

TEJER VIDA DESDE EL ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO.
REFLEXIÓN SOBRE EL LUGAR DEL ARTE EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA A
PARTIR DE NARRATIVAS ALTERNATIVAS EN LA COLOMBIA CONTEMPORÁNEA
(2010-2016).

ALEJANDRA MANRIQUE DÍAZ

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D. C., 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*Para Ana Julia,
mi piedra angular y mi pedacito de cielo.*

*A mi mamá, Nicolás y Omar,
por su bendita incondicionalidad.*

*A Liliana Ramírez,
por iluminarme en el camino.*

*A cada persona que a diario sobrevive
y convierte su lucha en arte.*

Tabla de contenido

Introducción: Hilvanar vida con jirones. Rehilar la ruina	1
Pensar la ruina	3
Sobre este tejido	6
Una propuesta. Sobre otros tejidos	8
Tejido primero: <i>Los escogidos</i>	10
Tejido segundo: <i>En-Bola-Atados</i>	11
Tejido tercero: <i>Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas</i>	12
Labores de punto. Tejido cuarto	15
1. Entre urdimbre(s) y trama(s). Tejer es crear en plural	
Deshacer nudos mal atados: ¿somos una cultura de la violencia?	22
Proponer como “hablar es hilar y el hilo teje el mundo”	24
(En) Colombia, se ha tejido y vamos tejiendo:	25
Tramando itinerarios alternativos	27
Acontecer literariamente	30
Bordar con palabras mortajas que rehúyen al olvido	31
Narrar la vida desde los retazos	36
Crear en plural para sobrevivir	43
2. Reinventar la costura de la herida	51
Hilos en punta ¿cómo leer nuestra(s) herida(s)? El discurso oficial de la(s) violencia(s) en perspectiva	53
¿Zurcir las heridas? Entre la melancolía y el duelo, el lenguaje como modo de existencia	57
Costuras de la memoria. Hacia una nueva cartografía narrativa sobre la(s) violencia(s):	
“Hebra clara para comenzar el día”. El acto de narrar como un gesto de vida	
“Después lanas vivas”: aunar y cantar memorias más allá del horror	61

Rehacer la rotura. La palabra como acto de prolongación vital	73
Una propuesta: Memorias alternativas	80
3. Del desgarro al bricolaje. Puntadas de resistencia	82
“Tejer es entrelazar, unir, hacer un cuerpo (...)”	85
(“El poeta sabe con el cuerpo, mira desde las manos, desde el pelo”)	87
“La urdimbre es el esqueleto”. El cuerpo bifurcado	89
“La trama es la carne”. El cuerpo polifónico	95
“(...) y el tejedor es el corazón”. El cuerpo creador	101
4. Epílogo	109
5. Bibliografía	114

Introducción:

Hilvanar vida con jirones. Rehilar la ruina¹

*“Hay una tensión entre leer y la acción política”,
escribe Ricardo Piglia. Interpretar el mundo puede
llevar al deseo de transformarlo.*

-Juan Villoro, “Yo sé leer”: vida y muerte en Guerrero-

Siempre me ha impresionado el cuadro de Alejandro Obregón llamado *Violencia*. Cuando lo vi por primera vez tenía apenas unos catorce o quince años de edad. Recuerdo que mi primer contacto con él fue cuando lo vi exhibido en una de las salas del Museo Nacional de Colombia, sin embargo, lo que más recuerdo fue el modo en el que me alteró. Sabía y sé que lo que allí quiso representar Obregón en 1962 era el horror en carne viva, eso es obvio por la furia de los trazos y la elección sombría de color; pero, por alguna razón que hoy entiendo con mayor claridad, esta pintura nunca me aterrizó. Sí desacomodó algo en mí, pero nunca me hizo sentir del todo abatida a pesar de lo grave de la historia que cuenta y el cómo lo hace.

Violencia es una pintura de gran formato, una presencia abrumadora en el espacio que ocupa imposible de obviar, la cual nos muestra un cuerpo femenino, formado a partir de un contaminado color blanco, que se funde entre el cielo y la tierra. Un cuerpo mutilado –sin brazos y sin una pierna– introducido en una atmósfera penetrante y dificultosa gracias al tono solemne de los colores ocres y terrosos que intoxican incluso la presencia del (escaso inmaculado) blanco que, no obstante, esporádicamente revela destellos de luz sobre el vientre. Salvo por la irrupción de algunas pinceladas rojas –empleadas para resaltar las heridas de este cuerpo en uno de los senos y rostro–, la pintura no ofrece mayor sobresalto en su narración: solo silencio. ¿Quién es ella? ¿Cómo se llama? ¿Por qué está allí? ¿Por qué así? ¿Quiénes fueron sus perpetradores?... No lo sabemos.

¹ Antes de comenzar, quisiera hacer un reconocimiento especial a aquellos espacios de discusión académica donde esta disertación empezó y con cuya filosofía y debates el presente escrito dialoga, la clase de Narrativa Colombiana y el grupo alternativo *Humanidades hoy* (y muchas otras clases más, que no menciono por extensión). A los profesores, compañeros y amigos que hicieron parte de estos y otros espacios, gracias por hacerme indispensable empaparme del mundo para pensar la literatura y empaparme de la literatura para leer el mundo. Esta investigación, en esa medida, también es suya.

La pintura no revela actores de los hechos, no ofrece pistas sobre la muerte, sólo ubica un personaje femenino enmascarado, que yace con los ojos cerrados y se integra a un acallado espacio gris, solo ofrece incertidumbre en forma de ruinas: más preguntas que respuestas. El cuadro es un silente enigma que se completa con su título: *Violencia*, no es “la violencia” ni “una violencia”; es un enigma sin contexto ni pistas para ser descifrado. Quizá lo que con el paso del tiempo hizo de este cuadro una necesidad recurrente para mí era (y es) eso, su capacidad de ser una afonía incómoda que sin mayor esfuerzo me hacía pensar, cuestionarme y volver a pensar.

Aún mejor que la prensa, conmemoraciones, informes y balances institucionales, el arte – representado por esta pintura y, posteriormente, por muchas obras más– había logrado hacerme dimensionar una realidad punzante y a veces invisibilizada, incluso naturalizada, como lo es la violencia. Pero dimensionarla en sus expresiones más variadas, en medio de sus causas y efectos; ejercicio que tal vez por rutina, inmediatez o uso, no me incitaban a hacer otros medios. En contraposición a estos últimos, hoy pervive cierto arte que, como *Violencia*, narra, representa y habla de la violencia incomodando al *status quo*, al proponer experiencias vitales distintas con las ruinas que cualquier acto violento deja a su paso. Como el más astuto (y juguetón) bricolero, este arte toma ese cúmulo de ruinas, que tanto se negaba a ignorar el ángel de la historia benjaminiano, para “(...) detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido” (Benjamín 24). Me gusta pensar que lo hace en respuesta a ese tácito “compromiso de encuentro vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra” (20), como diría Walter Benjamín en la segunda tesis de *Sobre el concepto de la historia*, o lo que es más, en respuesta a ese compromiso que cada uno de nosotros tiene consigo mismo y con los demás ahora.

Hablar de la violencia es fundamental para una sociedad como la nuestra –hoy y siempre–, no obstante, es igual de fundamental el cómo y con qué fin se hace. Mantener siempre abierta la discusión en torno a sus condiciones de producción y reproducción es indispensable, como también lo es proponer, un paso más allá, posibilidades de existencia que no la conjuren nuevamente o que, al menos, la pongan en cuestión permanentemente y no la justifiquen. Hablar de la violencia debe suscitar algo más que indignación, como muy acertadamente lo afirma Juliana Martínez, en su artículo *El asesino de Orlando no era un monstruo*²:

² En el cual hace, a partir del ataque perpetrado por Omar Mateen en una discoteca gay en Orlando Florida el 12 de Junio de 2016, una minuciosa reflexión sobre las políticas y discursos que de fondo atraviesan la conducta homofóbica

No basta con condolerse. Si no reconocemos nuestra participación en las estructuras y sistemas que hacen posible esta violencia y no nos esforzamos por identificar cómo podemos ayudar a cambiarlas, no estamos haciendo más que ruido. (...) **la responsabilidad ética nos corresponde a todos**³. Por eso propongo la siguiente reflexión: ¿cuál es la responsabilidad que me cabe en esto?

Y remata Martínez haciendo un llamado que considero pertinente siempre:

Atrevámonos a hacernos [esta pregunta] y a [contestarla] con sinceridad. Tengamos la valentía de empezar a actuar en consecuencia. Creo que esta es la única manera de, realmente, honrar a las víctimas (...) de evitar que su sacrificio sea en vano, o peor aún, que sea manipulado políticamente para construir un mundo con más odio y violencia.

Esto es justamente lo que siento permite cierto arte: problematizar en esos niveles aquella capacidad que tenemos de hacer daño y nuestra habilidad para normalizar a esta última. Muestra de ello es *Violencia* la cual, tras descolocar al espectador, le obliga a este a cuestionarse, *hacia dentro y hacia afuera*, sobre la realidad que está aprehendiendo. En términos generales, me refiero a un arte que, de manera más benéfica que los medios tradicionales, desinstala al conformismo frente a la violencia de nuestra cotidianidad desde el trastocamiento de la experiencia individual, al mostrarla como la excepción a la regla y no como la irrefutable regla en sí. Un arte que Beatriz Sarlo rescata, a partir del caso literario, en su texto *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, por su facultad de ser pertinente en el tiempo, digamos “anacrónicamente”, aunque ello no presuponga prescindir de su localización en un tiempo y espacio específicos, punto en que quisiera profundizar en breve.

Pensar la ruina.

Usualmente, a las narrativas que abordan o surgen en contextos de violencia se les asigna un principio o fin (todo depende de la perspectiva) de utilidad social, política y cultural: ser la prueba fehaciente del horror experimentado colectiva y/o individualmente en determinado momento y lugar. Es decir, entre otras cuestiones, lo que este principio de utilidad advierte es que

y violenta de Mateen y, por extensión, de gran parte de la sociedad contemporánea que consiente una serie de conductas que, irremediablemente, desembocan en pavorosas prácticas como el asesinato masivo de personas. Reflexión que, sin embargo, se ha visto disminuida e incluso desviada por la prensa y ciertos líderes políticos hacia una lectura de “ataque terrorista” bajo el argumento del origen afgano de Mateen; restándole importancia con este gesto, además, a un debate siempre relegado sobre la arraigada discriminación contra las personas LGTBI y la comunidad latina (principales víctimas de la masacre) en la sociedad estadounidense más tradicional.

³ La negrita es original del texto.

la razón de ser de estas narrativas es, sobre todo, ser un recurso para “hacer memoria”, “recordar” o, en todo caso, “no olvidar”; ser las ruinas que dan cuenta de la devastación. Nadie podría condenar semejante propósito y más por las razones por las que es promulgado, sin embargo, todos debemos estar en la necesidad de problematizarlo por varios motivos. Para comenzar, anclar el ejercicio narrativo a semejante designio supone asumir una postura completamente crítica, más allá de la voluntad informativa, por parte del lector con la narración, con la realidad de la que surge y, principalmente, con el contexto en el que es experimentada. Advertir esto no es en absoluto gratuito. Cuando de por medio está la imperativa necesidad de “hacer memoria”, el pasado adquiere un valor incontrovertible que impide descubrir en esas ruinas algo más que la reificación de una serie de acontecimientos/ prácticas que ya sucedieron. Pero ¿cómo estamos asimilando ese pasado?

Siempre me ha llamado la atención el hecho de que para Benjamín el ángel de la historia tenga su mirada concentrada en las ruinas⁴, no en el huracán destructor que lo atenaza y tampoco en las cosas que aún se conservan intactas. No obstante, lo que más me llama la atención de esta imagen es que, si bien el ángel privilegia uno de los escenarios a los que asiste en simultánea, no es menos consciente de los demás. De algún modo, en su lugar, pareciera que es justamente mantener su vista hacia las ruinas lo que le permite atribuirle el valor que tienen: el huracán que “lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro”, y “que es lo (...) que llamamos progreso” (Benjamín 25), y lo que aún se mantiene indemne. El ángel no se entrega a la promesa que supone el futuro como tampoco a la comodidad que supone el presente, porque sabe que estos solo adquieren un sentido por su anclaje con el pasado. Y este parece ser el presupuesto que direcciona la intención de conservar las ruinas desde el acto narrativo. Pero es exactamente esta perspectiva unidireccional la que significa un problema, pues lo que realmente enmascara es un flujo detenido donde el pasado soporta todo el peso del recuerdo. Quizá la mejor lección que el ángel de la historia bejaminiano nos provee, es que no son solo las ruinas las que dan un sentido al presente y al futuro, sino que ellas mismas toman una u otra significación por su vínculo permanente con el presente y futuro. Es decir, pasado, presente y futuro se detonan mutuamente de manera continua, actualizándose en el instante, en el aconteciendo; no hay una preminencia de uno sobre otro, los tres se necesitan y

⁴ Cito: “Su rostro está vuelto hacia el pasado” (Benjamín 24)

lo que es más, los tres son una triada necesariamente inseparable. Principalmente, si tras su vínculo está la necesidad de pensarnos como sociedad de manera crítica, cuando se habita en un contexto de conflictos permanentes. Reflexionar y hablar sobre la violencia, no debe significar jamás la aspiración a un cierre definitivo, sino a un diálogo abierto y continuo. Volviendo al ángel de la historia, el punto no es acumular una sobre otra a las ruinas por el compromiso superficial de contar lo que paso porque sí ¿de qué nos sirve esto? Es hacer de ellas un punto de contacto elocuente, como lo advierte Beatriz Sarlo en el capítulo dos de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, titulado *Crítica del testimonio: sujeto y experiencia*: “La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse.” (29), actualización que, sin duda, debe ir acompañada de una pertinencia reflexiva. Susan Sontag afirmaba algo muy cierto en su texto *Ante el dolor de los demás*: “Quizá se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento” (50) y tiene toda la razón. Hoy asistimos, al menos en el caso colombiano, al esplendor comercial de textos testimoniales, de iniciativas que impugnan a la violencia, en sus diversas manifestaciones. No obstante, pocas lo hacen proponiendo algo allende del registro anecdótico, pocas—al menos teniendo en cuenta aquellas que gozan de fácil acceso para el público o a las que he accedido yo—: desconciertan, cuestionan insistentemente, hacen pensar y repensar, rompen con la prolongación violenta desde el hecho narrativo mismo y se aventuran a ofrecer perspectivas alternas para leer la violencia y la realidad. ¿De qué nos sirve narrar la violencia, invocarla en forma de ruina, si no estamos entendiendo de fondo lo que ella constituye? ¿Para qué, si no es para asimilar su potencialidad reflexiva de acuerdo a las urgencias de nuestro presente? El papel del lector es, ha sido y será protagónico, como el del autor/productor y todos los posibles actores involucrados en el proceso.

Por otro lado, una cuestión fundamental que se desprende de esta reinterpretación de la experiencia temporal en el hecho narrativo —de aquel que nace con el propósito de ser instrumento para recordar—, es la re-significación del concepto de “verdad”. Si nos atenemos a esta capacidad de re-actualización constante y la capacidad de apropiarnos del pasado, ahora y en adelante de cierto modo y viceversa. Igualmente, debemos atenernos a que las narraciones, al fundar una temporalidad propia, “(...) en cada repetición y en cada variante [volverán] a actualizarse.” (Sarlo 29): cada principio, noción, motivo, etc., que la tejen entonces serán conceptualmente provisionales. Esta es una cuestión central. Cuando se trata de narrativas que abordan o surgen en contextos de violencia, en un incuestionado (y claro) posicionamiento político, a estas se les es

asignado un grado de fidelidad y veracidad casi matemático –bajo el argumento de su naturaleza instrumental “recordar y dar cuenta la(s) práctica(s) violenta(s)” – como si esto fuera posible. John Beverley, a propósito de la discusión sobre la autoridad que tienen ciertos sujetos sobre otros en el campo intelectual y cultural, en su escrito *¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno* planteaba una noción de verdad que concreta a lo que intento referirme:

Si es que no hay un estándar universal para la verdad, entonces las pretensiones de verdad son contextuales: tienen que ver con cómo sujetos sociales construyen diferentes representaciones del mundo y tienen diferentes memorias históricas, aun cuando comparten el mismo conjunto de hechos, en situaciones de radical inequidad social, explotación y represión. (118)

Puntualizo en la variable de la verdad como una cuestión central, justamente, porque en la necesidad de “recordar” desde la ruina narrativa, de “no olvidar” y “no repetir”, fácilmente caemos, colectiva e individualmente, en la perpetración de (nuevos) actos violentos a nivel simbólico o, más concretamente, epistemológico.

Sobre este tejido.

Cuando inicié este trabajo tenía en mente formas de violencia muy específicas que me incitaban a proponer una reflexión sobre el concepto en general. Sin embargo, quizá cómo les sucederá a muchos, pensaba en prácticas violentas lastimosamente más recurrentes o al menos más visibles. Tenía presente prácticas violentas cuyo comentario en la cotidianidad era más difundido por su capacidad de destrucción masiva materialmente hablando. Capitalicé una perspectiva viciada e incompleta que con el tiempo se desplazó e hizo perceptible que no hace falta destruir superficies y herir un cuerpo para hacer daño, solo hace falta emplear nuestros recursos más básicos (y complejos) para lastimar. De esto es muestra el quehacer intelectual y más concretamente el ejercicio académico, una arena de discusión inacabada tan susceptible a reflexionar sobre la violencia como a producirla.

Esta tesis es una reflexión sobre el lugar que cierta literatura (o si se quiere cierto arte) tiene o puede adquirir en contextos de conflicto, pero también es una apuesta por hacer dicha reflexión interpelando a los Estudios Literarios y las prácticas violentas naturalizadas que impulsan desde ciertos debates que promueven, ciertas metodologías que emplean y cierta imagen que proyectan de sí mismos ante la sociedad –con el argumento de mantener una idea tradicional de la cultura, el

trabajo intelectual y la literatura misma—. Esta tesis es un ejercicio investigativo y crítico que, como muchos actualmente, habla sobre la violencia pero aspira a hacerlo siendo plenamente consciente de lo que ello implica. Esta tesis es una necesidad de mostrar que desde la academia y el arte se puede más que “hablar de las cosas”: se puede reflexionar, pensar, problematizar, hacer visibles cuestiones necesarias y, lo más importante, proponer porque es de eso de lo que se trata. Sin embargo, pienso que el ejercicio siempre es incompleto cuando no se asume una posición clara y se la defiende —lo que no necesariamente refiere una lógica polarizada o radicalista— y más cuando lo que está por medio es una cuestión tan indispensable como la experiencia vital propia y la de los demás, que es el argumento esencial para impugnar la violencia. El quehacer académico no puede obviar este hecho, no puede fundirse en conceptos y jerigonza so pretexto de rigurosidad y de ser políticamente correcto, abordar este tipo de temas requiere tomar decisiones, asumir posturas y enunciarlas. En ese orden de ideas, Edward Said decía algo que me parece necesario y muy a lugar ahora:

Me tomo la crítica tan en serio como para creer que, aun en medio mismo de la batalla en la que uno se encuentra inconfundiblemente de un lado y contra otro, debería haber crítica, porque debe haber conciencia crítica si hay asuntos, problemas, valores e incluso vidas por las que luchar. (45)

Retomando esta premisa que Said propone (con la distancia natural que ahí entre su trabajo y el mío), quisiera localizar en esa realidad la presente disertación. Mi interés por reflexionar sobre la violencia no solo responde al trastocamiento que un cuadro me generó en la forma de leer el mundo, sino a la necesidad de hacer algo con eso, porque es imperativo. A la violencia no se le objeta reproduciéndola, normalizándola o afianzando su “naturaleza originaria” como tampoco evadiéndola; se le objeta nombrándola, cuestionándola y haciendo evidente —desde la acción crítica— la insuficiencia tras las estructuras que la sostienen. El reto de los Estudios Literarios, la universidad y la academia, en este sentido es grande. No obstante, este reto es un tejido que solo se puede hilar en el haciendo y rehaciendo constante: a partir de la re-formulación interna y hacia afuera de sus metodologías, sus discusiones (¿Cuál es su sentido, re-afirmar una idea ensimismada y ociosa de la literatura?) y su pertinencia en la vida social (que es definitiva). Un tejido que se hila a diario en el aula de clase, en los debates de cafetería, en ensayos-parciales, en investigaciones, en los textos que se publican, etc. Es así como esta reflexión que propongo no

está exenta de esta realidad, todo lo contrario, aspira a ser parte activa –puntadas activas– de ella y de su tejido.

Desde que empecé a plantear esta reflexión no solo me interesaba plantear y desarrollar una discusión en torno a la violencia (como estado, medio y/o acciones concretas a partir de y con las que se causa daño) sino, asimismo, un escenario desde el cual pudiera refutar ciertas prácticas que, con la excusa de ser tradición, perpetúan imaginarios hegemónicos sobre la realidad social, cultural, política –e incluso, económica– desde el quehacer literario e intelectual; prácticas que lejos de hacer honor al siempre sano debate, al conflicto de ideas, se dedican a entronizar estructuras de poder incuestionables que prescriben la economía vital de unos y otros, sin reparar en la rampante violencia que esto constituye. Es por ello que una de las principales inquietudes que atraviesa a este proceso investigativo es la selección de un corpus artístico capaz de iluminar perspectivas, proponer y ser coherente con una postura frente a la violencia que no la conjure más. Un corpus que, tal como lo sostiene este escrito en su desarrollo, proponga la vida –y su defensa– como principal respuesta a la violencia, haciendo de las ruinas su materia prima re-inventada. Un cuerpo de obras que, además, desinstale nociones y prácticas “tradicionales”/coloniales (por no decir, reaccionarias) del campo literario, su interpretación y sus estudios, como aquella que hace de la escritura alfabética y el libro sinónimos de literatura o las únicas formas que puede asumir o aquella que estipula que el arte –en general– está para ser apreciado y no para comunicar o ser presencia activa en la dinámica social, política y cultural.

Una propuesta. Sobre otros tejidos.

En su texto *Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina*, Walter Mignolo evidenciaba un asunto que me parece fundamental y al que los estudios literarios lentamente han ido prestando la atención que merece, lo que es más, es una cuestión debatida conceptualmente pero no reformulada a nivel práctico dentro de estos: “(...) la letra, (...) ya no es suficiente para describir el campo literario.” (29). Este es un asunto relevante si tenemos en cuenta el contexto que nos brinda Mignolo para afirmarlo: el área lingüístico-literaria es una práctica discursiva capaz de intervenir paradigmas culturales. Es decir, tanto la literatura como el lenguaje –tal como ya había sido afirmado por el Giro Lingüístico– son medios a partir de los cuales construimos una idea de realidad, entender a esta únicamente desde una de sus formas equivaldría a negar otras formas de existencia y experiencia, otros paradigmas

culturales, que no se organizan de la misma manera. Tal como ilumina Victor Vich desde el panorama de la narrativa oral o Elizabeth Hill desde el de los códigos precolombinos, expresiones literarias que se escapan del imperio alfabético de Occidente y cuyo estatuto literario es puesto en duda por esto último, por no corroborar una noción etnocéntrica de literatura. Atender a estos debates, también constituye una forma de tomar posición frente a la violencia desde el ejercicio crítico en los Estudios Literarios, reproducir una idea hegemónica que discrimina otras tantas experiencias, es una forma de violentar, aunque nos parezca menos nefasta. Sin embargo, tal como sucede con cualquier forma de violencia esta puede y debe ser refutada a partir de acciones concretas que Mignolo traduce, en este caso, a una re-formulación conceptual y una re-formación metodológica o práctica constante en el campo de estudio.

A esta discusión responde la elección de obras que hacen parte de esta reflexión sobre la literatura y la violencia, como también responden a una postura sobre esta última que merece ser amplificadas –la siempre necesaria labor de descubrir en, entre, después de y ante las ruinas, vida–. En último lugar, son obras que comparten un contexto de creación y circulación en la Colombia contemporánea, que no supera los últimos cinco años, lo cual entiendo como un gesto elocuente frente a la coyuntura histórica del momento en el que: primero, emerge un nuevo mandato presidencial encabezado por Juan Manuel Santos –tras ocho años de la administración Uribe en el poder–, el cual emplea un discurso completamente distinto frente a la realidad del conflicto armado interno, empezando por su reconocimiento⁵; segundo, como efecto colateral de lo anterior, la creación de la Ley 1448 de 2011 (mejor conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras) en Junio del 2011; y, por último, la apertura de una Mesa de Diálogos, en el marco de un Proceso de Paz, entre el Gobierno nacional y la Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (FARC-EP) el 4 de septiembre de 2012. Es así como, tal como se mostrará en breve, las tres obras están circunscritas en un período de producción donde la más antigua data del 2010 y la más reciente del 2013, y lo más importante, las tres son procesos artísticos móviles que continúan en la actualidad (año 2016). Estas obras, a las que presentaré en el orden respectivo, son: *Los*

⁵ Como oportunamente lo reseñaron los distintos medios de comunicación nacionales, como Vanguardia.com el cual tituló el 5 de mayo de 2011 “Santos reconoció que en el país hay conflicto armado” o el Universal el 14 de mayo de 2011 “Santos reconoce conflicto armado en Colombia” o W Radio “Santos reitera su reconocimiento de que hay un conflicto armado en Colombia”, etc. Archivo al que se puede acceder fácilmente en línea.

Escogidos de Patricia Nieto⁶, *En-Bola-Atados* de Ana Isabel Diez y *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* de la Comisión de género de COCOMACIA y Tanía Lizarazo.

Tejido primero⁷: *Los escogidos*.

Publicado en el año 2012, *Los escogidos*, más que un mero texto o libro (a secas) podría ser denominado como un ejercicio narrativo sensible, estricto y responsable⁸ creado por la periodista y cronista colombiana Patricia Nieto. Galardonado con el ‘Premio al Mejor libro de periodismo de 2012’ del Círculo de Periodistas de Bogotá CPB (Jiménez), *Los escogidos* es una apuesta narrativa propositiva que no teme a jugar con patrones narrativos como la crónica, a la que desinstala de su marco común de veracidad y manejo cronológico, y sus fórmulas gastadas – principalmente, en el sistema literario colombiano contemporáneo– para expresar y suscitar una experiencia sobre la violencia (y sus efectos) en la que esta no es la protagonista.

Compuesta por quince relatos breves, *Los escogidos* se nos presenta como una fina red de historias congregadas por una voz narrativa única y a partir de un juego de focalización polifónico, que nos cuenta la historia de un pueblo (Puerto Berrio) y sus habitantes, los cuales a pesar de haber sido (y ser) sitiados en su territorio por actores y actos violentos como masacres, torturas, desplazamiento y desaparición forzada, amenazas, despojos, extorsiones, acciones bélicas, violencia sexual..., han sabido resistir al horror de la violencia y la muerte con actos de generación de memoria y vida como la adopción de cadáveres anónimos, traídos a sus costas por la corriente del río Magdalena. A estos muertos no identificados, la comunidad los denomina “los escogidos”, por la práctica que entorno a estos se ha creado, sin embargo, no es solo a ello a lo que responde el título de este tejido narrativo que Nieto nos entrega, sino también a su apuesta por corresponderle en el ejercicio a esta comunidad: escogiendo. No obstante, lo extraordinario de su apuesta radica

⁶ Quisiera ser enfática en lo problemático que me resulta enunciar la autoría de estas obras de esta manera, ya que, en realidad, estas son resultado de un trabajo mancomunado, un tejido de voces colectivas cuyo trabajo intelectual también debe ser considerado dentro del reconocimiento autoral. No obstante, aunque hago mención de mi comentario, por ahora, emplearé la presentación con la que han sido conocidas públicamente gracias a los artistas (y las razones que para ello consideraron oportunas) por motivos, sobre todo, prácticos. Aunque es una discusión aún abierta e indispensable.

⁷ Quisiera aclarar que este calificativo es en realidad azaroso, ya que no hay ningún criterio de orden o jerarquía establecido para su presentación.

⁸ Estos últimos calificativos los traigo a colación porque son a los cuales renuncia Nieto para describir su trabajo, según una entrevista realizada por uno de sus alumnos en la Universidad de Antioquia y, paradójicamente, de los que pienso está repleta esta mortaja literaria.

en que su escogencia se concentra en seres abandonados en el pabellón de los olvidados que aún viven, no solo en los muertos.

Resultado de un trabajo de campo riguroso, en el que Nieto se interna y entra en diálogo con la comunidad en cuestión (Alarcón xxi), *Los escogidos* es en igual medida un ejercicio que suscita la reflexión sobre un tema tan completo como la violencia política en la vida social y cotidiana de una comunidad; como un ejercicio narrativo que nos obliga a poner en consideración el lugar que le otorgamos en nuestra sociedad a la literatura. Que tras *Los escogidos* exista un riguroso trabajo investigativo más que un dechado de inspiración para hablar de un tema serio (en sus hondas dimensiones), le permite a cualquier lector entender que la conveniencia de la literatura sobrepasa las ligeras conversaciones de coctel para valorarla en su valor político, cultural, social y económico, del que no puede desaprenderse (ni ser desprendida) aunque se nos insista en ello⁹. Tal como sucede con las dos obras que la acompañan en esta selección, *Los escogidos* propone, incómoda pero, sobre todo, interviene estructuras e imaginarios entorno a la violencia, la muerte y la vida.

Tejido segundo: *En-Bola-Atados*.

Cada bola es única y hermosa como la mujer que la hizo. Con este ejercicio quiero que ellas entiendan que son las únicas artífices de su vida y que cuando armen la bola, sientan que pueden romper con su dolor y que tienen su vida en las manos.

Ana Isabel Díez¹⁰.

Es de este modo que, con una apuesta similar pero con elementos distintos para su ejecución, nos encontramos con *En-Bola-Atados*. Inaugurada originalmente en el año 2013, *En-bola-Atados* es un proceso artístico, cultural y político propuesto por la artista colombiana Ana Isabel Díez y su preocupación por los efectos que la violencia intrafamiliar causa a nivel público, privado e íntimo en las personas que han sido víctimas y/o testigos de esta y otras formas de violencia. De ahí que el preludio de la obra sean talleres realizados a lo largo y ancho del país, con

⁹ A propósito de este punto, me gustaría traer a colación una breve cita del texto *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: Cuestión teórica* de Hernán Vidal, porque siento que completa el sentido de lo que refiero en esta parte: “ (...) la literatura y la crítica literaria son dos de las instituciones sociales, entre muchas otras, que participan en la producción de los discursos necesarios para la reproducción de la cultura y civilización” (65)

¹⁰ Afirmación de Díez en una entrevista, tomada de: Caguasango, Natalia. «¡Estamos En-Bola-Atados en el Museo Santa Clara! » Abril de 2015. *Museo Santa Clara*. Digital. 23 de Febrero de 2016.

personas interesadas en reflexionar y transformar su vida un paso más allá de la violencia; talleres de los cuales además surgen los insumos que componen el producto final exhibido en galerías y museos desde el año 2013, tiempo en el que ha sido nominada y galardonada con el Premio Luis Caballero en su sexta y octava edición (2013 y 2015).

Hablar de un argumento claro de la obra es una labor imposible, pues la única historia que esta parece querer contarnos es que hay algo más después de experimentar un hecho traumático. Y, sin embargo, esa disposición argumental resulta frágil pues *En-Bola-Atados* es un gran relato disseminado que nos es contado en breves dosis a partir de focalizaciones y voces narrativas distintas en forma de pelotas de tela, creadas a partir de alguna prenda de los mismos participantes vuelta jirones; una pieza audiovisual¹¹ de corta duración que se repite circularmente y nos muestra parte del proceso de construcción de la obra; un texto de dos volúmenes que contiene los testimonios de algunas de las dos mil mujeres que hasta ahora han participado y un completo acervo fotográfico que documenta la experiencia fruto de los talleres. La obra es así un compendio de textualidades y lenguajes multidireccionales que no se sobreponen unos a otros sino que más bien se complementan por la necesidad de, como diría Elizabeth Hill en la introducción a *Writing without Words. Alternatives Literacies in Mesoamerica and the Andes*, comunicar, presentar una idea, producir pensamiento más que ser apreciado.

En-Bola-Atados es una obra nacida para intervenir y transformar su contexto inmediato (y futuro) a partir del diálogo directo que establece con la comunidad que participa en su elaboración, pero también es un ejercicio de lectura permanente que busca establecer una conversación crítica con su espectador, al hacer de esa realidad violenta, que parece tan ajena, algo tremendamente suyo al invadir cada uno de sus sentidos y generarle con ello inquietudes que empiezan por el trastrocamiento de su experiencia (¿por qué no? de su propio cuerpo) en múltiples niveles. Finalmente, la última obra que compone este *corpus* de acontecimientos artísticos para reflexionar desde los estudios literarios sobre la violencia es, *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*.

Tejido tercero: *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*.

¹¹Al cual se puede acceder ingresando al siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_1aqsUvkpOg

La motivación fue establecer una relación menos jerárquica basada en una colaboración ética para evitar reproducir narrativas de violencia y revictimizar a mujeres que han trabajado toda su vida por sus comunidades. Hablar con ellas en lugar de/por ellas ha sido mi intención, aunque inevitablemente a veces me encuentro en lugares donde estoy hablando por ellas.

Fragmento extraído de conversación/entrevista (no oficial) que realicé a Tania Lizarazo.

Consecuencia de un proceso mancomunado, entre las inquietudes sobre la postura ética del trabajo académico en Colombia de la historiadora Tania Lizarazo y los procesos de reparación y resistencia adelantados por la organización de corte político COCOMACIA en el Chocó, *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* es un entretejido narrativo, iniciado en el año 2010, que hace una apuesta por modificar los términos desde y por los cuales la sociedad colombiana ha digerido la discusión sobre los mecanismos con los que se ha abordado el tema de las violencias, sobre todo la política, a lo largo de su historia.

Haciendo una apuesta por reflexionar, crear diálogos y relatar(se) desde un lenguaje vivo, las doce narraciones que componen *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, hacen de la cicatriz o la costura de la herida emocional y corporal no un símbolo de dolor incapaz de encarnar algo distinto al sufrimiento sino una insignia de su valentía y su voluntad de sobrevivir a pesar de las adversidades que si bien no se resumen exclusivamente a los estragos del conflicto armado interno, tienen como principal fuente de origen este mismo.

Adonis, Ana Rosa, Banessa, Carmen, Julia, Justa, Ma. del Socorro, Miriam, Pancha, Rosmira, Rubiela y Yenny (co-productoras del proyecto/ obra, cada una de ellas activistas pertenecientes a COCOMACIA) se descubren ante nosotros –espectadores (activos) – en medio de su quehacer diario para contarnos su vida en función del existir para construir, producir, y no para dañar. Asumiendo su responsabilidad como ciudadanas y también como víctimas, cada una de la líderes hila sus palabras con un sonido, tono, ritmo, voz y silencios propios. Sus relatos son actos performativos de resistencia pura a través de los cuales, sin apelar a la heroicidad, dan cuenta de cómo en este país –para quienes no tienen el “suficiente” capital social– sobrevivir se convierte en el más grande acto de resistencia.

Mujeres Pacíficas es un esfuerzo político y artístico iniciado hace más de seis años, que hacia el año 2015 encontró forma en un compendio de doce narraciones orales, enriquecidas por

una agenda política que no se detiene. Como parte del proceso de construcción de este proyecto, entre otras labores, se hicieron talleres y asesoría individual en uso de tecnologías cotidianas que necesitaban para su trabajo como activistas –de lo que hay documentación en la página oficial de Facebook de la Comisión de Género–; un video de homenaje para la coordinadora Justa Mena, y un documental sobre el trabajo de las comisionadas para presentar en una asamblea general de COCOMACIA (Lizarazo). Material oportunamente compartido a nivel local, en el Chocó. Sin embargo, el camino continúa, parte de sus planes además de re-diseñar la plataforma web, es ampliar el alcance de su intervención (haciendo parte del proceso a la población joven de la comunidad, hijos de líderes de COCOMACIA que ya cuentan con su propia organización: COJUCOMA) y la pronta publicación, en forma de libro, de *What Does It Mean To Survive Violence in Colombia: Local Agencies and Transnational Alliances*, disertación doctoral de Tania Lizarazo que dará cuenta no solo del contexto donde se enmarca la iniciativa sino también de los modos de acompañamiento (metodologías, postulados, directrices, inquietudes, muestra del aprendizaje mutuo...) que Lizarazo implementó para el desarrollo del proyecto.

Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas, sigue tejiendo y seguirá haciéndolo más allá del horror, en honor a su premisa “ética como performance en Chocó”.

¿Qué define, entonces, el corpus de artefactos artísticos escogidos si tras presentarlos, en sus formas, modos y resultados se descubren tan distintos entre sí? Y lo que es más, ¿por qué, a pesar de que algunos de los tres difícilmente podrían ser considerados como “objetos literarios”, son contemplados acá como emblemáticos ejemplos para proponer una lectura crítica de un problema desde lo Estudios Literarios? Si bien en principio estas dos preguntas pueden parecer incompatibles, en realidad las dos son la cara opuesta de la misma moneda. No creo que esta tesis/reflexión que propongo necesariamente responda al escenario de posconflicto del que tanto se comenta hoy en Colombia, aunque tampoco puede afirmarse por fuera de este. Hablar de violencia o paz, en una sociedad como la nuestra, es una necesidad continua y una labor que se ha venido realizando desde tiempos inmemoriales por la humanidad misma en su necesidad de permanecer, no es una discusión sujeta a plazos o fechas de vencimiento y mucho menos a gobiernos de turno. Reflexionar sobre prácticas violentas y los modos de mermar su aplicación, es una tarea imperativa que siempre está en estado de *in media res*, a mitad de camino y debe hacerse ahora, no antes ni después. A esta inquietud incesante si responde esta tesis/reflexión, a esa que no posterga ni relega responsabilidades sino que las asume por el compromiso de hacer a este presente

habitabile aún después del dolor, porque a pesar de todo y como poética y duramente decía Wislawa Szymborska en su poema *Fin y principio*:

“Después de cada guerra
alguien tiene que limpiar
(...)
Alguien debe meterse
entre el barro, las cenizas,
los muelles de los sofás,
las astillas de cristal
y los trapos sangrientos.” (156-157)

Para hacer algo con todo eso, como (re)tejer caminos para la posteridad, sin desdeñar la elocuencia reflexiva que las ruinas tienen en esa conversación inextinguible y actualizante entre el pasado, el presente y el futuro que el ángel de la historia benjaminiano sugería. Es este, de fondo, el criterio que congrega a las obras seleccionadas y el argumento que pienso debe pilotear cualquier aproximación crítica que desde la academia se haga sobre este tema/problema, del cual por supuesto no están exentos de preocuparse los Estudios Literarios.

Labores de punto. Tejido cuarto.

Francisco Ortega en la introducción del libro *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*, que tituló *Rehabitar la cotidianidad*, enunciaba, a propósito del imperativo ético que afronta la investigación en las ciencias sociales y más cuando su problema es un tema como este, un punto indispensable que atraviesa la presente tesis: “La inquietud puede formularse de manera sucinta como sigue: *¿cuál es la razón de ser, el papel del conocimiento académico en el contexto del sufrimiento social?*¹²” (49). Estos pocos renglones constituyen las primeras costuras que responden a esa pregunta que formulé recién, sobre la importancia de abordar desde los Estudios Literarios cuestiones de este tipo –que le parecen ajenas– y a partir de obras como las escogidas. Lo que hace Ortega al dar por sentado que el conocimiento académico está completamente emparentado con la realidad circundante no es un gesto menor, y más en nuestros tiempos. El

¹² La cursiva es del texto original.

hecho de que su punto central no sea defender esta idea sino (re)encontrar la razón de ser de esta, responde más a su necesidad por hacer un llamado de atención para no deshumanizar, tras una idea de rigurosidad científica, cuestiones que están repletas de humanidad. Y este es un punto en el que concuerdo con Ortega, no se puede simplemente hablar de la violencia, a costa de lo que sea, sin medir consecuencias. Cuando se pretende poner sobre la mesa una cuestión como la violencia, sus causas, efectos, formas recurrentes, etc. no se puede hacer en términos que la afiancen nuevamente sino que debe hacerse de tal modo que—aun reconociendo que son prácticas concretas que somos susceptibles de ejecutar— sea desnaturalizada, problematizada y situada como un medio de acción y no como un fin en sí mismo, mucho menos como un estilo de vida que se escoge para sí y los demás. El deber ser de la academia, cuando se trata de estas y otras cuestiones, ha de soportarse en esa premisa: cuestionar y desnormalizar, siempre, no en ser cómplice. De ahí que me parezca relevante plantear este tipo de problemas desde los Estudios Literarios, sin embargo, en un movimiento recíproco los Estudios Literarios son relevantes para estas discusiones porque, como campo de conocimiento que encuentra en el arte su principal materia prima de análisis, ofrece insumos, metodologías y herramientas distintas a las tradicionales para leer, interpretar e intervenir el mundo.

Ahora bien ¿por qué seleccionar a *Los escogidos*, *En-Bola-Atados* y *Digital Storytelling: Mujeres pacíficas* como los acontecimientos artísticos precisos para desarrollar esta disertación? Contrario a lo que podría pensarse estas tres obras de arte guardan una variedad de similitudes visibles desde su tejido estructural hasta su manejo argumental. Las tres son acontecimientos artísticos que aspiran a ser más que finas piezas de exhibición o éxitos comerciales dentro de la industria cultural para ser procesos culturales, políticos y sociales al inmediato y largo plazo capaces de transformar imaginarios. Son obras que desarman un orden de las cosas violento a punta exigencias concretas que aspiran a no sembrar, a futuro, nuevos modos de victimización, aspiran a ser plataformas de agenciamiento. Y son obras que hacen de la brevedad y los despojos sus mejores elementos creativos para provocar experiencias incómodas que desacomodan tanto a su productor como al espectador de la costumbre de la violencia, al volverla materia palpable y aprehensible desde/por el cuerpo mismo. Estos son solo algunos de los aspectos notables y son estos tres notables aspectos a partir de los cuales se desarrollará esta disertación en los tres capítulos que la componen.

Para comenzar, el Capítulo I, titulado *Entre urdimbre(s) y trama(s). Tejer es crear en plural*, es una breve exploración por ese aspecto poco analizado a la hora de leer cualquier obra, y que para los propósitos de esta reflexión es fundamental: las condiciones de producción, incluso de circulación en algunos casos, que cimentan el proceso creativo de estos acontecimientos artísticos. Tanto *Los escogidos* como *En-Bola-Atados* y *Digital Storytelling: Mujeres pacíficas*, son antes que artefactos artísticos materiales, procesos de carácter artístico y político gestados en el marco de acciones colectivas o movimientos sociales, por lo que para su lectura, análisis e interpretación resulta obligatorio volver sobre este asunto porque es desde allí donde inicia el relato que la obra trama y es además un elemento determinante para comprender su forma de habitar en el mundo o su *mundaneidad* (término que retomo de Edward Said).

Me interesa de sobre manera ser puntual en ello porque siento que una de las grandes capacidades que tiene el arte, ya sea en su expresión literaria o no, es ser un tejido de significados en desarrollo y construcción donde si bien se afirman estructuras de poder dominantes también se urden pespuntos de resistencia; pespuntos posibles por algo más que inspiración. Estos tres acontecimientos artísticos coinciden en la inquietud de transformar un contexto violento a partir del trastrocamiento de dinámicas cotidianas u ordinarias en comunidades específicas (o, como sucede en el caso concreto de *Los escogidos*, hacer evidente este trastrocamiento generado por la propia comunidad), a las cuales sus gestoras –más que autoras– arriban con metodologías de trabajo preparadas, rigurosas, dentro de una agenda política, social y cultural, sin por ello perder el estatuto artístico de su trabajo en el resultado final y mucho menos en el proceso. Es así cómo, de modo colateral, en este capítulo resalto la importancia del trabajo colectivo, la polifonía y pluralidad en la producción, creación, desarrollo y circulación de artefactos, ya sea de corte académico o artístico, que piensan o discuten prácticas violentas, como una postura política que centra el debate de la violencia (sus formas y aplicación), *hacia afuera*, en una inconclusa tarea conjunta de una serie de individualidades.

Por su parte, en el Capítulo II, titulado *Reinventar la costura de la herida*, volviendo a la pregunta sobre cuál es el sentido de pensar, hablar y debatir prácticas violentas, desde los espacios que sean, indago en la necesidad de plantear la discusión en términos “más constructivos” que no conjuren de nuevo a nivel representativo, simbólico o fáctico nuevas formas de violencia o victimización. En un intento por retomar (y ampliar el increíble valor de) las últimas líneas de

Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión: “La literatura (...) no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (166), concentro mi lectura del cuerpo de obras y de mi contexto cercano – caracterizado por situaciones específicas– en la urgencia de hacer consciente que hablar por hablar de la violencia no implica controvertirla. Planteo, con los mismos elementos que me da el arte y la realidad política y social colombiana, que es necesario un paso más allá del dolor y el horror: proponer. Nadie duda lo importante que es denunciar, en una sociedad sumida en un estado de conflictos permanentes, las acciones violentas que suceden a diario, sin embargo, la gran pregunta siempre debe ser ¿cómo? y lo aún más ¿para qué? ¿Para dejar un registro de ello? ¿Para que los demás se compadezcan de mí? ¿Para desencadenar acciones revictimizantes? O ¿para generar procesos crítico-reflexivos al corto y largo plazo que desregularicen la aplicación violenta desde sus bases y generen movimientos de agencia?

Finalmente, en el último capítulo, que titulo *Del desgarro al bricolaje. Puntadas de resistencia*, rastreo la figura del cuerpo, como entidad material concreta y construcción simbólica, dentro los acontecimientos artísticos ya señalados. El cuerpo es quizá uno de los motivos narrativos más recurrentes a la hora de relatar, referir o representar hechos violentos y, usualmente, es puesto en escena en su condición martirizada. Sin embargo, este rastreo que sugiero, retomando la noción de *Cuerpo sin Órganos (CsO)* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, se enfoca en aquellas corporalidades que aún después de ser surcadas o ser testimonio de acciones violentas se reinventan para descubrir en la ruinas algo más que muerte, dolor, horror o más violencia: nuevas experiencias vitales. Este es quizá, de los tres, el capítulo que más encauza su atención en el análisis formal de las obras de arte elegidas, ya que un rastreo de la corporalidad en el arte o cualquier narrativa implica –metodológica y analíticamente para mí– una revisión de la obra misma como entidad corpórea a ser interpretada, este es un punto elemental. Si el propósito de una obra de arte (o de cualquier artefacto narrativo) es desmarcar a la violencia como experiencia cotidiana, al exhibir el nivel de sus estragos privilegiando el campo perceptivo, su intención no puede verse mermada por la falta de coherencia entre lo que dice y cómo lo hace. Idea que quizá Jacques Rancière enuncia con mayor precisión en su texto *Sobre políticas estéticas*:

El arte no es político por los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que él guarda en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (...). En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio de estatuto de espectador a actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos, *lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico*¹³. (17)

Es por ello que si cualquier expresión artística busca deponerle a la violencia su calidad de “hábito”, empleando para ello como principal argumento al cuerpo, debe hacerlo en función de no legitimar y reproducir nuevamente aquel orden violento desde patrones prescritos de representación, sino en función de proponer nuevos ordenes, nuevas corporalidades, empezando por la obra misma. Siento que es este, en realidad, el paso medular que debe darse cuando se busca plantar una reflexión en torno a la violencia: hacer evidente que hay posibilidades después y más allá de esta e incluso ofrecer estas posibilidades. Tal vez esta disertación sea más un intento de lo primero que de lo segundo, no obstante, es sobre todo un acto de voluntad por contribuir a un ejercicio que considero necesario.

Para concluir, me gustaría rematar este escrito con algunas precisiones que considero apremiantes para lo que sigue en el desarrollo de este trabajo investigativo-reflexivo. Por un lado, tal como lo sugerí anteriormente, para poder ampliar un debate sobre un problema de tan ondas dimensiones en la vida individual y pública se hace indispensable tomar una postura, decisiones, aclarando que esto no conlleva obligatoriamente a estimular una lógica de polarización. Todo lo contrario, conlleva a estimular una dinámica de conflicto cuya principal arma es el pensamiento, las ideas, el flujo intelectual que es siempre necesario. Si bien mi postura, como se ve y se verá en adelante, se inclina hacia el lado de descubrir experiencia vital tras experimentar la violencia como principal respuesta a esta última, esto no sugiere ni por un segundo que idílicamente el mundo dejará de ser violento para siempre, gracias a un cambio de perspectiva. Sin embargo, es un primer paso. Tal vez esta sea una reflexión más que sobre la violencia en sí, sobre la postura conformista que como sociedad e individuos hemos ido asumiendo en torno a su práctica. La violencia existe,

¹³ La cursiva es mía.

de múltiples maneras, y lo seguirá haciendo, no obstante, el punto de inflexión está en cuestionarnos permanentemente sobre su razón de ser y su alcance. Una cosa es el siempre necesario conflicto, la disyuntiva, la contradicción en los términos, que se zanja en la arena de la conversación y el debate; y otra es la acción violenta que se emplea para sobreponer una idea a costa de la integridad de otros. Esta es la gran diferencia. A pesar de concentrar mi lectura en el momento posterior al hecho traumático, no abogo por un estado de paz, sosegado y perfecto, sino por una disposición activa que construya, desde el disenso y el ejercicio crítico constante, un mundo habitable ahora y a futuro.

Por último, completamente ligado con lo anterior, me interesa pensar esta disertación como la puntada de un gran tejido colectivo, de una red infinita, que se prolongará. De ahí que el tejido y su confección en inagotable gerundio sea una imagen constante en el montaje argumental de esta investigación. Pensar y postular al trabajo crítico como un tramaje de hilos perpetuo no es una elección baladí. La práctica del tejido no solo hace un llamado a la polifonía de hilos para su ejecución, sino a la importancia de cada uno de estos para hilvanar. Tal como sucede en los procesos sociales y políticos de amplio alcance, la presencia colectiva es indispensable pero está se vuelve líquida sin los esfuerzos de las individuales y viceversa, es un ejercicio de reciprocidad como problematizar la aplicación violenta en la vida social. Aún más, atendiendo a esta necesidad del conflicto y disenso, tejer supone hilar y deshilar: no hay un orden fijo ni una ruta prescrita, hay una intención de crear pero no es definitiva, a eso está sujeto cualquier producto científico, investigativo, crítico y/o reflexivo, y es una cuestión a la que también responde esta tesis en su qué y en su cómo. Esta tesis es una conversación que aspira a ser reanudada fuera de sí, está situada en un tiempo, un lugar y una serie de contextos específicos que, en todo caso, esperan ser elocuentes en esa re-actualización del pasado y presente a futuro que Walter Benjamín proponía desde su trabajo y más específicamente desde la figura del Ángel de la Historia.

Como lo dije la violencia es un hecho: un medio de uso, con nombres propios, rostros y acciones específicas que podemos señalar y modificar. Esta es una apuesta desde la academia por hacer evidente esto y hacer evidente experiencias vitales que, en forma de arte, son capaces de encarar la violencia y proponer horizontes de agencia más allá de esta. No podemos seguir disfrazando nuestra complicidad a estructuras violentas desde el ejercicio intelectual con el argumento de científicidad, que en los Estudios Literarios se traduce a abandonar ciertas

discusiones por no ser “propias” del arte, la literatura misma o el lenguaje. ¿Qué encubren en realidad estas posturas? El arte, la literatura y el lenguaje, no son una suerte de refugio disponible para cuando la vida real se pone difícil, sino escenarios muy reales donde la vida sucede, los cuales “(...) incluso, cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana, y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan.” (Said 15). De ahí que los Estudios Literarios no estén exentos de pensar una cuestión como la que aquí se propone. Aquí mi puntada para este tejido.

Capítulo I

Entre urdimbre(s) y trama(s). Tejer es crear en plural.

Deshacer nudos mal atados: ¿somos una cultura de la violencia?

Durante las últimas décadas, momento en el que se incrementa la presencia del conflicto armado interno en los centros metropolitanos del país, se ha vuelto un lugar común hablar de Colombia como un territorio y comunidad productora de una “cultura de la violencia”¹⁴. Sin embargo, más allá de retomar la discusión (que por supuesto pienso debe seguir teniendo lugar), me parece indispensable poner esta afirmación en perspectiva y hacer visible que este tan ligero enunciado naturaliza, en lugar de hacer consciente, un orden de las cosas ciertamente nocivo para una sociedad como la nuestra, hoy, en el contexto en el que está y con los procesos que la atraviesan a nivel político, cultural, económico y social.

En su texto *GRAMÁTICA-VIOLENCIA: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX*, Cristo Figueroa, tras retomar a Carlos Uribe Celis, establece una importante diferenciación entre Violencia, en mayúscula, y violencia, en minúscula. Según su delimitación, la primera de ellas hace referencia a un período histórico nacional concreto, que tiene lugar a partir de 1946 hasta 1967, y la segunda a un estado de conflicto permanente (95). Figueroa nos ofrece contexto y una aclaración indispensable: la violencia no es un fenómeno genérico del que se pueda hablar sin antes situarlo en un tiempo y lugar y sin darle un rostro específico. Incluso, puntualizando fuera del artículo de Figueroa, haría falta también un llamado a la claridad con respecto al tipo de violencia de la que hablamos; se ha vuelto una costumbre asimilar la violencia al concepto de conflicto armado interno, capitalizando así su significación en el imaginario colombiano. No obstante, como sociedad sabemos que las violencias son tantas y tan variadas que tener que clarificar en este punto resulta pavoroso, violencia intrafamiliar, por causas de género, violencia epistémica, violencia infligida por la preferencia y orientación sexual diferente a la prescrita por el orden heteronormativo, entre muchas otras, hacen parte de la amalgama de conflictos sociales permanentes que se abren campo en las prácticas diarias de los colombianos.

¹⁴ Este hecho sustentado en la percepción de los colombianos, que el encontrar la presencia del conflicto armado en las ciudades (y en su cotidianidad), empezaron a dimensionar el nivel de este fenómeno, que antes parecía inexistente al desarrollarse en zonas rurales (Pécaut).

Hablar de la violencia como un proceso continuo, de cuyas causas u origen no sabemos nada, no solo nos quita herramientas para desarticular de raíz esta “cultura” sino que le da, de paso, un poder incuestionable y un estatuto de verdad inapelable, tan externo a nosotros, que se nos hace imposible dejarla de ver como nuestra realidad. Si bien, mi punto no es negar que efectivamente las violencias de diferentes órdenes existen, que tienen lugar a diario cuando un hombre o una mujer son ultrajados (sexual y) corporalmente en el transporte público, o cuando una mujer o un hombre son maltratados física y psicológicamente en sus hogares por sus parejas, o cuando alguien es discriminado por amar a alguien de su mismo sexo; sí es afirmar que las violencias: primero, no son algo que nos sean ajeno, son acciones que hacen daño y sobre las que tenemos responsabilidad, ya sea como perpetradores, víctimas o testigos; segundo, al ser de nuestra completa injerencia, son algo a lo que podemos oponernos y además podemos intervenir desde nuestras prácticas cotidianas –en conjunto, por supuesto, de una reconfiguración estructural, que implica volver sobre procesos colectivos de gran alcance- y tres son estados de conflicto tramados con nombres, fechas y lugares concretos, así como nuestras prácticas que les hablan de frente e impugnan su lugar en la experiencia vital individual y colectiva.

Entonces, hablar de la(s) violencia(s) como una “cultura” entraña, tal como lo decía Michel Foucault en su texto *El orden del discurso*, a propósito de los mecanismos que permiten la naturalización y asimilación de un discurso en las dinámicas sociales que, por un lado, la violencia es una “experiencia originaria”, es decir, una práctica posibilitada por una significación anterior a nosotros, presupuesta, incuestionable, que no hace falta ser interpelada. Una significación explicitada por el “sentido común”. Por otro lado, entraña posicionar a la(s) violencia(s) como una “mediación universal” que basa su significación en a aquella noción de “sentido común”, reforzando su autoridad como incontrovertible por ser una “obviedad” en la lógica colectiva (29-30). Es de este modo cómo, al decir que vivimos en una “cultura de la violencia”, en lugar de hacer manifiesto nuestro inconformismo con este orden de las cosas o enunciar nuestra postura “diagnosticando el problema”, estamos legitimando y naturalizando una verdad a medias que nos está costando caro.

Que la historia oficial de Colombia esté tejida y siga siendo al hacer énfasis en las pérdidas, la guerra, el sufrimiento y en la violación sistemática de la integridad de los sujetos individuales y colectivos, no significa que la violencia sea nuestra “experiencia originaria”, nuestra realidad única

o nuestra “cultura”¹⁵, me resisto a creerlo así. Me resisto a creer que la violencia sea una costumbre o un modo de vida en el que aceptamos existir pasivamente y me resisto aún más a reproducir un discurso, que lejos de establecer un precedente crítico de las dinámicas violentas que promovemos y a las que nos sometemos a diario, desde la academia, desde nuestros hogares, cuando caminamos en la calle o en el “campo de batalla”; las arraiga al tratarlas tangencialmente. La(s) violencia(s) no es(son) nuestra única verdad, que nos define y no es nuestra única opción de vida porque no hubo de otra. No.

Proponer como “hablar es hilar y el hilo teje el mundo”¹⁶

Sin embargo, como la cuestión central en cualquier conversación –como lo es este escrito– no es simplemente renegar de la posición en la que no me siento recogida, me propongo formular la premisa que le responde. A contrapelo de la aseveración de que somos una “cultura violenta” o “de la violencia”, somos una comunidad que si bien aún tiene mucho que aprender de su historia, que aún le falta pensarse más autocríticamente, que aún le falta ampliar su campo de acción en el modo de entender y darle un lugar real a la diferencia, propongo que Colombia es una sociedad que ante la(s) violencia(s) ha buscado tejer o (como prefiero decirlo) ha ido tejiendo vida. Tejiendo vida mientras resiste, que en algunos casos es sinónimo de sobrevivir. Tejiendo vida luchando, transformando, re-planteando y re-inventándose ante el dolor, el miedo, el silencio...desde el quehacer diario, en busca de justicia, reparación y, en lo posible, de la no repetición. Tejer vida como una respuesta y postura ética ante la vida (y la muerte) propia y de otros.

Ahora, tras haber propuesto un tejer vida, en lugar de una “cultura de la violencia”, como la otra cara de la experiencia de Colombia en medio de la(s) violencia(s), sería pertinente hacer una importante aclaración para no dar lugar a mal entendidos en adelante. Cuando propongo hablar en términos de vida la respuesta de sujetos individuales y colectivos ante un estado de conflicto permanente, no insinúo ni por un segundo borrar de nosotros la idea de qué la violencia existe. No pretendo plantear un escenario idílico en el que, negándonos a asumir lo que efectivamente sucede, empecemos de repente a tomar una posición cómoda, cínica y evasiva de lo que nos hace daño

¹⁵ Cuya definición textual (y más básica) retomo del Diccionario de la Real Academia española: “Cultura: Del lat. *cultūra*. 1. f. cultivo. 2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. 3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. 4. f. desus. Culto religioso.

¹⁶ Retomo este verso del poema *Palabra e hilo* de Cecilia Vicuña.

solo para enfocarnos “en las cosas buenas que tiene la vida”. No. En su lugar, lo que pretendo es poner este discurso de la(s) violencia(s) en perspectiva, porque sí pienso que en parte la naturalización de este en las dinámicas sociales tiene que ver con el modo en el que nos hemos hecho automáticos seres consumidores de la violencia, a partir de su representación melancólica y nostálgica acentuada en el trauma –punto que se desarrollará más adelante– y el pasado, y no seres críticamente reflexivos que se replantean a partir de esta. Es decir, poniéndolo en los términos en los que bellamente lo hace Luis Fernando Restrepo en su texto *“A dos palmos del suelo”*: *seis consideraciones sobre los estudios neogranadinos desde un plano ético-político*, aun no estamos en la capacidad, incluso desde la academia, de entender que volver sobre el hecho violento “No es una vuelta nostálgica al pasado sino el reclamo de un futuro” (317), que considero no puede entrar en la misma lógica violenta sino en una que desarme, lo que no implica restarle firmeza y contundencia a la demanda y al cómo se hace. Una lógica capaz de hacer conscientes sus dinámicas, la pertinencia en su contexto, de proponer una des-jerarquización de las estructuras que han hecho de la violencia una “cultura” como el aparataje estatal-institucional, el mercado¹⁷, los grupos al margen de la ley, el hogar, el monopolio “informativo” de los medios de comunicación, etc. En todo caso, una lógica que al apostarle a la vida se enuncia por fuera de la hegemonía del discurso violento (en tanto lenguaje y prácticas) que se ha proclamado a sí mismo como verdad única capaz de definirnos colectiva e individualmente.

(En) Colombia, se ha tejido y vamos tejiendo:

Durante los últimos cuatro años Colombia ha sido testigo del espectacular despliegue, en exceso mediático por demás, de una retórica que exhorta a cada uno de sus habitantes a ser partícipe de la construcción de una “cultura de paz”. Tras cuarenta y ocho años de enfrentamiento armado entre el Estado colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo (FARC-EP), el 4 septiembre del año 2012, fue anunciado en cabeza del presidente Juan Manuel Santos y los representantes de dicha guerrilla el inicio de un proceso de diálogos con el propósito de dar fin al conflicto armado del cual ambos bandos son protagonistas¹⁸ y cuyo único

¹⁷ Representado por una amplia gama comercial que va desde los grandes comerciantes de la guerra y sus juguetes bélicos hasta las editoriales que atiborran los estantes de las librerías de historias de vida que explotan la vulnerabilidad de ciertas personas para vender generosamente sus textos.

¹⁸ Vale la pena mencionar que, en el momento en el que escribo estas virtuales palabras, cuatro años después del inicio de la conversación, no se ha establecido un cese ni unilateral ni bilateral del fuego, mientras los Diálogos de paz tienen lugar.

resultado a diario ha sido la muerte de centenares de soldados pertenecientes a los grupos armados –tanto del ejército nacional como de la guerrilla– y civiles. Su primera mesa se instauró “(...) el 18 de octubre de 2012, en Oslo (Noruega), y continúa durante 2013 en La Habana (Cuba), con la presencia de comisiones representativas de ambos bandos y con garantes internacionales” (Olave 340). Hoy, tanto el Gobierno nacional como la Guerrilla en cuestión (y ciertos medios de comunicación) coinciden en definir a dicho proceso y lo que a futuro significa como “[una búsqueda de] la paz con justicia social por medio del diálogo” (Editorial). Sin duda un compromiso, en muchos niveles, esperanzador para la historia presente y futura de este país.

En principio, con este telón de fondo, puede parecer que la propuesta aquí planteada está captada por las políticas discursivas propias de este proceso político-social, cuya resolución se proyectó con la firma del Acuerdo Final en el mes de marzo del 2016 (Paz); sin embargo, siguiendo a Judith Butler, aunque sería insensato desvincular a este suceso de la realidad por la que este escrito se mueve, ya que “El contexto no es exterior a la problemática: condiciona la forma que esta adoptará” (Butler, *Dar cuenta de sí mismo* 17) sí quisiera hacer explícito el hecho de que este acontecimiento en particular no es exclusivamente determinante en su desarrollo. Situarlo como eje central contradiría toda la elaboración hecha hasta ahora, la cual se opone a la capitalización de la noción de violencia en Colombia que la reduce a sola una de sus formas. En su lugar, quisiera retomar lo que hay detrás de la retórica oficial, de la vanidad institucional y del discurso de Gobierno de turno –que hace suyos méritos de un proceso que, en realidad, nos toca y debemos hacer todos–, con el fin de extrapolar su potencia reflexiva a escenarios distintos al de la guerra armada. En un intento por recordar que violencias hay muchas, no solo una y que debemos empezar, para bien o para mal, a abordarlas en plural y desde sus particularidades.

Afirmar que Colombia es una “cultura de la violencia”, además de sugerir lo que ya he dicho, implica habitar la historia de este país de forma parcial y desviada. Como lo decía previamente, este es un país cuya sociedad y territorio son ricas fuentes de experiencias vitales y de resistencia, muestra de esa inquebrantable voluntad de re-construir el tejido social a partir de intervenciones a largo alcance e iniciativas por y para la vida. Testimonio de ello lo encontramos, por ejemplo, en el entramado/repaso histórico realizado por Orlando Fals Borda, Mauricio Archila, Álvaro Delgado, Martha Cecilia García, María Clemencia Ramírez, entre muchos otros, en el texto *Movimientos Sociales, Estado y Democracia*; un recorrido espacio-temporal por una amplia variedad de proyectos colectivos reivindicatorios a nivel colombiano y latinoamericano que hacen

de la defensa a la vida su principal premisa de acción política. Ejercicio que se traduce en imaginarios, prácticas y políticas concretas, sobre el que vale la pena volver.

Tramando itinerarios alternativos

En Colombia, por alguna razón (o muchas quizá) que aún no termino de comprender, se ha difundido una idea del arte y de los artistas reducida y prejuiciosa¹⁹. Particularmente, desde mi perspectiva como estudiante de Estudios Literarios, pensando en la literatura como una forma artística –pero no únicamente como esto–, he visto cómo se ha extendido un imaginario generalizado que marginaliza y encuentra inoficioso su lugar en la estructura social y sus dinámicas (esto especialmente determinado por la lógica de mercado y la oferta laboral). Ubicada como inoficiosa, la labor artística, poco a poco, se le ha ido relegando (junto con las Humanidades) a un reducido lugar en los procesos sociales, políticos, culturales y económicos del país; hecho que se traduce en el precario porcentaje de inversión para la ejecución de proyectos, en la limitada oferta laboral de condiciones restrictivas (y en ocasiones abusivas), en la invisibilización de sus discusiones y los espacios en los que estas tienen lugar, en su ausencia en la malla curricular de programas académicos que no sean las mismas artes o humanidades, etc., solo por nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, como la forma de violencia que este imaginario es hay algo en él que, en medio de su necesidad por hacer invisible el poder y alcance que realmente estas tienen, hace del desconocimiento su verdad fundamental. Afirmar que las artes (y las humanidades) tienen un lugar accesorio, incluso meramente ocioso, para los fines de cualquier sociedad sería negar y quitarle su valioso aporte el mérito que le corresponde en procesos de (re) construcción social.

No obstante, aunque tampoco pretendo situar a las artes (y las humanidades) como “víctimas de un sistema injusto” sí me interesa hacer ostensible su contundente presencia y trabajo mancomunado con otras disciplinas y otros discursos en el desarrollo/acompañamiento de proyectos de amplia envergadura a nivel colectivo. Situación innegable en la Colombia presente. Un arte (y humanidades) reflexivo(as) capaz de proponer nuevos horizontes de subjetividad individual y colectiva. Un arte capaz de proporcionar metodologías distintas para poner sobre la mesa y debatir discusiones impostergables. Un arte que en contextos de conflicto sea capaz de proveer insumos que hagan de la vida una posición política y ética, cambiando los términos de su

¹⁹ Así como a las Ciencias Sociales y/o las Humanidades.

discusión por acciones de agencia pensadas al largo plazo. No negaré que efectivamente aquella postura del arte deliberadamente “huidiza” políticamente²⁰ existe, la cual no es necesariamente buena o mal, pero hay otra que responde con argumentos de fondo a ese imaginario sobre las artes (y humanidades) en nuestro país e intenta hacerle un poco de justicia, por otra parte, a aquellos procesos de (re)construcción de los que se hace principio, medio y fin.

Los movimientos sociales suelen ser entendidos más como instancias politizadas que como instancias políticas, impidiendo con ello un efecto de convocatoria e incorporación a estos amplia. Aunque efectivamente los movimientos sociales, como resulta indispensable, funcionan a partir de una agenda concreta que se desarrolla en el marco de demandas específicas y a partir de la necesidad de intervenir la esfera común –o lo que Jacques Rancière define como acción política–, la gran diferencia con lo que “solemos creer”, radica en que esta agenda y, por ende, los movimientos aspiran a una proyección más ambiciosa que la mera afiliación partidista. Su gran inquietud y necesidad original suponen una intención por suplir carencias políticas no subsanadas por los medios de gobernabilidad tradicionales, que han resultado, en todo caso, insuficientes.

Es así que, para comenzar, podría postular a los movimientos sociales como una apuesta bien intencionada de realizar ese ejercicio del que hablaba anteriormente. No obstante, me gustaría aclarar que esta primera conclusión, que será ampliada a continuación, nace bajo la lectura de un contexto y procesos específicos que no definen ni pretenden tipificar la amplísima variedad de movimientos sociales en el país. Hacerlo así sería absurdo. El punto no consiste en hacer de estos la fórmula mágica para solucionar nuestros males sino una muestra –desde ejemplos muy concretos– de aquella mirada alternativa en la que se ha(n) tramado y se trama(n) el relato de la(s) violencia(s) en Colombia.

Aunque ha sido ampliamente debatido dentro del espacio académico, y fuera de él, hablar de *movimiento social*²¹ como concepto, tal como había sido insinuado, continúa siendo un asunto

²⁰ Si es que esto es posible, porque, desde una postura muy personal, pienso que cada acción y decisión que realizamos y tomamos, respectivamente, no son más que puras acciones políticas.

²¹ Quisiera aclarar que si bien esta es una discusión teórica aún abierta, debido al propósito de esta reflexión, por tiempo y espacio, es algo en lo que no tengo intención de ahondar más allá de su enunciación. No obstante, para ampliar, de manera referencial los aportes que sobre esto se ha hecho, recomiendo la consulta del artículo de Marisa Revilla, *El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido* y sus insumos bibliográficos; *Antagonismo social y acción colectiva* de Michel Vakaloulis; y el texto *Movimientos sociales y desafíos políticos*, análisis de casos específicos, co-producido por Aníbal Quijano, João Pedro Stédile, Atilio A. Boron, Edgardo Lander, Ana María Larrea y Sergio

problemático. La variedad de enfoques y aportes que lo sitúan dentro de ciertas especificidades o no –de tiempo y lugar, por ejemplo–, ha sido el principal factor para ello. Al ser un concepto que congrega causas, circunstancias, contextos y desarrollos de procesos colectivos diversos entre sí, una definición única sería por completo equívoca. Es por ello que, siguiendo la sistematización que sobre este concepto hizo Mario Diani, en su artículo *The Concept of Social Movement*, más que formular una conceptualización quisiera bordear a este fenómeno polisémico, describiéndolo a partir de los cuatro aspectos que Diani encuentra indispensables para pensarlo (después de la revisión teórica de cuatro enfoques que sobre este se han planteado a lo largo de la historia):

(...) [En primer lugar, como] redes informales de interacción, [en segundo lugar, como una congregación en torno de una serie de] creencias y solidaridades compartidas, [en tercer lugar, como] acción colectiva desarrollada en áreas de conflicto [y, finalmente, como] acción que se desarrolla fuera de la esfera institucional (...) (7)

Es entonces cómo, caracterizada de este modo, nos podemos hacer una idea más clara de lo que implica traer a colación una acción colectiva como la denominada *movimiento social* en un espacio como este. Más que querer profundizar en una elaboración teórica de dicho concepto, su presencia es evocada aquí, sobre todo, por los desarrollos y metodologías que tienen lugar en su puesta en escena, en su performance. Y es que en la urgencia por tejer esas “redes de interacción”, repletas de “creencias y solidaridades compartidas”, producto de un instinto de supervivencia frente al conflicto que por las vías institucionales o tradicionales no fue resuelto, aquellas comunidades movilizadas por una inquietud y voluntad política se reúnen entorno a una serie de iniciativas de variada índole con el fin de hacer sus reclamaciones. Es así como además del aprendizaje de, entre otras cosas, el marco legal, el contexto histórico y el territorial, el reconocimiento de una cartografía de sus problemas más inaplazables, etc. estas también deben explorar en las metodologías y herramientas de las que va a echar mano para lograr su cometido. Desafío que requiere una impresionante cuota de inventiva, (auto)crítica, creatividad y disciplina. De allí que no sea gratuito el lugar privilegiado del arte en este tipo de proyectos de intervención y transformación político-social.

Tischler. Documentos de fácil acceso desde cualquier plataforma digital. Además de la amplísima bibliografía que se ha producido al respecto.

Acontecer literariamente el mundo

En su texto *Política de la literatura*, Jacques Rancière define a la política como:

(...) la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema. (15)

Más allá del ejercicio de gobernabilidad, la actividad política entraña intervenir esa esfera de lo común llena de lugares, tiempos, identidades, silencios, palabras, de lo que nos es visible y lo que no, es decir, de “reconfigura[r] el reparto de lo sensible” (Rancière 16). Es por ello que, hablar de una “política de la literatura” o de una “literatura política”, al mejor estilo benjaminiano²², implica más que “denunciar”, proponer nuevas significaciones, nuevas formas de experiencia, nuevas formas de habitar el mundo sin vaciarse de este. Y, lo más importante, lo hace en tanto que literatura y no otra cosa. De esto es una gran muestra Colombia.

En la actualidad, a diferencia de lo que se suele pensar, Colombia goza de una increíble producción literaria de corte político, que propone, cuestiona y re-formula jerarquías. Un lenguaje artístico nuevo que pone en la palestra pública temas de hondo alcance como lo es la violencia, pero lo hace desde un esfuerzo reflexivo que busca impedir desde el acto creativo mismo su naturalización y reproducción. Lo que es más, muchas de estas expresiones artísticas, surgen en el marco de movimientos sociales bajo metodologías claras y necesidades específicas, entendiendo que su calidad política y artística empieza desde el proceso de creación mismo hasta su manera de circular. En un acto de voluntad incalculable, el arte se convierte en un escenario de resistencia y agencia auto-gestionada por parte de sujetos (individuales y colectivos) que si bien han padecido, directa o indirectamente, algún evento traumático en su presente solo quieren despojarse de afiliaciones identitarias de dolor para empezar a tejer nueva vida en un compromiso ahora y a futuro consigo mismos y con el mundo. Es por ello que, en breve, me gustaría volver sobre algunas obras emblemáticas que representan esa otra faceta de la literatura colombiana en contextos de conflicto, sobre todo, en sus procesos, en sus circunstancias, condiciones de producción y circulación en un intento por hacer evidente cómo su valor político empieza desde la toma

²² Hago referencia a su propuesta del *Autor como productor*, realizada en el texto que lleva este título.

decisiones natural a cualquier proceso narrativo, no solo en la historia que tienen por contarnos. Inclusive, me gustaría puntualizar que, en gran medida, la historia que cualquier obra artística nos cuenta se inaugura antes de su consolidación como objeto material (y simbólicamente) terminado: empieza en su construcción.

Bordar con palabras mortajas que rehúyen al olvido

Para comenzar, me gustaría partir del acontecimiento²³ literario publicado en el año 2012 por Patricia Nieto, titulado *Los escogidos*. No obstante, más que proponer una lectura detenida sobre esta narración –que sí sucederá posteriormente–, me gustaría, en primer lugar, detenerme en su proceso de construcción e incluso, más que dar cuenta de una bitácora de trabajo, me interesa detenerme en lo que “tras bambalinas” la misma obra nos cuenta de su producción. Como un artefacto consciente del contexto de movilización social (espontáneo, agregaría yo, en el caso particular del mundo que nos narra *Los escogidos*), como pocos, el texto de Nieto tiene mucho que decirnos a propósito del modo en el que, como sujetos, debemos asumir un compromiso con los otros, a partir del lenguaje y la práctica literaria –lo cual abarca desde su producción, el momento

²³ En este punto en cuestión retomo el despliegue conceptual que sobre este término realizan Gilles Deleuze y Félix Guattari, en gran parte de su obra. Particularmente, la elaboración a propósito de la experiencia con el tiempo que realizan entorno a este: “En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna.” (Deleuze) Es decir, y su propuesta va sumamente emparentada con el problema de la historia planteado por Walter Benjamín, cada acontecimiento tiene efectos globales y derivaciones colaterales que afectan el campo de emergencia en su conjunto y que, por lo tanto, obligan al pensamiento a reconsiderar cada vez el estado de cosas. En un movimiento de reactualización continuo, el acontecimiento sujeto a unas circunstancias específicas puede retornar –dentro de su singularidad– en otras circunstancias aportando un nuevo sentido. Sacudiendo así el futuro y el pasado. Y son, claramente, sucesos excepcionales.

En una dinámica de flujo continuo un acontecimiento sucede como producto de interacciones exentas de un patrón “racional” –lo que reafirma su singularidad–, no obstante, aunque impredecibles en cuanto su impacto y su *modus operandi*, los acontecimientos están anclados a contextos específicos a los que altera en función de crear nuevos mecanismos de sensación y afectos capaces de atemperar la ya curtida piel del *sensorium* que ha normativizado ciertos modos de experimentar la vida y producir conocimiento, estimular nuevas potencialidades vitales y crear vasos comunicantes para la fecundidad de más acontecimientos.

Si bien aún queda mucho por decir, por los propósitos de este escrito, no ahondaré más allá de lo esbozado sobre este concepto. Sin embargo, a nivel referencial me gustaría recomendar el texto (aquí citado) *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze para ampliar su caracterización. Al igual que otros títulos como *Diferencia y repetición* o los que realiza en colaboración con Félix Guattari *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* y *¿Qué es la filosofía?*, en los que aunque el acontecimiento y su “definición” no son los ejes centrales, si atraviesan las discusiones que allí tienen lugar.

de “escritura”²⁴, hasta su re-producción, su recepción, etc.–, en un escenario de violencia(s) permanente(s) como lo es la Colombia contemporánea.

Aunque particularmente, salvo por tímidas menciones como la que realiza Cristian Alarcón²⁵ en el segundo prólogo al libro o la esbozada en la reseña al texto realizada en la página oficial de la editorial que la publica (Silaba²⁶), se desconoce oficialmente el trabajo metodológico empleado por la comunicadora social para la recolección de los relatos que se nos cuentan en *Los escogidos*. No obstante, además de la imborrable huella de su voz completamente atenazada a las experiencias de otros –perceptible por la toma de distancia o el tono reflexivo tras las historias– existe una fuente más “formal” que nos ilumina sobre la manera en la que seguramente operó, su producción escrita dentro del ámbito académico en la cual enuncia marcos metodológicos y teóricos desde los que funcionaron los proyectos de escritura pública que dirigió tiempo atrás. De acuerdo a lo que la misma Nieto nos cuenta en su artículo *Relatos autobiográficos de víctimas del conflicto armado: una propuesta teórico- metodológica*:

Si bien las metodologías cualitativas requieren de refinamiento constante y los investigadores colombianos ya han iniciado una carrera que seguramente permitirá la construcción de múltiples modelos, todavía las investigaciones basadas principalmente en la voz de las víctimas no han logrado dar el paso de lo testimonial a lo interpretativo, para descubrir en los relatos e historias de vida los referentes simbólicos, las imágenes, las metáforas y las representaciones colectivas que ellas entrañan. (78)

²⁴ Me gustaría dejar claro que términos como “escritura”, “letra” o, en general, términos que asimilen necesariamente lo literario al régimen de lo escritural deberán ser leídos de la forma más amplia posible. Principalmente porque las obras aquí escogidas hacen un llamado a la problematización del concepto tradicional/hegemónico de literatura, que lo instalan necesariamente en el imperio del signo alfabético y dentro de una racionalidad estructuralmente predecible, aspectos a los que, de una u otra forma, se enfrentan cada uno de los acontecimientos literarios aquí abordados.

²⁵ Escritor chileno, quien co-prologa, junto a Alfredo Molano, la tercera edición del texto publicada por la editorial de la Universidad de Antioquia, y quien dice: “Y por sobre todas las cosas, ha sido sociable. Se la puede ver (...) la voz de terciopelo con la que dirá ‘hola, cómo está, ¿puedo conversar un ratico con usted?’” (Nieto xxi). Insinuando el trabajo de campo que la escritora realizó, en medio de múltiples viajes.

²⁶ A la cual se puede acceder siguiendo este hipervínculo: http://silaba.com.co/sitio_libro/los-escogidos. Y que nos dice: “Hay en este libro una lista interminable de diálogos: conversaciones que van más allá de las que sostiene la cronista con los hombres y las mujeres que adoptan ánimas para reconfortar sus vidas sitiadas por la pobreza y por la violencia”. Aludiendo, al igual que Alarcón, la inmersión de la escritora en situación para darle vida –desde el lenguaje– a la serie de relatos que componen el libro.

Su deber se inscribe en la necesidad categórica de asumir posiciones y tomar decisiones como intelectual, como escritora, en cuanto a metodologías de trabajo se refiere. Es decir, su inquietud ubicándose un paso más allá del qué pasó, se desarrolla en los cómo que construyen los relatos, ¿cómo hilamos los relatos? ¿Cómo somos capaces de generar procesos interpretativos, no solo del texto sino de la estructura social, a partir de estos? ¿Cómo atender a las necesidades que tantas alteridades exteriorizan al exponerse desde el acto de narrativo? Por lo que, por un lado, en gran medida su trabajo involucra una inmersión rigurosa en determinada comunidad, en el caso de *Los escogidos*, la que habita Puerto Berrío, municipio ubicado en la subregión del Magdalena Medio del departamento de Antioquia. Por otro lado, una apertura a nivel creativo que proponga pero también visibilice “(...) los referentes simbólicos, las imágenes, las metáforas [,] las representaciones [y –agregaría– los procesos] colectiv[o]s que ell[os] entrañan”.

Cuando hablo de procesos, me refiero específicamente a esos movimientos sociales, antes caracterizados, que espontáneamente se tejen desde el actuar cotidiano como mecanismo de defensa simbólica y material de la naturalizada presencia del conflicto armado interno en el diario vivir de los porteños. En el caso de la comunidad de Puerto Berrío narrada allí, esta acción colectiva se traduce en la “adopción” de los muertos anónimos que el río trae a su territorio, acción que puede ser o no una forma de realizar el duelo individual y colectivo.

El narrador homodiegético que hace las veces de testigo –como nosotros los lectores– al fundir el relato de sus experiencias propias con las ajenas, en esta obra, es consciente del peso de su labor y se debate sobre el modo a partir del cual no solo representará la acción colectiva de resistencia que allí tiene lugar (la “adopción de muertos” anónimos) sino también en el cómo desde el suceso narrativo se le hará justicia a esta dinámica y se le corresponderá en el ejercicio. Es de este modo que *Los escogidos* no solo se preocupa por contar qué pasó, sino que se hace partícipe del cómo sucede, cómo se narra, cómo se experimenta elevándose a un grado interpretativo y propositivo, tal y como lo decía Nieto en el artículo previamente citado. Aportando a esas puntadas de resistencia, el texto desde su forma de habitar el mundo, consciente de ella, se une al pueblo porteño en la construcción de ese entretejido de historias, se permea e interviene en este movimiento social repleto de rituales de vida frente a la muerte.

Sin embargo, esta forma de movilización social contenida e intervenida por el acontecimiento literario tiene una historia y unas circunstancias definidas para su surgimiento, historia que revisitamos justamente gracias a la obra. Todo acontecimiento tiene un principio y un

siendo inconcluso y es precisamente a eso a lo que asistimos cuando leemos *Los escogidos*, a una puesta en escena que nos coloca y nos descoloca constantemente. Pero, además, la obra nos exige e interpela a asumir una posición ya no solo como narratarios que completan el ciclo natural de la experiencia de lectura, sino como sujetos, lectores de carne y hueso capaces de actuar política y éticamente, tal como los personajes de ese mundo narrativo. Tal como sucede en el relato inaugural, *Margaritas para un desconocido* donde la narradora irrumpe con toda la fuerza que el lenguaje le provee para pensar, cuestionar y volver a cuestionar la realidad que está experimentando:

Milagros me saca de la conciencia de mi propio cuerpo vivo. Al acercarme a ese nombre sin apellidos y sin género, dejo de percibir la sangre que palpita en mis sienes (...). Como no se conoce comienzo ni desenlace, el libreto está hecho solo de preguntas: ¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados? ¿De cuál linaje se desgranó sin dejar huella? ¿Cómo se llama el que allí se deshace mientras pasa el tiempo? ¿Cuáles palabras susurró –o quizá– gritó mientras le quitaban la vida? ¿Quién lo busca? (...) ¿Cómo llegó a este puerto de cuerpos sin nombre? “Es un muerto del agua”, dice alguien al pasar. (4)

Tras ser introducidos, por la voz protagónica, en la atmósfera primigenia (replicada) a la que le responde la acción colectiva de “adoptar” un muerto, nos encontramos con la escena del narrador completamente ajeno enfrentándose a uno de los tantos cuerpos anónimos que arriban a Puerto Berrío diariamente. Escena que contrasta con el descubrimiento de que, al margen de cualquier ritual tradicional, los habitantes de aquel municipio han originado redes de acción informales (no organizadas) en respuesta al horror que hallar cuerpos sin vida río abajo cada día supone y que envuelven la ritualidad de la vida frente a la muerte:

“Hay que tenerlo siempre en la mente y traerlo a la boca en todo momento”, instruye una mujer a su hijita dispuesta a entrar en comunicación con los muertos. (...) La niña sentada con las piernas cruzadas como su madre, trata de ver a través de las rendijas aquel que deberá invocar en cada acto de su vida. Tomadas de la mano se disponen a orar por las almas benditas después de quitar la suciedad de una lápida abandonada (...). Después de observar lo escrito y repasar los trazos, la madre sube la niña a la canastilla de una bicicleta y la empuja hasta salir a la vía polvorienta por

donde llegan todos los cortejos. (...) Han escrito “escogido” para anunciar su decisión de entrar en comunión con el espíritu de ese alguien del que no se ha dado noticia de su muerte. (5)

Encontrando vida en ese cuerpo marchito, quienes deciden “entrar en comunión” con algún “escogido”, toman responsabilidad sobre los efectos de esa violencia que no han perpetrado²⁷. En un acto de voluntad individual, por los beneficios que hacerlo les presupone, pero asimismo colectiva, al enraizar esta forma de movilización social en una solidaridad activa frente al dolor de los demás. Cada uno de los habitantes de esta comunidad que se suma a esta labor crea redes de apoyo simbólicas y materiales en pro de un principio de restitución y reparación extrínseca a la injerencia institucional. Es más, si no se lee como una sobre-interpretación, esta movilización se puede caracterizar como una conducta que invoca justicia para esos cuerpos/seres anónimos que también merecen ser lamentados:

Los pescadores se cansaron de verlos deshacerse en jirones a la orilla del río. Hoy son colección y propiedad temporal de un pueblo católico que no solo los invoca a cada minuto. Los rescata, les quita el lodo con tapones de esparto, los nombra, los sepulta y adorna sus tumbas como queriendo señalar que la muerte hace vibrar la vida. Se les somete.” (Nieto, Los escogidos 7) “(...) Con su perseverancia indican que seguirán al pie de sus muertos, aunque en verdad no sean los suyos, porque confían en que en algún otro puerto un ser bueno les *sea compañía en el sentimiento*”²⁸ (115)

En el capítulo 1 de su texto *El mundo, el texto y el crítico*, que lleva el título del libro, Edward Said hace un llamado por atender la cuestión de que los textos o las obras como existencias concretas que tienen un lugar en el mundo. Es así como las obras están en la completa autoridad de invocar modos de existencia que “(...) hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad (...)”, es decir, como sentencia Said: “(...) están en el mundo y de ahí que sean mundanos” (54). Lo que intenta hacer consciente Said, con este planteamiento que él denomina *mundaneidad*, es que cualquier texto u obra, por el mero hecho de existir, está en la capacidad de contaminar el mundo en el que habita— así como el mundo a ella—, no solo a partir del argumento que nos expone sino también a partir del cómo nos lo expone. Siento que, siendo plenamente consecuente con esta postura crítica y ética,

²⁷ “Con sus grafías negras se han escrito ‘escogido’, que puede leerse como la denuncia contundente del horror.” (115)

²⁸ Las cursivas son originales del texto.

Patricia Nieto no solo se interesa por presentar, desde los micro-relatos que componen esta gran mortaja llamada *Los escogidos*, en qué consiste esta acción colectiva de “escoger” a un muerto (NN) para la comunidad en cuestión sino que se interesa por apersonarse e involucrarse desde el quehacer literario en dicha acción.

A pesar de desistir, en una primera instancia, de “adoptar” uno de los tantos cuerpos anónimos, con el transcurrir del relato la narradora hace su propio trabajo de curaduría escogiendo no solo a uno sino a muchos seres anónimos (vivos y muertos) para sacarlos del pabellón de los olvidados en un gesto de respeto y dignidad por esas alteridades heridas... personas que a la muerte, muy a su pesar, solo supieron responder con vida. Gesto que se completa cerca al final, cuando la narradora dice:

Javier, Lucy, Hernán, Carmen, Harold, Ciro, Wilder, Saúl, César, Francisco Luis, Hismenia, Nelson... Javier, Lucy, Hernán, Carmen, Harold, Ciro, Wilder, Saúl, César, Francisco Luis, Hismenia, Nelson: los traigo a mi boca con cada paso que doy por este callejón” (114) “(...) Si yo tuviera algo de sabiduría podría prestarles mi voz para que ellos manifestaran sus penas; disponer mis manos para que escribieran por qué sufren; ofrecer mi cuerpo para que cuenten *cómo andan las cosas por allá del otro lado del mundo*²⁹ (115)

Pero, al no poder, les ofrece y nos ofrece su compromiso con el mundo para al menos recordarlos, nombrarlos y no olvidarlos desde y con el acontecimiento literario; haciéndonos considerar, tal como ella misma y quienes están presentes en cada una de las narraciones lo hacen, “(...) el modo como nuestra vida está profundamente relacionada con la vida de otros.” (Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* 32). Del mismo modo que lo hace, un año después, otro acontecimiento artístico, llamado *En-bola- atados*.

Narrar la vida desde los retazos

Presentada como una instalación, echa de una pila de bolas de retazos, acompañada por una pieza audiovisual³⁰ de corta duración que se repite circularmente y nos muestra parte del proceso de construcción de la obra, *En-bola-Atados* podría calificarse, más atinadamente, como

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Al cual se puede acceder ingresando al siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_1aqsUvkpOg

un proceso artístico, cultural y político propuesto por la artista Ana Isabel Díez o como un *acontecimiento* en todo el sentido de la palabra. Para su ejecución contó con las manos, voces y disposición de miles de personas (hasta el 2014, dos mil), a lo largo y ancho del país, en su mayoría mujeres. Según Díez, *En-bola-Atados* es “un proceso realizado con mujeres que han sido víctimas de algún tipo de violencia” (Cifuentes) y cuya vida, a partir de ello, ha quedado embolada, pérdida; de allí el juego de palabras evocado en su título que, igualmente, es inspirado en la premisa de “no podemos quedarnos rotos” para toda la vida al ser vulnerados. La obra encuentra su razón de ser en aquel impulso de cada uno de sus participantes por encontrar espacios que les permitan re-inventarse, un paso más allá del dolor. Para Tony Evanko, director de la Fundación *Casa Tres Patios* –una de las tantas organizaciones que cobijó el proyecto para su ejecución– el gran acierto de la apuesta de Díez, consistió en que ubicó el proceso artístico dentro de una pertinencia de carácter social y cultural colectiva que la hizo apoderarse responsablemente de su propuesta desde el planteamiento:

(...) no es simplemente la idea de artista que llega en paracaídas con su propia idea, pero hizo un trabajo de campo, de investigación, sobre los posibles beneficios que ese proceso puede dejar con los participantes. Entonces, yo pienso que ese es un ejemplo de proceso social que se planteó (...) (Cifuentes 8: 50)

Obra y proceso cuyo eventual resultado o, si se quiere, archivo narrativo explora su forma material más allá del imperio de lo escrito, al que no desecha por completo. Funcionando a partir de talleres, *En-Bola-Atados* es una obra que se construye a partir de la figura del encuentro de varios sujetos que tienen en común la necesidad de vivir y recordar que tienen el control sobre su vida.

Esta es *En-Bola-Atados*, segunda obra en la que en adelante me gustaría profundizar haciendo un ejercicio similar al realizado con *Los escogidos*, leyendo las dinámicas a partir de las que se construye la obra para ver cómo esta desde su *mundaneidad* confecciona un movimiento social que no solo hace del arte –en general– su mejor escenario de realización sino, particularmente, del quehacer literario una fuente valiosa para acompañar este tipo de acciones colectivas.

Hacia la mitad de su escrito *Políticas culturales para la sociedad del espectáculo (una respuesta a Vargas Llosa)*, Víctor Vich (bella y poderosamente) decía:

En la actualidad, siguen existiendo innumerables luchas sociales por democratizar la sociedad y existe un arte que no ha dado su brazo a torcer y que sigue posicionándose como la mala conciencia de la época. Se trata de artistas que continúan insistiendo en hacer visible lo que el poder vuelve invisible y en denunciar aquello que es urgente denunciar. (214)

No obstante, el gran interrogante que nos queda tras leer las palabras de Vich es ¿cómo el arte logra “ser la mala conciencia”, “denunciar aquello que es urgente denunciar” y “hacer visible lo que el poder vuelve invisible”? Dejando de lado los aciertos y límites de la propuesta de Vich en ese texto en cuestión, me gustaría retomar su discusión y tejer algo, a partir de ella y del caso colombiano contemporáneo, representado por cada una de las obras que componen el corpus de acontecimientos literarios a analizar en esta reflexión académica.

Si bien, mi punto central no consiste en sacralizar acríticamente cada una de las obras aquí abordadas como si se tratara de reliquias celestiales que solucionan nuestros males. Sí quisiera hacer un ejercicio en el que preponderantemente encuentro en estas algo que contribuya a “ser la mala conciencia”, “denunciar aquello que es urgente denunciar”, “hacer visible lo que el poder vuelve invisible” y a relacionarnos de una forma distinta con la realidad, y más si esta comprende un trasfondo de violencia(s) continua(s), tal como fue señalado con *Los escogidos*. No obstante, el impacto y los mecanismos que cada una emplea son diferentes entre sí, de ahí que la presencia de Vich (y ese texto en particular) a estas alturas no sea gratuita. De hecho, hay algo en su propuesta que hace visible una peculiaridad iluminadora y distintiva en la obra que no encontramos (al menos, no directamente) en la obra de Nieto, una peculiaridad ejemplar en el cómo de su elaboración.

Además de situar a cierto tipo de labor artística como lo hace, Vich en *Políticas culturales para la sociedad del espectáculo (una respuesta a Vargas Llosa)* hace un llamado de atención para volver nuestros ojos sobre ciertos “dispositivos” de accionar político, capaces de ofrecer, disponer y producir insumos que implementen un movimiento de transformación de la vida social desjerarquizante y descolonial: las políticas culturales. Si bien, enmarcar a una obra como *En-Bola-Atados* (y *Mujeres Pacíficas*, en la que profundizaré más adelante), dentro de esta categoría puede resultar peligroso además de fuera de lugar –porque, lastimosamente, este no es un proyecto financiado ni promovido por el Estado colombiano, en ninguna de sus posibles manifestaciones–

quisiera correr el riesgo, haciendo la claridad de la inexistente presencia del Estado en este(os) proceso(s) y haciendo hincapié en que especialmente recojo este concepto por lo que su caracterización implica como acción política de participación en el espacio común, accesible para todos y sin ánimo de lucro; que engloba en gran medida características que determinan lo público y elementos fundamentales de los acontecimientos literario aquí referidos. Aparte de por lo que entraña afirmar al arte dentro de contextos de trabajo político organizado más allá del enfoque de intervención simbólico. Siguiendo a Victor Vich, las políticas culturales son:

(...) un conjunto articulado de iniciativas públicas que intentan construir rieles inéditos para los tiempos que vienen: ellas deben constituirse como un lugar de disenso ante lo existente y por tanto de emergencia de lo nuevo. (219)

Aún más, son iniciativas que surgen con exigencias concretas ante la necesidad de subsanar problemáticas específicas que aquejan a determinada comunidad,

Promovidas desde la sociedad civil y desde el Estado³¹, su objetivo radica en el intento por modificar los hábitos asentados, las costumbres adquiridas, las prácticas que no se cuestionan bajo la premisa que lo simbólico y el arte sí tienen la capacidad de contribuir a fundar algo nuevo. (219)

Y es, justamente allí, donde encontramos localizada a *En-Bola-Atados*. Producto de un trabajo con, para y por la comunidad, esta obra desde su inicio se concibió como un performance político-artístico incesante cuyo principal objetivo es modificar un orden de las cosas hegemónico que, en primer lugar, dio pie para que se gestaran y replicaran prácticas violentas sin reparo. Planteando una nueva cartografía capaz de resignificar el lugar de los sujetos en su propia existencia y en la

³¹ Reiterando la claridad que realizaba anteriormente, con respecto a su lugar en la producción y circulación de *En-Bola-Atados* y, de *Mujeres Pacificas*, proyecto en el que me enfocaré más adelante. Quisiera ser puntual en que ninguna de estas dos obras/proyectos está cobijada por algún tipo de respaldo estatal, ni a nivel simbólico, administrativo ni presupuestal. Cada una de ellas son producto de iniciativas privadas (desconozco los modos de financiación o sus movimientos administrativos) que, sin retribución económica alguna, surgen por la necesidad de intervenir la esfera común a partir de la labor artística y política en función de re-plantear las dinámicas que han permitido que cierta comunidad vea afectada su integridad física, mental y emocional. Aunque entiendo y asumo el hecho de que justamente a partir de esta aclaración insistir en emplear a las políticas culturales como un concepto fundamental pueda ser contraproducente; quisiera igualmente puntualizar que lo hago así porque, salvo por la injerencia del Estado, los demás aspectos que caracterizan este concepto identifican perfectamente lo que en estas obras tiene lugar y cómo tienen lugar. Así que me parecería aún más insensato no echar mano de este cuando es más que procedente.

comunitaria, *En-Bola-Atados* está atravesada por una intención de generar transformaciones al corto y largo plazo desde el empoderamiento de los sujetos con su propio destino y con el de los demás. Es así cómo, por ejemplo, el resultado de los talleres se replicaba por fuera de sus propios confines, al ser puesto en práctica por sus co-participantes en sus hogares, como lo ilustra una de las participantes:

Doña Ana Isabel mil gracias por venir a traernos este taller de relajación. En esta bolita puse todo mi amor por mi familia y por mis hijos, cuando la armaba pensaba en lo firmes y fuertes que debo guiar a mis hijos y que sus vidas sean fuertes y firmes como la bola (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 19)

La posibilidad de narrarse, de aprehenderse, desde el lenguaje fue la mejor terapia para quienes participaron, contribuyendo así en la re-construcción del tejido social a partir de una re-invencción personal en sus circunstancias inmediatas. En el tomo I de los libros/ compilaciones de breves testimonios surgidos de la experiencia de las personas que hicieron parte del proyecto, Mónica Llaneth Álvarez Botero nos lo muestra así; siendo una de las pocas personas que puso su nombre en el texto que acompaña a su bola de retazos, nos cuenta con la primera persona del plural –que no es una elección menor– el resultado que le dejó a ella haber hecho parte activa de *En-Bola-Atados*:

Aquí dejo mis malos recuerdos a partir de hoy seré una mujer nueva. Llena de amor para dar, con oídos para escuchar, manos para ayudar, pies para guiar, boca para aconsejar, salud para vivir, animo para compartir y seguir luchando³² (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 24)

³² Para explicar el porqué de las incorrecciones que a nivel ortográfico y gramatical pueden presentar algunas de las citas, quisiera remitirme a la mención inaugural que Ana Isabel Diez hace en los libros compilatorios del proceso realizado para justificarlo así. Posición y gesto en el que me suscribo por completo. La selección en negrita es mía:

“Las bolas que aquí vemos son el producto de los talleres que se han realizado para la obra EN-BOLA-ATADOS, con mujeres de diversos lugares del país, etnias y credos, pertenecientes a diferentes estratos socioeconómicos, niveles educativos y culturales. Estas mujeres han sido víctimas de algún tipo de violencia, particularmente de género o intrafamiliar. Se ha querido compartir esta experiencia presentada no solo el cúmulo de bolas que hemos construido juntas, si no algunas de las ejemplarizantes experiencias individuales a través de los testimonios que ellas escribieron en las tarjetas que acompañan las bolas. **Para conservar el sentido de los testimonios, se presentan los textos tal y como fueron escritos.**

Agradecimientos infinitos a las valientes mujeres que hicieron posible este proyecto que tocó y cambió nuestras vidas para siempre.” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 2)

Narrándose en términos de alteridad, Mónica Álvarez no se promete ni le promete al mundo modificaciones ambiciosas, a gran escala, para empezar a re-tejer paso a paso el bien común y la sociedad que desea, en su lugar, se (y nos) promete actos concretos pero efectivos que desde su día a día enriquezcan la experiencia vital en relación con los otros, como su principal postura tras haber sufrido daño, y compromiso para impedir que alguien más lo padezca.

Tal vez, Mónica Álvarez sea solo una pequeña/gran muestra de los efectos de un acontecimiento artístico como *En-Bola-Atados* tiene en la estructura social ya que, como ninguno, su testimonio es muestra de esa provocación que la obra y sus dinámicas extiende de cortar el círculo vicioso en el que nos envolvemos cuando estamos expuestos a la violencia; respondiendo a esa pregunta que alguna vez dejaba en el aire, para quien la leyera, Judith Butler “¿Vamos a extender o a impedir la violencia por medio de la respuesta que tengamos?” (*Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* 41). Hoy, como nunca sabemos, que la respuesta es: impedir. El reto está en hacerlo consciente como lo hace Diez, Alvarez y como lo hace, de la misma manera, Ayda Casadiego Oyola, al prometerse, “Seguir aportando a la transformación socio cultural de nuestro territorio” (Diez, *En-Bola-Atados* (Tomo II) 26) o, aquella mujer cuyo nombre nos oculta pero dice:

Hoy en esta bola ato y saco de mi tanto dolor, sometimiento, abusos, menosprecios y para no repetir la historia... Decido ser FELIZ sola, cumpliendo con mi deber con mis hijos, valorandome, entregándome al servicio de los demás - Dios gracias por tanto AMOR (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 17)

Las narraciones ya sean escritas, orales o visuales –y el mismo espacio en el que estas fueron gestadas– se convierten en prueba fehaciente de la intención de agenciamiento tras su producción, la necesidad de quien ha sido víctima de dar cuenta de sí mismo más allá del dolor; teniendo en cuenta, claro, que dar cuenta de sí mismo siempre implica hacerlo frente a un “otro”, que me interpela a hacerlo así y que me ofrece unos marcos específicos para hacerlo (Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* 35). Es por ello que no encuentro gratuito que en la centena de testimonios que nos ofrece *En-Bola-Atados*: por un lado, exista un uso preferente del lenguaje en primera persona del singular (yo, me) y en primera persona del plural (nosotros, nos), que privilegia la presencia constante de una alteridad que me vigila, a la que debo transformar:

“Quiero q’ salga **mi** negativismo **mi** poca confianza en **mi** y **en los demas**, quiero ser mas positiva para poder ayudar a todos los que me rodean en especial a mi familia. Con este taller **me senti** liberada de todo lo malo de mi y **me senti** como otra persona, mientras lo asia saque todo el mal genio, quiero ser mas tolerante³³” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 17)

Por otro lado, que si bien el interés de este proyecto se concentra en el trabajo con mujeres violentadas de diferentes maneras, no se presume necesariamente que sea a partir del marco referencial de “víctima” –con el que al fin y al cabo se les interpela– sobre el que deban construirse narrativamente. Es decir que, al ser víctimas, no hace falta que se construyan nuevamente desde el dolor, el miedo, el trauma o la melancolía, tal como lo muestra, este breve enunciado de alguien que no quiso hacernos saber su nombre: “Rompiendo miedos construyendo vida de colores sin olvidar mi esencia” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 14). Ejemplo con el que este acontecimiento artístico demuestra una vez más que, aunque las normas o marcos referenciales no deben ni pueden determinarnos por completo “(...) sí proporcionan el marco y punto referencial para cualquier conjunto de decisiones que tomemos a continuación”(Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* 37), al obligarnos a tener una relación crítica con estas en un ejercicio más constructivo.

Al propiciar los insumos necesarios para crear narrativas que (re)piensan la(s) violencia(s) desde una postura responsable y éticamente comprometida, Diez –como veremos en breve también hace Tania Lizarazo en co-trabajo con la Comisión de Género COCOMACIA– hace de su propuesta artística una iniciativa de movilización social cuya premisa es re-habitar la experiencia cotidiana de individuos para, consecuentemente, re-plantear las estructuras que configuran el espacio común. Si en *Los escogidos* encontrábamos una apuesta que jugaba más en el plano simbólico, en *En-Bola-Atados* encontramos una que enfoca sus esfuerzos en la intervención e irrupción directa del plano simbólico pero, sobre todo, del material, al promover en cada uno de los participantes (ya sea como personas productoras de relatos o como quien los consume) la transformación individual y colectiva desde actos concretos, que se traducen en cambios de los procesos que se realizan habitualmente en el hogar, en la calle, en el transporte público, en el trabajo, en la universidad, etc. Propuesta con la que el acto de narrar no solo se convierte en un

³³ El subrayado y la selección en negrita son mías. Para identificar: el uso de la primera persona del plural y del singular, respectivamente.

ejercicio capaz de minar el orden de las cosas sino uno que, por sobre todas las cosas, lo complejiza; una propuesta que no solo permite imaginar mundos distintos sino que los crea en el instante; una propuesta que rompe, ilumina, piensa y hace.

Crear en plural para sobrevivir

En último lugar, tras recorrer estas dos experiencias artísticas que aun hacen y seguirán haciendo eco, llegamos a la ya mencionada *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*. Aunque en principio, mi intención no era establecer un recorrido en particular, guiado más allá del parámetro temporal (teniendo en cuenta la aparición de cada una de las obras en la esfera pública, de la más antigua a la más reciente); después de realizar mi propio proceso de curaduría para los propósitos de la escritura de este documento, debo decir que quisiera cerrar este capítulo reflexivo con ella. Especialmente, por lo que esta simboliza para el aspecto en el que quise hacer énfasis aquí: recomponer el tejido social en un escenario de violencia(s), supone tejer, crear, en plural.

Resultado de un proceso mancomunado, entre las inquietudes sobre la postura ética del trabajo académico en Colombia de la historiadora Tania Lizarazo y los procesos de reparación y resistencia adelantados por la Comisión de Género del Consejo Comunitario Mayor de la Asociación Campesina Integral del Atrato (COCOMACIA)³⁴, *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* es un entretejido narrativo publicado en el año 2015 en formato digital³⁵, que condensa y concentra las experiencias de algunas líderes de la Comisión de Género con la movilización social que han venido adelantando desde el año 2010 a partir de su activismo político.

Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas o, simplemente, *Mujeres Pacíficas* tal como las obras ya referenciadas, es una obra compleja que encierra una serie de procesos, desarrollos y efectos que la hacen ser todo un acontecimiento, no solo en el sistema literario en el que pueda ser

³⁴ Que se define a sí mismo como:

“ [Una] organización de hombres y mujeres que luchamos por el bien común de nuestras comunidades y por el futuro de nuestros hijos, defendiendo nuestro derecho al territorio, haciendo un buen uso de los recursos naturales para formular un modelo de desarrollo desde nuestra visión y cultura como pueblo negro” (COCOMACIA)

³⁵ Al que se puede acceder siguiendo el hipervínculo www.muierespacificas.org (y el cual, aún se encuentra en construcción).

circunscrita³⁶ sino en la estructura social, cultural y política que tiene lugar. Situándose de un modo muy específico frente al problema de la(s) violencia(s) cotidianas que afectan a la comunidad que la produce, tras enlazar formas de lucha colectivas con los insumos que un arte o, más específicamente, un quehacer literario político –sí volvemos a Rancière– tiene para ofrecer, *Mujeres Pacíficas* se convierte en el producto de una serie de iniciativas cuyo principal objetivo es hacer visible lo que no lo es y denunciar algo que con urgencia debe ser denunciado. No obstante, al igual que sucedió con *Los escogidos* y *En-Bola-Atados* nos asalta la gran pregunta de ¿cómo lo hace? Es por ello que funcionando bajo la misma metodología responderé esta pregunta al hacer visible su *mundaneidad*: su construcción, su forma de contener/ estar en el mundo en el que habita y el modo en el que circula por este.

Al ser ejecutada a partir de metodologías similares a las que fueron identificadas en *En-Bola-Atados* y *Los escogidos*, *Mujeres Pacíficas* funciona sobre la base de un trabajo con, para y por la comunidad, cristalizado, por ejemplo, en talleres donde su participación activa es indispensable. De acuerdo con Tania Lizarazo, persona (o, si se quiere, académica) que desde hace seis años acompaña el trabajo de la Comisión de Género, para la elaboración del compendio narrativo que hoy conocemos, primero se realizaron de manera cooperativa “(...) talleres y asesoría individual en uso de tecnologías cotidianas que necesitaban para su trabajo como activistas” (Lizarazo), del que hay documentación en la página oficial de la Comisión en Facebook³⁷. Asimismo, realizaron “(...) un video [...] homenaje para la coordinadora Justa Mena, y un documental sobre el trabajo de las comisionadas para presentar en una asamblea general de COCOMACIA”, que han sido oportunamente compartidos a nivel local (Chocó). Es decir, para la realización del proyecto, ante todo, se propusieron los escenarios disponibles para que fuera la comunidad misma quien lo gestionara, produjera y creara teniendo en cuenta sus necesidades. Cuestión que guarda completa relevancia con la motivación para el surgimiento de *Mujeres Pacíficas* que, según Lizarazo³⁸, consistió en:

³⁶ Eso quisiera dejarlo a elección del lector que esté más atento a estas caracterizaciones, que bien pueden situarla dentro de las literaturas de la violencia (¿por qué no?) o dentro de la literatura colombiana contemporánea, si acudimos a una tipología más genérica; o, incluso, siendo más específicos a las literaturas orales colombianas de la contemporaneidad.

³⁷ A la cual se puede acceder siguiendo el enlace <https://www.facebook.com/generococomacia/?fref=ts>

³⁸ Las declaraciones que cito en adelante son producto de una entrevista (no oficial) que realicé en el proceso investigativo, la cual se encuentra debidamente referenciada en la bibliografía.

(...) establecer una relación menos jerárquica basada en una colaboración ética para evitar reproducir narrativas de violencia y revictimizar a mujeres que han trabajado toda su vida por sus comunidades. Hablar con ellas en lugar de/por ellas ha sido mi intención, aunque inevitablemente a veces me encuentro en lugares donde estoy hablando por ellas.

Es así como el acontecimiento literario que aquí nos convoca, es el resultado de una serie de acciones colectivas pensadas desde un movimiento social, el cual se levanta para afirmar su lucha, y como discurso (en cuanto lenguaje y prácticas) combativo, que se resiste a reproducir los términos con los que la violencia se narra y los ha narrado. No resulta, en ese sentido, sorprendente que la mayoría de narraciones que componen este entretejido, al unísono proclamen que esta comunidad y sus habitantes son más que “víctimas”. De esto da cuenta, por ejemplo, Justa Mena, una de las doce líderes de la Comisión de Género COCOMACIA que cuenta su historia para este proyecto, cuando dice: “La lucha mía ha sido incansable, por salir adelante, por ser alguien, por superarme, por servir a las personas (...)” (5’ 50”- 6’ 08”) o cuando ella misma pone de manifiesto que su principal deseo es que esa lucha de la que habla (individual y colectiva) sea la protagonista de su relato (6’ 15”- 6’ 45”). Como tampoco resulta sorprendente que gracias a este ejercicio narrativo podamos al fin comprender que aquellos que lo han sido, lejos de ser meros objetos de estudio son, por su propia decisión, sujetos de conocimiento.

El Chocó es un territorio reconocido por la crisis humanitaria histórica en la que ha estado sumido: la instalación del conflicto armado interno; la menguada presencia o, más bien, el abandono por parte del Estado; la corrupción; la falta de control a multinacionales que fundamentan sus actividades productivas en el extractivismo –sobre todo en el sector minero–(9) son según el *Diagnóstico, valoración y acción de la Defensoría del Pueblo*, por mencionar algunos, elementos sustanciales que hoy sostienen esta crisis recrudescida que refiero³⁹. Es entonces como *Mujeres Pacíficas*, a diferencia de las obras ya referenciadas, está enmarcada en un contexto donde los actos de resistencia, incluso la movilización social, se funden fácilmente con las maniobras para sobrevivir a diario. De allí su inminencia para la comunidad en la que tiene lugar. Narrativamente ubicada, en medio, no después del hecho violento –como sí sucede en *En-Bola-*

³⁹ Asimismo es justo mencionar que el Chocó se ha convertido en un destino privilegiado para captar donaciones de origen no-gubernamental o apoyo, usualmente, asistencial extranjero cuyo impacto lastimosamente sigue siendo reducido.

Atados– y siendo ejecutada por actores que aún, en la actualidad, experimentan directamente acciones violentas –diferente al ejercicio que encontramos en *Los escogidos*–, *Mujeres Pacíficas* explora y encuentra en el quehacer literario un escenario propicio para, volviendo a Víctor Vich, “(...) modificar [...] hábitos asentados, [...] costumbres adquiridas [y] prácticas que no se cuestionan (...)” (219), en el marco de iniciativas de carácter público que abren camino al disenso. En su narración, María del Socorro logra hacernos claro este aspecto al traer a colación uno de los tantos cantos que entonan las mujeres participes de esta organización mientras realizan las labores diarias: “Ley 1257 es la que nos ampara de las distintas violencias en contra de las mujeres. Nos sacan del territorio, poniéndolo en tanto riesgo, hasta perder su cultura, que es la madre de nosotros⁴⁰” (0’ 30”- 0’ 44”). En un coro unánime pero plural esa voz colectiva, a partir de este gesto, materializa su inquietud transformadora al volver acciones concretas sus exigencias y sus luchas. Tal como, desde un llamado más directo nos lo deja claro Adonis:

Mi llamado es para las compañeras mujeres. Que cuando nos inviten a las capacitaciones no nos hagamos ajenas. Que nos hagamos presentes. Porque esas capacitaciones le sirven mucho a uno para su vida personal, para uno aprender a reclamar sus derechos. Porque si nosotras nunca participamos nunca van a poder conocer sus derechos y para invitarlas a que vivamos en convivencia pacífica en su comunidad, con sus hijos. Que no maltratemos a los niños, formemos a los niños bien, les demos buenos consejos para que los niños sean en servicio de nuestra país⁴¹ (0’00”- 0’42”)

Su apuesta, en un ejercicio similar al que sucedía en *En-Bola-Atados*, se concentra en intervenir no solo –desde la literatura y el accionar político que parecen uno solo– a nivel simbólico su realidad sino también hacerlo a nivel “práctico” o, si se quiere, material al presentar su deseo de cambio con exigencias puntuales: formar a su vez a los suyos en lo que a materia legal se refiere, como la instrucción de los derecho humanos para así poder ejercerlos; luchar por abrir los espacios

⁴⁰ Personalmente me gustaría hacer la invitación de acercarse a estos relatos desde la dinámica que proponen, acción que no es difícil por su disponibilidad en plataformas digitales. Este relato en particular se puede visualizar y escuchar completo siguiendo este enlace: <https://vimeo.com/127667648> y la cita en cuestión, a partir del segundo 30 hasta el 44. El motivo principal de esta invitación radica en que como ninguna otra de las narraciones, al funcionar desde una textualidad oral principalmente, el relato –el contenido– está por completo emparentado con el cómo se relata –su forma–. El ritmo, la entonación, el hecho de que sea una canción que facilite el proceso mnemotécnico, es un aspecto en suma valioso del cual no se puede dar cuenta a cabalidad con la mera transcripción.

⁴¹ *Ibidem*. Este relato se puede visualizar y escuchar siguiendo el próximo hipervínculo: <https://vimeo.com/127667734>

donde estas capacitaciones puedan tener lugar, tal como lo hace manifiesto Justa Mena en su narración; hacer de la resistencia el mejor legado para la familia, amigos y, en general, la comunidad, como lo hace explícito Rubiela; o, como lo hace Adonis, al puntualizar que empezando por el buen trato a nuestros niños es que se puede empezar a labrar desde el aquí y el ahora la transformación a largo plazo y con efectos perdurables, que una sociedad que resiste al sobrevivir necesita. Por último, iluminando esa afirmación final a partir de la obra misma, quisiera traer a colación la sentencia con la que concluye el relato de Julia:

(...) toda la gente ahora que reclama un derecho lo señalan, pero uno no. Se confía, uno va adelante. Y mire que yo no tenía ninguna capacitación, y a mí me decían, “que mire...” que me iban a matar porque [...] ⁴², “que vea...” que yo no le reclamara a nadie esa cosa, porque esa gente me podían dar con la mano y yo no le paraba bolas a eso. Yo por mi comunidad reclamo en cualquier parte. (08’10”- 08’35”)

El objetivo de crear nuevas narrativas de la violencia, tal como lo proponía Tania Lizarazo anteriormente no debe ni puede hacerse por fuera de una intención y empeño colectivo, traducido en un modo de proceder en el mundo individual distinto, renovado y responsable. Uno donde cada costura, sea pieza fundamental para reconstruir este tejido social desgarrado por la dinámicas de la guerra y de violencias varias. *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, habita el mundo así, ejemplificando ese movimiento recíproco y fluctuante de creación de vida donde Ana Rosa, Adonis, Banessa, Carmen, Julia, Justa, María del Socorro, Miriam, Pancha, Rosmira, Rubiela y Yenny, cada una de sus co-autoras, y sus historias, son puntadas que componen este tramaje narrativo pero, a su vez, son resultado de este. Cambiar los términos con los que narramos la violencia, pasa por un movimiento de consciencia público, colectivo, que en el camino “contamina” a las estructuras discursivas de los sujetos –en su individualidad– y las transforma. Como a su vez, en respuesta, los sujetos movilizadas por una intención crítica también pueden contaminar y transformar las estructuras discursivas comunes (sin que la manera en la que lo formulo implique un orden intrínseco).

⁴² Esta pequeña elipsis en la transcripción, responde a la ilegibilidad de este apartado en cuestión en la pieza audiovisual original.

Como obra, como proceso, como proyecto, *Mujeres Pacíficas* se reconoce incompleta, lo cual desde una posición muy personal me parece más que ejemplar, en construcción constante, como lo diría una de sus participantes, Justa Mena al decir: “Mi nombre es Justa Mena y yo quiero contar mi historia”, historia de vida que –como las de sus compañeras– es la fuente fundamental de la obra, “(...) mis experiencias que he tenido en la vida, mis logros y mis dificultades (...) Yo ya estoy descansada en mi casa. Yo aquí vengo a la organización a seguirle aportando porque todavía me siento con ánimos de seguir luchando (...)” (7’ 30”- 8’ 30”), el camino continua. Y como lo reafirmaría Tania Lizarazo, al comentar los planes a futuro del proceso:

(...) planeo viajar a Chocó en julio y probablemente pensaremos en otros proyectos, incluyendo rediseñar la página, difundir las historias y empezar un trabajo con los jóvenes (hijos de líderes de COCOMACIA) que ahora tienen su propia organización: COJUCOMA y han estado interesados en trabajar conmigo y en producir sus propias historias digitales.⁴³

Tal vez, en gran medida, esto se deba a que entienden su activismo político y su trabajo artístico como un tejido que emigra de sus confines para empezar a ser hilvanado en otro tiempo, en otros espacios, por otras personas, siendo coherente con ese flujo continuo sobre el que recién hice énfasis. Es por ello que su modo de circulación no pudo ser otro que aquel que permitiría ese libre movimiento y que no le jugara por completo a esas dinámicas de mercado que han hecho de ciertas narrativas, elaboradas a partir del dolor ajeno, un artículo vanidoso de consumo rentable para sus distribuidores. Respondiéndole a esa fetichitización –de lo que no se puede acusar a todas las obras que opten circular por los medios tradicionales– es que el contenido de *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* es accesible y gratuito⁴⁴, desde cualquier plataforma digital.

Conclusiones

Pensar en intervenirlos narrativamente, en medio de la(s) violencia(s), es sin duda uno de los más importantes retos que como sociedad hemos tenido y tenemos hoy. Para comenzar, hemos de reconocer que la(s) guerra(s) no se libran ni se han librado únicamente en el campo de batalla

⁴³ *Ibíd.* Nota 38.

⁴⁴ Actualmente la página oficial (www.mujerespacificas.org) se encuentra en montaje por lo que no puede encontrarse en totalidad el material que compone el proyecto. Sin embargo, de acuerdo a Tania Lizarazo y a las declaraciones que ha dado en varios espacios, se espera poder pulir el sitio web y entregar un resultado más completo al finalizar el 2016.

y entre los cuerpos; se han librado también desde lo simbólico como, por ejemplo, sucede con el lenguaje.

Alguna vez alguien decía, a propósito de la relevancia de los estudios de la memoria en las realidades contemporáneas de las naciones andinas, que un llamado a la reflexión en contextos de conflicto(s) inevitablemente era un llamado a la difracción. Entonces y ahora, que ya ha pasado el tiempo, reafirmo que no puede existir una imagen más acertada para enmarcar la lógica sobre la que se debe re-plantear esta discusión. Un movimiento de dispersión que ante los obstáculos imprevisibles (sin ellos también) se multiplica y disemina aún más. Igualmente, un movimiento dispersivo que, si bien se origina en un foco emisor único, se propaga, desacomodando a este último.

Hacer un llamado de atención sobre el volver desde una postura crítica, ética y abierta a la discusión sobre la construcción discursiva (en tanto lenguaje y prácticas) que (hemos) se ha tejido alrededor de la(s) violencia(s) en una sociedad como la nuestra, requiere que hagamos consciente que no es un intento de transformación que se va a ser solo. Es decir, debemos terminar de entender que cada una de nuestras acciones e imaginarios incide en los de los demás –tal como lo planteaba a partir del concepto de *estructura del sentir* Raymond Williams– en una especie de efecto de propagación y viceversa, un flujo continuo de contactos donde el individuo puede permear las estructuras colectivas y las colectivas, por supuesto, a los individuos. Es por ello que, definimos más allá de la violencia(s), como primer postulado de esta discusión, demanda, entre otras cosas, que cada uno de nosotros piense su cambio constructivo en términos de alteridad y que la comunidad, a su vez, se abra a la posibilidad de acoger estas “pequeñas” acciones: respaldándolas y robusteciéndolas. Se trata de crear pluralmente, en distintas direcciones, sobre la base del disenso, llenos de voluntad y compromiso, sin verdades prescritas, bajo la premisa de vivir ante las improbabilidades y de más, mucho más...

Aseverar que en el caso colombiano esta discusión no se ha dado, sería desconocer e invisibilizar una cantidad significativa de exploraciones que contra viento y marea (y con el viento a su favor también) han dado las primeras puntadas para hilar este nuevo tejido social. Tal como puede ser percibido desde el quehacer literario y que, oportunamente, iluminaron cada una de las obras aquí mencionadas, cada una de ellas (*Los escogidos*, *En-Bola-Atados* y *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*) dieron cuenta de ello desde sus particularidades. Como resultado,

acompañando o como mismo escenario para la movilización social, la literatura siendo literatura o el arte siendo arte, ha sido –como otras formas artísticas, como otras disciplinas de conocimiento– uno de los tantos espacios donde esta discusión se ha tramitado. Sin embargo, si bien se ha tramitado, ¿qué tanto se ha desarrollado esta discusión? ¿Qué problemas han sido asediados desde la apuesta política y estética que cierto arte, como el aquí privilegiado, pretende hacer? ¿Además de tejerse a partir de una consciencia responsable que involucra un trabajo más riguroso en/desde las prácticas públicas y personales, de qué otra forma la literatura y el arte, en general, están en la capacidad de cambiar los términos de ese discurso hegemónico que consumimos de la violencia en su mundo narrativo? Son cuestiones que aún deben ser atendidas.

Capítulo II

Reinventar la costura de la herida

(...) *La muerte nunca nos venció
Porque todo lo que muere
Es por que alguna vez nació.*

-Calle 13, *La Vida (Respira el momento)*-

El pasado 31 de marzo de 2016 el periódico El Espectador, en su versión digital, titulaba “Los paramilitares me violaron y torturaron porque decían que era una prostituta de la guerrilla” a una breve reseña sobre *Cuerpos marcados por la guerra*, pieza audiovisual de corta duración producida en el marco de la campaña *No más violencia*⁴⁵. Prestándose de la sencillez técnica de la cámara fija, el vídeo nos muestra a Natalia Reyes, famosa actriz colombiana, interpretando un monólogo cuyo personaje central es una mujer anónima que fue agredida sexualmente y torturada por soldados paramilitares; finamente maquillada, con una expresión contenida pero atormentada que se extiende de su rostro a todo su cuerpo y con una escenografía asépticamente blanca, Reyes representa el fragmento del testimonio de una mujer vulnerada en su integridad de la forma más aberrante posible al ser acusada de guerrillera por sus agresores. Concentrándose en los más escabrosos detalles, la narración línea a línea recrea un agónico escenario incapaz de expresar algo distinto al dolor y sufrimiento:

Una noche iba caminando con mi novio hacia mi casa, se nos atravesó un grupo como de nueve tipos... se identificaron como paramilitares. A él lo amarraron ahí y a mí me empezaron a desnudar a la fuerza, a pegarme muy duro y a hacerme cosas horribles. Que yo era una prostituta de la guerrilla [decían] (...) cuando ya me tenían ahí desnuda me empezaron a penetrar uno a uno. Me metieron sus penes en la boca, me arrancaron el pelo, me empezaron a decir cosas horribles, me golpearon muy duro la cara. Cuando ya hicieron todo lo que quisieron conmigo, me empezaron a llenar de piedras y arena la vagina que pa’ que nunca me olvidara de ellos. Me dijeron que me

⁴⁵ Iniciativa autodenominada “#Nomásviolencia: testimonios para recordar”, es una serie audiovisual co-producida por el Centro Nacional de Memoria Histórica, la Asociación Colombiana de Actores y el Canal Universitario ZOOM, en la que un grupo de cincuenta actores nacionales representan, en aproximadamente un minuto cada uno, relatos de personas que han sido violentadas, de algún modo, en el marco del conflicto armado interno. El metraje de un minuto treinta de duración al que hago mención, puede ser observado en su totalidad siguiendo el presente enlace: https://www.youtube.com/watch?time_continue=93&v=molCpe84M1E

dejaban viva solo para que me acordara de lo que me pasaba por ser una guerrillera, una prostituta cochina (...) (El Espectador)

Haciendo énfasis en el cuerpo pero más específicamente en uno que es vejado, mutilado y herido, el fragmento anterior da cuenta de cómo entorno al narrar la guerra se ha creado en Colombia una “tradicción” que, en su intención por hacer visible (y consciente) el horror, privilegia la representación de las ruinas que esta deja a su paso. Con un lenguaje sin paliativos, tal vez con la finalidad de crear un efecto de “verosimilitud”, el breve monólogo nos ubica justo en el instante en el que el acto violento es perpetrado, no antes ni después, elección que me inquieta y me suscita la gran pregunta de ¿por qué? ¿Por qué hace falta que, para “hacerme consciente” de la violencia, yo deba acercarme en estos niveles que el lenguaje ofrece al sufrimiento de alguien que ha sido vulnerado? ¿Qué tipo de criterio me autoriza a mí para ingresar en la intimidad de alguien y asimilarla en su dolor? ¿Cómo se supone que yo debo responder a su historia? ¿Debe dolerme? ¿Debo sentir culpa por no impedir que la agresión sucediera, aunque estuviera fuera de mis manos tal respuesta? ¿Debo compadecerme? ¿Solidarizarme? O, aún más, ¿ponerme en sus zapatos?

En principio, no quisiera entrar juzgando iniciativas como la que encarna *Cuerpos marcados por la guerra*; me gusta más interpretar este tipo de expresiones como actos de buena voluntad resultado de un interés real por exigir algo, consciencia, justicia, reparación... algo que desmarque a la(s) violencia(s) y sus dinámicas como lugares comunes en nuestra sociedad. Sin embargo, no deja de inquietarme su qué (narra) y su cómo (lo narra): un montaje austero; una interpretación esforzada; un rostro angelical sin asomo de brillo, sudor o alguna herida; un arte visual esquemáticamente intervenido, sin dejar nada al azar (una silla y un fondo blanco); una fotografía limpia que se traduce a una imagen de altísima calidad; además de la elección del fragmento a relatar y que se opte porque sea representado por una actriz profesional, hace que dicha pieza audiovisual se me presente como un artículo de consumo completamente producido y ajeno a lo que intenta representar, y no como una experiencia que me haga reflexionar sobre la guerra y sus efectos. En su lugar, el vídeo en cuestión me hace sentir cierto amague de vanidad y una estetización⁴⁶ de la violencia asimilada, siguiendo a Luis Fernando Restrepo, por una retórica

⁴⁶ Sin querer extenderme más de lo necesario, entiendo *estetización* como una técnica empleada con fines políticos-ideológicos a partir de la cual se prescribe la experiencia sensorial en relación con el arte, al definir-enmarcar a este último desde categorías unívocas e incuestionables (como lo bello, por ejemplo) para ser “apreciado”. Este término lo retomo de Walter Benjamín en su texto *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, hecho que menciono por dos motivos: primero, de modo referencial para quien desee explorar de primera mano el manejo conceptual de dicha noción y, segundo, porque siento que no es gratuita esta relación virtual entre la inquietud de Benjamín por

de compasión cristiana que nos insta a sentir culpa, lástima y enaltecer el sacrificio pero no a tomar responsabilidades al respecto (320) y por una puesta en escena espectacular que en lugar de hacer visible lo que la guerra ha hecho invisible, convierte en mito a perpetradores, a quienes han sido violentados y al conflicto mismo.

No obstante, llegados a este punto me gustaría ser enfática en que mi intención no es condenar deliberadamente a *Cuerpos marcados por la guerra* en su individualidad, esta es tan solo una muestra, entre muchas otras, de un discurso oficial que se ha construido –desde las instituciones estatales o el gobierno de turno, por ejemplo– para narrar, consumir, poner a circular, significar, dar trámite, etcétera a las distintas formas de violencia en el contexto colombiano. Un discurso caracterizado por la capitalización de una forma de violencia sobre otras (la que es propia del conflicto armado interno o del “estado de guerra”); la centralidad de la víctima (como categoría) frente a otros actores involucrados y la necesidad de interpelar a esta última exclusivamente desde el hecho traumático que vivió, haciendo de su sufrimiento el único marco referencial o incluso *identitario* por el cual es reconocida en la sociedad. La cuestión entonces no recae directamente en la pieza audiovisual comentada, sino en lo que materializa práctica y simbólicamente, un discurso, diría yo, un esquema, un patrón para experimentar la violencia que apoca perspectivas y potenciales reflexiones.

Hilos en punta ¿cómo leer nuestra(s) herida(s)? El discurso oficial de la(s) violencia(s) en perspectiva.

Según María Helena Rueda, en su texto *La violencia desde la palabra*, la producción a propósito de la violencia en Colombia se remonta cincuenta años atrás –momento en el que se recrudecen conflictos de previo desarrollo en el país como los agrarios, antiguos o recientes, y momento en el que se desarrolla la coyuntura histórica, política y social denominada la Violencia (Pécaut 16)–. Una producción que, advierte Rueda, por fortuna ha sido copiosa y se ha construido también a partir de una importante variedad disciplinar cuyo valor no reside en la cantidad sino en su valor reflexivo dentro de la pertinencia social:

hacer una lectura crítica del vínculo entre política, guerra y un arte producido en serie, gracias a los nuevos medios de producción, y *Cuerpos marcados por la guerra* como artefacto que tantos años después ilustra puntos de su discusión, en una puesta en escena si se quiere “premonitoria”.

Como una fuente inagotable, los conflictos violentos del país y los textos que se han tejido en torno a ellos ofrecen siempre nuevos motivos para continuar la reflexión, revisar los argumentos anteriormente planteados, modificar el rumbo de la discusiones y postular nuevas hipótesis (...) ¿Cómo entender la[s] violencia[s] en Colombia? Podría ser la pregunta que sirve de base a estos discursos. ¿Cuál es el origen? ¿De qué manera se manifiesta? ¿Cómo buscarle una solución? (...)

A nivel metodológico la propuesta de María Helena Rueda es clara, debemos acercarnos al estudio de este discurso desde una postura ética y responsable. Sin embargo, también es una invitación para que no solo el estudio sino también la producción de este se vea directamente vinculada con un proceso reflexivo que en lugar de volverlo una verdad unívoca, un patrón narrativo predeterminado, lo convierta en un campo de discusión abierto y permanente, incapaz de mecanizar usos del lenguaje, estructuras narrativas y formas de representación.

Si bien, es sumamente peligroso generalizar sobre el valor crítico/reflexivo que tiene este discurso oficial en torno a la violencia al que me refiero –en nuestra sociedad contemporánea– y sus estrategias, quisiera puntualizar que mi llamado por asediarlo radica principalmente en la inquietud por entender hasta qué punto este contribuye constructivamente al re-plantamiento de una comunidad que, como en la que habitamos, ante la experiencia de la guerra, los conflictos varios, el dolor... sigue aferrada a la vida: ¿Cómo este discurso y sus mecanismos no terminan por agotarse generando un efecto de anestesia que empeora nuestro panorama? ¿Cómo este discurso oficial, materializado en múltiples formas narrativas y prácticas, termina definitivamente por proporcionarle los insumos básicos a esta sociedad para re-inventarse en términos que no conjuren nuevamente dinámicas violentas?

Uno de los argumentos medulares que ha legitimado la construcción de un archivo narrativo⁴⁷ en torno a la experiencia del horror de la violencia ha sido la promesa de reparación integral a partir de este para quienes han sido víctimas directas y, por extensión, a quienes no. En el caso colombiano, este argumento está sustentado, entre otros, por el marco legal en la Ley 1448

⁴⁷ Quisiera clarificar que cuando hablo de narrativas, narraciones o narrar me refiero en el sentido más amplio a la expresión, desde cualquier registro lingüístico, de algo que se quiere contar o se cuenta, sea esta con un carácter informativo, descriptivo, argumentativo o creativo. Es por ello que dentro de esta denominación fácilmente puede pensarse en artículos de revistas, ensayos, pinturas, esculturas, películas, canciones, etcétera como algunos modos en las que estas se materializan.

de 2011 o mejor conocida como la Ley de víctimas y las gestiones que de allí se derivan. Concretamente en su Artículo 25, la Ley dicta:

“Las víctimas tienen derecho a ser reparadas de manera adecuada, diferenciada, transformadora y efectiva por el daño que han sufrido como consecuencia de las violaciones de que trata el artículo 3^o⁴⁸ de la presente Ley.

La reparación comprende las medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica.⁴⁹

Cada una de estas medidas será implementada a favor de la víctima dependiendo de la vulneración en sus derechos y las características del hecho victimizante.” (Congreso de la República)

No obstante, tras leer el fragmento citado queda en el aire la gran pregunta de ¿cómo?, particularmente para nuestros intereses, ¿cómo el estatuto legal está pensando concretamente la implementación de estas “medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición” desde el orden simbólico? Volviendo nuevamente al texto legal, en su Artículo 141, se define *reparación simbólica* como:

“(…) toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas”

Es por ello que, en principio, esta Ley contemple la implementación de políticas públicas que generen los espacios y mecanismos para la creación y preservación de la memoria histórica, además de la necesidad de incentivar procesos que prevengan a futuro la victimización de más ciudadanos. Es entonces que, al hacer de la memoria el pilar fundamental del proceso de reparación simbólica, el Estado colombiano no puede encontrar en la creación de un acervo narrativo más que su principal recurso metodológico, aspecto explícito en la ya citada ley:

⁴⁸ En cual se define qué es una víctima y dice: “Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.”

⁴⁹ El subrayado es mío.

“ARTÍCULO 145. ACCIONES EN MATERIA DE MEMORIA HISTÓRICA. Dentro de las acciones en materia de memoria histórica se entenderán comprendidas, (...), las siguientes:

1. Integrar un archivo con los documentos originales o copias fidedignas de todos los hechos victimizantes a los que hace referencia la presente ley, así como la documentación sobre procesos similares en otros países, que reposen en sitios como museos, bibliotecas o archivos de entidades del Estado.
2. Recopilar los testimonios orales correspondientes a las víctimas y sus familiares de que trata la presente ley, a través de las organizaciones sociales de derechos humanos y remitirlos al archivo de que trata el numeral anterior, (...), y no constituya revictimización. (...)”

Sin embargo, tal como se observa a partir del fragmento citado, este acervo narrativo debe ser construido: primero, desde el punto de vista privilegiado de la víctima; segundo, a partir del relato de los “hechos victimizantes” y; tercero, como por arte de magia, que estas dos cuestiones anteriores no desemboquen en re-victimización. Contraviniendo aquella acepción que la misma Ley evoca sobre coaccionar u orientar la construcción de este, el estatuto legal está promoviendo un patrón discursivo en torno al modo de narrar la(s) violencia(s) preocupado sobre todo por documentar y representar, en lugar de estimular ejercicios de reflexión más problemáticos. Incluso, llevando este razonamiento a una dimensión aún más controvertible, hacer del recordar y el modo en qué lo hacemos un ejercicio mecánico y estructurado de antemano, lo cual nos obliga pensar que no solo hay un control sobre nuestra forma de producir memoria sino, igualmente, sobre lo que olvidamos; punto sumamente cuestionable si tenemos en cuenta lo que esto, en términos prácticos, significa para nuestra relación crítica con la historia tal como lo sugiere Elizabeth Jelin en su texto *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*:

Están también el cómo y el cuándo se recuerda y se olvida. El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras. Tanto en términos de la propia dinámica individual como de la interacción social más cercana y de los procesos más generales o macrosociales, parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos. (2)

Recordar y olvidar son operaciones indisolubles definitivas para los propósitos de cualquier proceso de transformación que emprende una sociedad en estado de conflictos permanentes como la nuestra, el monopolio de una sola forma de realizarlas no solo es peligroso sino también

insostenible. Es por ello que, como primer paso, sería justo reclamarle a ese discurso oficial construido en torno a la(s) violencia(s) una respuesta que argumente ¿por qué se han invertido todos los esfuerzos en invisibilizar el relato de actores que no necesariamente son víctimas? ¿Por qué se insiste con tanta vehemencia en hacer de su presencia algo de poca relevancia para ser recordado y algo con todas las virtudes para ser olvidado? ¿Merecemos que nuestro pasado, presente y futuro se cuente solo a partir del sufrimiento y el dolor, producto de la vulnerabilidad de alguien cuya intimidad queda expuesta ante nosotros? ¿Acaso la violencia solo puede/debe ser narrada a partir de una estética del horror o fealdad para que me resulte más “correcta” su exposición? Personalmente, me rehúso a creerlo así y, no obstante, alguien puede interpelarme sobre la posición cómoda a partir de la cuál planteo estos interrogantes. De hecho, podría tener toda la razón pero le aclararía que mi posición, como la de muchos otros, no consiste en irme en ristre contra este discurso oficial que le juega a un patrón narrativo que enfatiza en el martirio, mucho menos condenarlo *per se*, sino ponerlo en perspectiva para entender qué tan responsable, “reparador” y generador de consciencia es. No se trata de que aquel discurso y sus mecanismos me provoquen hastío y conmocionen mi susceptibilidad, sino de reconocer hasta qué punto sigue confrontando, como tal vez lo haría en un principio, la experiencia de la violencia y sus causas, haciendo caso al llamado que nos hacía María Helena Rueda metodológica y creativamente.

Tanto la memoria como el olvido son procesos a partir de los cuales construimos narrativamente una historia que convoca en simultánea una idea del pasado, el presente y el futuro, obviar su localización y función natural de selección de acuerdo a las estructuras en las que tiene lugar sería afirmarles a estos un valor consensual y objetivo del que carecen. En su texto *Memorias y amnesias colectivas*, Joël Candau dice: “raramente los recuerdos se mueven al mismo ritmo” (14), tal como lo hace Jelin, Candau es enfático en afirmar que hablar de memoria y olvido implica hacerlo en plural, no en singular como lo hemos querido creer (y nos lo ha hecho creer el discurso oficial); la principal razón de ello se sustenta en el hecho de que cada uno de nosotros, a pesar de estar enmarcados en una sociedad, elige cómo quiere recordar, qué quiere olvidar y para qué lo hace. Asimismo sucede con sujetos colectivos.

¿Zurcir las heridas? Entre la melancolía y el duelo, el lenguaje como modo de existencia.

El imperativo de generar espacios y circunstancias para construir memorias es una condición indispensable para la reparación integral de quien ha experimentado el dolor del

maltrato, de la muerte y del conflicto, por su capacidad de recomponer y dar sentido al pasado, al presente y al futuro desde las ruinas. Recordar y olvidar son acciones inevitables para alguien (sujeto individual o colectivo) que desea reconocerse a sí y a su entorno tras la pérdida, para alguien que desea, un paso más allá, curar sus heridas al realizar el duelo. Sin embargo, ¿cómo podemos realizar un proceso de duelo cuando nuestro ejercicio de recordar esta mediado por un patrón y una estética específica, los cuales se resisten a cerrar la herida?

En su escrito *Duelo y melancolía*, Sigmund Freud define al duelo como “(...) la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. (...)” (2), el cual, a pesar de ser una forma de caracterizar un hondo sentimiento de dolor, es un primer paso para la aceptación de la ausencia. Sin embargo, el duelo también es un estado afectivo que, por su intensidad, es susceptible de contrariar ese principio de vida que le es inmanente al tener la capacidad de “(...) [mover] al yo a renunciar al objeto [perdido], comunicándole su muerte y ofreciéndole como premio la vida (...)” (12) para sumirse, por el abrazo de su propia fuerza, en un estado de melancolía, el cual Freud define como “(...) un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio.” (2). Es entonces cómo, a diferencia de lo que sucede en el duelo, en la melancolía “(...) El conflicto que surge en el yo, (...), tiene que actuar como una herida dolorosa, que exige una contracarga, extraordinariamente elevada.” (13) solo posibilitada por la negación de la ausencia (sus motivos) y el eterno retorno a la experiencia traumática de la pérdida. Recordar y olvidar se convierten así, en armas de doble filo que posibilitan o no la transición fortalecida hacia la vida de alguien que se entiende incompleto por los efectos de la(s) violencia(s). ¿Qué sucede entonces si a nivel colectivo e individual hacemos una apuesta por hacer memoria unívocamente, privilegiando puntos de vista, lenguajes, temas y formas de representación?

Realizar el duelo no solo implica reconocer a este como un proceso permanente sino también como un proceso de intensidades diferenciales cuyo desarrollo no puede plantearse en términos uniformes, no es gratuito en ese orden de ideas que el mismo Freud advirtiera la imposibilidad de tipificar a este estado anímico como una patología tratable clínicamente (2). El duelo es un proceso donde, a diferencia de la melancolía, quien lo realiza lo hace bajo la esperanzada voluntad de encontrar vida donde ya no la hay, al asumir en definitiva la pérdida del

objeto, de la idea o de lo que quiera que materialice su amor libidinal, para resignificarlo dentro de su existencia. Hacer el duelo implica abrirse al mundo en otros términos, más allá de la re-experimentación del trauma a través del lenguaje, que inciten la apropiación de la pérdida (no su negación) y el empoderamiento del sujeto (individual y colectivo) con su propia historia: implica entender que después de la devastación solo queda tomar responsabilidades en lugar de sentir culpa, ¿a qué tanto de esto nos invita el abundante archivo narrativo que en torno a la(s) violencia(s) se produce y consumimos hoy?

Como ya lo había dicho anteriormente generalizar siempre es peligroso, decir que en la actualidad no existe narrativa alguna que se resista a funcionar dentro del discurso oficial sería una afirmación además de falsa, endeble. Sin embargo, no se puede dejar de advertir cómo se ha creado una industria cultural de consumo de la violencia que, con el tiempo, ha anestesiado nuestra experiencia y consentido una serie de hábitos poco reflexivos sobre su producción y uso. De hecho, de acuerdo con Theodor Adorno, “[l]a industria cultural se dedica (...) a las *public relations*, a establecer una *good will*, sin tomar en cuenta las empresas o los objetos de la venta. Al público se le pide su conformidad general y sin crítica (...)” (271). Hecho que, para nuestro caso en particular, se traduce en un vínculo con el sufrimiento de otros, complaciente, que confunde la indignación y la compasión –en el sentido cristiano– con una posición ante el dolor de los demás activa. Nada más alejado.

No obstante, yendo un paso adelante del diagnóstico de lo que encuentro tan cuestionable en aquel acervo narrativo que le juega al discurso oficial construido en torno a la violencia y a la subsecuente industria cultural creada a partir de este, a continuación, me gustaría hacer visibles algunas formas de resistencia de las que hacía mención anteriormente, además de sus mecanismos, con el fin intentar responder esa gran inquietud que cualquier lector podría formularme hasta ahora: ¿no hay forma de hablar sobre la(s) violencia(s) sin generar más violencia(s)? incluso, tangencialmente a esta, ¿Cómo realizar el duelo colectivo e individual si las narrativas sobre la(s) violencia(s) se demarcan en un lenguaje y representación melancólica?

Para comenzar me parece indispensable hacer dos consideraciones que no den lugar a mal entendidos y, en adelante, perfilen con mayor precisión cualquier intento por responder las inquietudes planteadas. En primer lugar, bajo ninguna circunstancia se podría renegar la importancia que tiene el fomento de condiciones que reparen de manera material y simbólica a

quienes han sido vulnerados en su integridad, además de que a estos se les asista con un trato protector; en Colombia esta ha sido una lucha de pasos lentos, no olvidemos, por ejemplo, que hasta el año 2008⁵⁰ no existía una ley que protegiera a las mujeres que eran blanco de maltrato físico, psicológico y de discriminación a pesar de las pavorosas cifras de víctimas o que hasta el año 2011 se reconoció la existencia de conflicto armado interno en el país que dio paso a la existencia de la Ley 1448 de 2011 o Ley de víctimas y restitución de tierras. El punto de vista de quienes han sido perjudicados es indispensable, sobre todo, porque su presencia invoca una voluntad de justicia y reparación, al referir la historia desde otras verdades distinta a la de quien ve desde afuera cualquier conflicto, pero ¿es la única que debemos oír en el afán por cerrar heridas y dar trámite a ese insufrible suplicio que no es nuestro?

En segundo lugar, y es quizá un tema en el que he intentado ser precisa, hacer memoria y realizar el duelo, tras experimentar el dolor de la pérdida, significa re-visitar el pasado, habitar el presente y pensarse en el futuro a partir del lenguaje, en orden de re-construirse desde el acto de narrar(se). Es por ello que, es apenas normal, que quien ha experimentado un hecho traumático se refiera a este, aunque le parezca insuficiente el lenguaje, en un intento terapéutico por entender que eso hace parte de su historia y que, para bien o para mal, en adelante lo constituye; pretender prescindir narrativamente de la presencia de este porque nos resulta “perturbadora” o “inoportuna” es una posición tan comprensible como problemática. Si bien, hasta ahora he enfatizado en la importancia de movernos de ese patrón que solo quiere que sean narrados los “hechos victimizantes”, esto no significa una invitación para evadir su existencia. Los actos dolorosamente violentos existen, suceden, de hecho según Susan Brison en *Trauma Narratives and the Remaking of the Self* relatarlos para quienes los han padecido hace parte vital de su proceso de sanación integral (40), sin embargo, mi llamado de atención se dirige hacia ¿por qué solo debemos concentrar nuestra atención en el evento traumático de la historia de quien ha sido vulnerado?, como observaba con *Cuerpos marcados por la guerra*, y ¿qué estamos haciendo nosotros, espectadores, oyentes o como queramos denominarnos, ante la íntima exposición de alguien en su vulnerabilidad, en su herida? ¿Qué podemos hacer? Las imágenes del martirio pueden circular pero ¿cómo asumimos posiciones y responsabilidades gracias su exposición? ¿Aún causan algún

⁵⁰ A partir de entonces la Ley 1257 de 2008.

efecto? ¿Cómo podemos conjurar la vida –hacer el duelo– a punta de letanías repletas de su ausencia?

Cuando yo era pequeña, mi abuela alguna vez me dijo que a cualquier ser vivo le es natural responder con vida cuando parece carecer de ella, su sistema está hecho para ello, tal como la piel cuando cicatriza la herida y tal como la mente y los afectos, ante la pérdida, responden instintivamente con el duelo. Asumir la pérdida no es una labor sencilla y proyectar nuestra existencia a partir de ella mucho menos, principalmente porque, siguiendo a Idelber Avelar en su escrito *La escritura del duelo y la promesa de restitución*, “(...) el objeto del duelo [–del que nos priva la violencia–] se afirma invariablemente como único, singular, resistente a toda transacción, sustitución o intercambio” (287) y puede serlo. No obstante, responderle a la muerte, la ausencia, el maltrato con términos distintos a los suyos parece ser, tal como lo decía mi abuela o incluso como lo reza el adagio popular que dice “no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista”, a lo que somos propensos. Es por ello que, a continuación, me propongo visitar tres acontecimientos artísticos excepcionales que, siguiendo este instinto de supervivencia frente al daño y el horror, han hecho de las heridas “costuras de la memoria”⁵¹ que cicatrizan por obra del lenguaje, en el cual quienes han experimentado la(s) violencia(s) y han sobrevivido de estas encuentran un modo de existencia, no mimetizando el mundo sino creándolo nuevamente; en una lección por hablarle de frente a la(s) violencia(s), sin miedo, sin volverla(s) un mito, tomando responsabilidades, proporcionando reflexiones y, sobre todo, recordándonos que “la vida, toda una, se prolonga en el rumor de élitros y hojas secas”⁵².

Costuras de la memoria. Hacia una nueva cartografía narrativa sobre la(s) violencia(s):

⁵¹ Esta imagen la retomo del Poema *Las cicatrices* de Piedad Bonnett, el cual hace parte de su libro *Explicaciones no pedidas*. Para que su sentido no quede en el aire, en breve, me gustaría citar un corto fragmento del poema en cuestión (la negrita es mía):

“No hay cicatriz, por brutal que parezca,
que no encierre belleza
Una historia puntual se cuenta en ella,
algún dolor. **Pero también su fin.**
Las cicatrices, pues, son las costuras
de la memoria
(...)”

⁵² Esta breve frase fue construida tras un re-adaptación del verso “(...) Y la vida, toda una, prolongada en el rumor de élitros y hojas (...)” que compone el poema de Óscar Torres titulado *Por fin...*; el cual puede ser consultado en su totalidad en su libro *Visitación del hoy*.

“Hebra clara para comenzar el día”⁵³. El acto de narrar como un gesto de vida.

En primer lugar, me gustaría comenzar el recorrido de esta nueva cartografía narrativa con *En-Bola-Atados*, proceso artístico co-producido por Ana Isabel Diez y, aproximadamente, dos mil personas –principalmente mujeres– que han sobrevivido al maltrato y hoy han querido contar su historia. No obstante, este acontecimiento artístico, como pocos, guarda una particularidad que lo hace ampliamente rico para cualquier análisis literario: la variedad de textualidades narrativas con las que se construye, las cuales trascienden del ejercicio de escritura.

Como ya había sido explicitado en la presentación de la obra/proyecto en la Introducción, *Hilvanar vida con jirones. Rehilar la ruina*, de *En-bola-atados* no solo surgen un par de tomos que compilan breves testimonios de sus creadores sino también un archivo fotográfico, una pieza audiovisual que da cuenta de la puesta en escena del proceso y una pila de bolas de tela, construidas a partir de jirones de las prendas de las (los) artistas. Y es, precisamente, en este último elemento en el que quisiera concentrar mi atención en adelante.

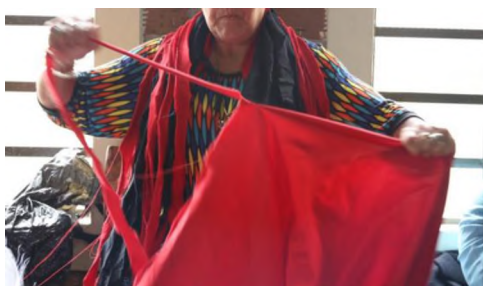


Imagen 1



Imagen 2

Cuando se habla de narrativas producidas tras la experimentación de la pérdida que la(s) violencia(s), que la guerra deja(n), se ha enfatizado en cómo, quienes la padecieron, encuentra en el lenguaje verbal si bien un medio para re-habitar la realidad una instancia que siempre deja algo intraducible, inmetaforizable (Avelar, 285). Cuestión que tal vez responda por qué muchas de las narrativas que buscan tejer memoria optan por materializarse en lenguajes que no involucran necesariamente las palabras. Sin embargo, este desplazamiento no sucede por la intención de nombrar “verazmente” la experiencia traumática de quienes han pasado por esta sino por la necesidad de atravesarla por esa instancia no-verbal que también le es propia a cualquier acto de agresión, en una apuesta más

⁵³ Esta línea la retomo del cuento *La joven tejedora* de Marina Colasanti.

performativa que representativa. Aunque en ese acto performativo también exista un modo de representación.



Imagen 3

En *En-Bola-Atados*, el cúmulo de cuerpecitos redondos multicolores es el resultado de un trabajo de desprendimiento individual y colectivo –en el marco de talleres– que cuenta una historia (o varias). Una de dolor, visible por las rasgaduras, por los retazos que componen cada bola [ver imagen 1⁵⁴]; una de transición, manifiesta, volviendo a Freud, al comunicarle a los jirones “su muerte” y ofreciéndoles como premio la vida en un nuevo cuerpo consistente y amado [ver imagen 2]; una de resistencia, declarada en la pequeña etiqueta que acompaña a cada bola [ver imagen 3] y que contiene una sentencia de vida como postura ética ante la guerra, el horror y la agresión, como la que nos comparte una de las participantes en el texto de la fotografía adjunta, [imagen 4], cuya identidad es anónima:



Imagen 4

“Dejo atrás mis miedos, mi falta de decisión, dejo atrás mi falta de seguridad atraigo al amarrar la bola mi capacidad de análisis, mi creatividad mi don de servir, atraigo mi gusto por ayudar a los que pueda en la medida de mis capacidades, atraigo la generosidad y atraigo mi amor a la vida. ‘Ser libres es reconocer sus capacidades y usarlas’⁵⁵”

Tras leer una esfera de tela en su totalidad encontramos un relato abierto y directo de la violencia, sin embargo, es uno que desacomoda a cualquier lector –o espectador– de los términos tradicionales con los que esta se consume a diario. Para comenzar, si hiciéramos el ejercicio de leer bola tras bola, encontraríamos una construcción narrativa completamente diferente porque, a pesar de estar inscritas dentro de una dinámica metodológica explícita, cada corte, cada color,

⁵⁴ Para acceder a las galerías completas que documentan la realización de los talleres en diferentes puntos del país, puede seguir el presente enlace: <http://anisabeldiez.com/category/talleres-en-bola-atados/#prettyPhoto>. En este caso de las cuatro seleccionadas: las Imágenes 1 y 2, hacen parte de los talleres realizados en Cundinamarca en el Club Michin y las imágenes 3 y 4, hacen parte de los talleres realizados en Antioquia en/con la Fundación Coltejer. Todos los derechos reservados, Ana Isabel Diez®.

⁵⁵ *Ibíd.*, nota 32.

costura y cada palabra están sujetas a una decisión personal de quien la produce. Tal como desde su caso particular nos lo ejemplifica una de las co-productoras:

Cada rasgado, para crear esta bola, posibilitó dejar atrás, aquellas injusticia que como niña afro vivi en el trabajo infantil. El color, negro. Color que llevo en mi cuerpo de mujer Afrocolombiana. Y esta bola, que surgió da vida a un sueño. El naranja de la resistencia por la dignidad de todas las mujeres (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 9)

Volviendo a lo que planteaba Candau y Jelin, hablar de memoria (y olvido) supone hacerlo en plural porque todos recordamos y olvidamos en intensidades, ritmos, tiempos y espacios distintos, aunque como sujetos estemos inscritos en estructuras de pensamiento colectivo. Es por ello que cada co-productor de *En-bola-atados* va a privilegiar abiertamente temas y puntos de vista, localizándose frente al lector. Es, en ese sentido, que uno de los resultados más interesantes de esta postura sea que no siempre, quienes cuentan su relato, se reconozcan exclusivamente como “víctimas” aun cuando es irrefutable que han sido afectados en su integridad, como nos cuenta Saúlía Arcila:

Yo Saúlía Arcila deje ir mi groseria, mal genio, ser maltardora, grosera, irresponsable, maleducada, poco aseada y irrespetuosa Yo Saúlía Arcila deje entrar a mi vida ser buena mamá, ser educada, pasiente, respetuosa, aseada, ser colaboradora amigable y sobre todo ser persona (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 8)

No sabemos con exactitud de qué tipo de violencia fue blanco Arcila (¿acaso importa entrar en estos pormenores?), pero gracias a la pequeña nota introductoria de Diez en la compilación de testimonios de *En-Bola-Atados*, sabemos que posiblemente lo fue de violencia intrafamiliar o por causas de género y, no obstante, Saúlía Arcila prefiere presentárenos como una persona que tiene consciencia de sus actos y que sabe que así como ha sido agredida a agredido a quienes la rodean ¿cómo este gesto podría presentarse, a cualquier lector, como menor? Tras estas palabras encontramos una inmensa voluntad autocrítica y una consciencia reflexiva que surge después de narrarse en y más allá del dolor; asimismo encontramos un increíble ejercicio de alteridad donde ella toma la responsabilidad de cortar el círculo del maltrato porque, al haberlo experimentado, está en la imperativa necesidad de no procurarlo a quienes la rodean. En el Prefacio a su libro *Vida precaria*, Judith Butler decía:

La herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. Esta dependencia fundamental de otro anónimo no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero. (...)” y lo que es más, “Sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quien otro es víctima de fronteras permeables, violencia inesperada (...) (14)

Que es justamente al ejercicio reflexivo al que nos invita Saúila Arcila con su breve relato y al que nos incita igualmente Ludivina Londoño en su “apuesta por la vida”, por convertirse en tierra fértil para su vida y la de los demás, sentando el precedente de que a la violencia no se le puede rechazar con más violencia sino a través de un nuevo lenguaje performativo que no demande más odio. Un hondo cambio que empieza por nosotros y empieza ahora:

Apuesta por la vida: cada día que esté en este planeta es un regalo, es una fiesta, es una oportunidad única decreto hacer todo lo que esté en mis manos y desde mi consciencia para que el vehículo que me permite estar aquí, mi cuerpo, mi salud, esté lo mejor posible para no perdeme la fiesta y disfrutar la vida hasta el ultimo minuto. (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 20)

Tanto Arcila como Londoño nos muestran con un lenguaje sencillo, el suyo, que para estimular una postura crítica en torno a la violencia y al dolor de los demás no hace falta invocar la herida abierta. No hace falta conmover ni ambicionar compasiones fatuas con un bombardeo del horror. No hace falta apelar a la empatía ajena, que tanto nos hace sentir mejores cristianos al percibirnos despojados de nosotros mismos para “ponernos en los zapatos del otro” –como si esta acción fuera medianamente posible–, porque ante todo es un ejercicio consigo mismas en completa relación con la sociedad a la que pertenecen. Ellas entienden y nos hacen entender que el haber sido vulneradas no las exhorta del conflicto sino que las hace dueñas de su propia historia con el fin de impedir que alguien más se someta a lo que ellas. Sin embargo, ese empoderamiento y esa apertura crítica se traducen en una toma de conciencia práctica donde el cambio comienza por ellas y comienza ahora, sin dilaciones ni excusas. El pasado, el presente y el futuro se conjugan como, bellamente, lo recalca otra de las participantes: “Me permite pensar en mi vida y mi futuro, construir lo nuevo con base en las hebras del ayer, es decir sin desechar lo vivido pero partiendo hacia una nueva vida” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 4)

Si bien entendemos que de fondo a nivel estructural se han tejido una serie de conductas, hábitos y circunstancias que han facilitado el asentamiento de la(s) violencia(s) en nuestra sociedad y que parecieran estar fuera de nuestro alcance interventor, justamente, por su dimensión colectiva, esto no nos excusa de no asediar con acciones concretas esa tan “vasta realidad” como lo es la violencia. La violencia es real, existe pero tiene causas, modos de ser, caras y nombres como lo que se resiste a ella y es por ello que la toma de responsabilidades es impostergable y debe empezar, tal como lo sugieren las palabras de cada una de las personas citadas acá, desde el día a día repoblando con un espíritu vital, comprometido y consciente nuestra realidad y la de los demás. Para Saúlia, por ejemplo, esto se materializa en dejar entrar en su vida “ser buena mamá, ser educada, pasiente, respetuosa, aseada, ser colaboradora amigable y sobre todo ser persona”; para Ludivina Londoño en vivir y tejer vida para lo demás, cuidándose a sí misma, sanando su cuerpo; para Tatis en valorarse a sí misma y quererle como mujer (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 12), etc.

En estos relatos la herida está presente pero cicatrizando; está expuesta pero en términos lejanos a la culpabilidad; no nos suplica indulgencias, nos exige una posición activa frente a la violencia, como la que ejemplarmente toman las personas que la han padecido; no nos implora conmiseración nos demanda justicia desde nuestro cambio individual en clave colectiva; no nos clama solidaridad nos insta a apropiarnos “[d]el peso del pasado para asumir la heterogeneidad del presente” (Restrepo 320). Es una herida que se ha convertido en algo más que el recuerdo del dolor:

Dejé salir muchas cosas negativas, entre esas: dejar de sentirme frustrada y no permitir ser violentada de muchas formas. No más violencia ni física, ni verbal, ni psicológica, etc. Dejé entrar todo lo positivo y retomé todo lo bueno que hay en mí, decidí ser libre, ser autónoma, valiente, emprendedora y capaz de solucionar mis problemas, luchar cada día por vivir y ser feliz al lado del amor (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 9)

En-Bola-Atados abraza desde el lenguaje la posibilidad de abrirse a un duelo individual y colectivo, superando el estado melancólico en el que el discurso oficial sobre el conflicto insiste en sumirnos. No se trata de entronizar una retórica de superación personal sino de producir dinámicas de agenciamiento desde una apertura a la vida. En eso reside realmente reparar integralmente a quien ha sobrevivido a un evento traumático, no en someterlo a hacer de su miseria

una empresa lucrativa ideológica, política y económicamente hablando. La posibilidad de poder crear, engendrar, un nuevo cuerpo a partir de los retazos, producto estos últimos del rasgar con ira, gozo y empeño, puede ser la mejor metáfora de ello:

“



⁵⁶ (Diez, *En- Bola- Atados*, Tomo I, 15)

“Después lanas vivas”⁵⁷: aunar y cantar memorias más allá del horror.

*Soy piedra en el camino
Rodando contra mi destino
Soy luz de mi esperanza
Luchando se vence y se alcanza*

*Mi vida no es como se ve...
A pulso tuve que aprender*

-Vive a tu manera, Herencia de Timbiquí⁵⁸-

⁵⁶ El texto que acompaña a esta bola de tela dice: “Karen Palacios. En esta bola se quedan todas las tristezas que me invaden día a día”.

⁵⁷ *Ibíd.*, nota 53.

⁵⁸ En realidad, el epígrafe es la pieza artística en su totalidad. Sin embargo, la única forma de apreciarla así es experimentándola de manera visual y auditiva, es por ello que a continuación facilito un hipervínculo para acceder a

Ahora para continuar este recorrido por el mapa de nuevas narrativas producidas (allende) de la(s) violencia(s) –si es que esta denominación no resulta problemática a estas alturas–, nos trasladamos hacia la Costa pacífica colombiana, más exactamente al Chocó, donde tiene lugar nuestra próxima obra, llamada *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*.

Mujeres Pacíficas, tal como fue presentada en la Introducción, no es solo el compendio de doce relatos orales elaborados por mujeres pertenecientes a la Comisión de Género de COCOMACIA, sino la puesta en escena personal y pública, a partir del lenguaje, de una posición perseverante ante la vida en medio de las dificultades. Esta obra/proyecto cuenta parte de la historia de una comunidad que durante décadas ha sido blanco de múltiples formas de violencia que pasan desde el abandono estatal, la ocupación por parte de grupos armados al margen de la ley, hasta la pavorosa presencia completamente naturalizada de violencia intrafamiliar –particularmente visible por el abrumador número de casos en informes oficiales⁵⁹, teniendo en cuenta su densidad poblacional y extensión territorial–, como lo es el Chocó.

Anotaba, a partir del caso de *En-Bola-Atados*, como cierto tipo de narrativas que buscan hacer memoria y que abordan el tema de la(s) violencia(s) han optado por hacerlo desde un proceder representativo más performático que escritural, *Mujeres Pacíficas* es también un ejemplo de ello. Sin embargo, haciendo un llamado a la precisión, en el caso particular de este acontecimiento literario, esta afirmación se sostiene no porque el dolor sea intraducible a las palabras sino porque el marco de su respuesta a este último está repleto de un activismo comunitario completamente presente en sus narraciones. Es así como cada una de sus palabras está desbordada por la presencia de movimientos, maniobras o acciones resultado de la resistencia permanente a la agresión. Y es, exactamente, en esta última cuestión en la que quisiera concentrarme en adelante.

Gracias al discurso oficial sobre la memoria y la violencia en Colombia, se nos ha dibujado en la mente un panorama donde la violencia solo es contada desde el punto de vista de la víctima, más específicamente desde los hechos victimizantes, y de esta solo en su calidad de víctima. Congelados en el tiempo y el espacio quienes deciden contar su experiencia traumática al mundo

ella: <https://www.youtube.com/watch?v=L8ETsl5TOmQ> . Igualmente, es asequible desde cualquier plataforma musical utilizando como descriptor en el buscador *Vive a tu manera* de Herencia de Timbiquí.

⁵⁹ Referencio en este sentido el *Boletín de cifras de violencia intrafamiliar en 2015*, realizado –como es usual cada año– por Medicina Legal. Al cual se puede acceder fácilmente en línea.

se convertirán en adelante exclusivamente en sujetos productos del dolor, sacralizados por lo inconmensurable de su sufrimiento. Abstraídos de su historia, de su contexto, estos sujetos son puestos a circular socialmente como personajes tipo, genéricos, incapaces de leer su existencia después del daño. Sin embargo, ¿qué sucede cuando quien ha sido víctima decide narrarse “más allá del horror⁶⁰”, poniendo nombre propio a su relato, y empoderarse de su historia pasada, presente y futura en un compromiso consigo misma y el mundo? Tal vez el resultado sea completamente distinto y, en definitiva, más constructivo, como da cuenta Justa Mena una de la co-autoras de *Digital Storytelling*:

Aquí en el Chocó predomina el poder en los hombres y él siempre [su padre] era la última palabra en el hogar, él era el que ponía la pauta, él era el que decía que se hacía y no se hacía. Yo en mi vida personal empecé a cambiar esta estructura, en mi hogar dialogábamos con mi pareja, nos poníamos de acuerdo qué íbamos hacer con los recursos económicos, cómo íbamos a educar los hijos. Fuimos cambiando toda esa historia, esta tradición, de mi familia. Y hoy ya mis hijos son ejemplo de una educación distinta, ellos tienen sus hogares, respetan sus mujeres, todos tienen apenas su pareja. Entonces eso es un ejemplo de que ellos no siguieron esa cultura y esas costumbres que tiene el chocano (...) ⁶¹ (2' 47'' - 3' 40'')

Denunciando abiertamente la violencia contra las mujeres en su territorio, Mena hace visible que la mejor forma de oponerse a esta es cortando su reproducción desde su entorno más próximo, el hogar, porque ese es su interés narrar la(s) violencia(s) y crear memorias de estas a partir de los actos de transformación que detienen su multiplicación. Es por ello que su relato no se detiene en lo penoso que es su herida, al ser víctima de este tipo de violencia, por el abandono de su esposo, por ejemplo, sino en los procesos que ha emprendido para que esta cicatrice al encarar directamente a la violencia, sus causas y mecanismos de proliferación en la cotidianidad (como lo son: el predominio de una estructura patriarcal, la dependencia económica, la distribución asimétrica de responsabilidades dentro del hogar, etcétera):

⁶⁰ Aquí aludo al calificativo que emplea Tania Lizarazo para este proyecto y con el que titula su conferencia dictada el 8 de Febrero del 2016 en la Universidad de los Andes: *Más allá del horror: ética como performance en Chocó*, donde presentaba metodologías, inquietudes que suscitaron el desarrollo de este proyecto y el proceso que hasta ahora ha llevado *Mujeres Pacíficas*.

⁶¹ *Ibíd.*, nota 40. Este relato en particular se puede visualizar y escuchar completo siguiendo este enlace: <https://vimeo.com/126881887> y la cita en cuestión, a partir del minuto 2 con 47 segundos hasta el minuto 3 con 40 segundos.

¿Qué quiero yo? Que se conozca la lucha que he llevado. Soy una madre cabeza de hogar con el papá de mis hijos nos separamos hace dieciséis años, me tocó luchar en adelante con mis hijos, sacarlos adelante sola, fue una lucha muy dura (...) ya él no respondió por la educación. Hoy en día, que ya mis hijos están trabajando, ya yo estoy descansada en mi casa. Yo aquí vengo a la organización a seguirle aportando porque todavía me siento con ánimos para seguir luchando. Es un orgullo muy grande para un madre ver que uno luchó, invirtió la vida por sus hijos y que, hoy en día, está recibiendo la recompensa (6' 46'' - 7' 40'')

De igual modo, resulta admirable como el pasado (su padre), el presente (ella) y el futuro (sus hijos) se congregan como uno solo en este pequeño fragmento para ser resignificados gracias a las posibilidades de vida que la intención de transformar y la transformación misma dan. Si bien, no podríamos aseverar con certeza que las formas de maltrato fueron erradicadas en su totalidad, si sabemos que al menos con sus hijos esa “tradicción” patriarcal violenta se ha quebrantado: “Y hoy ya mis hijos son ejemplo de una educación distinta, ellos tienen sus hogares, respetan sus mujeres, todos tienen apenas su pareja”, haciendo mención este último aspecto a la poligamia de su padre quien tuvo cuatro parejas “oficiales” que sirve como punto de referencia para evidenciar concretamente el cambio. Mena como sujeto activo de la sociedad, se ha desmarcado de esta categoría de “víctima” para contar su historia después del trauma, es decir, ya no exclusivamente como “víctima de...” sino también como constructora y gestora de su propio destino y facilitadora del de los suyos:

La lucha mía ha sido incansable, por salir adelante, por ser alguien, por superarme, por servir a las personas (...) Eso a mí me llena de orgullo, durante la lucha que he tenido en este proceso, logré que mis hijos quedaran educados (...) (6' 15'' - 6' 30'')

La apertura a una existencia más digna como premisa principal, además de su compromiso con la comunidad que ha fortalecido su proceso personal de resistencia al maltrato y el sufrimiento, es la directriz de su narrativa y su lección máxima, ante las dificultades “hay que luchar por la vida”, esa es su respuesta a la(s) violencia(s):

Gracias a Dios y a ellos [compañeros, familia, amigos] sigo con vida porque la lucha la hemos hecho en conjunto (...) no me han dejado sola en ningún momento. Eso me ha dado fortaleza para yo seguir. Quiero decirle a las personas que tienen dificultades (...) que no se aflijan, que sigan luchando, que hay que luchar por la vida (9' 58'' - 10' 25'')

Ejemplificando con este gesto lo que muy bien planteaba Butler en el Prefacio a su texto *Vida precaria*, ser víctima de algo o alguien para bien o para mal nos obliga a “(...) entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco” (14) y que, como parte del proceso posterior a la experimentación de un evento traumático,

(...) uno puede –y debe– repudiar los ataques basándose en premisas éticas (y enumerar esas premisas) y sentir un enorme dolor por la pérdida, sin dejar que la indignación moral ni el duelo colectivo se conviertan en una ocasión para acallar el discurso crítico y el debate público sobre el sentido histórico de los acontecimientos (16)

Tal como lo hacen la mayoría de las narraciones de *Mujeres pacíficas*, estimulan el debate desde una localización histórica, espacial y temporal enunciada y estimulan igualmente formas narrativas alternativas que hacen memoria(s) y ayudan “(...) a planear estrategias que en el futuro no llamen más violencia” (Butler, *Vidas precarias* 16). Muestra de ello, de igual forma, nos la da Julia a través de su relato:

Salió un decreto que dijeron, que en la comunidad que no tuviera siquiera doce casas juntas desaparecía como comunidad, y tenía que pertenecer a la comunidad que le seguía pero yo no quería que pertenciéramos a otra comunidad. Eso también me obligó a mí a que nosotros también debíamos ser independientes de otras comunidades, ser una comunidad como las otras o más. Que nos teníamos que reunir en un solo sitio y conformar una comunidad. Yo me metí con mi machete a un sitio y rozando, y cuando unas mujeres me vieron rozando cayeron las otras también a rozar, y los hombres se burlaban de nosotras, ‘Hay vea, que las mujeres están locas. Que ellas lo que están haciendo es siguiéndole el paso a Julia que está loca. ¿Qué es que hacen? ¿Qué es que hacen? ¿Están rozando? Necesitamos los palos’. Nosotras podemos ir al monte a cortar hoja como ustedes, pero necesitamos la escuela (...). La comunidad coloco su mano de obra y yo le hacía seguimiento, desde acá yo miraba la escuela, le tomaba fotografías (...) yo no soy ingeniera pero si veo también lo malo y está la escuela muy bonita⁶² (5’00”- 6’20”)

Tras revelar una forma de abuso como lo es el desplazamiento forzado, ejecutado por agentes institucionalmente avalados, Julia a partir de este breve fragmento da cuenta de cómo todo el

⁶² Ibídem. Este relato se puede visualizar y escuchar siguiendo el próximo hipervínculo: <https://vimeo.com/126881888>.

oprobio e indignación, producto del acto impune al que su comunidad estaba siendo arrojado, se convirtieron en la coyuntura precisa para reclamar lo fundamental para esta: educación. Es decir, su narración se convierte en una circunstancia puntual que suscita una discusión pospuesta (o refundida) sobre la ausencia del Estado colombiano en esta región y la sistemática violación de derechos constitucionalmente establecidos por parte de este, como lo hace al privar del acceso a la educación⁶³ a una población en situación de vulnerabilidad constante como lo es la chocoana:

Quando yo vi que, por la misma necesidad del estudio, que mis hijos se quedaron sin estudiar por no tener un profesor por no tener a una profesora ahí en la comunidad. Era una comunidad regada. Y yo mirando esa necesidad solicité al alcalde que había de turno que necesitábamos una escuela en ese medio, y que había una escuela que habían hecho de madera más arriba pero también estaba mala porque no tenía docente. Muchos niños no estudiaban por esa situación. Con ayuda de algunos compañeros de la comunidad, porque no voy a decir que sola, también salí adelante. (3' 55''- 4' 55'')

Julia no busca nuestra compasión eso de poco o nada le sirve, tampoco nuestra conmoción ni estupor, menos que nos pongamos en su lugar (¿cómo podríamos pensar siquiera posible eso?), “(...) son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación, y esa es la verdad quien ha padecido [la violencia] no se queda detenido en tiempo y espacio” (Sontag 21). Ella y su comunidad se han levantados ilesos del barro, respondieron a la ausencia y al maltrato con persistencia; rechazaron un acto criminal, completamente ilegal, dignamente; están procurando condiciones que impidan la prolongación de la(s) violencia(s) en su territorio, al estimular la apertura de espacios para el aprendizaje. Julia con su relato alude al dolor, tal como lo hace Justa Mena, desde la perspectiva en el que este se convierte en acciones trasformativas que no lo hacen más profundo sino que lo alivian. Desaparecer era la opción –de acuerdo al decreto que lo

⁶³ **Artículo 67** de la Constitución política de Colombia, por el cual se dicta que (la negrita y el subrayado son míos): “**La educación es un derecho** de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura. **El Estado, la sociedad y la familia son responsables de la educación, que será obligatoria entre los cinco y los quince años de edad** y que comprenderá como mínimo, un año de preescolar y nueve de educación básica. (...) **Corresponde al Estado regular** y ejercer la suprema inspección y vigilancia de la educación con el fin de **velar por su calidad**, por el cumplimiento de sus fines y por la mejor formación moral, intelectual y física de los educandos; **garantizar el adecuado cubrimiento del servicio** y asegurar a los menores las condiciones necesarias para su acceso y permanencia en el sistema educativo. **La Nación y las entidades territoriales participarán en la dirección, financiación y administración de los servicios educativos estatales, en los términos que señalen la Constitución y la ley.**” (Autores Varios 30)

estipulaba así—, quien debía protegerlos —el alcalde de turno y el gobierno nacional— les dio la espalda, los dejó a su suerte en medio de la carencia y ellos solo supieron proporcionar un mundo de posibilidades con sus propios recursos. La “víctima” ha pasado de ser solo una víctima para asumir los roles de gestor, sobreviviente, activista, crítico, agente de vida... porque su existencia se proyecta más allá que de ser un objeto del dolor:

El mejor legado que uno deja a la familia y a los amigos es la resistencia. El querer. Esa espontaneidad, esa decisión, esa honestidad de hacer las cosas. Sin que la gente mire en uno esa suspicacia, esa agalla de querer estar ahí porque ‘me quedo con esto’ o porque ‘me lo llevo’. Todo ese bagaje, esa huella de camino y aprendizaje y de experiencia y conocimiento, uno le deja a los hijos, a las amigas. Eso uno va acumulando, se va enriqueciendo uno. Entonces uno dice al final ‘valió la pena, no perdí el tiempo en todo’⁶⁴ (Rubiela, 0’00”- 0’53”)

Cada una de estas mujeres, por la vida misma, ha logrado entender que a la(s) violencia(s) no se le(s) impugna con más violencia, se le(s) impugna: hablando claro, al dejar el miedo a un lado; acortando sus condiciones de multiplicación; haciendo exigencias concretas; luchando por redistribuir las estructuras y jerarquías que han permitido su realización en primer lugar; generando procesos de transformación a largo plazo que tejen vida desde de despojos; visibilizando caras y actos de resistencia; privilegiando la vida sobre la muerte y; sobre todo, desencadenando reflexiones profundas en quienes las leemos, las cuales nos incitan a corresponderles en el ejercicio. Y pongo este inventario de efectos en el inacabable modo verbal gerundio porque, en honor a su calidad de acontecimiento, *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* es un proceso que aún continúa y continuara haciendo eco en su intención por ampliar las posibilidades de lectura de una realidad que experimenta el sufrimiento pero se sobrepone a él.

Rehacer la rotura. La palabra como acto de prolongación vital.

*La vida se desplaza como un eco
entre los valles de la muerte⁶⁵
(...)*

- Óscar Torres Duque, Adaptación (libre) de *Violencia* -

⁶⁴ *Ibíd.*, nota 62. Este relato en particular se puede visualizar y escuchar completo siguiendo este enlace: <https://vimeo.com/127667732>. la cita comprende la totalidad de duración de la pieza audiovisual (53 segundos).

⁶⁵ El verso original dice: “La muerte se desplaza como un eco/ entre los valles de la vida”

Finalmente, como último paraje de este recorrido, nos trasladamos hacia Puerto Berrío en el Magdalena Medio, subregión del departamento de Antioquia donde tiene lugar cada una de las historias –o quizá una sola fragmentada– reunidas en *Los escogidos*. Obra en la cual, a diferencia de las ya referidas, quien encadena la narración no es quien ha sido agredido y, ahora, cuenta su relato sino un narrador que hila memorias de un pueblo sitiado por la violencia política y la guerra. *Los escogidos* resulta ser entonces una obra emblemática en su clase porque se permite proponer una narrativa alternativa sobre la(s) violencia(s) y la construcción de memoria, desde una puesta en escena más tradicional del quehacer literario, la escrita. No obstante, una puesta en escena reinventada en la que las palabras más que representar acciones son acciones, actos que invocan la vida y posibilitan el duelo como respuesta a la coerción y el daño, y también una apuesta narrativa compleja al problematizar los niveles de realidad y ficción.

Hasta ahora, uno de los ejes de discusión centrales de este escrito ha sido la pertinencia de la representación de la herida o del evento traumático como mecanismo para advertir el horror fruto de cualquier hecho violento. Cuestión que no he querido condenar ni celebrar, principalmente porque asumir cualquiera de las dos posiciones me resulta peligroso, sino que más bien he optado por ponerla en perspectiva, al hacer un llamado de atención sobre los intereses e intenciones detrás de la representación del sufrimiento. En su texto *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag lanza una serie de preguntas –resultado estas de su lectura crítica del lugar de la fotografía en contextos de guerra– sobre este aspecto que me parecen fundamentales para la discusión,

Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia (...) ¿somos mejores porque miramos estas imágenes? ¿En realidad nos instruyen en algo? ¿No se trata más bien de que sólo confirman lo que ya sabemos (o queremos saber)? (39-40)

¿Qué hacemos con ellas?, agregaría yo, pueden conmocionarnos pero ¿hasta cuándo? Y aún más ¿qué respuesta nos incita a dar esta conmoción? ¿Será que volver incesantemente sobre la herida, impidiendo su cicatrización, nos permitirá apropiarnos del dolor para ponerlo en contexto e impedir su reproducción? ¿Será que pretender y en efecto despertar esa “(...) explotación sentimental (de piedad, compasión y de indignación)” (Sontag 36) anhelada nos permite reflexionar, prestar atención, aprender y examinar la distribución, circunstancias, causas y condiciones de proliferación del sufrimiento? Volviendo a Freud y a su definición de melancolía,

tal vez esta no sea la mejor estrategia para crear consciencia sobre los efectos de la guerra en la vida individual y colectiva y para proyectarse, consecuentemente, por fuera de esta. En su lugar, optar por entender a estas representación como la “invoca[ci3n del] milagro de la supervivencia”, como dice Sontag, tomando distancia de estas, parece ser un ejercicio mucho m1s oportuno si lo que queremos es generar y tomar consciencia sobre la(s) violencia(s) y sus efectos; haciendo f3rtil tierra yerma. Y es ese el ejercicio que encontramos a lo largo de su desarrollo en *Los escogidos*, sin embargo, lo hallamos a partir de dos estrategias diferentes.

En primer lugar, distinto a lo que vimos en *En-Bola-Atados* y *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, en *Los escogidos* si encontramos la representaci3n de la herida en su miseria: cuerpos mutilados, desgarrados, perforados, maltratados, deshaci3ndose, son repasados una y otra vez por la narradora, quien pasa gran parte de su tiempo en el camposanto del pueblo. El cuerpo de R3binson es uno de ellos:

Pero el ni1o est1 herido. A seis a1os de su muerte, sigue herido. Y los forenses tratan de saber c3mo muri3: qu3 ocurri3 antes, durante y despu3 de su muerte. A primera vista se me hace que R3binson recibid3 dos impactos de arma larga. El primero por la espalda, tal vez lo derrib3. Y por el segundo, en el cr1neo, quiz1 muri3. El primero le rompi3 el omoplato izquierdo en ocho partes, fractur3 varias costillas, lesion3 las primeras v3rtebras del t3rax, desgarr3 m3sculos, rompi3 arterias y por lo menos le roz3 el coraz3n. El segundo entr3 por la parte baja del occipital izquierdo; tal vez le dispararon cuando R3binson ya estaba tendido boca abajo, y lo parti3 en m1s de veintid3s fragmentos (...) (93)

No obstante, tras leer este breve fragmento, ¿qu3 encontramos en esa puesta en escena del cuerpo herido? Que aquella corporalidad quebrada es representada en funci3n de la historia que tiene que contar, “¿c3mo muri3?: qu3 ocurri3 antes, durante y despu3 de su muerte.”, no para despertar en nosotros alg3n asomo de compasi3n. Efecto que logra afianzarse con mayor efectividad por el lenguaje t3cnico-científico (meramente anatómico) que emplea la narradora, estableciendo con ello una distancia t1cita. Nuestra atenci3n no es enteramente consumida por la herida que, usualmente, termina teniendo mayor relevancia que quien la carga consigo. En este caso, el cuerpo vulnerado de R3binson Emilio Castrill3n Carrasquilla es expuesto porque permite desentra1ar su qu3, su c3mo, su antes, su durante y despu3. R3binson Castrill3n es una de las miles de v3ctimas

de las ejecuciones extrajudiciales o, mejor conocidas, como “falsos positivos”⁶⁶ en este país y es, precisamente, el volver sobre esa herida abierta lo único que le permitirá a doña Hismenia, su madre, demostrar que su hijo es su hijo y que este no era un guerrillero como se le acusó para ser asesinado:

Por su denuncia, tramitada ante la Justicia Penal Militar, Guillermo ha tomado un fémur de Róbinson y ahora mismo lo rebana. Parece fácil pero duele. (...) Hismenia ha hecho agua en sus ojos. Cómo no va a sufrir si Guillermo se lleva un pedacito de su hijo (...). Si no sabe cuántos meses, cuantos años más deba esperar para que la justicia colombiana certifique lo que ella ya sabe: que ese muchacho vuelto huesos se llama Róbinson Emilio Castrillón Carrasquilla, su hijo, su propio vientre asesinado. (95)

El sufrimiento entonces, expuesto a partir de una corporalidad vejada que solo es capaz de mostrar la brutalidad de la guerra, es puesto a funcionar en otros términos, en unos distintos que atienden a un contexto, condiciones, circunstancias para reflexionar críticamente sobre estas y ofrecer insumos para discusiones futuras. Es así cómo, volviendo a lo que mencionaba anteriormente, el problema no es la representación del sufrimiento *per se* sino los intereses e intenciones detrás de ello, hecho que me conduce a esa otra “estrategia” narrativa a la que hacía referencia previamente. Estrategia que sólo podría ampliar al plantear una pregunta esencial y que está por completo ligada con el primer eje recién expuesto: ¿Qué sucedería si, en lugar, de dilapidar nuestra atención en la presencia abrumadora de la herida expuesta, nos concentramos en quién y por qué motivos la lleva consigo –que parecen temas menores, incluso fuera de lugar, ante el efecto perturbador del calvario que tenemos al frente–?

Empezar por exigir respuestas o plantear preguntas que, por ejemplo, nos hagan entender que todos sin excepción alguna cada ser humano debe ser llorados, contrario a lo que nos tiene acostumbrado el discurso oficial que en torno a la(s) violencia(s) se ha creado en Colombia, puede ser aquel primer paso para tomar distancia y crear las condiciones que prolonguen la vida en medio de la muerte. Tal como lo hace nuestra narradora en *Los escogidos* de manera inaugural:

⁶⁶ Concepto cuya definición cito textualmente: “Se denomina falsos positivos (ejecuciones extrajudiciales) a las operaciones militares que entregan como resultado bajas de supuestos guerrilleros o paramilitares muertos en combate. *Falsos* en la medida en que las bajas no son personas que hacen parte de algún grupo al margen de la ley sino campesinos, habitantes de la calle, trabajadores informales, entre otros. Y *positivos* ya que ésta es la terminología que utiliza las Fuerzas Armadas de Colombia para referirse a un éxito operacional.” (Gómez Cárdenas 1)

En el pabellón de caridad las arañas tensan sus hilos de seda y solo gorjera un pajarito (...) **En este inframundo la vida hierve**⁶⁷ en la araña que engulle su propio telar; en el pájaro que celebra el silencio perturbador; en el zancudo que escapa a la lengua de la lagartija; en la hormiga que rompe filas; en la atracción que ejerce sobre mí Milagros (...). Milagros me saca de la conciencia de mi propio cuerpo vivo. Al acercarme a ese nombre sin apellidos y sin género, (...) asisto a una historia suspendida en el clímax de la intriga. Como no se conoce comienzo ni desenlace, el libreto está hecho solo de preguntas: ¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados? (...) ¿cómo se llama el que allí se deshace mientras pasa el tiempo? (...) ¿Quién lo busca? (...) ¿cómo llegó a este puerto de cuerpos sin nombre? (3-4)

A diferencia de la voz narrativa que nos lleva de la mano por este relato, nosotros no estamos presenciando la muerte en un pabellón de cuerpos sin vida, apodado “pabellón de los olvidados” porque quienes yacen ahí son sujetos sin nombre, por lo contrario, desde la distancia, estamos experimentando la vida donde se supone está ausente. Sólo hasta el instante en el que la narradora se cuestiona sobre “¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados?”, reparamos que el lugar donde estamos es en uno destinado para el reposo de cadáveres, gracias a que cada movimiento, cada ser retratado allí expira vida; Milagros después de su muerte, las arañas tensando sus hilos, el zancudo escapando a la muerte, el cuerpo mismo de la narradora... todo nos indica persistencia vital antes que nada. Y es, justamente, por la creación de esta atmósfera vital que la presencia del dolor, desde ese cuerpo herido que se deshace, resulta incómoda, extraña: no es natural, de ahí la imperativa necesidad de exigir respuestas por su presencia. De un modo delicadamente creativo, Nieto con este apartado inicial nos hace consciente el hecho de que, contrario a lo que se nos dice a diario, ni la guerra, ni la(s) violencia(s), ni el dolor son una costumbre, sino más bien la excepción a la regla.

En Colombia, como se puede apreciar a partir los titulares de la prensa o las conversaciones cotidianas, se ha consentido una idea problemática sobre el lugar de la(s) violencia(s) en la vida pública, la cual afirma que esta es nuestra forma de habitar y entender la realidad. El curso de esta idea ha adquirido tan amplias dimensiones que llevó a que el 31 octubre del año 2008, Juan Carlos Botero declarara a la violencia como “nuestra cultura” en su columna de opinión en el periódico El Espectador. Sin querer ahondar de más en el texto de Botero, si quisiera tomar su presencia

⁶⁷ La negrita es mía.

como un precedente que catapulta eso a lo que Patricia Nieto se resiste en *Los escogidos* y bien hace en recordárnoslo. Una conducta pasiva y, contrario a lo que parece, irreflexiva que hace de la violencia una realidad externa, sin rostros, sin origen ni fin, sin historia que poco o nada da paso a su discusión. Es por ello que cuando la narradora nos dice: “Como no se conoce comienzo ni desenlace, el libreto está hecho solo de preguntas” –al presenciar uno de los tantos cuerpos sin vida que llegan por el cauce del río Magdalena a Puerto Berrío o como los llaman en la comunidad los “muertos del agua” – no estamos frente a un detalle narrativo menor sino frente a un acto de enunciación donde quien nos narra se resiste de manera vehemente a entregarse la costumbre de la violencia. Esa persistente sensación de desacomodamiento, cristalizada por la necesidad de respuestas, es una primera sacudida que el relato nos hace para comprender que la guerra, el dolor y la muerte no son una rutina. Y es entonces cuando nuestra narradora continúa:

Vuelvo a ti, Milagros, esta tarde de lunes. Repaso tus letras. Sacudo el polvo de los pétalos con mi índice rígido (...). No me acerco a la araña que se ha quedado inmóvil, ni al mosquito que lima sus patas, ni al caracol diminuto que trepa la muralla. No perturbo la vida que persiste en este pueblo de muertos (...) (75)

Un pueblo que a pesar de experimentar la violencia de múltiples formas, le ha respondido a esta cortando su círculos de reproducción, revelándose a su lenguaje y a su lógica al reinventarlos. Peripecia que vemos materializada narrativamente cuando nuestra narradora está junto a Jorge Pareja, el sepulturero/bautista del pueblo, y este se dispone a inspeccionar un cadáver que recién le trajo el río, nos dice:

Pareja ve lo sublime en lo que a mí me espanta; sabe que hay vida en la muerte. (...) Muchas veces, entre 1998 y 2008, Jorge Pareja les habló a los muertos del agua antes de empezar las autopsias. Dice que lo hacía para romper el hielo, por respeto al cuerpo que es un hombre con historia, para sentirse autorizado a proseguir. (...) Ver para saber cómo lo mataron. Ver para ‘reconocer el sufrimiento en el momento de la muerte’, dice Pareja. (18-19)

Su capacidad de asumir la pérdida ajena (suya también) y darle trámite a esta desde el ofrecimiento de la vida es, sin duda, un increíble acto de voluntad con el que Pareja se resiste, entre otras, a encontrar en la centena de cuerpos anónimos muertos meros datos de registro para encontrar en estos, seres con historia que merecen, como cualquier mártir consagrado por la historia nacional, ser llorados o, al menos, ser merecedores de alguna suerte de rito funerario dignificante en honor

a su existencia ya extinta. La violencia política y la guerra, que son en particular los dos contextos conflictivos que invocan esta obra, han sido fenómenos que con el tiempo han generado prácticas deshumanizantes para referir su impacto en la vida pública; hecho que se debe a su descomunal alcance destructivo. Quizá, una de sus más crueles prácticas instauradas sea aquella en la que quienes han sido víctimas pasan a ser cifras para cuantificar daños y una categoría de identidad genérica que invisibiliza sus rostros y los objetualiza. Es, en ese orden de ideas, que la solemnidad individualizante con la que opera Jorge Pareja se convierte en un incomparable gesto de rebeldía contra la(s) violencia(s), que consigue acortar sus posibilidades de reproducción al desobedecer a aquellas prácticas que, en su intención por denunciar la magnitud catastrófica de cualquier conflicto, generan más formas de violencia. Gesto que corrobora aquellos versos que alguna vez nos regalaba Óscar Torres con su poema *Violencia*:

“(…)

Sólo la vibración del amor se alza
 en el aire con el vuelo de bronce
 de las campana. Sólo el amor,
 el tañido furioso que llama,
 llama lo ausente.” (65)

Es por este acto de amor, de respeto y de compromiso con ese otro a quien se acompaña en su dolor es que hoy entendemos que es principalmente conjurando la vida, sobreviviendo, exigiendo y produciendo transformaciones cómo podemos empezar reparando a quienes han padecido los efectos de la(s) violencia(s); no haciendo del sufrimiento nuestra mejor coartada para justificar una posición acrítica y pasiva. En la columna de Juan Carlos Botero ya referenciada, el escritor remata diciendo “En un contexto semejante, la vida misma pierde su valor”, afirmación con la que no podría estar más en desacuerdo. En un contexto de conflictos, agresiones constantes, tal como ha sido observado a partir de las tres obras revisitadas, la vida no puede tener más valor, porque es toda ella y sólo ella la que puede hacer y ser aún más vida en contra de cualquier pronóstico y es con esa premisa en mano que nuestra narradora concluye el relato:

Dejo el atrio del cementerio, tomo la vía empolvada rumbo a mis pensamientos. (...) Entonces recuerdo a quienes he conocido a la vera del pabellón de los olvidados. Con su lenguaje de colores,

de nombres postizos, de rezos antiguos, han sido capaces de decirlo indecible, de nombrar lo innombrable, de recordar lo que tantos piden olvidar. Con su religiosidad vestida de arte han resistido una guerra que a quien sobrevive lo condena al silencio (...). Con su perseverancia indican que seguirán al pie de sus muertos (...). Antes de doblar sobre la vía principal, asfaltada, luminosa, el olor de un jazmín sacudido por las primeras gotas de lluvia **me recuerda que hay vida en este amanecer**⁶⁸. Y esa es mi única profesión de fe. (114-116)

Porque, a fin de cuentas, ¿qué otra cosa mejor tenemos por ofrecer(nos) sino la acentuación de la vida incluso en la muerte?

Una propuesta: Memorias alternativas.

Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta (“por” significa menos “en lugar de” que “con la intención de”)

-Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*. En *Crítica y clínica*-

La instauración de un discurso oficial en Colombia sobre la(s) memoria(s), la(s) violencia(s) y cómo cada una de estas debe ser contada, ha creado paulatinamente una jerarquía de poder en la narrativa pública y personal que privilegia formas y contenidos para su construcción: quién o qué debe ser recordado, cómo debe ser recordado, quién vale la pena ser llorado, son algunos de aquellos asuntos predeterminados que han apocado nuestra lectura de la realidad.

La potencialización de condiciones re-victimizantes ha sido quizá uno de los efectos más incomprensibles que ha resultado de esta retórica oficial. Es decir que, lejos de estimular dinámicas que acorten los círculos de la violencia, este discurso promueve su experimentación bajo nuevas modalidades o incluso desde las mismas recrudescidas, como lo afirma el hecho de que solo hay *una* memoria, cuya construcción es planteada capitalmente desde el punto de vista de las víctimas y de los hechos victimizantes. ¿Qué tan benéfica es esta posición en un país donde solo hay buenos o malos, donde no hay puntos medios? ¿Está cambiando esta lógica maniquea que facilita la polarización y el asentamiento del odio? Claro que debemos escuchar a las víctimas y darle un trato de protección que les permita asumir el dolor de una forma menos traumática, sin embargo,

⁶⁸ *Ibíd.*

sí somos consecuentes con esa premisa de verdad y justicia, esa necesidad de “escuchar la voces que nunca son oídas”, con la que cobijamos su relato, el ejercicio debe estimularse en todas las direcciones posibles y a través de mecanismos lo menos jerarquizantes posible.

Por otro lado, pero completamente ligado a lo anterior, la potencialización de circunstancias que conducen a la re-victimización debería ser un llamado de atención sobre ¿Qué lugar le estamos dando, realmente, a quienes han sido vulnerados (y a su historia) en la sociedad? ¿Exclusivamente el de sujetos detenidos en el tiempo y en el espacio por el horror y seres incapaces de convertirse en agentes activos, artífices de su propio destino? En un país de monumentos y conmemoraciones, de héroes y mártires, ¿Qué tan malo sería escribir nuestra historia y producir nuestras memorias allende del sufrimiento en clave de sacrificio, donde cada muerte, cada ausencia o cada pérdida es en suma significativa y una ocasión permanente para re-plantear un orden de las cosas nocivo?

Aún hay retos y desafíos que debemos emprender, asediar a ese discurso oficial es uno de ellos, no obstante, esto parece ser una empresa demasiado ambiciosa y poco precisa. Situar a la re-victimización como un fenómeno execrable sin tomar cartas en el asunto, no nos hace más críticos frente a este discurso, en su lugar, importunar a ese acervo narrativo que lo legitima con exigencias precisas sí. Incluso, importunar a este último con la propuesta de memorias alternativas que muestren otros mundos posibles (gracias al lenguaje), después de padecer o sobrevivir a un evento traumático, puede ser nuestra mejor respuesta. Memorias que fundamentalmente escogen tejer vida y oportunidades de agencia desde una postura (auto) crítica y con aquellos restos que la(s) violencia(s) ha(n) dejado a su paso, en una apuesta de *bricolaje* que interrumpe su repetición y regeneración por sus propios insumos re-inventados. Memorias en movimiento que nos inciten a dar ese gran paso hacia la vida, tras la pérdida, en este trayecto perseverante (e inacabable) hacia el duelo, porque “(...) [narrar] es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido.” (Deleuze, *La literatura y la vida* 11)

Capítulo III

Del desgarrar al bricolaje. Puntadas de resistencia

*Quiero entrar de nuevo a esta escena de devastación para preguntar
cómo deberíamos habitar un mundo semejante que se ha tornado
extraño por la desoladora experiencia de la violencia y la pérdida*

-Stanley Cavell-

En el marco de la octava edición de la Semana por la Memoria⁶⁹ (del 5 al 9 de octubre del 2015, en Colombia), fueron presentadas, como es usual, una serie de iniciativas de carácter cultural cuyo principal objetivo era proponer escenarios alternativos para narrar y reflexionar sobre el conflicto armado interno, sus causas, condiciones de reproducción y efectos. En forma de laboratorios artísticos, estas iniciativas igualmente fueron gestionadas con el fin de abrir el debate sobre cómo un Museo Nacional de la Memoria debe exponer contenidos vivos, como los que se producen en estos laboratorios artísticos. Inquietud que me parece más que oportuna por dos motivos: primero, porque estos contenidos son el resultado de un reclamo urgente del presente al pasado y una (re)elaboración del futuro, es decir, están situados en contextos específicos que no pueden ser valorados únicamente al ser enunciados en un marco temporal delimitable. Es un reclamo que exige más que ser situado en un año, mes y día concretos, formular estrategias metodológicas capaces de revelar su pertinencia e inminencia en el momento que tiene lugar. Y, segundo, quizá el motivo que personalmente encuentro más importante, esta cuestión nos obliga atender al valor performático intrínseco de estos contenidos, que son pensado en clave de ser

⁶⁹ Para referenciar este evento político, cultural y social, me remitiré a la definición textual que de este proporciona la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), organismo encargado de la gestión y promoción de la Semana por la Memoria. Es importante aclarar que este espacio es promovido para reflexionar sobre las formas de violencia producto del conflicto armado interno y la construcción de memoria en torno a este:

La Semana por la Memoria (SXM) es un evento anual de carácter nacional mediante el cual el Grupo de Memoria Histórica (MH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) presenta públicamente informes de investigación y otros productos derivados de los proyectos que adelanta. (...) Tiene el objetivo de contribuir a procesos de democratización de la memoria y en particular a procesos de verdad, justicia y reparación.

Durante esta se llevan a cabo una variedad de eventos de carácter académico y cultural, así como proyecciones de documentales, exposiciones, conversatorios, entre otros; a través de los cuales se promueve la reflexión sobre temáticas específicas y se articulan diversas iniciativas y propuestas de memoria. Es un espacio abierto e incluyente que congrega a la academia, a la institucionalidad, a los medios de comunicación, a las organizaciones sociales y de víctimas, a la comunidad internacional y a toda la sociedad civil.

experiencia y son concebidos a partir de la misma. Tener la capacidad de dar cuenta de dicho valor es, sin duda, un reto de hondas dimensiones.

Después de volver, a vuelo de pájaro, sobre cada una de las iniciativas propuestas en la VIII Semana por la Memoria, encontramos cómo la mayoría de los laboratorios artísticos –por no decir todos– tiene una serie de temas, métodos y procesos en común. Ya sea a partir de los insumos que provee la literatura, la danza, las artes plásticas y visuales, la música, entre otros. Estos laboratorios privilegian una puesta en escena de narrar la(s) violencia(s), allende de esta(s) misma(s) y en clave de su re-construcción desde los afectos, desde el movimiento, el sonido, los olores, los colores, el ruido, desde y para los sentidos, desde y para el cuerpo; haciendo de este último un eje estructural y argumental medular para cualquier elaboración narrativa. Esta es su principal apuesta, tal como lo manifiesta Juana Salgado, coordinadora del taller *Mi memoria, mi cuerpo*, en la breve pieza audiovisual *Memorias de un Conflicto: Entre el cuerpo, la imagen y la música*⁷⁰ la cual documenta el desarrollo de las iniciativas artísticas en el marco de esta octava versión de la Semana por la Memoria:

(...) la propuesta [del laboratorio en cuestión] es hacer una construcción de una cartografía del cuerpo como territorio, con esa metáfora [se construyen] relatos que partan de la experiencia y que puedan llevar a una polifonía de relatos, que no sean necesariamente relatos del dolor porque una cicatriz puede ser de un golpe, de un accidente, un mordisco (...) de cualquier situación que desinstale un poco esos lugares necesariamente del conflicto sino más transportarlo hacia una huella (Pérez y González)

Como vemos entonces a partir de Salgado, el cuerpo no solo es un medio natural para la construcción narrativa sino también una presencia fundamental para esta. Es por y desde el cuerpo que la creación artística, según su planteamiento metodológico, tiene sentido. Sin embargo, ¿por qué hago mención de este evento y en particular de la propuesta narrativa que allí tiene lugar – caracterizada al observar cada una de las iniciativas ejecutadas en forma de laboratorios artísticos– ?

Porque, por un lado, siento que este es un pretexto conveniente, una muestra fecunda, que por extensión visibiliza procesos alternativos interesados en formular estrategias, metodologías y

⁷⁰ Este mini documental puede ser observado en su totalidad siguiendo el presente enlace: <http://www.museocasadelamemoria.org/Novedades/ArtMID/472/ArticleID/111/Memorias-de-un-Conflicto-Entre-el-cuerpo-la-imagen-y-la-m250sica>

narrativas distintas para recordar y hablar de la(s) violencia(s), cuyo reconocimiento es una manera de hacerlos visibles y, por otro lado, porque permite traer a la discusión de las narrativas en contextos de conflicto una cuestión fundamental sobre la que bien vale la pena volver siempre por lo indispensable de su presencia para su elaboración: el cuerpo. No obstante, una presencia heterogénea e indeterminada donde el cuerpo puede ser interpretado como motivo, experiencia, proceso, territorio, potencialidad... o como todo esto a la vez.

Siguiendo a Veena Das en *Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor*, entre otros argumentos, uno que sostiene el lugar sustancial de la presencia corporal en el montaje narrativo, tras experimentar un hecho traumático, tiene que ver con que

(...) las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje llevan a una articulación del mundo en el que la extrañeza del mundo revelado por la muerte, por su no habitabilidad, puede ser transformada en un mundo en el que puede habitarse otra vez, con plena conciencia de una vida que debe vivir en la pérdida (346)

De acuerdo con Das, el cuerpo pasa a convertirse de una cartografía del horror al medio a partir del cual esas heridas que lo marcan son re-significadas y curadas. El cuerpo renuncia a ser estigma de muerte para convertirse en potencia de vida al descubrirse como lenguaje, al hacer elocuentes aquellos silencios naturales a la expresión verbal cuando de relatar el dolor se trata y al entenderse, más que como un botín de guerra, como el escenario fundamental a partir del cual se rehabita el mundo después de experimentar alguna manifestación de suplicio.

Por su parte, al trasladarnos hacia un planteamiento más general que no se localiza necesariamente en la lectura de “narrativas del dolor” –como las nombra Das–, para Roger Chartier en *Poderes y límites de representación. Marin, el discurso y la imagen*, el cuerpo es un elemento narrativo central que, tras ser entendido como lenguaje o transfigurarse en una forma discursiva, se articula con otros dispositivos de representación, como el lenguaje verbal, para “(...) exhibir una manera propia de ser en el mundo, [de] significar simbólicamente una condición, un rango, una potencia (...)” (84). Es decir, para hacer presencia y ser presencia de algo o alguien que quiere ser representado de una manera específica. Es de este modo cómo, el cuerpo expuesto argumentalmente pero también materialmente, desde la obra misma, detona una experiencia narrativa más viva incluso, si se quiere, mucho más compleja. Y es, precisamente, esto lo que implica volver sobre el cuerpo analíticamente en cualquier narrativa, abrirse a una lectura

experiencial extensa que amplíe marcos críticos y aquellos a partir de los cuales se interpreta el mundo. Aspecto en el que, como puede verse, coinciden tanto Das como Chartier desde intereses distintos.

Entonces si después de pasar por los respectivos aportes teóricos de Das y Chartier identificamos que hablar del cuerpo es una invitación más ardua que rastrear su disposición en un texto, identificamos asimismo que esta es una invitación más ambiciosa por desmarcar esa conceptualización moderna occidental que sitúa al cuerpo como un objeto biológico/anatómico de saber, determinable y descifrable por un discurso médico o científico único predominante en la actualidad. Es, precisamente a partir de su postura, que podríamos cuestionarnos sobre ¿cuál sería el efecto si además de un dictamen de Medicina Legal, esperamos de las miles de corporalidades vulneradas a diario, una historia, un contexto, más que un recuento de daños, que ponga en evidencia condiciones, métodos y circunstancias desde las cuales la(s) violencia(s) se ejecuta(n) y puede(n) erradicarse? Si atendemos a aquella invitación de poner (y leer) al cuerpo en perspectiva, dando el valor que realmente tiene a nivel simbólico y material para la sociedad contemporánea, que no es menor ni mucho menos fortuito, tal vez nuestra lectura sobre los conflictos, las diversas formas de violencia y el dolor, tomen rumbos distintos a los que hasta hoy han tomado.

“Tejer es entrelazar, unir, hacer un cuerpo (...)”⁷¹

En el capítulo I de su texto *Antropología del cuerpo, Lo inaprehensible del cuerpo*, David Le Breton indica cómo el cuerpo es un conjunto de

(...) representaciones sociales [que] le asignan [a esa entidad material] una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. [Las cuales] sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. (13)

Es así como antes que una entidad biológica, el cuerpo es un valor o significación y saber, en primer término, cultural; a pesar de la insistencia de nuestro tiempo por “(...) otorgarle sentido [primariamente a partir del] espesor de su carne” (Le Breton 13). Pero, esto parece ser una afirmación no muy obvia en un país como Colombia en el que a diario titulares como: “Mujer es

⁷¹ Esta línea la retomo del documental *El hilo de la memoria*, dirigido por Mariana Rivera García.

asesinada por su esposo de un disparo, en Valledupar” en el Periódico El Heraldo el 14 de Marzo del 2016 o “Grupos narcoparamilitares descuartizan personas en Buenaventura” en El Universal el 4 de Marzo del 2015 o “La historia de 'Calidoso', el hombre quemado vivo cerca a la Javeriana” el 14 de mayo del 2014 en el periódico El Tiempo, decoran los encabezados de los medios informativos sin mayor aspavientos, salvo por el abrumador horror que despierta la escabrosa elección de palabras. No obstante, al realizar una lectura mucho más detenida, advertimos que igualmente estos son una muestra clara de cómo el cuerpo está “(...) inmerso en un campo político” (Foucault 32) que asigna roles, establece identidades y (re)crea jerarquías desde las cuales se decreta la existencia de ciertos sujetos "naturalmente" vulnerables y, por este motivo, proclives a ser violentados. Ya sea por razones de género; por su disminuido capital cultural, político, económico y social o por afirmarse por fuera del modo de vida “que se supone”, recapitulando los argumentos que atraviesan los titulares citados, ciertos sujetos son convertidos en cuerpos-objeto cuya existencia es “por la ley de la naturaleza” subordinada.

Existe, querámoslo o no, una economía de fuerzas sobre el cuerpo a nivel simbólico y material que, por ejemplo, tal como es ilustrado con cada uno de los encabezados referenciados, determina el modo en el que se administra la violencia sobre los sujetos que conforman la sociedad. Sin embargo, con todo ello ¿aún creemos que hablar del cuerpo supone únicamente hablar de pulmones, dientes, pies, ojos, arterias, neuronas, etcétera? O ¿que se resume a, como diría Le Breton, “(...) saber de qué está hecho [y] vincular sus enfermedades o sufrimientos a causas precisas (...)” (13)? ¿No es acaso una muestra clara el valor determinante que engloba a nivel social, cultural, político y económico tener uno u otro sexo (ninguno o los dos) para la sociedad?

Crear ciegamente que el cuerpo es solo la carne que materializa nuestra existencia, es aferrarse a una idea sobre la realidad que achica su lectura o, al menos, la hace incompleta; aún más atribuirle a esta materialidad un funcionamiento ecuánime, exento del contacto con otras estructuras de la actividad social, resulta ciertamente una postura parcial ante la vida. Es por todo ello que, en adelante, volviendo a Le Breton, será más preciso proponer al cuerpo como “(...) una construcción simbólica, no [como] una realidad en sí mismo” (13), en una apuesta por desentrañar con mayor certeza la preponderancia de este en las narrativas en contextos de conflicto y su imprescindible presencia en estas.

(“El poeta sabe con el cuerpo, mira desde las manos, desde el pelo⁷²”)

Ahora bien, tras puntualizar la caracterización bajo la cual comprendemos el concepto de cuerpo, queda en el aire la sensación de que la presencia corporal solo puede convocar dinámicas de control, sujeción y dominación, al mejor estilo de lo que Foucault plantearía en sus trabajos. Así como sucede en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* donde afirma que sobre el cuerpo operan fuerzas de poder que “(...) lo cercan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él signos.” (32), definición que hace que este empiece a ser leído al trasluz de una lógica de opresión de la que parece imposible liberarse. No obstante, aunque esta postura es en efecto innegable también es por completo problemática, y es aquella posición radical sobre la que no quiero se conciba la lectura de este escrito en adelante. De hecho, para precisar este punto, quisiera retomar a Gilles Deleuze y Félix Guattari y su escrito *28 de noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*, en el cual definen al cuerpo como “(...) un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes.” (158), movilizado y productor al tiempo de fuerzas e intensidades que lo inscriben dentro de una normatividad. Organismo reglamentado que, sin embargo, por acción propia, genera movimientos de desterritorialización hacia condiciones de agenciamiento propias que le permiten deshacerse, así sea por breve tiempo, de aquellos estratos de significación y subjetivación a los que está anclado incluso antes de existir. A dicho movimiento o proceso, Deleuze y Guattari lo denominan Cuerpo sin Órganos, del cual agregan:

Incluso si consideramos tal o cual formación social, o tal aparato de estrato en una formación, nosotros decimos que todos y todas tienen un CsO [Cuerpo sin Órganos] dispuesto a socavar, a proliferar, a recubrir y a invadir el conjunto del campo social, entrando en relaciones de violencia y de rivalidad, pero también de alianza o de complicidad. (167)

A pesar de que el cuerpo es una construcción simbólica a partir de la cual se confecciona y legitima determinado orden social (cultural, político y económico), también es una estructura que por su naturaleza fluctuante se le escapa a este y lo trastoca al esquivar aquel plan de consistencia predestinado que ordena sus sentidos, su experiencia, como bien nos advertía Foucault. Similar a la lógica de juego del *bricolaje*, el cuerpo, como dispositivo de regulación, igualmente se convierte

⁷² Este es un título que retomo de uno de los capítulos (el número seis) que compone *Ciudad-espejo* de Natalia Gutiérrez, quien a su vez retomó aquel extracto del texto *Imagen de John Keats* de Julio Cortázar.

en potencia perturbadora de estos registros de distinción, separación, ordenamiento y jerarquización en el que es circunscrito. Lógica de juego de la que Levi Strauss habló largamente y a la cual define dentro de un universo “instrumental cerrado” y cuya única regla es “la de arreglárselas con ‘lo que uno tenga’” (36), es decir, el cuerpo mismo.

Entonces, si el cuerpo como el lenguaje es construcción simbólica, ateniéndonos a que este último funciona por signos, debemos entender que el cuerpo opera a partir de una realidad “concreta” y una “conceptual”⁷³, ensambladas una con la otra gracias a la capacidad referencial de la primera en relación con la segunda. Sin embargo, aquella “relación referencial” además de cuestionable, está sometida asimismo a una infinita variedad de sentido que solo se ve limitada por los finitos medios que le proporciona la realidad concreta para conceptualizar. Es por ello que es sólo por y desde el cuerpo –bajo la premisa de re-inventar como el bricolero la realidad concreta/material ya existente– que podemos gestionar espacios de descolocamiento y agencia, de apertura a nuevas formas de significación, que interpelen a ese orden de control que nos “define” y naturaliza formas de violencia; porque es jugando su misma lógica, con los mismos insumos con los que opera, como hacemos evidente que aquello que es “lógico”, “obvio”, “propio del sentido común” en realidad no lo es. Dar este paso no es un acto menor ni mucho menos intrascendente, más si tenemos presente el aporte de Adrián Scribano a propósito de esto: “Lo que sabemos del mundo lo sabemos por y a través de nuestros cuerpos, lo que hacemos es lo que vemos, lo que vemos es como di-vimos el mundo.” (144), como lo habitamos y como vivimos, agregaría yo a las palabras de Scribano.

Solo después de precisar todo lo que he precisado podemos llegar a entender levemente porqué el cuerpo, los sentidos y los afectos son tan relevantes en las iniciativas artísticas propuestas para la octava edición de la Semana por la Memoria y para la contribución teórica que al respecto, desde el enfoque de las “narrativas del dolor”, Veena Das nos ofrecía. Tal vez proponer a la creación artística, en contextos de conflicto, como una práctica que privilegia la experiencia es de fondo una apuesta por evidenciar los modos de expropiación –material y simbólica– de los que han sido objeto quienes fueron (son) violentados; una apuesta por denunciar o legitimar todo un orden de las cosas que ha consentido esas formas de violencia y una apuesta por afirmar la vida

⁷³ (Re)adaptando la segmentación que Saussure realiza a la entidad lingüística signo en “imagen” (significante) y concepto (significado).

después del dolor, al re-inventar la corporalidad herida con la firme voluntad de habitar el mundo allende del sufrimiento. No obstante, estas son tan sólo hipótesis que bajo ninguna circunstancia pueden ser aplicadas para todos los casos o todos los contextos. Como bien lo mencionaba al iniciar, la presencia del cuerpo en las narrativas construidas posterior a la experimentación de un evento violento puede ser leída en múltiples niveles, ya sea porque esta asume el rol en el montaje narrativo de motivo, experiencia, proceso, territorio, potencialidad... o como todo esto a la vez. Es por esta razón que estas conjeturas son solo conjeturas, las cuales bien podrían enriquecerse al analizar ejemplos concretos, narrativas artísticas específicas, que den cuenta en términos precisos no sólo de porqué la instancia corporal es tan sustancial sino también cómo funciona dentro del mundo narrativo y cuáles son sus efectos fuera de él.

Es por ello que, a continuación, me propongo revisitar tres acontecimientos artísticos notables los cuales, en un ejercicio por abrir la discusión sobre la(s) violencia(s), hacen del cuerpo su medio y fin. Sin embargo, lo hacen desde posturas y puestas en escena tan diferentes que su lectura iluminará aspectos vitales e igualmente variados sobre las problemáticas públicas y personales a las que nos exponemos en una sociedad abrumada por un estado de conflicto(s) permanente(s), problemáticas manifiestas justamente por y desde el cuerpo. Obras que ya he referenciado anteriormente y que me interesa continuar analizando por lo que implican no solo a nivel artístico o cultural sino también a nivel político y social en este país hoy: *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* de la Comisión de Género de COCOMACIA y Tanía Lizarazo, *Los escogidos* de Patricia Nieto y *En-Bola-Atados* de Ana Isabel Díez.

“La urdimbre es el esqueleto”⁷⁴. El cuerpo bifurcado

En un rizoma (...) cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas

-Gilles Deleuze & Félix Guattari, *I Introducción: Rizoma-*

Para comenzar, me gustaría partir de la obra/ proyecto artístico *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* la cual, tal como lo mencioné en la Introducción al presentarla, es además un proceso

⁷⁴ *Ibíd.*, nota 71.

que aún se construye y que no planea detenerse en el futuro inmediato; aspecto que me parece fundamental resaltar en este momento debido a lo central que esto es para su propuesta en torno al cuerpo, en una sociedad como la colombiana contemporánea.

Como bien lo comentaba recién, la instancia corporal en una obra puede ser valorada desde una multiplicidad de enfoques que solo la obra misma, su contexto de producción y de recepción sabrán privilegiar. En el caso concreto de *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* o, simplemente, *Mujeres Pacíficas* resulta significativo cómo el cuerpo es explorado al, por un lado, controvertir la noción hegemónica/tradicional que sobre este se ha establecido en Occidente en la contemporaneidad y, por otro, al extrapolar su significación más allá del espesor de la carne. No obstante, la gran pregunta es ¿cómo lo hace?

En primer lugar, recordando los aportes de Le Breton, Foucault, Deleuze y Guattari comentados anteriormente, es importante puntualizar que si bien el concepto de cuerpo se sostiene sobre un principio de materialidad, este no se resume exclusivamente a una materialidad anatómica. Cuando hablamos de cuerpos, nos podemos referir a instancias corpóreas que no son necesariamente humanas u orgánicas. La obra misma, en ese orden de ideas, podría operar como cuerpo. Sin embargo, ¿qué implica proclamar a la obra como cuerpo? Implica evaluar la presencia corporal en su complejidad al interpretarla en todas sus aristas, en todas sus posibilidades. Partir de esta precisión es un precedente afortunado sobre lo que *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* tiene por ofrecernos al respecto, basta con aludir a lo particular que este acontecimiento artístico es a nivel creativo y estructural y a su forma de instalarse, como obra artística, en un contexto político, social y cultural específico con la premisa de intervenirlo, para verlo así.

De acuerdo con David Le Breton, una de las particularidades de los cuerpos engendrados en la modernidad occidental es que estos son entendidos como una “figura terminada, bien delimitada” que funciona como “límite fronterizo” (153); límite sobre el cual, además, se tiene plena conciencia y perfecto dominio en tanto es un todo coherente, una unidad cabal y constituye la hechura de identidad individual. Para Le Breton, esta visión sobre el cuerpo de la sociedad contemporánea encuentra sus bases en el “dualismo hombre-cuerpo perteneciente a la vida social occidental desde los siglos XVI y XVII” (155), que solo invierte sus valores para privilegiar el cuerpo. Pero privilegiar uno muy específico que aspira a un estilo de vida sano, equilibrado, liberal; que es limpio; que aspira a la exploración de nuevas sensaciones; que se mira hacia dentro y, sobre

todo, que reclama un principio esencial de intimidad –noción que hace carrera en la sociedad occidental desde los años setenta del siglo veinte (Le Breton 154) y ahora circula como verdad intrínseca descontextualizada–. Un cuerpo cerrado, unívoco, único.

No obstante, ¿qué sucede cuando esta noción es desordenada y puesta a funcionar dentro de dinámicas completamente distintas, sin ser desechada por completo? Pues bien, es de eso de lo que da cuenta *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* y es un ejercicio que podemos observar tras entender a la obra misma como una instancia corporal. *Mujeres Pacíficas* no es un ente material concreto, es un compendio de doce relatos que lejos de ofrecer una idea de coherencia se esmera por ser una corporalidad inestable, definida por intensidades y potencias distintas. Cada uno de los relatos que la componen, narrados en forma de piezas audiovisuales, marcan su propio ritmo, contenidos y extensión. Es una obra que se entiende en perpetuo devenir gracias al proyecto interventor a nivel político y social en el que está inscrito (aspecto en el que profundicé en el Capítulo I), por lo que no está cerrada y mucho menos es previsible. Es un cuerpo artístico que (se) encuentra sentido solo al relacionarse con su entorno, no al defender una idea íntima de sí, que bien podría responderle a esa orientación creativa del arte por el arte. Por último, es un cuerpo que no aspira a ser frontera sino vaso comunicante de realidades, al circular libremente a través de plataformas de fácil acceso en estos tiempos, como lo son las digitales. Leído en primer lugar como realidad corpórea, este acontecimiento artístico, de entrada está dando cuenta de una concepción del cuerpo completamente distinta a la tradicional que como mostraré en breve, responde a la concepción del cuerpo representada argumentalmente en algunos de los relatos que la componen. Pero antes de evidenciar este último aspecto, me gustaría señalar cómo esta nueva construcción del cuerpo se realiza, al mejor estilo del bricolero, a partir de un juego con estas estructuras tradicionales/hegemónicas que lo definen y no a partir de su negación; tal como lo vemos al advertir que, en efecto, la obra es (y se sabe) una unidad pero bajo su lógica inestable que no ambiciona ser “consistente” sino fluctuante.

Ahora, cuando nos trasladamos a una lectura detenida de su contenido, descubrimos como la corporalidad en *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* tiene una presencia constante gracias a la expresión de afectos personales enteramente vinculados con una inquietud colectiva. Nuevamente, el cuerpo no está para afirmar una intimidad “esencial” sino para invocar y denunciar un orden de las cosas que atañe a uno y, por extensión, a todos los sujetos que componen la comunidad en cuestión. Como se evidencia desde el relato de Justa cuando dice:

El proceso organizativo me ha tocado muy difícil, en el 2000 yo quedé elegida como coordinadora del área de Género y desde ahí me ha tocado una lucha muy difícil porque esta es una organización, que es una organización mixta donde somos hombres y mujeres. Pero aquí en el Chocó, existe una cultura patriarcal muy radical. La mujer no tiene como el espacio de capacitarse ni la capacidad de que han tenido los hombres. Siempre son los hombres, las mismas mujeres elegimos a los hombres. Entonces no hay esa política de equidad en la organización. ¿Qué hemos hecho para nosotras en la Comisión de Género para que se incluyan las mujeres? Hemos hecho escuelas para que esos espacios se den. Las mujeres necesitamos que se nos capacite, que conozcamos los derechos para que los podamos ejercer porque por falta de conocimiento a veces las mismas mujeres no asumen los espacios. (08' 00"-09' 08")

Parlamento que es acompañado con una secuencia visual donde Justa sostiene dos carteles, uno que expresa una posición de animadversión frente a la violencia contra las mujeres y otro que contiene, en letras color rosa, la frase insignia de su gestión política como líder comunitaria: “Mujer que no cumpla su sueño... Mujer que no ha nacido”.



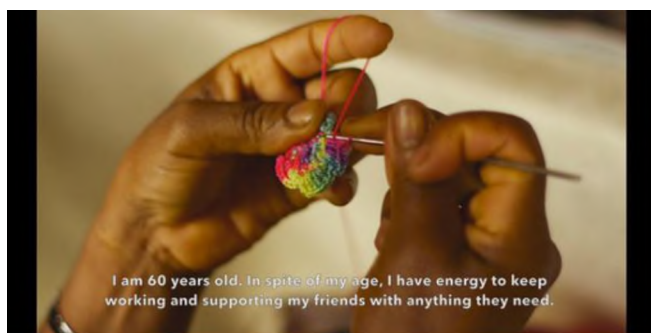
Fotogramas de la pieza audiovisual *Justa*, uno de los relatos que compone *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*

Cuando Adrián Scribano decía: “Lo que sabemos del mundo lo sabemos por y a través de nuestros cuerpos” (144), advertía como la configuración de nuestra realidad pasa por la expresión –a partir de gestos, palabras o acciones– de cómo la experimentamos o percibimos. Es así como el hecho de que Justa caracterice, en primer lugar, su lucha como “difícil” (en dos ocasiones) implica no solo una declaración de agobio, resultado de emprender un activismo político, sino una acusación directa a esa jerarquía de poder que la marginaliza por ser mujer y obstaculiza su labor política por este hecho. El cuerpo presente a través de la exposición de sensaciones, evidencia una experiencia que le es privativa a Justa, pero solo tiene sentido porque tiene una pertinencia en un contexto más amplio para otros, en este caso otras, que la rodean. Aquella sensación de agobio, en ese orden de ideas, descubre una forma de segregación sobre ese cuerpo, por ser mujer, que ella

combate y busca no reproducir al, por ejemplo, gestionar espacios para que otros sujetos puedan desarrollarse con menos restricciones. Representación que guarda perfecta relación con la secuencia visual que acompaña su relato. Ella, sonriente, antepone su mensaje (su lucha), a través de la figura de los carteles a su corporalidad que cubre con estos últimos; seña con la que se nos advierte que su existencia no se resume al protagonismo de su cuerpo al ocupar un espacio sino a su legado que se traduce en actos como proporcionar espacios para la instrucción y producción de conocimiento que impida la proliferación de dinámicas discriminatorias y violentas por tener uno u otro sexo.

Quizá la imagen más acertada para asimilar la presencia del cuerpo en *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, sea la de un cuerpo bifurcado. Un cuerpo bifurcado que a partir de su materialidad asedia el orden simbólico en el que se inscribe cualquier corporalidad incluso antes de existir. Y es bifurcado porque en lugar de conjurar una extrema unidad, cada uno de los cuerpos representados allí, cual rizoma, remiten a otras y otras existencias en una dinámica de red siempre conexas. Muestra de ello nos lo da asimismo María del Socorro cuando dice:

Tengo 60 años. A pesar de esa edad que tengo me siento con ánimos de seguir trabajando de seguir aportando a todas, cada una de mis compañeras que necesiten mi apoyo porque cada día uno crece y necesita cada vez más apoyo de sus compañeras y compañeros para sobrevivir (00' 00"- 00' 23")

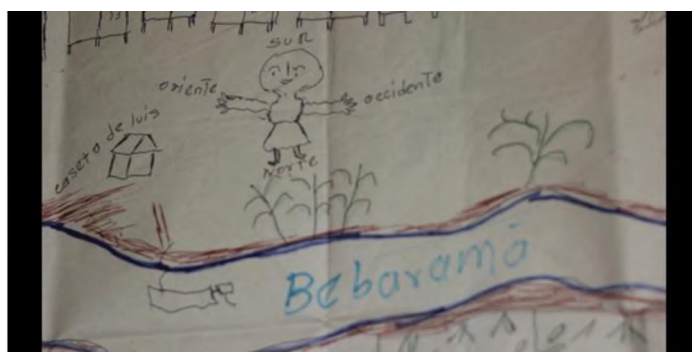


Fotograma de la pieza audiovisual *María del Socorro*, uno de los relatos que compone *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*

Mientras vemos sus manos tejiendo, perfecta metáfora de crear algo por mano propia, gracias a la habilidad manual. La extenuación física que sus palabras expresan es enteramente compensada por el efecto de sus acciones en los demás; a pesar de ser mayor, sus palabras como sus manos aun guardan un vigor y juventud impresionante

para seguir promoviendo su lucha, que no es ninguna otra que la defensa de la vida, tejiendo oportunidades para quienes, por el mero hecho de estar en su vida y para los que vienen, le han respondido el ejercicio de la misma manera.

Plantear al cuerpo bifurcado como la imagen que por excelencia enmarca la presencia corporal en este acontecimiento artístico envuelve múltiples cuestiones que he buscado exponer hasta ahora, sin embargo, es una imagen de la que sobre todo dan cuenta cada uno de los fotogramas que se desplazan uno a uno al compás de las narraciones que forman la obra. Esto quizá se deba a la capacidad de la imagen por proporcionar un efecto más performático y afectivo al explorar formas, movimientos y colores –que claramente se nutre con la corpulencia del ritmo, el acento y emotividad que ofrecen las palabras emitidas oralmente–. Para rematar esta lectura me gustaría poder citar un par de los fotogramas más representativos para ilustrar con mayor precisión esta propuesta del cuerpo rizomático, colectivo, que es puesto en escena en cada puntada que hilvana *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* y el cual, muy personalmente, me parece una



Fotograma de la pieza audiovisual *Julia*, uno de los relatos que compone *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*

apuesta sumamente revolucionaria. Casos memorables como el de Julia, quien mientras habla del desplazamiento forzado del que fue víctima es acompañada visualmente por una toma a un dibujo de su autoría (04' 56"). Como si se tratara de un territorio a ser cartografiado, su cuerpo solo puede ser representado por ella misma a partir de

las coordenadas que otras corporalidades le proveen como la “Casa de Luis” o el río Beramá, presencias que además configuran parte de su historia personal y colectiva. Su cuerpo entonces, en un ademán “natural”, se encadena a otros para ser concebido (y concebirse a sí mismo), poco o nada importa proporciones, medidas o cualquier asomo de geometrías perfectas de las que tanto presume el cuerpo en la sociedad occidental contemporánea.

En último lugar, quisiera volver sobre el fotograma que acompaña al relato de Adonis mientras ella nos cuenta cómo por necesidad, por la exigencia de las circunstancias, junto con otras mujeres, se despojó de aquella asignación de fuerzas sobre su cuerpo que, so pretexto de la identidad sexual, determina qué labores puede desempeñar o no como sujeto y emprendió una empresa que implicaba realizar trabajos usualmente ejecutados por hombres, debido al esfuerzo físico que involucran, en directa respuesta a la ausencia o poca disposición de estos para construir la escuela, un bien común indispensable para esta población que carecía de esta por largo tiempo

(01' 28"). La imagen, elocuente por demás, muestra a seis cuerpos esforzados con aditamentos coloridos que emplean toda su fuerza y concatenan sus movimientos por la promesa de que su trabajo será beneficioso para ellos, para otros hoy y mañana. El cuerpo nuevamente adquiere sentido por su capacidad de ser potencia para otros permanentemente y deja de ser una realidad ensimismada y limítrofe.



Fotograma de la pieza audiovisual *Adonis*, uno de los relatos que compone *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*

La corporalidad en *Mujeres Pacíficas* es un territorio susceptible a ser cartografiado una y otra vez; un medio y, al mismo tiempo, un fin para (re)habitar el mundo y una zona de contacto que se enfrenta, con su apuesta, a imaginarios prescriptivos que economizan (homogenizan) la experiencia vital. Quizá esta sea su mayor conquista, mostrarle a cualquier lector posibilidades, alternativas, para vivir allende de la(s) violencia(s) que empieza por asignaciones sobre el cuerpo, proporcionándole escenarios donde el cuerpo puede ser desmarcado de las inscripciones de dolor aún después de haberlo experimentado; es justamente allí donde radica su valor revolucionario. Aunque esto implique inscribirse dentro de un nuevo orden, que no necesariamente es “mejor” al que parece intervenir sino sencillamente distinto.

“La trama es la carne”⁷⁵. El cuerpo polifónico

Cuerpo que escribe, pero también cuerpo que se narra en la herida.

-María Piedad Quevedo, *Un cuerpo para el espíritu. Mística en la Nueva Granada. El cuerpo, el gusto y el asco-*

Ahora, tras ahondar sobre un caso como *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, quisiera trasladarme hacia un acontecimiento literario que como este surge en respuesta a prácticas violentas pero lo hace en términos distintos donde el dolor producto de sufrir algún daño es representado explícitamente –lo que no significa que con ello genere un efecto re-victimizante, tal como lo evidenció en el Capítulo II–, *Los escogidos*. Introducir esta obra haciendo esta salvedad

⁷⁵ *Ibíd.*, nota 71.

no es de ninguna manera un movimiento fortuito sino una decisión deliberada que me permite señalar, de ante mano, una característica de *Los escogidos* crucial para un análisis sobre el lugar del cuerpo en esta: la necesidad “esencial” de relatar el dolor a partir de su (re)experimentación narrativa con y desde el cuerpo, las sensaciones, como fue apenas sugerido inicialmente por Veena Das.

En primer lugar, replicando el ejercicio realizado con *Mujeres Pacíficas*, me gustaría empezar a examinar el cuerpo en *Los escogidos* partiendo de la afirmación de que la obra misma es una instancia corpórea que requiere ser analizada. Compuesta por quince apartados, *Los escogidos* es una pieza artística tejida a partir de un conjunto incalculable de voces, perspectivas y circunstancias organizadas por la disposición rectora de una narradora testigo quien selecciona hechos, tiempos y personajes, haciendo de este tejido una totalidad “ordenada”, fecunda de sentido. Sin embargo, a pesar de mostrarse como una unidad “terminada” en forma de libro, *Los escogidos* es una realidad narrativa polifónica llena de tonos y colores tan disímiles como las existencias que la posibilitan. Aunque existe en efecto una voz privilegiada que dirige y estructura la narración, esta suscita zonas en las que pierde el protagonismo para dárselo, sin advertirlo, a otras voces desde el uso de la primera persona –como sucede en el capítulo *Darles un hogar*, cuando una de las adoptantes, se apodera de la historia e introduce su relato así: “Soy devota de las almas desde que nací (53)”– o de la segunda –como sucede en *El vuelo del alma* (y en la mayoría del texto cuando la narradora habla por otros): “Javier Gallego disfruta del cementerio desde que era un muchacho.” (45)– generando de este modo una dinámica de contacto con la obra impredecible, por la condición heterogénea de su trama.

No obstante, no es exclusivamente en este aspecto en el que radica la calidad voluble de esta corporalidad llamada *Los escogidos*, otro punto que permite acentuar esa construcción polifónica a la que asistimos con este acontecimiento artístico tiene que ver con el modo en el que cada una de sus partes está articulada la una con la otra. Es decir, en este caso, como cada apartado que la compone se entrelaza con los demás. Cuando observamos en detalle cada capítulo nos damos cuenta que cada uno de ellos inicia y termina de manera suspensiva o en estado de *in media res*, donde solo queda claro que la historia está (y estará siempre) incompleta; efecto que logra afianzarse con mayor fuerza cuando ciertos sucesos o personajes son retomados, devueltos, recontados, hilados una y otra vez de modo continuo o desordenado a lo largo de la obra como sucede, por ejemplo, con Milagros (uno de los cadáveres anónimos que reposan en el pabellón de

los olvidados) y la intención de la narradora por convertirse en su adoptante, las cuales aparecen de manera ondular en los apartados *Margaritas para un desconocido*, *Volver a nombrarte* y *Profesión de fe*. En una suerte de movimiento continuo las palabras aquí recrean la dinámica de *matrioska* o muñeca rusa, en la que un cuerpo no es el fin sino apenas el inicio de otra historia; contrario a lo que se creería, una corporalidad muerta no está llanamente extinta en *Los escogidos*, sino que se convierte en el vientre de otra corporalidad, en pura potencia de vida. Característica que encontramos también a nivel representacional.

De acuerdo con el informe general *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, en gran medida el repertorio de prácticas o modalidades de violencia que en este país han sido y son perpetradas con mayor frecuencia (y más si nos situamos en el marco de un conflicto armado y/o violencia política) está determinado por la premisa de generar afectación sobre todo en una dimensión física o material: asesinatos selectivos, masacres, sevicia y tortura, desapariciones forzadas, secuestros, desplazamiento, violencia sexual (37-38), son solo algunas de estas que, como vemos, encuentran en el cuerpo su principal medio de aplicación y son prácticas, en su mayoría, representadas en *Los escogidos*. Corporalidades marcadas, surcadas o marchitas, vueltas objetos de dolor serán, en ese orden de ideas, la forma en la que usualmente apreciamos al cuerpo representado en la obra. Sin embargo, volviendo al aporte inicial que Veena Das nos proporcionaba, tal vez ello encuentre sentido en la posibilidad de re-significar el dolor –del cual el cuerpo es huella– a través del lenguaje, al volver a narrarlo desde la entidad corpórea herida o exigua y con ello repoblar la experiencia en torno a este de una nueva inquietud por y hacia la vida:

(...) las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje llevan a una articulación del mundo en el que la extrañeza del mundo revelado por la muerte, por su no habitabilidad, puede ser transformada en un mundo en el que puede habitarse otra vez, con plena conciencia de una vida que debe vivir en la pérdida (346)

Es así como, a pesar de que es justamente el cuerpo el receptáculo de la(s) violencia(s) y de las marcas de esta(s) a su paso, también es el medio y fin –como ya nos los iluminaba *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*– para proyectar su existencia un paso más allá del horror y devastación. Si la(s) estructura(s) de la(s) violencia(s), la guerra, el conflicto ordena(n) nuestra corporalidad y la dispone(n) como objeto-receptor pasivo; la literatura, el lenguaje, el arte –y

demás— se permiten desregular ese orden y disposición corpórea para hacer de esta posibilidad activa-productora de vida. Y es, precisamente, de eso de lo que da cuenta *Los escogidos* a nivel representacional y/o argumental, no obstante, ¿cómo lo hace? Para poder responder a este gran interrogante, a continuación, a diferencia del procedimiento que he venido empleando a la hora de realizar análisis textual, quisiera concentrarme en un pasaje específico de la obra en lugar de oscilar por varios segmentos de esta, por lo elocuente que este me resulta a la hora de indagar sobre el lugar del cuerpo en la obra y por la experiencia corporal a la que asistimos en su lectura, extensiva además a la que se aprecia en el texto como conjunto, *El niño está herido*.

El niño está herido es quizá uno de los apartados más extensos del libro, el cual relata la exhumación del cuerpo de Róbinson Emilio Castrillón Carrasquilla, hombre que “existió y fue asesinado por tiros de fusil antes de cumplir 29 años.” (79). Narrado desde la focalización y voz de nuestra protagonista, este relato es construido a partir del recuento de la escena que ella presenció, en compañía de la madre de Castrillón, doña Hismenia, y la profesional forense que realiza el procedimiento, Liliana y también a partir de la conversación tácita que sostiene la narradora con estas dos mujeres a punta de expresiones gestuales como sonrisas, muecas de dolor y movimientos que surgen en respuesta instintiva a la situación misma.

Sensitivo, de pies a cabeza, este capítulo inaugura su desarrollo con una imagen que descoloca al lector y le anuncia que, en adelante, serán desordenados sus sentidos, experiencia y sentido común: “Estas flores tienen música”; resaltando el atributo perceptual menos esperado, las flores son retratadas a partir de su posibilidad de ser color, olor, textura y sonido también para, además, convertirse en la metáfora del cuerpo ahora marchito de Róbinson:

Al entrar en contacto con el piso, los huesos de Róbinson producen un sonido corto, que no se puede olvidar. Sobre todo los fémures son contundentes con su canto; lo mismo que escápulas y clavículas. Las vértebras casi no se escuchan al tocar el cemento, ni siquiera cercano al de un trocito de cristal cuando golpea la madera. (79)

De entrada, ese conjunto de huesos que solo podrían expirar ausencia y desidia se nos muestran como una existencia poética más cercana a la vida que a la muerte, al ser asimilada con una imagen como la flor. Una flor que a pesar de haber palidecido conserva el amarillo propio de las “flores de guayacán caídas en enero” (79). Incluso, esta sensación se acentúa con la descripción perceptual que nos ofrece la narradora de los huesos, en la que estos parecen más delicadas piezas de

porcelana que vestigios raídos por el paso del tiempo: “Los huesos de Róbinson parecen suaves. Marrones, delgados, madurados por años de oscuridad, han adquirido el matiz de los objetos finos” (79). No obstante, no es únicamente a partir de la descripción sensorial donde exploramos la capacidad de ese cuerpo muerto de ser potencialmente vientre de uno vivo, como la *matrioska*, sino también del efecto que suscita la reconstrucción hueso por hueso de la figura del hombre asesinado a sus 29 años de edad:

(...) Liliana ordena los huesos según sus afinidades. Hasta el extremo norte de esta improvisada mesa de forense, traslada los del cráneo, que han de ser veintidós sin contar los seis huesecillos de los oídos. Un tanto al sur, pero sin llegar al centro, agrupa clavículas, escapulas, costillas y esternón, que permitirán devolverle la forma al tórax. (...) Y después agrupa los de las manos y pies a la izquierda o a la derecha según se lo dictan los mismos huesecitos. No quedan los huesos arrumados en montículos, sino dispuestos uno en uno, de manera que no se rocen, no se choquen. *Hay que evitar que se deshagan trizas y se pierda el lenguaje que ellos saben hablar aunque ya no tengan vida.*⁷⁶

‘El niño llegó al mundo en mala posición’, recuerda Hismenia mientras que Liliana comienza a devolverle la forma por lo que fueron los hombros (80- 81)

Aparte de confirmar a la entidad corpórea como lenguaje que debe ser leído, este breve fragmento nos sitúa en uno de los tantos momentos a lo largo del relato, en el que los restos de Castrillón remiten a sucesos donde la vida es la protagonista, tal como sucede aquí al trasladarnos de ese presente intenso al momento de su alumbramiento, gracias a la distribución que de sus huesos va realizando la profesional forense. Trasposición temporal y espacial que desencadena todo el recuerdo de su nacimiento por parte de su madre, el cual es narrado desde las sensaciones de Hismenia reconstruyendo a esos huesitos, a ese cuerpo, en otras tonalidades muy distintas a las de ese presente del que fugazmente huimos junto con la narradora y la madre:

La partera llegó en medio de la oscuridad, pues la electricidad falló y todo el caserío se iluminaba con velas y linternas (...) Tres horas después seguía el forcejeo. Hismenia en el lecho pujando con fuerzas ya extinguidas. Su cuerpo sacudido por un temblor general. La partera a horcajadas sobre la madre presionándole el vientre y de pronto un grito: ¡Ya se ve la cabeza! (...) Hismenia cayó en

⁷⁶ La negrita y cursiva son mías.

un sueño profundo. ‘Me vi en un jardín muy bello, todo era fresco’, cierra los ojos. Del paraíso la sacaron las cachetadas (...) no podía darse el descanso de quedarse inconsciente mientras su bebé luchaba solito por vivir.

(...) A las tres de la mañana del 23 de septiembre de 1997, partera y abuela dieron la vuelta al bebé, vieron ese rostro arrugado y casi violeta que nunca pudieron olvidar. (...) Hismenia vio la carita de su hijo. ‘Era un niño pestañón, con el pelo rubio hasta los hombros y capul’, sonríe. (81-83)

Róbinson, ya no es solo un manojito de huesos cafés sino una corporalidad robusta cuya gama de colores se amplía como su propia existencia y la de su madre. En un ejercicio simultáneo mientras Liliana recompone su figura, Hismenia lo trae a la vida re-significando su dolor tal como lo afirmábamos anteriormente con Das:

La antropóloga se levanta y suspira. No ha dicho una palabra [todo lo ha dicho con sus gestos, como cuando sonríe al percatarse de lo perfecto y hermoso que es el cuerpo humano al encajar casi automáticamente un hueso tras otro (88)]. Menuda y ágil, crea arte en vivo frente a un público escaso. Hismenia ha recuperado el aliento y ahora contempla a Róbinson como si volviera a la vida (83)

Paso a paso, esa herida abierta que es el cuerpo de Castrillón se transforma en una bisagra entre el pasado y el presente, entre la muerte y la vida, entre el dolor y el amor que le permite a su madre (y quienes presencian la escena) comprender y asimilar su ausencia en términos distintos a la melancolía profunda que produce las circunstancias de su muerte –desplazamiento forzado, persecución y asesinato– y la resignación e impotencia de aprehender su existencia así, con él vuelto despojos rotos que ahora, cuentan otra historia:

Gracias a esos huesitos que Liliana rescata entre las decenas de falanges, Róbinson gateó, caminó y trepó a los árboles, levantó el empeine para darle a un balón.

Hismenia quisiera besar esos pies pero no lo hace. Permanece por fuera del universo exótico, hiperreal y esperpéntico al que pertenece su hijo. Adentro están los forenses. Miran con detenimiento el cuerpo recompuesto de Róbinson. Han contado los dientes y comprobado que no falta de uno. Róbinson quizá era un muchacho de cuerpo sano.

Pero el niño está herido. A seis años de su muerte, sigue herido. Y los forenses tratan de saber cómo murió: qué ocurrió antes, durante y después de su muerte. (92)

Esos huesitos ahora entrañan una nueva forma y un nuevo proyecto para esas otras existencias a las que afecta por el simple hecho de haber sido, en algún momento, materia, fuerza, voluntad y vida, tal como lo afirma la narradora cerca a concluir, “[Hismena] Logró permiso para traer los restos a casa y comenzar el gran proyecto de su vida: devolverle el nombre y saber quiénes, cómo y porqué lo mataron” (94). Róbinson es ahora huesos, es un cuerpo marchito cuya historia, sin embargo, aún no termina de contarse. Sigue y seguirá siendo tejida si bien no por su madre sí por su semilla fértil, Santiago, su hijo.

Y es así como ese orden que estipula que el cuerpo muerto, muerto está porque su organicidad yace extinta y que el dolor solo puede ser asido (/representado) a partir de dinámicas que lo hacen más profundo es refutado por esta afirmación en la que la corporalidad surcada, desposeída y marchita es también medio y fin de prolongación de la vida. Una corporalidad reevaluada, polifónica y móvil, como la representada y encarnada allí, permite leer las dimensiones de la(s) violencia(s) en la sociedad colombiana contemporánea de una forma distinta, en donde el dolor re-habitado desde y por el lenguaje se convierte en fuerza nueva para otros cuerpos dentro y fuera del mundo narrativo que re-significa estructuras sin huir de estas, sino re-inventándolas.

“(…) y el tejedor es el corazón”⁷⁷. El cuerpo creador

*Cuerpo,
río de humores
nudo de negras venas borboritando vida
(…)*

-Piedad Bonet, *Cuerpo-*

Finalmente, como último acontecimiento artístico a analizar, a continuación, quisiera volver sobre una obra ya destacada y presentada en *Hilvanar vida con jirones. Rehilar la ruina*, la cual, como las ya consideradas hasta ahora en este escrito, tiene mucho por decirnos sobre la relevancia de la presencia corpórea, la experiencia, las sensaciones, etcétera, en las narrativas sobre la(s) violencia(s)⁷⁸ en la Colombia contemporánea: *En-Bola-Atados* de la artista Ana Isabel Diez.

⁷⁷ *Ibíd.*, nota 71.

⁷⁸ Quisiera aclarar, como he intentado hacerlo a lo largo de la escritura de esta disertación, que este apelativo me resulta sumamente incómodo y problemático porque su mera enunciación reduce, esquematiza y constriñe los objetos artísticos allí categorizados. Emplear una preposición como “sobre”, insinúa que fundamentalmente la razón de ser de estas narrativas es (son) la(s) violencia(s) porque sus argumentos y tramas tratan de esta(s), cuestión que no aplica, por ejemplo, a los acontecimientos artísticos aquí escogidos. Es por ello que, personalmente, me gustaría pensar en estas narrativas como productos de una toma de posición y una respuesta a formas de violencia perpetradas que deben ser puestas en evidencia, denunciadas e impugnadas por quienes las han experimentado en primera, segunda o tercera

Sin embargo, de manera distinta a cómo he venido operando, para el análisis de esta obra no empezaré por examinar a la obra como cuerpo y, posteriormente, la representación de este último allí, sino que emplearé una metodología de lectura que los conjuga debido a que, a diferencia de *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas* y *Los escogidos*, lo que encontramos en *En-Bola-Atados* es una corporalidad diseminada que al ser aprehendida a nivel estructural ineludiblemente también lo está siendo a nivel argumental. Distinto a lo que sucede en las obras precedentes, *En-Bola-Atados* en su propuesta estética y política tiene tan estrechamente relacionados su cómo y su qué, que detenerse interpretativamente sobre uno de estos ejes implica necesariamente hacerlo en el otro. Para clarificar un poco esta afirmación sería prudente mencionar –tal y como fue hecho al ser presentada en la Introducción– que *En-Bola-Atados* es un proyecto de corte cultural, político y social iniciado hacia el año 2013, que sigue vigente, y cuya dinámica consiste en la permanente creación de sus contenidos (bolas de tela; testimonios transcritos, organizados y dispuestos en forma de libro; y un acervo audiovisual que documenta el proceso) por parte de miles de cómplices que deciden libremente hacer parte de su construcción –principalmente mujeres–.

Hasta octubre del 2015 *En-Bola-Atados* ya contaba con aproximadamente dos mil co-participantes en su haber, cifra que no solo permite medir su alcance, sino hacernos asimismo una idea de su extensión material ya que cada uno de ellos contribuye, con su propia historia y desde su propia lógica, nuevas piezas a este organismo vivo. Aunque claro, no se podría deliberadamente obviar que estos contenidos son producidos a partir de un marco creativo señalado y un interés por responder a una realidad que, de ante mano, cada uno de los participantes comparte (ser víctimas acciones violentas, sobre todo por razones de género); sin embargo, personalmente, pienso que esto no exonera a cada una de las piezas producidas allí –ya sea una bola de tela, un testimonio verbal o escrito– de funcionar dentro de una dinámica particular, resultado del juego de apropiaciones y desobediencias natural de estos procesos, cuestión que va haciendo evidente en

persona, en un acto responsable y ético consigo mismos y quienes los rodean. Sin embargo, enunciar a dichas narrativas en estos términos puede ser poco efectivo (en cuanto a la economía del lenguaje se refiere) y enredado a nivel “clasificador”. En lugar de descartar la categoría “narrativas sobre la(s) violencia(s)” la empleo resaltando que su sentido –para el propósito de este escrito– está sujeto a la precisión expuesta anteriormente y a una necesidad de ponerla en perspectiva siempre. Las narrativas “sobre” la(s) violencia(s) no solo se dedican a hablar de esta(s), sino, como ha sido evidenciado por los tres acontecimientos artísticos analizados, también de sus causas, condiciones de reproducción, efectos sin tener que nombrarla. Es sólo teniendo esta precisión clara que me resulta adecuado y práctico servirme de esta calificación ahora, antes y en adelante.

qué consiste su condición de entidad corpórea diseminada. En su texto *Rehabitar la cotidianidad*, Francisco Ortega decía:

(...) aunque los géneros discursivos modulan ciertas narrativas de dolor de manera efectiva, las víctimas de la violencia hablan tanto *dentro* de estos géneros como *fuera* de ellos; hacen uso de las palabras rotas y del cuerpo mudo; grafican gestos sutiles y construyen ritos propios; componen sitios de memoria y olvidos deliberados; estrategias todas que permiten al sufriente apropiarse y subjetivar la experiencia del dolor (...) (45)

Si bien es claro que Ortega está hablando de un aspecto muy específico como lo es la confluencia de “géneros discursivos” en la producción de “narrativas del dolor”, su reflexión nos permite igualmente, por un lado, confirmar cómo a pesar de que el proceso creativo en *En-Bola-Atados* está sujeto a una metodología premeditada, este no necesariamente le es fiel gracias a la capacidad que tiene cada uno de los artistas de dar cuerpo a su dolor efectivamente, saliendo y entrando de un marco referencial establecido de acuerdo a su contexto personal; por lo que cualquier resultado artístico o histórico será sobre todo un relato *contrafactual* (Brison 44). Y, por otro lado, cómo necesariamente la corporalidad –con todo lo que implica: sensaciones, emociones...– hace o hace parte del proceso creativo debido a su facultad de ser el medio a partir del cual cualquier ser humano no solamente experimenta el sufrimiento sino a partir del cual, en términos generales, es o existe, como lo confirma Jean Améry al decir “The boundaries of my body are also the boundaries of my self” (126), y por ende medio a partir del cual cualquier sujeto además de ser “fijado” a un orden se apropia y expropia de él. Dos aspectos fundamentales a tener en cuenta a la hora de leer el acontecimiento artístico en cuestión; ya que las piezas producidas por cada artista: cada bola hecha de retazos, cada testimonio dado, cada expresión o movimiento capturado en una fotografía, no son más que actos con los que cada individuo busca empoderarse de su dolor, su historia y su destino. Actos de creación, de movimiento permanente, donde un cuerpo surcado engendra otro por la necesidad (y deseo) de pro-crear vida en forma de nuevas corporalidades que re-significan su dolor, en este caso dejando como resultado cuerpos redondos de tela elocuentes.

Es por ello que: primero, *En-Bola-Atados* no es un organismo uniforme y coherente, de eso da cuenta su fluctuante puesta en escena a nivel discursivo que va de un lenguaje verbal (encarnado por los testimonios), uno plástico (personificado por las bolas de tela) hasta uno audiovisual (posible por el documental producido a largo de la ejecución del proceso artístico) y, segundo, que

cada una de las piezas producidas son productos únicos que si bien están inscritos en una estructura colectiva funcionan a destiempo de esta, bajo su propia lógica. Tal como lo evidencia una de las artistas cuando indica y describe con detalle las elecciones que tomó para dar vida a ese cuerpecito –hijo suyo y ahora del mundo– que ha construido al dar a sus prendas destrozadas, ahora jirones, un nuevo sentido compacto y vital:

Adentro de esta bola han quedado muchas rancias. Con el color negro en el sentro de color amarillo han quedado rancias mas grandes de color azul van quedando las virtudes que pueden ayudarme a mejorar y afuera queda el color blanco que significa paz amor tolerancia respeto union fuerza poder y sobretodo porque poder es hacer (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I, 15)

La bola de tela, como cuerpo creado, no es simplemente una corporalidad nueva e independiente producto de un laboratorio artístico, sino la extensión de quien la ha concebido y la muestra de su intención por transformar su dolor, del cual el cuerpo es estigma, en algo completamente distinto en su vida (y la de los demás) presente y futura. Como lo corrobora J.R. cuando dice:

Disfrute mucho haciendo esta bola. Rompi mi pasado, salio algo que tenia dentro y me alegro sentirlo. La bola es colorida porque quiero que el futuro sea así. fue algo maravilloso y me hizo sentir bien. Espero un futuro lleno de paz y color y que mi familia se afianse cada dia mas (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 7)



Fotografía (extraída) de *En-Bola-Atados*, Tomo I.

Cada color, corte, textura son en efecto elecciones de profunda significación que hacen de la esfera construida con jirones, un cuerpo con historia y no un mero objeto baladí. De hecho, son también elecciones que ponen de manifiesto una operación de transferencia donde aquellas emociones dolorosas (o no) adquieren una dimensión concreta a nivel sensitivo, haciéndose, en cierta medida, nombrables desde un lenguaje no-verbal. Como lo ejemplifica Rocío B.J., al decir: “Rojo. Este color significa el amor y que de hoy en adelante siempre estemos todas unidas en paz. Gracias”. Como si no fuera suficiente la palabra amor, ese cuerpo de

tela debe emanar amor con todos sus recursos, con todos sus sentidos, el color, en el caso particular de esa obra (y de cada pieza) resulta esencial. Así como resulta esencial la experiencia de creación misma: “Yo me senti muy feliz cuando empese a rasgar la tela pero cuando empese a hacer la bola tambien me senti muy traquila por que era como empesar de nuevo” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 33), como afirma una de las autoras cuya identidad es desconocida.

Alguna vez Susan Brison explicaba que, tras experimentar un evento traumático, “Piecing together a self requires a working through, or remastering of, the traumatic memory that involves going from being the medium or object of someone else’s (the torturer’s) speech to being the subject of one’s own” (48). Aunque se quisiera, cada uno de los relatos producidos ya sea en forma de enunciado verbal o bola de retazos es un cuerpo impar, imagen de su creador, que expresa la apuesta de este por adueñarse de su pasado, su presente y su futuro; de ahí que cada una de sus expectativas vitales pasen en el proceso creativo por decisiones concretizables a nivel perceptivo como el tamaño, espesor, color de la pequeña corporalidad a la que a veces bautizan con su propio nombre:

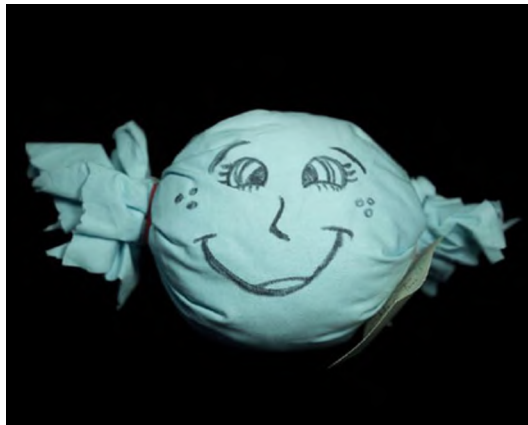


Fotografía (extraída) de *En-Bola-Atados*, Tomo II.

Hoy la hice mas pequeña por que me centre en algo que quiero eliminar de mi vida y es el apego a mi padre que ni conozco y voy en busca de el conociendo hombres tras hombres y eso no me hace muy feliz porque todos me abandonan como mi padre- Deje atrás el no sentirme amada y rechazada, ahora cultivare amor propio, seguridad, confianza en mi misma, amor propio y der feliz (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 32)

No obstante, quizá la muestra más elocuente de ello nos la proporcione las propias bolas de tela, piezas protagónicas de este acontecimiento artístico ya que todo lo referente a su puesta en escena remite a estas desde diferentes enfoques. Esféricos, compactos y coloridos estos cuerpos son una significativa muestra de lo completamente incomparables que son un relato de otro:

“

” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo I,
17)

Monocromático, sonriente y envuelto como un dulce, este cumulo de tela en forma esférica apenas podría encontrar un punto de comparación –salvo el contexto en el que fueron engendradas– con alguna otra bola de retazos, como esta que su autora coge y besa plenamente para la foto:

“

” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo
II, 11)

Bola llena de roturas tonos pastel, acabados bruscos y una estructura caótica, además de una historia y circunstancias heterogéneas. O, con el par de esferas confeccionadas por Gloria Estela Alape, templadas, impenetrables y gruesas, las cuales a pesar de lucir colores vivos como los son el azul turquesa y el rojo, son para su creadora la representación de “muchas tristezas” que quiere dejar atrás:

“

” (Diez, *En-Bola-Atados*, Tomo II, 21)

Si las acciones violentas marcaron e hicieron de sus cuerpos simples objetos de voluntades ajenas, los relatos producidos en el marco de *En-Bola-Atados* son la oportunidad para replantearlos por su propia mano y un paso más allá del horror. En un gesto esperanzado por desmarcar sus corporalidades y sus existencias de una historia violenta. Es, en ese orden de ideas, que *En-Bola-Atados* es un cuerpo diseminado, que continuará diseminándose mientras existan participantes que quieran continuar el ejercicio.

Para terminar, después de hacer todo este recorrido ¿qué podemos afirmar acerca de la discusión propuesta al iniciar, sobre la importancia del cuerpo en narrativas producidas en y a partir de contextos violentos? En primer lugar, que siempre quedarán más preguntas que respuestas. El cuerpo como dispositivo discursivo, es una elaboración sujeta a contextos, condiciones y circunstancias específicas que obligatoriamente deben ser tenidas en cuenta a la hora de analizar su presencia en cualquier instancia. No es igual hablar de la corporalidad en la Colombia contemporánea a hacerlo en el siglo XVII, aunque obvio encontremos brotes y persistencia de imaginarios. Todas las afirmaciones hechas hoy, en este orden de ideas, tendrán sentido hoy, pero serán material probatorio en el futuro no una verdad irrefutable; cuestión que cobra más sentido cuando estamos frente a escenarios de conflicto, donde cada cuerpo se convierte en medio y fin para aprehender una experiencia que supera sus posibilidades. Si bien el cuerpo es una construcción de carácter público y colectivo como lo iluminaban Foucault y Le Breton, también es un territorio de apropiaciones, asimilaciones, agenciamiento y expropiaciones personales, desde el que cada persona puede (y debe, agregaría yo) desviarse de un plan de existencia prescrito. Veena Das, muy acertadamente decía que, en gran media, la importancia de la presencia corpórea en este tipo de narrativas tiene que ver con la posibilidad de establecer una

transacción entre el lenguaje y la corporalidad capaz de confeccionar nuevas formas de (re)habi[li]tar la vida donde solo se encuentra devastación, no puedo estar más de acuerdo con su afirmación. Pasar el acto rememorativo por una codificación sensitiva, experiencial y (re)habitable emotivamente, sin duda, ayuda a quienes han experimentado un hecho traumático a dar trámite a su dolor de una forma distinta: re-inventada, como bien lo iluminaban cada una de las obras aquí revisitadas y otras tantas como *Los ejércitos* (Evelio Rosero) y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón...* (Alba Lucía Ángel) –acontecimientos literarios que menciono por lo emblemáticos que me resultan en este sentido y en general, en su totalidad–. Pero también como un gesto por (re)poblar de humanidad actos, por completo, vaciados de esta.

Por último, en segundo lugar, me gustaría puntualizar como el cuerpo es, tal como lo precisaba desde Lévi Strauss, un juego permanente de *bricolaje*. Si aceptamos a la corporalidad como una “representación social” (Le Breton 13) aceptamos que es una estructura de significación que, como el lenguaje, es susceptible a modificarse, a desordenarse, para dar paso a nuevas relaciones de sentido que amplíen nuestra lectura de la realidad, de la vida misma. ¿Por qué un cuerpo herido solo puede ser sinónimo de sufrimiento y horror y no de persistencia vital? ¿Qué sucede si un cuerpo muerto, en lugar de convertirse en tierra infértil, se convierte en un vientre proveedor de existencia, de historia y continuación de vida para otros? Este es quizá el mayor motivo de la presencia corporal narrativamente, su capacidad de hacer posible existencias distintas, maneras de habitar el mundo diferentes, al transformar todo el dolor, del que es símbolo el cuerpo, en nueva fuerza y potencia vital; en un ejercicio permanente de re-invenición y supervivencia. Que esa sea, al menos por ahora, la principal lección y la premisa fundamental para los retos venideros a nivel político, cultural, social, académico, etc. que nos proponen las narrativas artísticas en la Colombia presente y futura.

El cuerpo es y será siempre un eje medular en cualquier agenda investigativa y más si nos enmarcamos en un escenario de conflicto permanente, no obstante, su presencia no sólo resulta indispensable por su capacidad de dar cuenta de una economía de la violencia sobre ciertas corporalidades o no, sino por su capacidad, mucho más fecunda, de hacer visible cómo se escapa, se resiste o juega con esta.

Epílogo

Pensemos en que todo es pensable.

-Augusto Pinilla-

Hay días en que me levanto con una esperanza demencial, momentos en los que siento que las posibilidades de una vida más humana están al alcance de nuestras manos. Éste es uno de esos días.

-Ernesto Sábato, *La resistencia*-

En principio, cuando pensé y seleccioné cada uno de los elementos que sostendrían esta reflexión, el lugar del lector y el mismo ejercicio de lectura no fueron nunca una prioridad. De hecho, tal como da cuenta el Capítulo I de la presente disertación, mi principal interés se concentraba en resaltar la literatura, a través del cuerpo de acontecimientos artísticos analizado, en su *mundaneidad*, en su capacidad de intervenir el contexto que habita, haciendo hincapié en su forma de producción, en su propuesta argumental y estructural como artefacto artístico (circunscrito en estructuras de orden político, cultural, literario, social e, incluso, económico), en su forma de circular y ser accesible para el mundo. Sin embargo, nunca consideré de manera consciente apreciar esa capacidad interventora desde esa otra operación que completa (y reactualiza) el proceso creativo de una obra: la recepción. Y digo “de manera consciente” porque, para mi sorpresa, este fue un enfoque protagonista todo el tiempo y no lo noté hasta que un lector externo me lo señaló.

No menciono esta, si se quiere, anécdota por mera vanidad sino porque se me convierte ahora en la excusa perfecta para rematar la presente reflexión/tesis con un asunto que considero indispensable hoy y siempre, cuando se habla de temas como los que trato aquí: su, mi, nuestra posición de lectores activos—no solo simples narratarios— en la lectura e interpretación de cualquier obra artística.

Hoy, mientras escribo este epílogo, el noticiero emitido por televisión me informa que la última semana en el sudoeste de Asia fueron cometidos tres atentados terroristas⁷⁹, cuyo daño es

⁷⁹ Bagdad (Irak), Dacca (Bangladés) y Estambul (Turquía).

incuantificable; la prensa escrita me reporta que durante el año 2013 el exgobernador del Chocó, Éfren Palacios, se dedicó a desviar los recursos del sector salud para el departamento con el fin de subsanar deudas a su nombre adquiridas durante su campaña electoral; una amiga me cuenta que, muy a su pesar, molestia e incomodidad, deberá empezar a usar tacones a diario porque de lo contrario no será tomada en serio en sus prácticas profesionales (y mucho menos en su mundo laboral). Hoy, mientras escribo, descubro cómo muchas prácticas violentas siguen sucediendo a pesar de todo, a pesar de que similares ya han sucedido antes y se conoce su capacidad de generar dolor y su insuficiencia para justificar posturas ideológicas, a pesar de que sean resultado de la ausencia de un mínimo de respeto por el otro y a pesar de que ya han sido denunciadas por mostrarse como costumbre cuando no lo son. Es ahora, tal vez por este mismo ejercicio reflexivo, que me percaté que cada una de las palabras que he escrito en esta disertación le pertenece a esos seres humanos que han sido vulnerados a partir del lenguaje y a partir de acciones concretas, en razón de un imaginario donde la vida es un bien transable, un objeto de uso. Cada uno de esos cuerpos y voluntades violentadas me corroboran hoy que el ejercicio de problematizar, de re-situar y re-significar la violencia es más necesario que nunca. No está agotado y nunca lo estará. Tal como lo he querido puntualizar desde la Introducción hasta el último de los tres capítulos subsiguientes, esta es una discusión permanente que de largo y ancho tiene mucho que cortar y que nos compete a todos.

Ileana Diéguez, decía algo necesario y que, increíblemente, reúne en escasos renglones lo que intento decir: “La única certeza, al menos ahora, es que somos espectadores irremediamente implicados. Ante las imágenes podemos sentirnos perturbados, pero ellas ya no están bajo sospecha, son inevitablemente reconocibles porque en ellas andamos sumergidos” (269). Es cierto, incluso una semana después me duelen cada uno de los seres que murieron en el sudeste asiático (¿por qué murieron, para qué?), me indigna el comportamiento de un hombre que sobrepone sus intereses personales a la integridad de otros seres vivos –que además depositaron su voto de confianza en él–, me sorprende que bajo la excusa de seguir un código de etiqueta mi amiga deba ceder en sus convicciones y asumir un rol prescrito de mujer; y sin embargo, no es esta perturbación la que va a lograr cambiar el orden de las cosas que consintió esas y otras formas de violencia más o menos visibles. Hay algo más que en mi condición de espectador estoy en la capacidad y el deber de hacer. En este sentido, Judith Butler completa a Diéguez cuando dice: “Sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta

de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quien otro es víctima de fronteras permeables, violencia inesperada (...)” (*Vida precaria* 14) y, agregaría yo, impedir desde ese “reflexionar”, “darse cuenta” y “enterarse” que alguien más sea violentado. Es por ello que siento que este escrito no es tan mío como de otros y como siento que cada una de las obras que aquí intento hacer visibles se entienden del mismo modo.

Cuando leía detenidamente *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, *Los escogidos* y *En-Bola-Atados*, noté cómo a pesar de ser procesos realizados por y para comunidades específicas, pensados y ejecutados para transformar sus realidades, cada palabra, cada gesto, cada color, cada tono, cada textura, estaban deliberadamente ahí para decir algo *hacia afuera*, para comunicar algo en el tiempo más allá que las memorias de un proceso. Quizá sea por ello que decidieron tomar forma de alguna expresión artística y no de otra cosa. Y es que, cuando la narradora protagónica de *Los escogidos*, cerca del final dice: “(...) Con su religiosidad vestida de arte han resistido una guerra que a quien sobrevive lo condena al silencio. (...) Con su perseverancia indican que seguirán al pie de sus muertos, aunque en verdad no sean los suyos, porque confían en que en algún otro puerto un ser bueno les sea *compañía en el sentimiento*” (115)⁸⁰, no puedo entender esto más que como un guiño, una seña que me indica que la obra no se completa sola, no está terminada, es un cuerpo inconcluso que involucra a otros y parte de la labor que tiene quien la experimenta consiste en eso, en *acompañar el sentimiento*, un paso más allá de la emoción que suscita. Esto último lo puntualiza, desde su caso, Tania Lizarazo cuando, al hablar del proceso de creación de *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas*, afirma: “La motivación fue establecer una relación menos jerárquica basada en una colaboración ética para evitar reproducir narrativas de violencia y revictimizar a mujeres que han trabajado toda su vida por sus comunidades”⁸¹. Tenemos todo el derecho de sentirnos abatidos con las historias de otros, pero el mero estado de conmiseración no le hará justicia a quienes han sido vulnerados y a quienes a futuro exigirán respuestas, en cambio lo que si lo hará es potencializar espacios de agencia para que la experiencia vital de ellos (y todos) sea leída allende de la aplicación violenta, en eso aciertan proyectos como los aquí analizados y en eso tenemos gran responsabilidad ética como espectadores.

⁸⁰ La cursiva es del texto original. Que a su vez remite a una cita textual de Thomas Hobbes y su definición del término *compasión*.

⁸¹ Esta declaración es retomada de la entrevista realizada a Lizarazo ya referenciada y que se encuentra debidamente referida en la Bibliografía.

Sin embargo, hace falta más que el impulso de observar la realidad para intervenirla, se necesita asimismo leerla activamente, interpretarla y transformarla. Y aunque esto sucede en las obras revisitadas en la presente reflexión –como en muchas otras, por supuesto–, sus esfuerzos se verían mermados si no reciben de nuestra parte cierta reciprocidad crítica, hace falta recordar que la *mundaneidad* de estas entra a dialogar con la nuestra, sus lectores. Así sucederá con esta investigación y acto de voluntad, está en el mundo, no es “mío”. Creo que en eso debe consistir el ejercicio y debate intelectual, en proponer diálogos *hacia afuera*, ahora, pero también para otro tiempo y lugar.

En la Introducción de esta disertación, *Hilvanar vida con jirones. Rehilar la ruina*, sugerí dos cuestiones que ahora me parecen esenciales: por un lado, el hecho de que quizá este escrito, antes que una reflexión sobre la violencia, sea un escrito que reflexiona sobre lo que hay más allá de esta. Esto es muy real, tras volver sobre cada capítulo, no pude dejar de notar cómo en realidad me interesaba hablar de la violencia en razón de hacer visible cuánta vida se ha hilado un paso allende de esta. No la niego, la tengo muy presente, solo que la asedio intentando desarmar el poder que suele atribuírsele a partir de expresiones como “cultura”. La violencia no es una cultura, no es nuestra realidad, verdad o “naturaleza originaria”, mucho menos un modo de vida que nos es dado por nacer donde nacemos; la violencia son hechos determinables, es un medio de acción que se ha ido legitimando y que como medio es completamente controvertible, relativo y transformable.

Por otro lado, afirmé algo que el mismo desarrollo argumental de esta tesis me corroboró, a partir de la lectura del cuerpo de obras y de mi contexto inmediato: las ruinas (que supone cualquier acción violenta) más que la muestra inapelable del dolor, son oportunidades para tejer experiencias vitales del pasado, el presente y el futuro. De fondo, esa afirmación está sujeta a un cambio de perspectiva, que no implica conformismo y una evasión cínica de la realidad sino, todo lo contrario, una disposición política y ética frente a la vida que la superponga sobre todas las cosas; una perspectiva que plague de humanidad a la humanidad. Ese es un deber que tiene la academia, aunque pretenda olvidarlo tras la promesa de científicidad, y la responsabilidad que supone tener la capacidad de pensar. Cuando damos un nuevo sentido a las ruinas, no solo nos estamos dando una posibilidad de hacer el mundo habitable nuevamente –a pesar de todo–, sino también nos estamos dando la oportunidad de no olvidar de lo que estamos hechos, de recordar pero tras pensar el recuerdo, tras darle sentido –siempre precedero–, en un ejercicio opuesto al de

Funes (el memorioso), como oportunamente lo evidenciaron *Digital Storytelling: Mujeres Pacíficas, Los escogidos y En-Bola-Atados* a través, por ejemplo, del tratamiento de la corporalidad en las obras y ellas mismas como cuerpos que moran en la realidad. Nuevamente, esto nos muestra que el acontecer artístico lo completa/continúa el lector, de ahí que la imagen que atraviesa esta disertación no puede ser otra que la del tejido, uno permanente, infinito, polifónico.

De hecho, este escrito hace parte de un tejido, cuya premisa principal es problematizar a la violencia y su aplicación porque es imperativo. ¿Su punto de partida? Puntadas rizomáticas de origen diverso: el arte (la literatura), reflexiones críticas de otros y hechos concretos de la realidad que la circundan. Menciono esto porque en gran medida esta tesis también es una apuesta por localizar no solo a la literatura sino a su campo de estudios en un lugar distinto al que goza en la actualidad, al menos en el contexto colombiano, porque también es necesario.

Finalmente, me gustaría concluir todo esto con la cita que inauguró este escrito. Hacia el año 2014, Juan Villoro escribía para el periódico El País, en México, un sentido pero contundente artículo, de esos que uno preferiría no escribir. “*Yo sé leer*”: *vida y muerte en Guerrero*, allí Villoro analiza, pone en contexto y planta una increíble reflexión tras el asesinato de seis jóvenes y el secuestro posterior de 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa. Sin querer entrar en detalles sobre el argumento de este artículo, quise rematar con su mención porque todo lo que sucede allí es una lección de lo que implica controvertir la violencia desde el ejercicio intelectual. Villoro no solo rompe, desconcierta e ilumina desde el lenguaje algo distinto, sino que también enfatiza en eso que he venido insistentemente señalando en este epílogo: la responsabilidad y el compromiso ético que involucra ser lector, no solo de un acontecimiento artístico sino de la realidad misma. Creo que esa debe ser una de las principales conclusiones de esta disertación, la necesidad de apropiarnos del mundo como sus lectores pero también como sus productores, hacer nuestro el menester persistente de tejerlo, destejerlo, retejerlo, leerlo e interpretarlo siempre, porque:

“(…) Interpretar al mundo puede llevar al deseo de transformarlo.”

Y esta ha sido, es y será nuestra mejor respuesta (/apuesta/propuesta).

Bibliografía

- Adonis. «Mujeres Pacíficas.» Comp. Tania Lizarazo. 2015. Digital.
- Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. Impreso.
- Alarcón, Cristian. «El mismo río de los muertos es el que alimenta y da vida.» Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2015. xix-xxiii. Impreso.
- Améry, Jean. «Torture.» Langer, Lawrence (edit.). *Art from the Ashes: A Holocaust Anthology*. New York: Oxford University Press, 1995. Impreso.
- Archila, Mauricio y Mauricio Pardo. *Movimientos Sociales, Estado y Democracia*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2001. Impreso.
- Autores Varios. *Constitución política de Colombia 1991*. Barcelona: Red ediciones S. L., 2016. Impreso.
- Avelar, Idelber. «La escritura del duelo y la promesa de restitución.» Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2000. 281-312. Impreso.
- Benjamín, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica.» Benjamín, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007. 147-184. Impreso.
- . *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Bogotá D. C.: Ediciones Desde abajo, 2010. Impreso.
- Bonnett, Piedad. *Explicaciones no pedidas*. Madrid: Visor Libros, 2011. Impreso.
- Botero, Juan Carlos. «Nuestra cultura de violencia.» 31 de Octubre de 2008. *ElEspectador.com*. Digital. 10 de Abril de 2016. <<http://www.elespectador.com/columna87225-nuestra-cultura-de-violencia>>.
- Brisson, Susan. «Trauma Narratives and the Remaking of the Self.» Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Spitzer, Leo. *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth college, 1999. 39- 54. Impreso.
- Butler, Judith. «Dar cuenta de sí mismo.» Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. 13-60. Impreso.

- . «Explicación y absolución o lo que podemos escuchar.» Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. 25-43. Impreso.
- . «Prefacio.» Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. 13-23. Impreso.
- Candau, Joël. «Antropología de la Memoria.» Candau, Joël. *Capítulo V: Memorias y amnesias colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. 56-86. Impreso.
- Chartier, Roger. «Poderes y límites de representación. Marin, el discurso y la imagen.» Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996. 73-100. Impreso.
- Colasanti, Mariana. «La joven tejedora.» 24 de Abril de 2012. *Cuentos de alquimia*. Digital. 20 de Abril de 2016. <<http://cuentosenalquimia.blogspot.com.co/2012/04/marina-colasanti-la-joven-tejedora.html>>.
- Congreso de la República. «Ley 1448 de 2011.» 10 de Junio de 2011. *Diario Oficial 48096 de junio 10 de 2011*. Digital. 12 de Abril de 2016. <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=43043>>
- Consejo Comunitario Mayor de la Asociación Campesina Integral del Atrato. *COCOMACIA. Opción por la vida*. 2009. Digital. 21 de Marzo de 2016.
- Das, Veena. «Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor.» Ortega, Francisco (Ed.). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá D. C.: Goth's Imágenes, 2008. 343-374. Impreso.
- Defensoría del Pueblo. *Crisis humanitaria en Chocó. Diagnóstico, valoración y acciones de la Defensoría del Pueblo*. Bogotá D. C.: Imprenta Nacional de Colombia, 2014. Impreso.
- Del Socorro, María. «Mujeres Pacíficas.» Comp. Tania Lizarazo. 2015. Digital.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. «6. 28 de noviembre 1947 ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?» Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002. 155-171. Impreso.
- . *La literatura y la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

—. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.

Diani, Mario. «The Concept of Social Movement.» *The Sociological Review* (1992): 1-25. Impreso.

Diez, Ana Isabel. *En-Bola-Atados (Tomo I)*. S.C.: S.E., 2015. Digital.

—. *En-Bola-Atados (Tomo II)*. S.C.: S.E., 2015. Digital.

Documental En-Bola-Atados. Dir. Francisco Cifuentes. Int. Ana Isabel Diez. 2015. Digital.

Editorial. «Inician diálogo de paz, entre FARC y Colombia, en Oslo.» 18 de Octubre de 2012. *Univisión.com*. Digital. 13 de Marzo de 2016.

El Espectador . «Los paramilitares me violaron y torturaron porque decían que era una prostituta de la guerrilla.» 31 de Marzo de 2016. *ElEspectador.com*. Digital. 1 de Abril de 2016. <<http://www.elespectador.com/noticias/paz/los-paramilitares-me-violaron-y-torturaron-porque-decia-video-624847>>

El hilo de la memoria. Dir. Mariana García Rivera. 2016. Digital.

Figueroa, Cristo. «Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX.» *Tábula Rasa* (2004): 93-110. Impreso.

Foucault, Michel. «El cuerpo de los condenados.» Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005. 11- 37. Impreso.

—. *El Orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992. Impreso.

GMH. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá D. C.: Imprenta Nacional, 2013. Impreso.

Gómez Cárdenas, Carlos. «Terrorismo de Estado en Colombia. El caso de los "falsos positivos".» 2010. *Colombia desde afuera*. Digital. 11 de Julio de 2016. <<https://colombiadesdeafuera.files.wordpress.com/2010/04/gomez-cardenas-terrorismo-de-estado-en-colombia1.pdf>>

- Grupo de Memoria histórica. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. «Semana por la Memoria.» S.f. *Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango*. Digital. 22 de Abril de 2016.
- Hill, Elizabeth y Walter (eds.) Mignolo. *Writing without words alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University, 1994. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. «Capítulo 2: ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?» Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España : Siglo Veintiuno editores, 2001. Impreso.
- Jiménez, Camilo. *Nuevos Cronistas de Indias*. 7 de Febrero de 2013. Digital. 23 de Febrero de 2015.
- Lizarazo, Tania. *Sin título*. Entr. Alejandra Manrique. 24 de Febrero de 2016. Entrevista. Digital.
- Martínez, Juliana. «El asesino de Orlando no era un monstruo». Digital. 13 de Julio de 2016. *Sentiido*. <<http://sentiido.com/el-asesino-de-orlando-no-era-un-monstruo/>>.
- Memorias de un Conflicto: Entre el cuerpo, la imagen y la música*. Dirs. Juan Sebastián Pérez y Iván Andrés González. Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015. Digital.
- Mena, Julia. «Mujeres Pacíficas.» Comp. Tania Lizarazo. 2015. Digital.
- Mena, Justa. «Mujeres Pacíficas.» Comp. Tania Lizarazo. 2015. Digital.
- Mignolo, Walter. «Entre el canon y el corpus. Alternativas para los Estudios Literarios y Culturales en y sobre América Latina.» Rincón, Carlos y Phillip (eds.) Schumm. *Nuevo texto crítico 14/15*. 1994-1995. 26-36. Impreso.
- Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2015. Impreso.
- . «Relatos autobiográficos de víctimas del conflicto armado: una propuesta teórico-metodológica.» *Revista de Estudios Sociales* (2010): 76-85. Impreso.
- Olave, Giohanny. «El proceso de paz en Colombia según el Estado y las Farc-Ep» *Discurso & Sociedad, Vol. 7(2)* (2013): 338-363. Impreso.

- Ortega, Francisco. «Rehabitar la cotidianidad.» Ortega, Francisco (edit.). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá D. C. : Universidad Nacional de Colombia, 2008. 15-70. Impreso.
- Paz (Redacción). «Gobierno y Farc anuncian final de la guerra a más tardar para marzo de 2016.» *ElEspectador.com* 23 de Septiembre de 2015. Digital.
- Pécaut, Daniel. «Una lucha armada al servicio del statu quo social y político.» 2015. *Centro de Memoria Histórica*. Digital. 2 de Febrero de 2016.
- Pulido, Alejo. *Los territorios frente a la Minería. Debates y Alternativas alrededor de la problemática minera en Colombia*. Bogotá D. C.: CEDINS (Corporación para la Educación y la Investigación Popular Instituto Nacional Sindical), 2015. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2004. Impreso.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra, 2005. Impreso.
- Restrepo, Luis Fernando. «“A dos palmos del suelo”: seis consideraciones sobre los estudios neogranadinos desde un plano ético-político.» Kirk, Stephanie (Editor). *Estudios coloniales latinoamericanos en el siglo XXI: nuevos itinerarios* . Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2011. 315-329. Impreso.
- Rubiela. «Mujeres Pacíficas.» Comp. Tania Lizarazo. 2015. Digital.
- Rueda, María Helena. «La violencia desde la palabra.» s.f. *Novela colombiana*. Digital. 3 de Abril de 2016.
<http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm>.
- Said, Edward. «Crítica secular.» Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. 11-48. Impreso.
- Said, Edward. «El mundo, el texto y el crítico.» Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. 49-77. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2006. Impreso.

- Scribano, Adrián. «¿Por qué una mirada sociológica de los cuerpos y las emociones?» Scribano, Adrián y Figari, Carlos (comp.). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009. 141-152. Impreso.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003. Impreso.
- Szyborska, Wislawa. *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Madrid: Hiperión, 1997. Impreso.
- Torres, Óscar. *Visitación del hoy*. Bogotá D. C.: Ministerio de Cultura, 1998. Impreso.
- Vich, Victor. «Políticas culturales para la sociedad del espectáculo (una respuesta a Vargas Llosa).» *Intervenciones en estudios culturales* (2015): 201-218. Impreso.
- Vicuña, Cecilia. *Palabra e hilo/Word & Thread*. Edinburgh: Morning Star Publications, 1996. Impreso.