecto a métodos atroces para transformar un país [...].

Arizmendi: Está usted censurando [...] las formas de lucha de la guerrilla [...].
¿No hacen lo mismo las Autodefensas? [...].

Castaño: Puede que tenga las mismas connotaciones, las mismas características pero son cosas completamente diferentes. A mí me duelen cosas como lo que se presenta en Bolívar [...]. Mi ética no admite el asesinato. Es más, no concibe acabar con la vida de otra persona sino en casos extremos de defensa propia.

(00:04:43-00:05:48)

La incapacidad de Castaño de poder ver cómo sus acciones son de la misma naturaleza que aquellas que le critica a la guerrilla; el hecho de que afirme que su ética no contempla el asesinato, al mismo tiempo que asesina comunidades enteras; que hable de defensa propia y justifique sus acciones como una reacción a una violencia anterior, pero que no pueda ver que esa violencia anterior también se originó como una reacción y así en una proyección al infinito de violencias y reacciones, son todas actitudes que ejemplifican esa irreflexión, esa banalidad del mal de la que hablaba Arendt.

La referencia al texto de la filósofa alemana le permite a Rubiano una cosa más, deslocalizar la obra e inscribirla en un espacio universal. Esta es una obra sobre Colombia, innegablemente, pero nunca se menciona el país con nombre propio. En cambio se habla del “paraíso” (232), y aunque habla del drama colombiano y de los verdugos y las víctimas de ese drama, las preguntas sobre las que se cimienta son las preguntas que incumben a cualquier conflicto.

Finalmente, está la referencia a un proceso legal que intercambia beneficios jurídicos (como una condena mínima) por confesiones. Referencia que, por supuesto, nos recuerda la Ley

de Justicia y Paz y, con ella, el proceso de desmovilización de las AUC. En un diálogo posterior entre los Sosa y Castello se explicita esta referencia:

ALEGRÍA DE SOSA: No, don Salvo. Nosotros vinimos aquí a que sumercé nos conociera y se aprendiera los nuestros nombres.³⁷

SALVO: Ajá... ¿Se vinieron desde la puta mierda, desde la selva para que yo les vea sus caritas y me aprenda sus nombres?

TODOS: Sí.

ALEGRÍA DE SOSA: Shht. Y para que nos reconozca.

TODOS vuelven a darle la mano a SALVO diciendo el nombre

[...]

ALEGRÍA DE SOSA: Es que don Salvo se acuerda de lo que hizo, pero no a quiénes personas.

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

JERÓNIMO DE SOSA: Pues para que los diga allá.

SALVO. “Allá” ya di suficientes nombres.

ALEGRÍA DE SOSA: No los nuestros. ¿Dónde está Marinda, Jerónimo, Granado, Alegría?

SALVO. ¡No voy a dar más nombres para que me abran un nuevo proceso, me tengan un año más en este cagadero, y pierda todos los beneficios! (228-230)

Cuando los Sosa reclaman a su victimario no haber dicho sus nombres “allá” y cuando este confiesa no haberlo hecho por temor a ver afectados sus beneficios judiciales, Rubiano

³⁷ “Sumercé” es una palabra propia del centro de Colombia que alude a una forma de tratar a los otros con respeto y afecto. Se origina de la expresión castiza “a su merced” que quiere decir “a su disposición”.

evidencia la insuficiencia del escenario judicial para garantizar la verdad y la justicia que reclaman las víctimas. No son posibles la verdad y la reparación allí donde el único que habla es el victimario. Por ello, en la obra es la víctima la que tiene la palabra, la que confronta sin temor a su asesino, la que exige que se le escuche y persiste con éxito en su búsqueda de la verdad.

El recurso que hace posible esta subversión de roles es la figura del fantasma. Valiéndose del espectro, Rubiano enfrenta una dupla improbable: el asesino y el testigo integral—para seguir usando los términos de Agamben—, este es, la víctima que ha padecido hasta las últimas consecuencias una experiencia violenta y, por lo tanto, no ha sobrevivido para dar testimonio (Agamben 34). Contra todo pronóstico, gracias al fantasma, el testigo integral tiene la posibilidad de testimoniar, de narrar su verdad sin que su voz pueda ser silenciada, ignorada o descartada.

5.3.2. Espectro y memoria

En 1993, la Universidad de California, Riverside invitó al filósofo francés Jaques Derrida a dictar una conferencia sobre el legado de Marx en el mundo contemporáneo. En dicha conferencia, posteriormente publicada bajo el título *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Derrida analiza lo que ha significado para su generación el pensamiento de Marx, y revisa los alcances de la presencia de cierto “espíritu del marxismo” en los albores del siglo XX (Sprinker 2002; Rocha 2010). Si bien su intención era responder a la pregunta para la cual había sido convocado: ¿hacia dónde va el marxismo? (Derrida 28), las reflexiones que allí desarrolló en torno al espectro fueron reveladoras para los estudios culturales sobre memoria y fantasma. Con Derrida, el fantasma devino espectro, se liberó de ser el cliché de las narrativas de suspenso y se volvió una metáfora conceptual y una

herramienta analítica que sirve para pensar las irrupciones del pasado en el presente, la memoria y las ausencias (Blanco y Peeren 1).

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

Esta rendición se da a propósito de lo que Derrida denomina “efecto visera” (21): el espectro tiene el poder que otorga la capacidad de mirar sin ser mirado, mientras que el otro no-espectral está condenado a no ver a quien lo mira (21). En una entrevista con Bernard Stiegler, *Spectrographies* (2002), Derrida explica este “efecto visera”: “The specter is not simply this visible invisible that I can see, it is someone who watches or concerns me without any possible reciprocity, and who therefore makes the law when I am blind, blind by situation. The specter enjoys the right of absolute inspection. He is the right of inspection itself” (121). La superioridad

del espectro reside, pues, en esta doble incapacidad que tiene el otro no-espectral de, primero, verlo y, por lo tanto, anticiparlo y evadirlo y, segundo, de conocerlo y, como resultado, de fijarlo, atraparlo o encuadrarlo (Rocha 2010, 76).

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

La escena 13, titulada “Los zapatos”, empieza con una acotación: “*Cuando sucedió lo que no debió suceder*” (237; cursiva del original). Lo que allí se describe es la masacre de los Sosa. Se trata de una escena estremecedora y cruda, pero no se derrama en ella una sola gota de sangre. El tono eufemístico de la acotación anticipa el tono general de la escena. Y así como en la frase inicial la palabra “masacre” es reemplazada por “lo que no debió suceder”; así mismo, en la obra, la escena violenta de la muerte es reemplazada por un ejercicio lúdico en el que víctimas y victimario recrean (*reenact*) los acontecimientos violentos. A modo de juego, Marinda se pone los zapatos de Salvo y le pide a este que se ponga en los suyos:

MARINDA SOSA: (A SALVO.) Vea, me puse en sus zapatos. ¿Cómo me los ve o qué? Ay oye, ponte en los míos, ¿sí?”

ALEGRÍA DE SOSA: ¿Será que sí cabe en los míos?

JERÓNIMO SOSA: Y los míos.

ALEGRÍA DE SOSA: Póngase en nuestros zapatos. (237)

Este “ponerse en los zapatos del otro”—una expresión asociada a la idea de empatía—, pasa en la obra, primero, por un ejercicio de memoria y un volver sobre la experiencia de dolor y trauma vivida (237) y, posteriormente, por un intercambio de papeles en relación con dicha experiencia. Ambas acciones, sin embargo, se nos presentan como una suerte de teatro dentro del teatro. En la primera parte, los Sosa y Salvo recrean la masacre. Salvo los pone a todos en fila, la familia grita como lo hizo en el acontecimiento original. Salvo dice: “Venimos a averiguar cosas, a dar ejemplo y a hacer justicia. [...] tengo más de 10 testigos que los han visto hablar con el enemigo” (239-240). Alegría empieza a rogar. Granado se orina del terror. “Cuando a nosotros nos matan personal, nosotros cobramos de la misma manera”, dice Salvo (241). Sin embargo, no se trata solo de un repetir paso a paso lo vivido. Hay gestos, frases, acciones, que rompen con el continuo de la escena, como distancias que se crean para mitigar el horror de lo que se está presenciando. A veces las frases provocan risa, a veces una desolación aterradora. Los Sosa no solo gritan o ruegan, sino que describen cómo eran sus gritos, evalúan si la interpretación concuerda o no con el momento original, y—como si se tratara precisamente del montaje de una escena de teatro—hay también una retroalimentación sobre la actuación:

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

JERÓNIMO SOSA: Nooooo, su voz hablaba más fuerte.

ALEGRÍA DE SOSA: Sumercé estaba gritando. ¡Grite! ¿O es que ahora no puede?

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

ALEGRÍA DE SOSA: Ahí comenzamos a gritar.

SALVO: ¿Quiénes?

ALEGRÍA DE SOSA: Todos.

SALVO: ¿Cómo?

La familia grita. Para de gritar.

MARINDA SOSA: Bueno pues algo así. La verdad yo no me acuerdo muy bien, la verdad que no.

JERÓNIMO SOSA: Es que la primera es la primera. (238)

En una entrevista titulada “Teatro como espejo del conflicto”, le preguntan al dramaturgo Carlos José Reyes si en el teatro colombiano hay un tema tabú. En su respuesta alude a las masacres paramilitares:

[...] se me ocurre que las masacres perpetuadas por los paramilitares por ejemplo, será siempre un tema vedado. O por lo menos, no hay manera de contarlos literalmente y además es antiestético. De la tradición de los trágicos griegos, el crimen [sic] siempre se muestra fuera de escena: a Agamenón lo matan y alguien tiene que salir alguien a contarlos. Después aparece Clitemnestra a decir que efectivamente ha muerto y en otra escena los asesinos se lavan la sangre de las manos frente al público... Lo que no se ve potencia la escena.

En la misma línea de Reyes, para Fabio Rubiano el compromiso con la realidad está ligado al compromiso estético con la forma en que dicha realidad va a ser representada. En sus palabras: “Una reflexión teatral sobre la crueldad y lo absurdo de la guerra, a nuestro modo de ver, no puede estar sostenida en el realismo. *El daño que hace la guerra* es una obviedad y para

que nuestra búsqueda tenga valor debe haber rupturas permanentes” (*Teatro Petra* 18). La palabra clave aquí, por supuesto, es “ruptura”. Pero ¿qué se entiende por este término? Las respuestas son múltiples. Por un lado, una ruptura con la forma predominante de narrar estas violencias: “Los hechos dolorosos de la violencia tienen muchos medios de difusión y todos están impregnados de realidad. [...] Nosotros, como grupo, no construimos sobre esas bases” (*Teatro Petra* 18). Por otro lado, hay rupturas en el interior mismo de las obras. Por ejemplo, el uso de personajes fantasmales es, como hemos visto, una de las formas a través de las cuales se fractura un discurso dominante. Son, precisamente, estas rupturas las que percibimos en la representación que hacen los protagonistas de la masacre. Si el teatro es, para seguir el argumento de Rubiano, ruptura con la realidad, entonces este teatro dentro del teatro debe también romper con una forma literal de representación de la muerte.

En la segunda parte de la escena, Alegría le pide a Salvo que intercambien los roles: ella será él. Él será ella. El cambio de papel va acompañado de un cambio de atuendo. Ahora Jerónimo y Granado se aferran a Salvo, como buscando resguardo. Alegría dice—pretendiendo ser Salvo—: “La niña ya sufrió mucho, entonces lo que le vamos a pedir ahora señora es que decida entre estos dos niños cuál va primero. Y rápido, señora, porque no tengo mucho tiempo” (242). Salvo—que ahora pretende ser Alegría—se niega: “Nadie en el mundo tomaría esa decisión, mucho menos una madre” (242). “¿Ustedes sentían este miedo?”—pregunta Salvo en un momento de reflexión—(242). “¿Lo siente?”—pregunta Alegría. “Sí. Y la culpa”—responde Salvo (242).

Es revelador cómo a través de esta puesta en escena Salvo logra ponerse en los zapatos de sus víctimas. El diálogo que han iniciado estos fantasmas, ese diálogo al que Salvo no puede rehuir, ha desembocado en una suerte de obra teatral que ahora tiene efectos directos sobre él. En

Labio de liebre no hay un diálogo directo con el espectador. Esta no es una pieza que involucre activamente al público o lo llame a responder de cierta manera. No hay un tono moralizante. Aún así, es innegable que interpela indefectiblemente a quien la observa. No solo porque habla de una violencia que resulta familiar, sino porque goza de la fuerza y la contundencia que produce el hecho de que dicha violencia está sucediendo ante nuestros ojos. Sin embargo, en la obra no vemos la masacre, sino la representación de la masacre y lo que hace posible esta representación es la figura espectral.

En un ensayo titulado *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, publicado en la colección *Signos de la Memoria* del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, la historiadora Nancy Nicholls escribe, a propósito de *La plaza del monumento invisible* de Jochen Gerz, unas palabras que bien podrían describir la actitud del teatro sobre la violencia paramilitar en general y de Fabio Rubiano en *Labio de liebre* en particular.³⁸

Lejos de levantar una obra, que por su excesiva visibilidad corre el riesgo de volverse invisible a los ojos del público, trabaja con el concepto de una representación que no aluda a referencias concretas, que no muestre todos los caminos hacia el evento histórico que se busca recordar, sino que insiste al público a hacerse parte de la conmemoración y a buscar sus propios caminos. Ello, muchas veces es logrado por ausencia: si el monumento contra el fascismo

³⁸ En 1990 Jochen Gerz levanta de manera clandestina 2.146 adoquines de la plaza central de la ciudad de Sarrebrück donde había operado un cuartel general de la Gestapo. En la parte posterior de cada uno inscribe el nombre de un cementerio judío arrasado durante el III Reich, de modo que los nombres quedan ocultos a simple vista. El monumento invisible consiste, entonces, no un objeto específico, sino en las conversaciones que se construyen alrededor del espacio alterado y su significado. Para Gerz, la resistencia al olvido no se da a través de monolitos sino la palabra (Gallego-Díaz).

desapareciera y finalmente quedara totalmente enterrado, debía ser la gente la que se encargara de mantener la memoria viva, la que rememorara la experiencia de la *Shoah*, de los campos y la muerte de los campos. “Nos comprometemos a permanecer vigilantes” reza la placa. Con ello, Gerz delega en los vivos el acto de rememorar, el acto de enunciar, el acto de transmitir la memoria de los eventos históricos de naturaleza catastrófica y traumática. Frente al vacío, a la ausencia, a la desaparición, sólo quedamos nosotros. (52-53)

En *Labio de liebre* el fantasma es el mecanismo a través del cual una ausencia se hace presente. Y, en este sentido, el espectro habla a su vez del valor que tiene esta obra en particular y el teatro en general como medio a través del cual se puede comprender el conflicto colombiano. La labor del teatro en relación con la violencia es que recrea, pone en escena, a través de la presencia del cuerpo, la violencia que está ausente. Y esta está ausente ya sea o porque es violencia del pasado o porque es violencia que se experimentó en geografías ajenas a las ciudades. La imagen espectral le permite a Rubiano hacer presente algo que está ausente. Hacer visible algo que por su condición es invisible. Así, los Sosa no solo son reflejos de esa violencia rural y, en este sentido, no solo informan y recuerdan al espectador (que no es otro que el individuo de la ciudad) los dramas que vive el campo, sino que también son la figura a través de la cual se le da de nuevo vida (y por “vida” entiendo voz y voluntad) a los muertos de la guerra. Y no solo voz, sino además cuerpo. Recordemos que los Sosa demandan que Castello revele dónde ha dejado sus cuerpos. El fantasma exige la aparición de su cuerpo, a la vez que él representa un aparecer virtual de esa corporeidad perdida. En efecto, Rubiano trae a escena no sombras, no sonidos, no entidades amorfas, sino cuerpos definidos. Incluso, acentúa esta corporeidad a través del tacto. En esta obra el protagonista está en contacto físico con los cuerpos

que en realidad no están. Hay abrazos, besos, intercambio de vestimenta, contacto físico. En una frase: en *Labio de liebre* Rubiano aparece virtualmente los cuerpos de estos personajes desaparecidos de la misma forma que el teatro sobre el conflicto aparece virtualmente la violencia.

Finalmente, estos espectros revelan una ausencia mayor. Una que se hace patente a través de las siguientes preguntas: Y si los Sosa no hubieran vuelto como imágenes espectrales, ¿quién habría dado la pelea que ellos dieron? ¿Quién habría abogado para que sus nombres no se olvidaran y sus cuerpos no quedaran desaparecidos? Si hay algo que queda claro en la obra es que el Estado es incapaz de garantizar esta justicia. Aunque Salvo está pagando por sus crímenes, los tres años de condena son insuficientes, pero además es evidente que no está pagando por todos sus crímenes. Los nombres de los Sosa no aparecen en las listas que confesó. En el mejor de los casos, la ley garantiza una justicia procesal, pero la necesidad de los Sosa va más allá de estas garantías jurídicas. Su clamor es moral. Ellos requieren que sus nombres no sean olvidados, y este deseo supera el mero gesto del registro legal. Su clamor revela la ausencia y a la vez la necesidad de una comunidad de recuerdo.

5.3.3. De animales y violencias

Volvamos por un momento a la escena inicial. Granado logra que Salvo lo deje entrar a la casa. La primera conversación que establecen es acerca de la malformación del visitante. Recordemos que antes hemos visto a una liebre de aspecto antropomórfico pasar frente a la ventana. Hay aquí un claro juego ontológico donde los límites entre lo animal y lo humano se desdibujan en virtud de este cuerpo enfermo. El diálogo dice así:

GRANADO SOSA: A mucha gente le impresionan los leporinos...

SALVO: A mí no me impresionan.

GRANADO SOSA: O puede mirarme tranquilo, no me molesta.

SALVO: No es necesario.

GRANADO: Cuando uno ve alguien con un defecto es como un imán, uno no quiere dejar de mirar.

SALVO: (*Incómodo.*) La naturaleza tiene esas cosas.

GRANADO SOSA: Por eso se hace la comparación con las liebres, porque para todo el mundo las liebres son buenas y dulces, y si la gente piensa en liebres no se va a impresionar. (206)

Quiero basarme en este último comentario de Granado para entender el papel de los animales en la dramaturgia de Rubiano en general y en *Labio de liebre* en particular. Dice Granado que la visión de la hendidura del labio puede ser tan impactante que para paliar esta impresión suelen comprarse los niños con labio leporino con las liebres porque “para todo el mundo las liebres son buenas y dulces” (206). Podemos decir, entonces, que de la misma forma que se usa la metáfora de la liebre para atenuar la impresión que puede causar la visión de la herida facial, así mismo Rubiano usa las metáforas animales para que la visión de la violencia sea tolerable. De ahí sus palabras: “Los animales [...] generan una distancia [...] siempre me sirven como metáfora, siempre me sirven para detectar elementos que no puedo detectar en la vida real. Y, sobre todo, para hablar de ciertas cosas que, si uno habla señalando a los humanos, pueden sonar raro” (Rubiano, “Fabio Rubiano habla de *Labio de liebre*”).

En este sentido, la escena cuarta, “Escena de las vacas”, es ejemplar. Lo primero sobre lo que quiero llamar la atención, es que la escena ha sido suprimida intencionalmente por el autor. Hay un salto de la escena tercera a la quinta, y la escena cuarta es reubicada entre la quinta y la

sexta. Este quiebre en la linealidad narrativa subraya el carácter excepcional de lo que allí se va a representar. El acto abre con el sonido del noticiero en el televisor. La periodista Roxi Romero anuncia que 400 vacas, pertenecientes al empresario Alirio Costera, han sido asesinadas en el norte del país (215). Tanto el apellido Costera—que alude a “la costa”—como la ubicación cardinal son referentes comunes que nos permiten situar el evento en la Costa Atlántica colombiana. También la alusión a las vacas tiene un correlato real: la masacre del Salado, a la que ya me he referido y que sucedió al norte del país, fue causada—según lo afirmaron los responsables—por el supuesto robo de 400 cabezas de ganado por parte de los guerrilleros de las FARC-EP (Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado* 41-46).

Roxi le pide a Salvo que explique qué fue lo que sucedió y cómo asesinó 400 reses.

Mientras tanto, una vaca con cuerpo humano es traída a la presencia de Salvo:

SALVO: Sí. Las vacas no se mueven. (*Le apunta a la vaca.*) Uno les pone la pistola en medio de los dos ojos y las vacas no se mueven, se quedan mirando.

Dos tiros por tres, 400 reses, 800 disparos.

ROXI ROMERO: Una masacre...

SALVO: Una masacre para los tendones: 800 disparos en 30 minutos. Yo quedé con una lesión de por vida... Tendinitis, se llama. (*SALVO y la PERIODISTA ríen con discreción.*) (215).

Como en la escena de la entrevista a Yirama la gallina—citada en el apartado de *Gallina y el otro*—aquí también Roxy le pide a la vaca que dé su versión de los hechos. Que la vaca sea llamada a testimoniar y que además sea presentada con cuerpo humano y un atuendo campesino nos muestra que la masacre bovina no tiene solo que ver con los animales, como tampoco tenía que verlo en el mencionado caso de la cerda de Falaise, del que hablaba en la introducción a este

capítulo. Mejor dicho, tiene que ver tanto con los animales—la idea que ya he explicado de que el animal es víctima del paramilitarismo en su propio derecho—como con los humanos que fueron asesinados en dicha masacre y que, según testimonios de sobrevivientes consignados en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, *La masacre de El Salado*, fueron tratados como ganado.

Después cuando cogieron a la madre comunitaria, la difunta Rosmira, ella la cogieron con una cabuya de guindar tabaco, la amarraron por aquí [señalan el cuello], entonces se la jalaban al uno, se la pasaban al otro, y la jalaban como jalar una vaca, eso lo hicieron ahí en toda la calle donde está la señora que vive al lado de la Iglesia, ahí la mataron a ella, primero la ahorcaron y luego le dispararon. (57)



Fig. 14. *Labio de liebre* (2015). De izquierda a derecha: Salvo Castello, Marinda Sosa, Granado Sosa, Alegría de Sosa, Jerónimo Sosa y Roxi Romero. Fotografía de Juan Antonio Monsalve.

Conclusión

No quería ser una Antígona, pero me tocó.

—Sara Uribe, *Antígona González*

Esta tesis ha demostrado que la literatura, el cine y el teatro sobre paramilitarismo que se produjo en Colombia entre 2000 y 2016 tiende a representar la violencia de la que da cuenta de manera oblicua: evitando duplicar las imágenes de sangre y muerte que invadieron durante el cambio de milenio los medios de comunicación masiva. Los primeros años del siglo XXI estuvieron marcados por el recrudecimiento de la violencia paramilitar, en un intento de la agrupación armada por posicionarse políticamente. Las pantallas y periódicos se llenaron de imágenes de masacres, torturas, desplazamiento y llanto, sin que hubiera un verdadero análisis de lo que estaba sucediendo. Hubo una explotación de la imagen por la imagen que dejó a los colombianos horrorizados y desinformados al mismo tiempo. En paralelo, las producciones sobre narcotráfico y sicariato se tomaron las salas de cine, los semáforos donde se venden los libros piratas y los televisores. Los patrones del mal, sus mujeres y excentricidades entretenían a la gente en las ciudades, mientras el mal radical arrasaba con el campo. Los micrófonos se abrieron para los maleantes, alcanzaron los lugares más recónditos para amplificar sus justificaciones, pero se cerraron para los campesinos que llegaban a borbollones desplazados desde el infierno. La voz de los más marginales devino súplica silenciosa sin techo mientras que la de los más poderosos una oda épica cantada en Palacio.

No es gratuito que la mayoría de las producciones sobre paramilitarismo haya visto la luz a partir del año 2006. Con la desmovilización de las AUC el miedo a morir asesinado por decir algo que pudiera ser interpretado como subversivo disminuyó, a la vez que las confesiones a

medias, pero siempre aterradoras, que surgieron en las versiones libres de la Ley de Justicia y Paz, se tradujeron en nuevo material dramático que resultaba imposible ignorar. En este sentido, no se reconoce aún suficientemente el trabajo excepcional del teatro que desde su origen y de manera ininterrumpida ha escogido el lado de las víctimas, so pena de caer en lo panfletario. Qué valientes Carolina Vivas y Fabio Rubiano por poner en escena la muerte paramilitar cuando nadie más lo hacía. Qué grandes, además, por no hacerlo desde una copia vana de la realidad.

La forma oblicua de representación tiene múltiples significados, en esta tesis he mostrado al menos tres: 1) el desplazamiento en la mirada desde el victimario hacia la víctima, 2) el uso del lenguaje poético, hiperbólico, metafórico, junto a la narración fragmentada y coral y 3) la presencia de entidades espectrales, entendidas en un sentido amplio: sombras, fantasmas, animales y máquinas. Todos estos elementos están presentes a lo largo del *corpus* aunque con diferente intensidad en cada una de las obras. Es a partir de esta intensidad que he hecho la distribución de los textos. Así, en el capítulo tercero, con el análisis de la novela de Héctor Abad, *El olvido que seremos*, el documental de su hija Daniela, *Carta a una sombra* y el libro de Carlos Pizarro, *De su puño y letra*, editado por su hija María José, mostré cómo el desplazamiento en la mirada desde el victimario hacia la víctima va también acompañado de un desplazamiento desde la muerte hacia la vida. En estas obras los autores buscan exaltar la vida arrebatada, dignificarla y recuperar del olvido la voz y las ideas de quienes fueron asesinados. En el capítulo cuarto, con el análisis de *En el brazo del río* y *Viaje al interior de una gota de sangre*, vimos cómo a través del narrador infantil, la multiplicidad de voces y perspectivas, y el choque entre un lenguaje que relata bellamente el más horrible de los acontecimientos, es posible narrar una masacre desde el punto de vista de las víctimas y a la vez dar cuenta de los escenarios dantescos que se vivieron en el campo colombiano. Finalmente, con el análisis de *Gallina y el otro*, *Coragyps sapiens* y *Labio*

de liebre, el capítulo quinto muestra cómo el teatro se ha valido de los animales y los fantasmas para repensar las puestas en escena de la violencia.

Me resulta imposible concluir este largo trabajo sin referirme a lo que está pasando hoy en Colombia porque solo así se puede entender la urgencia desde la que esta tesis fue escrita. Hace más de diez días que las calles de mi país arden como resultado de un levantamiento social contra el gobierno de Iván Duque y su reforma tributaria. El incremento en los impuestos a la canasta familiar, las pensiones y los servicios funerarios, en el marco de la crisis humanitaria desatada por la pandemia, fue la estocada final para un país que pese a los acuerdos de paz con las AUC en 2006 y con las FARC-EP en 2016 sigue desangrándose a causa de la violencia. Según el comunicado 046 de 2021 de la JEP, desde la firma del Acuerdo Final de Paz en noviembre de 2016 hasta lo que lleva corrido del presente año, 904 líderes sociales y 276 excombatientes de las FARC-EP han sido asesinados.³⁹ Solo este año se han registrado 35 masacres con 132 víctimas sin que el gobierno haga nada para detener la situación.⁴⁰ Quienes apostaron por la paz como la única salida posible al conflicto han tenido que ver cómo el gobierno y su partido político, Centro Democrático, que nunca estuvieron a favor de los acuerdos, obstaculizan la implementación de los mismos y ponen en riesgo las esperanzas de verdad, justicia, reparación y no repetición de aquellos que históricamente han sido más golpeados por la guerra.

Las protestas, que empezaron el 28 de abril y se expandieron a lo largo y ancho del territorio, fueron reprimidas por el Estado con una fuerza desproporcional que ha sido

³⁹ Para más información, ver: www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Petici%C3%B3n-a-la-Defensor%C3%ADa-del-Pueblo-de-informe-y-resoluci%C3%B3n-defensorial-por-grave-situaci%C3%B3n-de-DDHH.aspx

⁴⁰ Ver: “Informe de masacres en Colombia durante el 2020 y 2021” del Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ). www.indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020-2021/.

denunciada por organismos internacionales como la ONU y la UE.⁴¹ Duque militarizó las ciudades y desplegó en los centros y barrios más periféricos el polémico Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD), que en noviembre de 2019 ya había estado involucrado en el asesinato del estudiante de 18 años, Dilan Cruz, en circunstancias similares a las que se viven hoy (Rojas).

No hay una cifra oficial sobre el número de víctimas que ha arrojado la incursión de la Fuerza Pública en las protestas, sin embargo, el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) habla de treinta y una personas asesinadas, 1.220 heridos, nueve casos de violencia sexual, ochenta y siete desaparecidos, dieciocho víctimas de trauma ocular y 1.565 hechos violentos tan solo entre el 28 de abril y el 4 de mayo.⁴² En un comunicado expedido el 8 de mayo vía Instagram, la ONG Temblores actualizó la cifra a treinta y nueve muertos, 963 detenciones arbitrarias y 1.814 casos de violencia policial.

El gobierno defiende su reacción argumentando que las manifestaciones están infiltradas por el narcotráfico, el ELN y las disidencias de las FARC-EP (“El Estado colombiano se equivoca de enemigo”) y ha amenazado con declarar el Estado de Conmoción Interior a través del cual se le conferirían facultades excepcionales (Tobón 78). Por su parte, los medios de comunicación más influyentes del país, fieles a una tradición que ya hemos identificado en esta tesis, o no informan sobre las violaciones de derechos humanos en plazas públicas y barrios o tergiversan la información o hacen eco de las palabras oficiales que describen las protestas como “terrorismo urbano” y “amenaza” (ver fig. 15, 16 y 17).

Son los medios de comunicación independientes: *Manifiesta*, *Volcánicas*, *Esfera pública*, *Baudó*, *Nieme*, *La oreja roja* y *Está Pasando Col*, por mencionar solo algunos, los que junto a la

⁴¹ Para acceder al comunicado oficial, emitido por la Portavoz de la Alta Comisionada para los Derechos Humanos, ver:

www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=27054&LangID=S

⁴² Ver: www.indepaz.org.co/cifras-de-violencia-policial-en-el-paro-nacional/

ciudadanía se han dado a la tarea de documentar, denunciar y difundir las violaciones al Derecho Internacional Humanitario a través de Tik Tok, Instagram y Twitter y con hashtags como #SOSColombia, #ParoNacional y #NosEstanMatando.



BOGOTÁ MAYO 04 DE 2021

El costo de una ciudad paralizada por las marchas y el vandalismo



GOBIERNO MAYO 05 DE 2021

'Terrorismo urbano se encuentra financiado por mafias de narcotráfico'



PORTADA

Colombia, bajo amenaza: los días más difíciles del país en su historia reciente

En medio de la peor crisis social y económica de su historia reciente, el país enfrenta una ola inédita de terrorismo urbano que se camufla en la protesta legítima. La democracia y las instituciones están en peligro. ¿Cuál es la salida?

Fig. 15, 16 y 17. Las fotografías superiores corresponden a titulares del diario El Tiempo, la fotografía inferior es la portada de la revista *Semana* del 8 de mayo.

Hay otro fenómeno que se está presentando en medio de las protestas que, aunque preocupante, no es nuevo: el uso de armas personales contra los manifestantes por parte de civiles. El domingo, 2 de mayo, el alcalde de la ciudad de Pereira, Carlos Maya, en rueda de

prensa afirmó: “vamos a convocar a todos los gremios de la ciudad y a los miembros de la seguridad privada para hacer un frente común junto a la policía y el ejército para recuperar el orden en la seguridad ciudadana. La ciudad de Pereira no se detiene y no se detendrá y no la vamos a dejar en manos de los violentos” (00:00:11-00:00:30). Horas más tarde, varios hombres disparan desde un vehículo contra un grupo de protestantes pacíficos, hiriendo de gravedad a varios de ellos. En las plataformas digitales se responsabiliza a Maya por ignorar (o tal vez tener muy claro) qué significa un llamado de estas características en una tierra como la nuestra. Paralelo a esto, circulan videos e imágenes de una de las víctimas, Lucas Villa, en los que aparece bailando e interactuando de manera respetuosa con las autoridades. El joven se vuelve rápidamente un símbolo de la protesta pacífica y de los efectos devastadores de la estigmatización estatal (ver fig. 18 y 19).



Fig. 18 y 19. Con hashtags como #lucasvive, #fuerzalucas, #nosrobarontodohastalaalegría y #nosencontramosenloscorazones el país ha abrazado la imagen de Lucas Villa.

El de Lucas no es el único incidente de estas características. El 9 de mayo un grupo de civiles armados, en connivencia con la policía, arremete contra la Minga indígena que bloquea las estaciones de gasolina como parte del paro. El resultado de los enfrentamientos son diez indígenas heridos. La respuesta del gobierno es responsabilizar al Consejo Regional Indígena del Cauca y pedirles que retornen a sus resguardos; el discurso oficial alimenta la idea de dos bandos y contrapone al de los protestantes el de los “ciudadanos de Cali”, como si quienes protestan no fueran también ciudadanos (@IvanDuque). Es así como poco a poco el discurso institucional va calando entre los sectores más conservadores de la población, y los manifestantes, con la ayuda de los medios de comunicación, pasan de ser llamados “vagos” a “desadaptados” y de ahí a “guerrilleros”, es decir, enemigos.

No hay que hacer un gran esfuerzo para reconocer en los eventos de estos últimos días el espectro de la DSN rondando entre nosotros. Es también evidente que el Estado colombiano se siente aún muy cómodo rodeándose de grupos de civiles que bajo excusas como la legítima defensa, la patria, la desesperación, etc. son capaces de empuñar las armas y tomarse la justicia por mano propia, pero son incapaces de entender las razones del paro. “Somos gente de paz, pero aquí hay 25.000 armas en la comuna; nosotros no las vamos a usar para defendernos, pero si nos toca...”, dice amenazante el edil de la comuna 22 de Cali a un manifestante que sostiene un cartel en el que se lee algo así como “¿Sabe qué le va a pasar a los policías y militares? Los políticos los vas a abandonar y judicializar, mejor únanse y tumbamos esto” (@periferiaprensa).

El 6 de mayo, el escritor colombiano Ricardo Silva publica en *El Tiempo* una columna titulada “Duelos”, donde se lee:

Esto está pasando para que nos duela tanto. No se trata de exacerbarnos este miedo que va a dar a la infamia, ni de regodearnos en este bogotazo con

cuentagotas a lo largo y lo ancho del mapa, sino de enrostrarnos que Colombia ha sido una protesta social sabotada para abrirle paso a la violencia de esos pocos dueños —los cobardes e insaciables macrocolombianos— agazapados detrás de sus ejércitos. Habrá que hacer un siglo de silencio por un país al que se viene a perder a los hijos por protestar contra el hambre, la pobreza y la exclusión: habrá que doblar las campanas por los 37 asesinados y los 89 desaparecidos y las 10 víctimas de violencia sexual en las hecatombes de estas noches, por Siloé, por Lucas Villa, por aquella mujer y su bebé, por los policías quemándose en los CAI como aquellos jóvenes en la estación de San Mateo.

Dolerá más y más esa Colombia fantasmal, callada a bala, que desde hace décadas ha vivido esto mismo lejos de las ciudades y las redes y las cámaras: 8 millones de desplazados, 81.000 desaparecidos, 38.000 secuestrados, 25.000 civiles masacrados, 17.000 menores reclutados, 16.000 víctimas de violencia sexual, 10.000 víctimas de minas.

Silva articula la crisis actual dentro de esa historia de violencias a la que me he referido a lo largo de la tesis. Habla de un bogotazo con cuentagotas, en una inequívoca alusión a La Violencia de mediados del siglo pasado, y menciona los ejércitos particulares de ese grupo de colombianos pequeño, pero poderoso, que controla el país, acentuando las conexiones entre paramilitarismo y élites. La única diferencia entre esta violencia y la de siempre es que esta no se vive exclusivamente en el campo, sino que ha llegado a instalarse en las ciudades.

Dice, además, que habrá que hacer un siglo de silencio por un país al que se viene a perder a los hijos por protestar contra el hambre, la pobreza y la exclusión, y sus palabras nos recuerdan que Colombia es un país en luto permanente. Ya sea que afirmemos que vivimos

inmersos en un estado de duelo interminable o que habitamos un duelo reprimido que nunca llega a concretarse, lo cierto es que a los más de doscientos mil muertos que lloramos en sus tumbas se suman los ochenta y un mil cuerpos desaparecidos entre los recovecos de los ríos, las tripas de los animales, los huecos clandestinos en la selva, los hornos de la infamia y las tumbas de N.N.s en Puerto Berrío.⁴³ Todos estos son cuerpos que tienen quien los llore, pero están en ningún lugar donde puedan ser llorados.

Si pensamos cuál es el común denominador de las obras que he estudiado en este trabajo, además, por supuesto, del paramilitarismo y la forma oblicua en que lo representan, habría que decir que todas confluyen en el duelo, y que entre esas páginas encontramos hijos que lloran y recuerdan a sus padres, víctimas que desean ser enterradas, N.N.s que demandan ser nombrados, historias anónimas que quieren ser narradas. En su ensayo “Duelo y melancolía”, escrito en 1915 y publicado dos años después, Freud estudia la reacción que el sujeto tiene ante la pérdida del objeto de su amor, ya sea este una persona o una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad o un ideal (241). Llama a esta reacción duelo y lo define como un trabajo, un quehacer constante, de desprendimiento del objeto perdido: “¿en qué consiste el trabajo que el duelo opera? Creo que no es exagerado en absoluto imaginarlo del siguiente modo: El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto” (242).

Advierte Freud que es normal que a este proceso se oponga una “comprensible renuencia” a abandonar el objeto del afecto (242) y que dicha renuencia puede ser tal que termine por producir un “extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una

⁴³ Se cree que alrededor de 560 personas fueron incineradas en hornos crematorios construidos clandestinamente por el Frente Fronteras de las AUC en Norte de Santander con el objetivo de desaparecer cualquier prueba de delito (Osuna 35-39).

psicosis alucinatoria” (242). En *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006), Agamben llama a este fenómeno “el carácter fantasmático” del proceso del duelo (57), enfatizando la relación entre muerte, duelo y fantasma.

En la mayoría de las obras estudiadas en este trabajo, el fantasma, por supuesto, es representado de múltiples maneras. Encontramos desde una alusión explícita a la figura espectral, como sucede en *Labio de liebre*, *Gallina y el otro* y *En el brazo del río*, donde el fantasma es a la vez el sujeto en duelo y el objeto perdido, hasta presencias más tímidas como las de *El olvido que seremos*, *Carta a una sombra* y *De su puño y letra*, donde lo espectral se manifiesta en la voz del padre grabada en un casete, en la letra a mano de una carta que encuentra su camino de vuelta a casa tras muchos años, en la imagen fotográfica que recoge un abrazo que ya no se siente. Finalmente, el espectro también está en la imagen de un cuerpo desdibujado por la muerte o en esa mueca exagerada por el dolor que se ve en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Coragyps sapiens*.

Dice Freud que el trabajo efectivo del duelo concluye únicamente cuando la libido es capaz de sustraerse completamente del objeto perdido y proyecta su deseo en un nuevo objeto (Nuckols 184). En el caso contrario, si esta transición no se da, el individuo cae preso de la melancolía o del duelo patológico. En apariencia, duelo y melancolía funcionan de la misma manera: reconocimiento de la pérdida del objeto amado, dolor, pérdida de interés por el mundo exterior, la incapacidad de escoger algún nuevo objeto de amor y la inhibición de toda productividad (Freud 242), pero se diferencian porque en la segunda hay una perturbación del sentimiento de sí, del amor propio, que no está presente en la primera:

El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico [*Ichgefühl*], un enorme empobrecimiento del yo.

En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. (Freud 243-244)

En la melancolía, la “crítica y el desdén hacia el propio yo impiden que la libido vuelva a poner su afecto en otro objeto, pues el ello identifica al yo con el objeto perdido” (Nuckols 184). No será hasta un texto posterior, “El yo y el Ello” (1923), que Freud rompa con la oposición radical entre duelo y melancolía y sostenga que la identificación del yo con el objeto perdido, propio de la fase melancólica, es la condición de posibilidad de que la propia identidad adquiera sentido (Nuckols 184). Así, llegar a términos con una pérdida ya no necesariamente implica la renuncia al objeto perdido y su sustitución sino la identificación y preservación de ese objeto dentro de sí (185). A propósito de esto, en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004), la filósofa norteamericana Judith Butler afirma:

Acaso sea verdad, pero no creo que elaborar un duelo implique olvidar a alguien o que algo más venga a ocupar su lugar, como si debiéramos aspirar a una completa sustitución. Tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. Sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse (47; cursiva del original)

Al eliminar la distinción entre duelo y melancolía, Freud termina por reconocer que es posible que el sujeto en duelo jamás se desidentifique del objeto perdido, de modo que el duelo

se vuelve una labor de transformación interminable del yo que—para usar lo términos de Butler—no se sabe a dónde llegue.

Si pensamos en el *corpus* de esta tesis, tal vez la conexión más evidente entre literatura y duelo está en los textos más íntimos: *El olvido que seremos* y *De su puño y letra*, ya que es en estos donde se hace mayormente explícito ese anhelo de recuperar el objeto arrebatado a través de la escritura. Son estos textos, además, en los que se revelan con claridad la relación entre identidad y luto. Sin embargo, en todas las obras se puede percibir aquella necesidad de recuperar algo, de procesarlo, de identificarse con él, pero sobre todo de reservarlo para el futuro: “Porque si bien el propósito del luto al nivel personal es superar la pérdida, sea a través del reemplazo del objeto o con la identificación del sujeto con el objeto perdido, el propósito del duelo a nivel colectivo, y a través de la novela, requiere dar sepultura y superar el pasado pero también su contrario: poder conjurar siempre aquella pérdida cuando sea necesario” (Nuckols 186).

En “Deutsches Requiem”, publicado por primera vez en 1946 en la revista *Sur* y tres años más tarde en *El aleph*, Jorge Luis Borges nos presenta a Otto Dietrich zur Linde, un narrador-personaje que abrazó la causa nazi y que ahora, sentenciado a muerte por “torturador y asesino” (130), nos relata con orgullo y sin remordimiento, en la noche previa a su ejecución, como llevó a David Jerusalem, un insigne poeta judío que se alegraba de cada cosa con minucioso amor (132), a perder la razón y, finalmente, a suicidarse (132). En tanto que lectores, nunca sabemos qué le hizo exactamente Dietrich zur Linde a Jerusalem, en su lugar el editor ficticio del texto, que difiere del narrador, introduce tres puntos suspensivos y una nota al pie donde se lee: “Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas” (132). En “Jorge Luis Borges y las guerras mundiales” (2019), Efraín Kristal asegura que con estos tres puntos y la nota al pie Borges llega a uno de los

momentos cumbre de la literatura ética del siglo XX latinoamericana, cuando no le permite describir al victimario cómo destrozó al insigne judío: “Borges no está dispuesto a darle voz al sentido de orgullo que el criminal desea expresar por sus métodos, y tampoco está dispuesto a humillar la dignidad de sus víctimas al describir cómo su humanidad fue violada” (178). Con este gesto del editor ficticio, Borges no solo le arrebató la palabra al criminal, sino que preserva la dignidad de la víctima (178).

Traigo a colación el cuento de Borges porque Colombia es un país donde históricamente se les ha arrebatado la dignidad a las víctimas y se les ha dado la palabra a los victimarios. También la literatura, el cine y la televisión han optado no en pocas ocasiones por perpetuar esta tendencia. Más allá de las diferentes apuestas estéticas y narrativas, las obras que aquí estudio han querido subvertir este maleficio, dignificando la vida y la voz de aquellos a los que todo se les ha quitado y contraviniendo los orgullosos discursos de los perpetradores. Esta tesis no ambiciona más que honrar ese empeño.

Bibliografía

- Abad, Héctor. “Acuérdate de olvidar”. *Hectorabad.com* 29 septiembre 2012.
www.hectorabad.com/acuerdate-de-olvidar/.
- . “Aguirre”. *Hectorabad.com* 29 septiembre 2012. www.hectorabad.com/aguirre/.
- . “Ahora estoy tranquilo”. *Semana* 18 noviembre 2006.
www.semana.com/cultura/articulo/ahora-estoy-tranquilo/82005-3/.
- . “Carlos Gaviria o La pulcritud”. *Hectorabad.com* 5 abril 2015. www.hectorabad.com/carlos-gaviria-o-la-pulcritud/.
- . “El dolor de los Abad, el dolor de Colombia”. Entrevistado por Javier Lafuente. *El país* 28 agosto 2015. cultura.elpais.com/cultura/2015/08/19/babelia/1439978987203130.html.
- . *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.
- . “Escribir del asesinato de mi padre fue sacarme de dentro algo muy importante, a veces como un tumor, a veces como un hijo”. Entrevistado por Ana Gabriela Rojas. *BBC* 4 noviembre 2019. www.bbc.com/mundo/noticias-49943281.
- . “Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos”. Entrevistado por José Cepeda. Conversatorio con los integrantes del Departamento Latinoamericano 31 enero 2011. youtu.be/zNhUmmwk7jo.
- . “Héctor Abad Faciolince escribe sobre *Carta a una sombra*”. *Diners* 24 junio 2015.
revistadiners.com.co/ocio/26623_hector-abad-faciolince-escribe-sobre-carta-a-una-sombra/2/.
- . “Las buenas compañías”. *El Espectador* 20 junio 2020. www.elespectador.com/opinion/las-buenas-companias/.
- . *Lo que fue presente (Diarios 1985-2006)*. Bogotá: Alfaguara, 2019.

—. “Los hampones literatos”. *Semana* 4 noviembre 2005.

www.semana.com/opinion/articulo/los-hampones-literatos/74603-3.

—. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.

Abad, Daniela. “Entrevista a Daniela Abad, co-directora de *Carta a una sombra*”. Entrevistada por Nicolás Quiñones. *Encuentros Cartagena* 5 abril 2015.

encuentroscartagena.wordpress.com/2015/04/05/entrevista-a-daniela-abad-co-directora-de-carta-a-una-sombra/.

—. “Recordar para vengarse no construye nada”. Entrevistada por María Camila Pérez. *Arcadia* 3 julio 2015. www.revistaarcadia.com/cine/articulo/entrevista-daniela-abad-carta-sombra/43123.

Acedo, Noemí. “*Lo esencial es para mí la necesidad de comprender*. Un estudio sobre la autoridad del sujeto en el testimonio.” *Mundo Nuevo* VII.16 (2015): 49-65.

“Acuerdo de Santa Fe de Ralito para contribuir a la paz de Colombia”. Bogotá: Alto Comisionado para la Paz, 2007.

web.archive.org/web/20070617024900/http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/acuerdos/acuerdos_t/jul_15_03.htm

“Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”. Bogotá: Alto Comisionado para la Paz, 2012.

www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/acuerdo-general/Documentos%20compartidos/Acuerdo_General_para_la_terminacion_del_conflicto.pdf.

Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. 1977. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006.

- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. 1998. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Aguilera, Mario. *Contrapoder y justicia guerrillera. Fragmentación política y orden insurgente en Colombia (1952-2003)*. Bogotá: IEPRI-Debate, 2014.
- Aguirre, Alberto. “Asesinato de Héctor Abad Gómez.” 1987. *Alberto Aguirre. El arte de disentir: Columnas*. Ed. Mauricio Hoyos. Medellín: Universidad EAFIT, 2014. 76-77.
- . “Karakter Aguirre”. Entrevistado por Héctor Abad Faciolince. *Karakter*
youtu.be/goB1qbMseho
- Agustín, “Tratado sobre la Santísima Trinidad”. *Obras de San Agustín*. Tomo V. Ed. Luis Arias. Madrid: BAC, 1948. 126-943.
- Álvarez, Juan Miguel. *Verde tierra calcinada*. Bogotá: Rey Naranjo Editores, 2017.
- Andrade, Oscar. “Animación y fantasía: El futuro del cine colombiano. Documental vs. fantasía”. *Estudios sobre animación en Colombia. Acrobacias en la línea del tiempo*. Ed. Camilo Cogua. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017. 35-55.
- Aranguren, Juan. *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: el escenario transicional en Colombia durante la ley de justicia y paz*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2012.
- Aranguren, Mauricio. *Mi confesión. Carlos Castaño revela sus secretos*. Bogotá: Oveja Negra, 2001.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. 1958. Trad. Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- . *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. 1963. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003.

- Arévalo, Lourdes. “Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia y las violencias en Colombia”. University of California, Los Angeles, 2019. Tesis doctoral.
- Arfuch, Leonor. “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos.” *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Eds. Leonor Arfuch et al. Buenos Aires: Paidós, 1997. 137-232.
- Aristóteles, *Acerca del Alma*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1983.
- Ayala, César Augusto. *El populismo atrapado, la memoria y el miedo. El caso de las elecciones de 1970*. Medellín: La Carreta, 2006.
- Badillo, César. “¿Qué pasaría si el río hablara?”. Entrevistado por Esteban Montaña. *¡Pacifista!* 5 abril 2015. pacifista.co/que-pasaria-si-el-rio-hablara/
- Badillo, Cesar, et al. “Si el río hablara”. *6 obras Teatro la Candelaria*. Bogotá: Teatro la Candelaria, 2016. 238-300.
- Bárcena, Fernando. “Hannah Arendt: Una poética de la natalidad.” *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* 26 (2002): 107-123.
- Becerra, Carmen. “Las versiones libres de los paramilitares y los derechos de las víctimas en la Ley 975 de 2005”. *Colectivo de Abogados “José Alvear Restrepo”* 19 abril 2007. www.colectivodeabogados.org/LAS-VERSIONES-LIBRES-DE-LOS.
- Bejarano, Viviana. “Análisis de los diferentes actores y factores de poder que influyeron en la toma del Palacio de Justicia”. Bogotá: Universidad del Rosario, 2010.
- Bernard, Vincent, y Helen Durham. “Sexual Violence in Armed Conflict: From Breaking the Silence to Breaking the Cycle”. *International Review of the Red Cross* 96.894 (2014): 427-434.

- Beverley, John. "The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)". *Modern Fiction Studies* 35.1 (1989): 11-28.
- Blanco, María del Pilar, y Esther Peeren. "Introduction". Eds. María del Pilar Blanco y Esther Peeren. *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury, 2013. 1-27.
- Bohórquez, Viviana. "Violeta, una imagen que lucha por los Derechos de la Mujer". Entrevistada por Ricardo Jaramillo. *Universidad Autónoma de Bucaramanga* 8 febrero 2010. www.unab.edu.co/content/violeta-una-imagen-que-lucha-por-los-derechos-de-la-mujer-0.
- Borges, Jorge Luis. "Deutsches requiem". *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1986. 130-134.
- Borland, Elizabeth. "Las Madres de Plaza de Mayo en la era neoliberal: ampliando objetivos para unir el pasado, el presente y el futuro". *Colombia Internacional* 63 (2006): 128-147.
- Botero, Andrés, et al. "Literatura y violencia: memoria, recuerdo y evocación como herramientas de no repetición *En el brazo del río*". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 25.3 (2020): 31-49.
- Botero, Sandra. "El plebiscito y los desafíos políticos de consolidar la paz negociada en Colombia." *Revista de Ciencia Política* 37.2 (2017): 369-388.
- Buenaventura, Enrique. "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 22.4 (1985): 42-46.
- . "De Stanislavski a Bert Brecht". Enrique Buenaventura. *Máscaras y Ficciones*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. 197-205.

- Builes, Carlos Alberto. “La nueva generación de intelectuales en la Época de la Violencia en Colombia (1946-1962).” *Analecta Política* 7.12 (2017): 163-189.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Caballero, Antonio. “Las caras de Castaño”. *Semana* 4 marzo 2000.
www.semana.com/nacion/articulo/las-caras-castano/41488-3.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1995.
- Camacho, Sandra. “El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 6 (2012): 20-30.
- Caña, María del Carmen. “Los paseos por Auschwitz de Héctor Abad Faciolince”. *Romance Notes* 54.1 (2014): 41-49.
- Cárdenas, Jorge Andrés. “Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa.” *Hallazgos* 15.29 (2018): 19-44.
- Cardona, Jorge, y Catalina González. “El camino hacia la paz con las FARC”. *El Espectador* 2016. colombia2020.elespectador.com/pais/hace-34-anos-se-inicio-el-proceso-de-paz-con-las-farc-en-el-gobierno-de-belisario-betancur.
- Castañeda, Luz Stella. “El parlache: resultados de una investigación lexicográfica”. *Forma y Función* 18 (2005): 74-101.
- Castaño, Carlos. Entrevistado por Darío Arizmendi. *Cara a Cara* 1 marzo 2000.
youtu.be/INvkzJUgn4k.

- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. Barcelona: Anthropos, 2009.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Aniquilar la diferencia. Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Bogotá: CNMH, 2015.
- . *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- . *El Estado suplantado. Las autodefensas de Puerto Boyacá. Informe N.º 4, Serie: Informes sobre el origen y la actuación de las agrupaciones paramilitares en las regiones*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2019.
- . *La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado*. Bogotá: CNMH, 2017.
- . *La masacre de El Salado. Esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Taurus, 2009.
- . *La Rochela: memorias de un crimen contra la justicia*. Bogotá: Taurus, 2010.
- . *Memoria histórica con víctimas de violencia sexual: aproximación conceptual y metodológica*. Bogotá: CNMH, 2018.
- . *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH, 2018.
- . *Todo pasó frente a nuestros ojos. Genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002*. Bogotá: CNMH, 2018.
- Cepeda, Iván. “Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia”. *Revista CEJIL 2* (2006): 101-112.
- Chaparro, Nina. “La reparación a las víctimas en la Ley de Justicia y Paz, un modelo de desaciertos y falsas promesas”. Eds. María Victoria Uribe y Ana María Forero. *Aristas del conflicto colombiano*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2014. 77-109.

- Close, Glen S. "Rosario Tijeras: Femme Fatale in Thrall". *Revista de Estudios Hispánicos* 43 (2009): 301-319.
- "Colombia, bajo amenaza: los días más difíciles del país en su historia reciente". *Semana* 8 mayo 2021. www.semana.com/nacion/articulo/colombia-bajo-amenaza-los-dias-mas-dificiles-del-pais-en-su-historia-reciente/202120/.
- "Crecen víctimas de las bandas criminales." *El Espectador* 28 abril 2016. www.elespectador.com/noticias/politica/crecen-victimas-de-bandas-criminales-articulo-629593.
- Cruz, Edwin. "Los estudios sobre el paramilitarismo en Colombia". *Análisis Político* 60 (2007): 117-134.
- . "Discurso y legitimación del paramilitarismo en Colombia: tras las huellas de un proyecto hegemónico". *Ciencia Política* 8 (2009): 83-114.
- Cuesta, Marta. "Autobiografías testimoniales". *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* 7.2 (2010): 121-134.
- De Greiff, Pablo. "La obligación moral de recordar". *Cultura política y perdón*. Ed. Adolfo Chaparro. Bogotá: Universidad del Rosario, 2007. 160-174.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. 1993. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 2012.
- Derrida, Jacques, y Bernard Stiegler. "Spectrographies". *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds. María del Pilar Blanco y Esther Peeren. New York: Bloomsbury. 2013. 37-51.

Díaz, Enrique. “El espejo como símbolo de identidad en la obra de Carlos Fuentes”. *Estudios Políticos* 33 (2003): 217-233.

Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2012. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

—. *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1992. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Duque, Iván. “Colombia entera y particularmente la ciudadanía de Cali, rechaza los bloqueos que afectan el abastecimiento y distribución de medicamentos. A los integrantes del @CRIC_Cauca les hago un llamado: retornen a sus resguardos y eviten confrontaciones violentas con la ciudadanía”. @IvanDuque Twitter, 9 mayo 2021, 3:32 pm.
twitter.com/IvanDuque/status/1391521513355022341

—. “Nos duelen los muertos que deja la violencia producto de narcotráfico y terrorismo. Entre 2010 y 2018, nuestro país vivió 189 homicidios colectivos, y entre 2019 y 2020, 34 hechos de esa naturaleza. Seguiremos combatiendo a disidencias FARC, ELN, Clan del Golfo, carteles y otros”. @IvanDuque Twitter, 22 agosto 2020, 5:41 am.
twitter.com/IvanDuque/status/1297151862295199745.

Duque, Iván, et al. “La verdadera paz empieza con el No”. *El Tiempo* 27 agosto 2016.
www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16684980.

Durán, Ciro. “De tomas, halcones y palomas”. Entrevistado por Oswaldo Osorio. *Cinéfagos.net*.
www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/entrevistas/38-entrevista-con-ciro-dur.html.

Durán, Diana. “Así fue la génesis del paramilitarismo”. *El Espectador* 27 julio 2013.
www.elespectador.com/noticias/judicial/asi-fue-genesis-del-paramilitarismo-articulo-436386.html.

“El Estado colombiano se equivoca de enemigo”. *Baudó. Agencia Pública*, 7 mayo 2021.

baudoap.com/hablemosdemovilizacion/.

Encuesta Nacional. *¿Qué piensan los colombianos después de siete años de Justicia y Paz?*

Bogotá: CNMH, 2012.

“Escobar: 17 años de historia del criminal”. *El Tiempo* 2 diciembre 1993.

www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-270722.

Escobar Mesa, Augusto. “Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética”. *Estudios de Literatura Colombiana* 0.29 (2011): 165-195.

Espinal, Juliana. “Espectro y verdad en *Labio de liebre (venganza o perdón)* de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables”. *Revista de Estudios Colombianos* 54 (2019): 27-38.

Espinoza, Víctor, et al. *Comisiones de verdad ¿Un camino Incierto? Estudio comparativo de Comisiones de la Verdad en Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala y Sudáfrica desde las víctimas y las organizaciones de derechos humanos*. Santiago: CODEPU, 2003.

Esquivel, Catalina. “Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano. Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo (XXI)”. Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. Tesis doctoral. ddd.uab.cat/record/127479

“Estudio de opinión sobre el Paramilitarismo y la Para-política en Colombia”. *Semana* 3 mayo 2007.

Fanger, Donald. “The Dissertation, From Conception To Delivery”. *Harvard-Danforth Center's Professional Training Series*. Discurso principal. 26-33.

Fanta Castro, Andrea. *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015.

- . “Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince”. *Revista Letral* 3 (2009): 28-40.
- Ferreira, Daniel. “Conversando sobre El Alba”. Entrevistado por Beatriz Rosales Vicente. *Esquife. Revista de Arte y Literatura* 10 diciembre 2014.
web.archive.org/web/20141210015202/http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1046:conversando-sobre-el-alba-entrevista-a-daniel-ferrerira&catid=122&Itemid=114
- . “El país que se acostumbra a la atrocidad cotidiana verá nacer al hombre que mata para vivir”. *La Palabra y el Hombre* 16 (2011): 15-17.
- . *La balada de los bandoleros baladíes*. La Habana: Orbis, 2014.
- . “Los conflictos por la tierra emergen en la literatura”. Entrevistado por Ángel Castaño. *El Tiempo* 22 octubre 2015. www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16410700.
- . “Recordar es la obligación de un escritor”. Entrevistado por Jorge Consuegra. *Primicia* 5 marzo 2015. primiciadiario.com/archivo/2015/recordar-es-la-obligacion-de-un-escritor/.
- . *Viaje al interior de una gota de sangre*. Bogotá: Alfaguara, 2017.
- Ferry, Stephen. *Violentología: Un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Ícono, 2012.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. 1917. *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Ed. James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 236-255.
- Fuentes, Carlos. *Aquiles o el guerrillero y el asesino*. México: Alfaguara, 2016.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. 1962. New York: Penguin Books, 1996.
- Gallego-Díaz, Soledad. “Las plazas de la memoria”. *El País* 13 diciembre 2008.
elpais.com/diario/2008/12/14/domingo/1229229035_850215.html

- Gálvez, Jessica. “Estética de la destrucción: los objetos materiales en *Viaje al interior de una gota de sangre* de Daniel Ferreira”. *Estudios de Literatura Colombiana* 47 (2020): 189-206.
- García, Carlos. “Hace 30 años el M-19 se tomó la Embajada”. *Semana* 26 febrero 2010.
www.semana.com/nacion/conflicto-armado/articulo/hace-30-anos-m-19-tomo-embajada/113618-3.
- García Contreras, Carolina. “Teatro híbrido: *El guaco y la paloma*”. *Teatros* 21 (2014): 43-53.
- García Márquez, Gabriel. “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. 1959. *Semana* 2 abril 2014. www.semana.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312/.
- García, Alexandra. “The Texture of Ideology: Demonstrating Bias in the Representation of the Internal Conflict in the Colombian Press”. Macquarie University, 2012. Tesis doctoral.
- . “De por qué odiamos a las Farc (y no tanto a los paras...)”. *La Perorata* 10 octubre 2016.
laperorata.wordpress.com/2016/10/10/de-por-que-odiamos-a-las-farc-y-no-tanto-a-los-paras/.
- García-Peña, Daniel. “La relación del Estado colombiano con el fenómeno paramilitar: por el esclarecimiento histórico”. *Análisis Político* 53 (2005): 58-76.
- Gaviria, Víctor, et al. *La vendedora de rosas. Guion cinematográfico*. Medellín: Ediciones Universidad EAFIT, 2012.
- Giannini, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Universitaria, 2004.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Giraldo, Luz Mary. “En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana”.

Cuadernos de Literatura 13.24 (2008): 10-27.

Gómez, Bersarión. “Análisis jurídico y constitucional de la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de

2005)”. *Revista Diálogos de Saberes* 27 (2007): 73-100.

Gómez, Gabriel Ignacio. “Entre el castigo y la reconciliación. Análisis sociojurídico del proceso

de paz y la negociación del Acuerdo sobre las Víctimas del Conflicto”. *Estudios Políticos*

50 (2017): 236-256.

González, Mauricio. “Diálogo y Filosofía”. *Akademias*.

www.galeon.com/filoesp/Akademias/colabora/fmg_dial.htm.

Gutiérrez, Francisco, et al. “Protocolo para la elaboración y actualización de la base de datos

sobre masacres”. *Observatorio de Restitución de Regulación de Derechos de Propiedad*

Agraria 2015. [www.observatoriodetierras.org/wp-content/uploads/2015/10/Protocolo-](http://www.observatoriodetierras.org/wp-content/uploads/2015/10/Protocolo-para-la-elaboraci%C3%B3n-y-actualizaci%C3%B3n-de-la-base-de-datos-sobre-masacres-Espa%C3%B1ol.pdf)

[para-la-elaboraci%C3%B3n-y-actualizaci%C3%B3n-de-la-base-de-datos-sobre-](http://www.observatoriodetierras.org/wp-content/uploads/2015/10/Protocolo-para-la-elaboraci%C3%B3n-y-actualizaci%C3%B3n-de-la-base-de-datos-sobre-masacres-Espa%C3%B1ol.pdf)

[masacres-Espa%C3%B1ol.pdf](http://www.observatoriodetierras.org/wp-content/uploads/2015/10/Protocolo-para-la-elaboraci%C3%B3n-y-actualizaci%C3%B3n-de-la-base-de-datos-sobre-masacres-Espa%C3%B1ol.pdf)

Guzmán, Germán, et al. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Carlos

Valencia Editores, 1986.

Herrera, Martha Cecilia. “A propósito. Tú que puedes vuélvete me dijo el río llorando”. *En el*

brazo del río. Marbel Sandoval. Bogotá: Torre Gráfica Limitada, 2018.

Herrera, Leonardo, y Fausto Pérez. *La guerra no lo agota todo. Crónicas sobre masacres y*

desarraigos. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2011.

Hirsch, Marianne. *The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the*

Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

Homero. *La Ilíada*. Trad. Emilio Crespo. Madrid: Gredos, 2006.

Huhle, Rainer. “La violencia paramilitar en Colombia: Historia, estructuras, políticas de Estado e impacto político”. *Revista del Cesla 2* (2001): 63-81.

Insuasty, Alfonso, et al. *Elementos para una genealogía del paramilitarismo en Colombia. Historia y contexto de la ruptura y continuidad del fenómeno I*. Medellín: Kavilando, 2016.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

—. “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Memoria 1* (2014): 140-163.

Kristal, Efraín. “Jorge Luis Borges y las guerras mundiales”. *Revista Letral 21* (2019): 160-182.

Krygier, Rachelle. “Colombia is exhuming graves of civilians allegedly killed by soldiers”. *The Washington Post* 17 diciembre 2019.

www.washingtonpost.com/world/the_americas/colombia-exhuming-graves-of-civilians-allegedly-killed-by-soldiers/2019/12/17/0d99e428-20e5-11ea-b034-de7dc2b5199b_story.html

Labanyi, Jo. “Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues”. Eds. Carlos Jeres-Farrán y Samuel Amago. *Unearthing Franco’s Legacy. Mass Graves the Recovery of Historical Memory in Spain*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2010. 192-205.

“La desmovilización: el proceso de paz (2003-2006)”. *Verdad Abierta* 11 febrero 2008.
verdadabierta.com/periodo4/.

Lamus, Marina. “Carolina Vivas Ferreira: Entre lo sutil y lo violento”. *Boletín Cultural y Bibliográfico 44.76-77* (2007): 36-53.

publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/342.

- . “Introducción”. *Dramaturgia colombiana contemporánea II*. Ed. Marina Lamus. Manizales: Edigráficas, 2013. 9-23.
- Lander, María Fernanda. “La voz impenitente de la *sicaresca* colombiana”. *Revista Iberoamericana* LXXIII.218 (2007): 165-177.
- Laub, Dori. “An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival”. Eds. Shoshana Felman y Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992. 75-92.
- . “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening”. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Ed. Shoshana Felman y Dori Laub. New York: Routledge, 1992. 57-74.
- Leal, Francisco. “La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur”. *Revista de Estudios Sociales* 15 (2003): 74-87.
- Legarda, Astrid. *El verdadero Pablo. Sangre, traición y muerte*. Bogotá: Ediciones Dipon, 2005.
- Levi, Primo. “Los hundidos y los salvados”. 1986. *Trilogía de Auschwitz*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Bogotá: Planeta, 2015.
- . *Si esto es un hombre*. 1947. Trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Muchnik, 1987.
- López, Ana María. “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto”. *Nuevo Texto Crítico* 28.51 (2015): 233-248.
- Mancuso, Salvatore. “Discurso ante el Congreso de la República”. Capitolio Nacional, Bogotá. 28 julio 2004.
- Mantilla, Claudia. “El rastro de los que no volvieron”. *Periódico 15* 11 junio 2017.
www.periodico15.com/el-rastro-de-los-que-no-volvieron/.
- Marx, Karl. *El Capital*. 1867. Tomo I, Vol. 2. Trad. Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- . *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Vol. 2. Trad. Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Massé, Frédéric. “Transformaciones recientes y perspectivas de las “BACRIM”. *Seguridad y defensa en la transición de la guerra a la paz: reflexiones y perspectivas*. Eds. Alejandro Vargas y Viviana García. Bogotá: Universidad Nacional, 2015. 17-31.
- Maya, Carlos. “Pronunciamiento sobre las protestas en Pereira”. *Noticias Caracol* 6 mayo 2021. noticias.caracoltv.com/colombia/alcalde-de-pereira-en-el-ojo-del-huracan-por-declaracion-que-dio-antes-de-ataque-contra-lucas-villa.
- Medina, Carlos. “Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado”. *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*. Ed. Alejo Vargas Velásquez. Buenos Aires: CLACSO, 2012. 139-170.
- . “Paramilitares, autodefensas y narcoterrorismo en Colombia. 1980-1990”. *Cuadernos África-América Latina* 7 (1992): 73-86.
- Meisel, Adolfo, y Julio E. Romero. “La mortalidad de la Guerra de los Mil Días, 1899-1902”. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial* 43 (2017): 1-38.
- Mercado, Bibiana. “Carlos Castaño da la cara”. *El Tiempo* 1 marzo 2000. www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1303669.
- Montilla, Claudia. “Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975”. *Revista de Estudios Sociales* 17 (2004): 86-97.
- Narváez, Ginneth Esmeralda. “El populismo armado del movimiento 19 de abril (M-19)”. *Criterios. Cuaderno de Ciencias Jurídicas y Política Internacional* 5.2 (2012): 117-144.
- Nicholls, Nancy. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. 1883. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2016.
- . *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*. 1874. Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Nuckols, Anthony. “La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 8 (2011): 180-199.
- Nuzzo, Giulia. “La ‘Pentalogía (infame) de Colombia’ de Daniel Ferreira: una aproximación a su obra”. *Cultura Latinoamericana* 25.1 (2017): 134-164.
- Oquendo, Catalina. “Se estrena ‘Labio de liebre’, mirada de Fabio Rubiano sobre víctimas”. *El Tiempo* 4 marzo 2015. www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15341318.
- Ortega, Sandra María. “De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo”. Universidad Autónoma de Barcelona, 2018. Tesis doctoral. hdl.handle.net/10803/664099
- Orwell, George. “As I Please”. 1944. *Tribune*.
www.orwell.ru/library/articles/As_I_Please/english/eaip_01
- Osorio, Oswaldo. *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.
- Osuna, Javier. *Me hablarás del fuego. Los hornos de la infamia*. Bogotá: Ediciones B, 2015.
- Pardo, Jorge Manuel. “Del teatro político a las vertientes posmodernas. Desarrollo del teatro colombiano (1960-1995)”. *Universitas Humanística*, enero-diciembre (1996): 63-69.
- . “Ciencias sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria”. *Cuadernos de Literatura* 10.19 (2005): 101-108.

- Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- Peeren, Esther. *The spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Peña, Víctor Hugo, y Jorge Alirio Ochoa. “Puerto Boyacá en los orígenes del paramilitarismo”. *Derecho y Realidad* 12 (2008): 247-280.
- @periferiaprensa (Periferia Prensa). “En Ciudad Jardín, Carlos Andrés Betancourt, edil de la comuna 22 de Cali y representante del Centro Democrático, amenazó esta mañana a un manifestante. ‘Aquí hay 25mil armas’”. *Twitter*, 4 mayo 2021, 3:00 pm.
twitter.com/periferiaprensa/status/1389701580618928133.
- Piccoli, Guido. *El sistema del pájaro: Colombia, paramilitarismo y conflicto*. Bogotá: ILSA, 2005.
- Pineda-Moncada, Gloria. “El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia”. *Archivos de la Filmoteca* 76 (2019): 91-110.
- Pino, Johanna. “Carta a una sombra: una carta de amor”. *Noticias Universidad de Antioquia* 7 marzo 2015. [www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia!/ut/p/z0/fYyxDsIwEEN_haUjulBKgLFiQEIMDAi1t6CjieCgzbVNQHw-KQyIhcWyrWcDQgHo6MFnCiyO6pHL1MfFcpVO8kxtlc60yvUum83T9XR_ULAB_A_EB752HeaAlbhgnwGKVvpA9d1YShT533SRxn78oCMngSsmn6j32rGRgfrWXiq2hkwEKP6MvTSnnqC9YfkCzEEsiQ!/.](http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia!/ut/p/z0/fYyxDsIwEEN_haUjulBKgLFiQEIMDAi1t6CjieCgzbVNQHw-KQyIhcWyrWcDQgHo6MFnCiyO6pHL1MfFcpVO8kxtlc60yvUum83T9XR_ULAB_A_EB752HeaAlbhgnwGKVvpA9d1YShT533SRxn78oCMngSsmn6j32rGRgfrWXiq2hkwEKP6MvTSnnqC9YfkCzEEsiQ!/)
- Piquer, Ruth. “Penélope y el tejido del tiempo”. *XVI Seminario de Arqueología Clásica*. Madrid: Universidad Complutense, 2010-2011. 1-12.
- Pizarro, Carlos. *De su puño y letra*. Bogotá: Penguin Random House, 2015.

Pizarro, Eduardo. “Las FARC-EP: ¿repliegue estratégico, debilitamiento o punto de inflexión?”

Nuestra guerra sin nombre. Transformaciones del conflicto en Colombia. Eds. Francisco

Gutiérrez et al. Bogotá: Norma, 2006. 98-118.

Pizarro, María José. “Presentació de llibre: *Carlos Pizarro. De su puño y letra*”. *Casa Amèrica*

Catalunya. Barcelona: Presentación, 2016.

—. Entrevistada por Vicky Dávila. *W Radio Colombia* 17 febrero 2017.

www.youtube.com/watch?v=7VUwyfU8K-o.

—. “En el nombre del padre”. *Semana* 27 octubre 2018. [especiales.semana.com/en-el-nombre-](http://especiales.semana.com/en-el-nombre-del-padre/index.html)

del-padre/index.html.

—. “Entrevista con María José Pizarro curadora de la exposición *Ya vuelvo*”. *La silla vacía* 26

septiembre 2010. www.youtube.com/watch?v=bpTnSoJC7cA&t=257s.

Pollak, Michael y Natalie Heinich. “El testimonio”. *Memoria, olvido, silencio. La producción*

social de identidades frente a situaciones límite. Michael Pollak. Trad. Christian Gebauer

et al. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.

Potter, Lesley. “Colombia’s oil palm development in times of war and ‘peace’: Myths, enablers

and the disparate realities of land control”. *Journal of Rural Studies* 78 (2020): 491-502.

Prieto, Adlin de Jesús. *Del testimonio a la autobiografía. Ángela Zago y su proyecto de*

escritura. Bogotá: Universidad Simón Bolívar, 2007.

“Primera delegación de víctimas viaja a La Habana a encuentro con la Mesa de Conversaciones”.

2014. *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* 15 agosto 2014.

[www.co.undp.org/content/colombia/es/home/presscenter/articles/2014/08/15/primera-](http://www.co.undp.org/content/colombia/es/home/presscenter/articles/2014/08/15/primera-delegaci-n-de-v-ctimas-viaja-a-la-habana-a-encuentro-con-la-mesa-de-conversaciones-.html)

[delegaci-n-de-v-ctimas-viaja-a-la-habana-a-encuentro-con-la-mesa-de-conversaciones-](http://delegaci-n-de-v-ctimas-viaja-a-la-habana-a-encuentro-con-la-mesa-de-conversaciones-.html)

.html.

Pulecio, Enrique. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

“¿Quién mató al coronel Ramírez?”. *Semana* 13 abril 1987.

“¿Quiénes son los congresistas condenados por paramilitarismo?”. *El Espectador* 1 julio 2018.

www.youtube.com/watch?v=hj0yKRnq_zc.

Querubín, Pablo. “Pablo Escobar y la política”. *Foco Económico* julio 2012.

focoeconomico.org/2012/07/03/pablo-escobar-y-la-politica/.

“¿Quiénes son los congresistas condenados por paramilitarismo?”. *El Espectador* 1 julio 2018.

www.youtube.com/watch?v=hj0yKRnq_zc.

Ramírez Prieto, David. “El testimonio al revés: las narrativas del secuestro en Colombia o la parodia del género testimonial (1998-2013)”. *Chasqui* 47.22 (2018): 256-268.

Ramírez, Diego, et al. Entrevistados por el Festival Movies that Matter. 29 marzo 2011.

www.youtube.com/watch?v=qnQPNpeqmO4.

Ramírez, Gloria I. “Colombia: Paramilitarismo y Estado”. *Política Exterior* 118 (2007): 32-38.

Reed, Michael. “Introducción”. *El proceso penal de Justicia y Paz desde la intervención del Ministerio Público*. Ed. Camilo Bernal. Bogotá: Procuraduría General de la Nación, 2010. 15-16.

Rengifo, Ángela. “El sicariato en la literatura colombiana: Aproximaciones desde algunas novelas”. *Cuadernos de Postgrado. Escuela de Estudios Literarios* 2 (2008): 97-118.

Restrepo, Carlos Olimpo. “Masacres u homicidios colectivos: ¿qué significan?”. *Noticias*

Universidad de Antioquia 5 octubre 2020.

[www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-](http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/nZHLbsIwEEV_hU2WkYc0hHQZRRQJEfVFUepNNbUNTJvYIXag_H)

[noticia/!ut/p/z0/nZHLbsIwEEV_hU2WkYc0hHQZRRQJEfVFUepNNbUNTJvYIXag_H](http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/nZHLbsIwEEV_hU2WkYc0hHQZRRQJEfVFUepNNbUNTJvYIXag_H)

0dpD4oi0psrHncORrfYZyVjGvc0RodGY2Vz5958pJe59Ewi2EOSZxAltzFo3E0vVosgc
0Y_y2YPsxyL8izyfhxOYQ86Qn0tt3yjHFhtFMfjpWNaR1WnVQYANrTbGNq9RWTto
5cJ467BNBpkiiVHaCsSZN1rV9zhzaAI9I3TT9VK91V6FTbz5gVCdIYYifJmZYwPIH2
60VtkRdrxht0G99dGVZ-

81h5wmPlf7w_fqSQ3kB2v5hP4qcC4HZ0sR9_yeenuNzp_h1o4_zXztz8KTeqJSNJGKxq
rHtDAqjRomiVDT3MyyQZGwpTKeEP48MG61DJMQxDI1wEEbDmnb8e9qvCpYf9Jz
8vL_c!/.

Restrepo, Jorge, et al. "The Dynamics of the Colombian Civil Conflict: A New Database". *Homo Oeconomicus* 21.2 (2004): 396-428.

Restrepo, Laura. "Prologo". *De su puño y letra*. Carlos Pizarro. Bogotá: Penguin Random House, 2015.

Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. 3 vols. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2013.

—. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia III*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2015.

—. *El teatro como espejo del conflicto*. *RevistaArcadia.com* 27 mayo 2016.

www.revistaarcadia.com/teatro/articulo/teatro-y-violencia-en-dos-siglos-de-historia-de-colombia-carlos-jose-reyes/49010.

Reyes, Fredy. "El olvido que seremos y Mi confesión: testimonio, memoria e historia". *Revista Comunicación y Ciudadanía* 4 (2010): 24-30.

Rivas, Pedro, y Pablo Rey. "Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006)". *CONfines* (2008): 43-52.

- Rivera, Jerónimo, y Sandra Ruiz. “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano”. *Revista Latina de Comunicación Social* 65 (2010): 503-515.
www.revistalatinacs.org/10/art3/915_Colombia/37_Rivera.html.
- Roa, Jorge Ernesto, et al. *Caso Masacre de Mapiripán vs. Colombia. Sentencia del 15 de setiembre de 2005*. Bogotá: Defensoría del Pueblo, 2018.
publicaciones.defensoria.gov.co/desarrollo1/ABCD/bases/marc/documentos/textos/CAR_TILLA_MASACRE_DE_MAPIRIPAN_VS_COLOMBIA.pdf
- Rocha, Delmiro. “La imagen y el fantasma”. *Escritura e Imagen* 6 (2010): 73-85.
- Rodríguez, Gina. “Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia para-policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50”. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, 2013. cdsa.aacademica.org/000-010/487.
- Rodríguez, Laura. “Púrpura. Maternidad y simbolismo en la Edad Media”. *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 471-495.
- Rojas, Carlos. “La muerte del joven colombiano Dilan Cruz fue ‘violenta, homicidio’”. *France24* 28 noviembre 2019. www.france24.com/es/20191128-protestas-colombia-dilan-cruz-homicidio-esmad.
- Rojas, Clara. *Cautiva*. Bogotá: Norma, 2009.
- Romero, Karen. “Representaciones de testimoniantes como víctimas y de la guerrilla de las FARC como victimaria en cuatro relatos del secuestro en Colombia”. *Revista Ístmica* 24 (2019): 67-91.
- Romero, Roberto. *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido*. Bogotá: Centro de Memoria Paz y Reconciliación, 2011.

- Ronderos, María Teresa. *Guerras recicladas. Una historia periodística del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: Aguilar, 2018.
- Rubiano, Fabio, et al. *Teatro Petra, 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014.
- Rubiano, Fabio. *Labio de liebre. Venganza o perdón. Teatro en contra. Once obras de Fabio Rubiano Orjuela*. Bogotá: Fundación Mulato, 2020. 202-253.
- . “El teatro no puede generar conciencia. Es más, debe confundir”. Entrevistado por Francisco Giraldo Jaramillo. *Semana* 22 marzo 2016. www.semana.com/festival-de-teatro-2016/articulo/labio-de-liebre-fabio-rubiano-festival-de-teatro-de-bogota/47696/.
- . “Fabio Rubiano habla de *Labio de liebre*”. Entrevistado por Yhonatan Loaiza. *El Tiempo* 29 mayo 2015. www.youtube.com/watch?v=6aO7nQDV4aM.
- . “No me interesa que el teatro dé respuestas”. Entrevistado por Santiago Rivas. *En Órbita* 7 noviembre 2014. www.youtube.com/watch?v=4GxRkuIuuJE.
- . “*Nuestro teatro no está para dar clases de Historia, ni de ética: Fabio Rubiano*”. Entrevistado por Tania Tapia Jáuregui. *Vice* 14 marzo 2018. www.vice.com/es_co/article/evmjz7/nuestro-teatro-no-esta-para-dar-clases-historia-etica-fabio-rubiano-petra-labio-liebre.
- Ruiz Moreno, Sandra Lucía. “Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos”. *Palabra Clave* 10.2 (2007): 47-59.
- Saavedra, Tatiana. “La estrategia de victimización en *Mi confesión* de Carlos Castaño Gil”. *Nexus* 15 (2014): 300-321.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa’ semilla: la cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: CINEP, 1990.

- Samper, Daniel. "El exilio". *Alberto Aguirre. El arte de disentir: Columnas*. Ed. Mauricio Hoyos. Medellín: Universidad EAFIT, 2014. 25-27.
- Sánchez, Gonzalo. "Los estudios sobre la violencia; balance y perspectivas". *Pasado y presente de la Violencia en Colombia*. Eds. Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. Bogotá: Cerec, 1986. 11-30.
- . "Introducción". *Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Bogotá: CNMH, 2008. 15-33.
- Sánchez, Gonzalo, y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*. 1983. Bogotá: El Áncora, 2002.
- Sandoval, Marbel. *En el brazo del río*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2006.
- . Entrevistada por Claudia Patricia Mantilla. "El rastro de los que no volvieron". *Periódico 15* 11 junio 2017. www.periodico15.com/el-rastro-de-los-que-no-volvieron/.
- . Entrevistada por Claudia Palacios. *Canal Capital* 16 abril 2017. youtu.be/V--m1-jUI20
- Santa, Carlos Eduardo. "El cine como la arquitectura del tiempo". *Estudios sobre animación en Colombia. Acrobacias en la línea del tiempo*. Ed. Camilo Cogua. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017. 255-268.
- Santos, Danilo, e Ingrid Urgelles. "La violencia paramilitar en la narrativa reciente de Colombia". *Hispanérica: Revista de Literatura* 139 (2018): 37-45.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.

- Sepúlveda, Carlos Eduardo. “Sobre Gallina y el otro de Carolina Vivas o la construcción poética de la memoria histórica”. *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*. Ed. Carolina Vivas. Bogotá: Ediciones del Umbral, 2012. 124-127.
- Silva, Ricardo. *Río muerto*. Bogotá: Alfaguara, 2020.
- . “Duelo”. *El Tiempo* 6 mayo 2021. www.eltiempo.com/opinion/columnistas/ricardo-silva-romero/duelos-columna-de-ricardo-silva-romero-586648.
- “Sondeo internet y Línea T”. *El Tiempo* 12 marzo 2000.
www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1284935.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. 1977. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.
- Smith, Carlos Eduardo. “La realidad animada”. *Estudios sobre animación en Colombia. Acrobacias en la línea del tiempo*. Ed. Camilo Cogua. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017. 57-80.
- Sprinker, Michael. “Introducción”. *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida*. Ed. Michael Sprinker. Trad. Marta Malo et al. Madrid: AKAL, 2002. 7-10.
- Suárez, Andrés Fernando. “La sevicia en las masacres de la guerra colombiana”. *Análisis Político* 63 (2008): 59-77.
- Suárez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas Humanística* 72 (2011): 275-296.
- Sullivan, Kathryn. *Weaving the Word: the Metaphorics of Weaving and female Textual Production*. London: Associated University Presses, 2001.
- Tobón, Mary Luz. “Los estados de excepción en el régimen constitucional colombiano”. *Revista Opinión Jurídica* 16.31 (2017): 67-88.

- Tocora, Fernando. “Discursos en el proceso de criminalización de la droga en Colombia”. *Nuevo Foro Penal* 47 (1990): 76-86.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 1995.
- Ureña, Iván Mario. “Paramilitarismo en Colombia: entre partisanos y piratas”. *Revista Sophia* 6 (2010): 92-100.
- Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2004.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Los Angeles: Les Fígies Press, 2016.
- Valencia, León. “Los caminos de las alianzas entre los paramilitares y los políticos”. *Parapolítica. La ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos*. Ed. Mauricio Romero. Bogotá: Corporación Nuevo Arco Iris, 2007. 13-47.
- Valenzuela, Elvira. “Relación del narcotráfico con el conflicto colombiano”. *Revista de Estudios Políticos y Estratégicos* 1.1 (2013): 69-85.
- Vargas Llosa, Mario. “La amistad y los libros”. *El País* 7 febrero 2010.
- Vásquez, Juan Gabriel. “Aprender a ser libre como cuentista quería decir desobedecer los mandatos del género”. Entrevistado por Andrea Jiménez. *Letras Libres* 12 marzo 2019. www.letraslibres.com/mexico/literatura/entrevista-juan-gabriel-vasquez-aprender-ser-libre-como-cuentista-queria-decir-desobedecer-los-mandatos-del-genero.
- Vega, William, y Óscar Ruiz. “La sirga”. Entrevistados por The Seventh Art. abril 2013. youtu.be/EZk8kzAFvag.
- Vega, William. “Entrevista a William Vega”. Entrevistado por Kualkiera.com 25 febrero 2013. youtu.be/rK3Xw9NVgl4.

- Velasco, Juan David. “Los paramilitares en Colombia: un retrato colectivo (II)”. *Razón pública* 1 octubre 2014. www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/7969-los-paramilitares-en-colombia-un-retrato-colectivo-i.html.
- Velásquez, Édgar de Jesús. “Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional”. *Convergencia* 27 (2002): 11-39.
- Vera, Manuela. “La estructura de sentimiento y la dramaturgía aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI”. Madrid: Universidad Complutense, 2015. Tesis doctoral. eprints.ucm.es/id/eprint/33233/1/T36405.pdf.
- Vergara, Felipe. *Coragyps sapiens. Dramaturgia colombiana contemporánea II*. Ed. Marina Lamus. Manizales: Edigráficas, 2013. 181-205.
- Victoriano, Felipe. “Estado, golpes de Estado y militarización en América latina: una reflexión histórico-política”. *Argumentos* 64 (2010): 175-193.
- “Violeta, narraciones paralelas de mujeres en el conflicto armado en Colombia”. *Vanguardia* 13 febrero 2010. www.vanguardia.com/entretenimiento/cultura/cioleta-narraciones-parallelas-de-mujeres-en-el-conflicto-armado-en-colombia-CYVL53325.
- Vivas, Carolina. *Gallina y el otro*. 2000. *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*, Bogotá: Ediciones del Umbral, 2012.
- Zelik, Raul. *Paramilitarismo. Violencia y transformación social, política y económica en Colombia*. Trad. Nelly Castro. Bogotá: Siglo del Hombre, 2015.
- “702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde la firma del Acuerdo”. *El Espectador* 23 mayo 2019. www.elespectador.com/noticias/judicial/702-lideres-sociales-y-135-excombatientes-habrian-sido-asesinados-desde-firma-del-acuerdo-articulo-862367.

Filmografía

- Bolívar soy yo.* Dir. Jorge Alí Triana. Artcam International, 2000.
- Carta a una sombra.* Dir. Daniela Abad y Miguel Salazar. Caracol Televisión, 2015.
- El Rey.* Dir. Antonio Dorado Zúñiga. Fundación Imagen Latina, 2004.
- La primera noche.* Dir. Luis Alberto Restrepo. Congo Films, 2003.
- La sirga.* Dir. William Vega. Contravía Films, 2012.
- La toma de la embajada.* Dir. Ciro Durán. Producciones Cinematográficas Uno, 2000.
- María José Pizarro. Hija de la guerra.* Vice, 2016.
- Perro come perro.* Dir. Carlos Moreno. Antorcha Films, 2007.
- Pizarro.* Dir. Simón Hernández. La Popular, 2016.
- Réquiem NN.* Dir. Juan Manuel Echavarría. Lulo Films, 2013.
- Retratos de un mar de mentiras.* Dir. Carlos Gaviria. Erwin Goggel Producciones, 2010.
- Todos tus muertos.* Dir. Carlos Moreno. 64 Films, 2011.
- Violeta.* Dir. Alejandro Riaño. CEDHUL, 2010.