

# POSTALES DE UN TERRITORIO EXCÉNTRICO

Artículo de reflexión

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Miguel Rojas-Sotelo

Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe, Universidad de Duke / [rojaszotelo@gmail.com](mailto:rojaszotelo@gmail.com)

Miguel Rojas-Sotelo es PhD en Arte Contemporáneo y Teoría Cultural de la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos, 2009) y trabajó como Director de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Colombia (1997-2001).

Como curador e investigador se ha concentrado en la historia cultural moderna y contemporánea de Colombia y América Latina. Ha publicado ensayos y artículos en revistas, libros, catálogos de exhibición y sitios de Internet, es director del Festival Latinoamericano de Cine y Nuevos Medios de Carolina del Norte, y mantiene una serie de cine-debate sobre Colombia.

## RESUMEN

La fuerza decolonial trabaja desde el interior del proyecto colonial/moderno, lo cual genera tensiones de aceptación o resistencia dentro del modelo, que producen luchas, rebeliones e insurgencias, o crean mundos bizarros y formas de re-existencia. Este ensayo subraya cómo cierta producción cultural en Colombia, en especial el trabajo del artista visual Fernando Pertuz, viene estableciéndose como el *corpus* de esos mundos bizarros, y el *locus* del terror en la cultura.

El texto no busca establecer esta producción como hegemónica, pues el rango del quehacer artístico y cultural es amplio y diverso, sino hacer aportes a la emergencia de nuevas estéticas y formas de escritura, vinculadas a fenómenos culturales y artísticos contemporáneos. Se pretende incorporar al proceso crítico un contexto y unas demandas particulares, que aportan a la construcción de narrativas históricas complejas, y formas de re-existencia que son producto de la historia postcolonial/moderna.

## PALABRAS CLAVES

arte contemporáneo, Colombia, cultura y arte, estética decolonial

## POSTCARDS FROM AN ECCENTRIC TERRITORY

### ABSTRACT

The decolonial force, working from within the colonial/modern project, generates tensions of acceptance and resistance inside the model, which in turn bring about fights, rebellions and insurgencies, or create bizarre worlds and forms of resistance. This essay advances how a special kind of cultural activity in Colombia, namely the work of visual artist Fernando Pertuz, is becoming the *corpus* of these bizarre worlds and the *locus* of terror within culture.

The text doesn't wish to place the work of this artist in a hegemonic place, for the range of artistic and cultural tasks is wide and diverse, but rather to make a contribution to the emergence of new esthetics and forms of writing, connected to contemporary phenomena in the field of culture and the arts. The end objective is to incorporate to the critical process particular contexts and demands, which may contribute to the development of complex historical narratives and forms of re-existence that are a product of postcolonial/modern history.

### KEY WORDS

Colombia, contemporary art, culture and art, decolonial esthetics

## CARTES POSTALES D'UN TERRITOIRE EXCENTRIQUE

### RÉSUMÉ

La force décoloniale travaille dès l'intérieur du projet colonial/moderne, ce qui entraîne des tensions d'acceptation ou de résistance à l'intérieur du modèle, qui produisent des luttes, des rebellions et des insurrections, ou créent des mondes bizarres et des formes de ré-existence. Cet essai souligne la manière dont certaine production culturelle en Colombie, spécialement le travail de l'artiste visuel Fernando Pertuz, s'est établie comme le *corpus* de ces mondes bizarres, et le *locus* de la terreur à la culture.

Le texte ne cherche pas établir cette production comme hégémonique, car le rang du travail artistique et culturel est vaste et diverse, mais faire des apports à l'émergence de nouvelles esthétiques et formes d'écriture, liées à des phénomènes culturels et artistiques contemporains. On tâche d'incorporer au processus critique un contexte et des demandes particulières, qui apportent à la construction de narratives historiques complexes, et des formes de ré-existence qui sont un produit de l'histoire postcoloniale/moderne.

## MOTS-CLÉS

art contemporain, Colombie, culture et art, esthétique décoloniale

## POSTAIS DE UM TERRITÓRIO EXCÊNTRICO

### RESUMO

A força colonial trabalha desde o interior do projeto colonial / moderno, o qual gera tensões de aceitação ou resistência dentro do modelo, que produzem lutas, rebeliões ou insurgências ou criam mundos bizarros e formas de re-existência. Este ensaio sublinha como certa produção cultural na Colômbia, em especial o trabalho do artista visual Fernando Pertuz, vem se estabelecendo como o *corpus* desses mundos bizarros, e o *locus* do terror na cultura.

O texto não pretende estabelecer esta produção como hegemônica, pois a faixa do quefazer artístico e cultural é ampla e diversa, senão fazer aportes ao surgimento de novas estéticas e formas de escritura vinculadas a fenômenos culturais a artísticos contemporâneos. Pretende-se incorporar ao processo crítico um contexto e umas demandas particulares, que aportam à construção de narrativas históricas complexas e formas de re-existência que são produto da história pós-colonial moderna.

### PALAVRAS-CHAVE

arte contemporâneo, Colômbia, cultura e arte, estética colonial

## KACHAIPAKUNA SUJ SUYU UPAYASKAMANDATA

### PISIACHISKA

Chi sinchi samai manima yuyaita kichuska kutijpi mingachimi ukumandata kauariska yuyai kichui kutiy/ musu kutiy, imami kallarichi muyuchiynuna uillachiskama u sindichiyamalla ukuma sumarurariskapi, ima rurachispa makaikuna, mana uyaipakuna atariypakunauanta, u rurachinkuna Pachakuna sinchi samai yukajkuna ruraskakunauanta ikuti-kaugsangapa. Kai kilkaska churachimi imasa allikachiypa rurachiskakunata suyuyuyay Colombiapi, kallarispa chi ruraypa Fernando Pertuz tukuska yuyailapi kauachij, samuku churachispa imasa chi kikinkai ka pachakunapa sinchi samai yukajkunamandata, chi upayaipauanta mancharikuipa chi suyuyuyaipi.

Kaipi kilkaska manima maskanchu churachiy kai rurachiskata imata yukajpamalla, chasa chi suyuchiska imaruraskata tukuska yuyaipi suyuyuyaiuanta kami aska atun achkariskauanta, arimana karaikuna rurai chi utkariskata musukuna sumaiachiy ruraikunauanta kilkaipa, uatachiskakuna mana allikunaua suyu yuyaskapi tukuska yuyaskakunauanta kaisuyu kutijpi. Munarimi yaikuchinga chi apachiy piñaita suj suyukauachiypa sujuna kikinpa mañaikunauanta, ima karankuna chi rurachiskata ñujpamanda rimaikunata achkaiachispa, kauachiypakunauanta ikuti-kaugsaipa ima kankuna rurachiska chi ñujpamanda rimaipi nispayuyaipa kichuska kutijpi/musu kutijpi.

### RIMAIKUNA NIY

Colombia, sumaiachiypa manayuyaipa kichuska kutijmandata, suyu yuyay tukuska yuyaipi uanta, tukuska yuyai kaisuyu kutijpi

Recibido el 20 de abril de 2010  
Aceptado el 30 de mayo de 2010

Tradicionalmente las definiciones de arte, y en particular de arte contemporáneo, solían contar las historias de grupos pequeños y selectos de productores culturales ubicados en los centros culturales del mundo global. No contaban con el sujeto, artista, produciendo en condiciones de adversidad, marginalidad o peligro. Desde hace poco, y gracias a una comprensión global de la producción y circulación artística en el mundo contemporáneo (Smith, 2009; Belting, 2003), nuevas prácticas, sujetos y eventos artísticos han empezado a incluirse en las narrativas del “mainstream” de la historia del arte.<sup>1</sup> Desde comienzos de la década de 1980, el trabajo de autores como Thomas McEvilley y Luis Camnitzer en la academia norteamericana abrió el espacio crítico a los eventos artísticos “paralelos” a los centros culturales hegemónicos, y se constituyó en referencia para una nueva tendencia crítica de un arte globalizado producido en lugares descentrados (McEvilley, 1984, 1993 y 1995; Camnitzer, 1984, 1991, 1992, 1994a, 1994b y 2007).

Es necesario entender que una definición clara de arte contemporáneo debe estar informada del debate histórico modernidad/colonialidad/decolonialidad. Sin embargo, la definición hegemónica del arte contemporáneo sigue produciéndose gracias a una supuesta distancia crítica racionalista originada en el mundo occidental, asentada en la estética kantiana, y posteriormente hegeliana, que permite objetivizar una práctica dada en un contexto geográfico y cultural particular, asignándole una etiqueta que hará que pase a formar parte de una taxonomía científicista universal.

1 Terry Smith (2009) afirma que “El concepto de lo contemporáneo, más allá de ser singular —o un sustituto neutral para la modernidad— significa múltiples formas de ser, dentro, en, y fuera del momento histórico, a la vez de estar dentro de él”. Historiadores, teóricos del arte y filósofos vienen trabajando en una definición, o en una serie de ellas, para el arte contemporáneo, y el debate sigue abierto. Por su parte, Hans Belting argumenta que el arte contemporáneo se ha salido del marco histórico, y hace un llamado a nuevas y radicales formas de aproximación a la escritura del arte. Véase en particular el capítulo 8, “Global Art and Minorities: A New Geography of Art History”, en Belting (2003). Todos los textos en inglés han sido traducidos por el autor de este artículo.

En el caso de algunas regiones del mundo, las que entraron a la fuerza en la modernidad/colonialidad, y por ende en la teleología de la historia, esta lógica —distancia crítica/deshumanización/clasificación/control— no es viable. El resultado ha generado tensiones en el interior del modelo, aceptación o resistencia del mismo, y ha producido luchas, rebeliones e insurgencias, o creado mundos bizarros y formas de re-existencia (Rojas-Sotelo, 2004b; Albán, 2006), donde el orden (*logos*) y el caos (*natura*) se hacen uno.<sup>2</sup>

Lo bizarro se adjetiva haciendo un uso no normativo de aquellas prácticas (en este caso del arte, el cine y el diseño, entre otras) que no pueden catalogarse en géneros específicos, rompiendo así los cánones estéticos tradicionales y vanguardistas. En ese sentido, lo bizarro es una forma de re-existencia, es decir, se trata de realidades ex-céntricas, situadas y contextuales que se hacen presentes desde el interior del proyecto moderno/contemporáneo, en algunos casos como formas directas de resistencia al modelo, en otros usando la estructura del mismo y funcionando como alternativas a él, o incluso constituyéndose en espacios hegemónicos en sí mismos (como en el caso de los palenques, los resguardos autónomos indígenas o, más recientemente, el narcotráfico como fenómeno económico, social y cultural).

Este ensayo pretende subrayar cómo cierta producción cultural en Colombia ha venido estableciéndose como el *corpus* de esos mundos bizarros, espacios de re-existencia y el *locus* del terror en la cultura,<sup>3</sup> aunque

2 Se plantea lo bizarro como un espacio paralelo, donde una sociedad existe en un plano que no es real y no es ficción (Rojas-Sotelo, 2004b y Albán, 2006).

3 Michael Taussig, antropólogo norteamericano, ha trabajado en este tema desde principios de los años 1980 en Colombia. Por ejemplo, en su libro *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man* (1987), el autor explora, en sus primeros tres capítulos, temas como la “Cultura del terror, espacio de muerte”, “La economía del terror” y “El espejo colonial de producción”. En ellos están planteados problemas como ¿qué es, cómo se produce y reproduce el terror como cultura?, ¿cómo se entiende la cultura?, ¿en ella está el *locus* del fetichismo?, entre otros.



▲ "Eduardo Serrano contra Beatriz González" (montaje). Miguel Rojas-Sotelo.

el texto no busca establecer esta producción como hegemónica, pues el rango del quehacer artístico y cultural es amplio y diverso.

En Colombia las guerras culturales siguen vigentes. En nuestro pequeño mundo del arte, héroes y villanos actúan como adalides culturales (Eduardo Serrano, Beatriz González, Carolina Ponce de León, José Ignacio Roca y Carmen María Jaramillo, entre otros) y, si bien no hacen parte del inconsciente cultural, quieren establecerse como el "consciente cultural".<sup>4</sup> Este desgaste hace que gran parte del debate crítico que se da en

<sup>4</sup> Nuestra propia escritura de la historia del arte(s) es joven y, en el caso de las artes visuales, continúa debatiendo los legados de críticos como Marta Traba. Véase el debate entre Beatriz González y Eduardo Serrano (al parecer dos aproximaciones opuestas y paralelas en la escritura de la historia del arte colombiano), en *Esfera Pública* (2009).

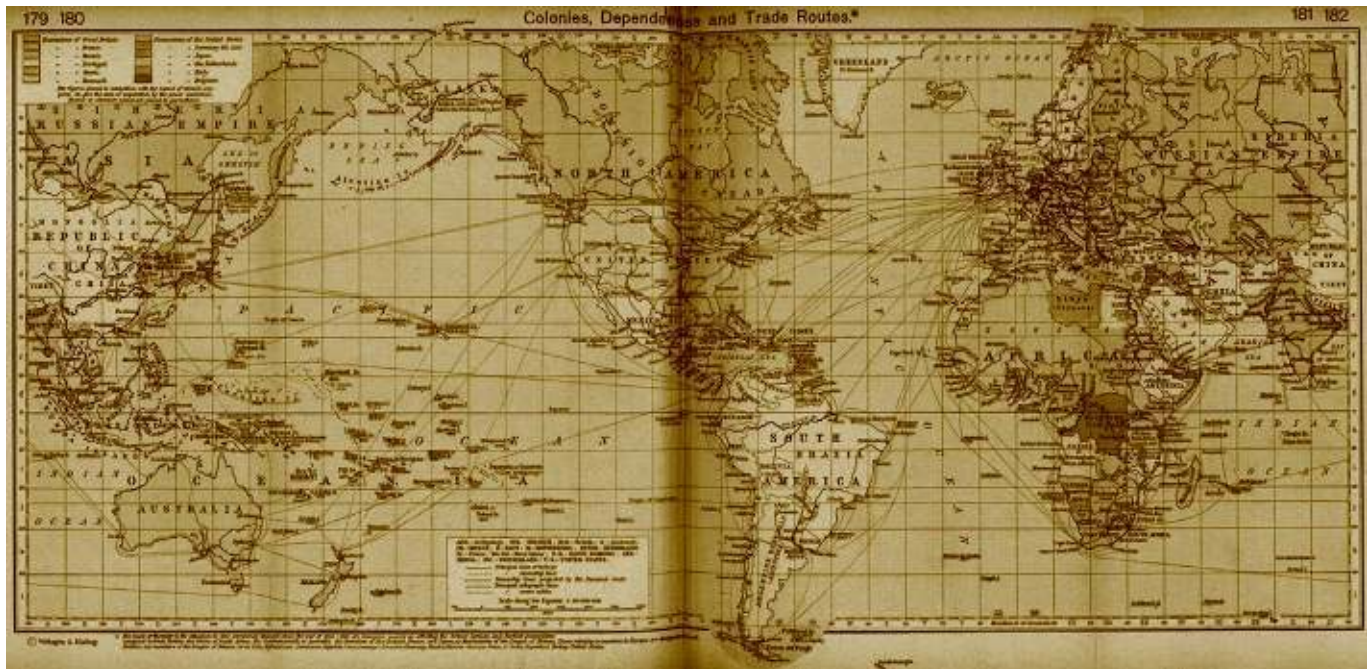
El término "Culture Wars" (Guerras culturales) viene del alemán *Kulturkampf* ("lucha cultural" o "lucha entre culturas", literalmente "batalla de culturas"), usado por Otto von Bismarck. Durante la década de 1920, Antonio Gramsci presentó una teoría de la hegemonía cultural, que indicaba que una sociedad culturalmente diversa puede ser dominada por una clase que tiene el monopolio sobre los medios de comunicación y la cultura popular (el caso colombiano hasta 1991). La expresión fue introducida en el discurso norteamericano en 1991 por James D. Hunter, quien se refiere a la constitución de dos grupos opuestos, que no fueron definidos en gran medida por la religión, la etnia, la clase social o la afiliación política, sino por cosmovisiones ideológicas. Véanse Gramsci (1992: 233-238), Beech, Hewitt y Jordan (2007) y Davison Hunter (1991).

los espacios institucionales del arte desplace recursos y energía hacia espacios que tratan de establecer trincheras culturales, muchas veces distantes de la(s) realidad(es) local(es).

## Mercados globales

En enero de 2009, desde su celda en Bogotá, David Murcia Guzmán afirmó: "Mi único error fue que me atreví a soñar... ¿Qué es criminal sobre soñar?". Y es que es a través de los sueños que países como Colombia existen (Romero, 2009). Fueron los sueños de Simón Bolívar, compartidos por toda una generación a principios del siglo XIX, los que trajeron la independencia a los virreinos de las Américas. Soñar con independencia, autonomía, desarrollo económico y libertad es parte de la constitución de cada Estado-nación en la era moderna. Ser parte de Occidente no sólo implica autodeterminación, sino también el reconocimiento de la riqueza nacional y el capital humano en la cadena de producción global —tal como se ha expresado desde los primeros momentos del capitalismo.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El argumento más relevante de las teorías del nuevo capitalismo redefine al trabajo como eje central del discurso capitalista (y una posible alternativa socialista). Véanse los capítulos 2 ("Acumulación del capital") y 4 ("Imperialismo y economía global") de Dupont, Husson, Samry y Wilno (2002).



▲ Rutas comerciales en la Colonia. Fuente: Velhagen & Klafing (dominio público).

La primera red internacional de comercio establecida por las potencias coloniales en América durante los siglos XVI y XVII se transformó en un eficiente flujo de mercado iniciado con el oro, la plata y el cobre. En los siglos XVIII y XIX, el caucho y la quinina se sumaron a la consolidación de la revolución industrial (el primero fue central en el desarrollo de la revolución industrial, el segundo fundamental para combatir la malaria en el frente oriental de la colonización del Imperio Británico). Otros productos como el azúcar, el café, el tabaco, el algodón, el cacao y las frutas tropicales, establecieron la presencia de empresas transnacionales en los territorios coloniales. Así, el sistema de plantación (culpable de la esclavitud negra, después del holocausto indígena, y precursor de la industria alimenticia transgénica contemporánea) fue extendido hasta nuestros días. Con éste, nuevas fuentes de riqueza extractivas (petróleo, carbón, superconductores, etc.) y el sistema financiero internacional fueron fundados. Mientras tanto, el canon estético llegaba de Europa.

La existencia de negocios alternos, como el tráfico de drogas, de armas, de blancas (migración), la piratería, los fondos de inversión fantasma y otros fenómenos de una economía global paralela, son resultado de esta dinámica económica. Resulta curiosa la manera en la que Pablo Escobar Gaviria creó y fue responsable de un método de distribución global de la cocaína (*ad portas* de la llamada era de la globalización), estableciendo un mundo bizarro de terror, violencia y exacerbación. Así,

son ya muchos los herederos del modelo que cada vez se hace más sofisticado y complejo.<sup>6</sup>

Por otro lado, fondos de inversión fantasma y pirámides financieras —como en los casos de DMG y Andrés Piedrahita (miembro de la elite social)— marcan la conectividad y globalidad, no sólo de capitales sino de prácticas paralegales. Piedrahita colaboró en la expansión del gran fraude de Rudolf Madoff en Latinoamérica y Europa del Sur, y algunos de los mayores afectados fueron el neocolonial Banco Santander y miembros de las realezas europeas, que viven de las rentas de sus fortunas postcoloniales (Segovia, 2008; Catan y De Córdoba, 2009).

En el sur global, esta realidad produce unos imaginarios que resultan en una suerte de inconsciente colectivo esquizofrénico (bizarro) que debe ser analizado. En Colombia, el número de productos culturales contemporáneos asociados a estos asuntos, que hacen parte de un mercado crecientemente globalizado, se ha disparado. Al observar toda esta producción, que trata de dar cuenta del fenómeno, es posible lanzar una

<sup>6</sup> La producción, mercadeo y consumo de la hoja de coca han sido parte central de las culturas de los Andes. Cuando los hermanos Pizarro llegaron, el rey inca controlaba el cultivo y distribución de la hoja a través del imperio. Las culturas andinas, que consideraban que la hoja era sagrada, durante siglos fueron ajenos a los problemas de corrupción y violencia generados desde la llegada de Colón. Su ingestión no sólo estimulaba el trabajo, sino que también era usada de forma recreacional, y contribuía a la adaptación y nutrición de las poblaciones de alta montaña. Véase Davis (1996).

hipótesis: la idea de nación moderna en Colombia se debate entre un crecimiento económico sostenido que ha llevado a una masiva movilización del campo a la ciudad, con una relativa mejora en políticas sociales y culturales, y con cierta cobertura de servicios y alfabetización, gracias a la urbanización; y una violencia exacerbada, motor también del desplazamiento, que es resultado de una desproporcionada desigualdad en la distribución de la riqueza asociada a la tenencia de la tierra y al control del sistema financiero, mediático e industrial.

La mínima participación en la esfera pública, incluso después del cambio constitucional de 1991, nutre grupos de extrema —derecha e izquierda, o simplemente radicales—, que continúan usando las armas como forma de lucha, control territorial y de mercados. Sin embargo, las rígidas estructuras sociales están siendo socavadas por fenómenos que producen riqueza “desde abajo”, y que buscan participación en ámbitos sociales, políticos y culturales, desligándose de sistemas agroindustriales de servidumbre, y adoptando herramientas “de arriba”: control político mediante el dominio económico, mediático y de fuerza. Éstos re-apropian formas de producción, y reproducen violencias que hacen parte del sistema social moderno. Los productos culturales, mediáticos masivos y de la alta cultura, reconocen, representan, se informan y se lucran de esta realidad.

## Lo real en la producción cultural

Sin contar los más de treinta títulos, entre libros y películas, en los que Pablo Escobar es protagonista, en la actualidad encontramos un sinnúmero de productos que asumen posiciones sobre diversos fenómenos sociales, en particular sobre la mafia y sus violencias.<sup>7</sup> Entre ellos se encuentran libros y películas de la *sicaresca*, como *Delirio*, de Laura Restrepo (2003), que explora el impacto del narcotráfico y sus guerras en la clase media a finales de las décadas de 1980 y 1990 en Bogotá; y las películas *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé (2005), y *La virgen de los sicarios*, de Barbet Schroeder

7 Véanse algunas publicaciones sobre Pablo Escobar en la sección “Libros sobre Pablo Escobar”, en el apartado de referencias bibliográficas del presente artículo. Además, el documental *Los pecados de mi padre* (Nicolás Entel, 2009) es sólo uno de una serie de películas acerca de la vida de Escobar Gaviria.

(2000), basadas en los libros del mismo título de Jorge Franco y Fernando Vallejo.<sup>8</sup>

La película de Víctor Gaviria *Sumas y restas* (2004), es un relato del choque de clases, la aceptación de las élites y su participación en el comercio de drogas en Medellín durante la década de 1980. *El Rey*, de Antonio Dorado (2004), narra la vida de un capo de la cocaína de Cali a mediados de los años setenta y establece una suerte de genealogía (escritura de la historia desde la cultura) del narcotráfico en Colombia. *Soñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana (2006), está basada en el episodio vivido por un grupo de soldados que encontró en la selva una caleta con millones de dólares, y plantea el debate moral respecto a qué hacer con el dinero de la guerra y de las drogas. *Buscando a Miguel*, de Andrés Fisher (2007), cuenta la historia de un político corrupto que es objeto de una estafa con escopolamina. La narración nos lleva al submundo de la indigencia y las mafias del reciclaje en Bogotá. *El Colombian Dream* (2005), de Felipe Aljure, explora el espejismo del dinero fácil.

Así mismo, series de televisión como *El cartel de los sapos* (2007) y *Sin tetas no hay paraíso* (2008), basadas en *best-sellers* (uno de Andrés López, un ex narco, y el otro de Gustavo Bolívar) del mismo título, cautivaron el imaginario de los colombianos y ahora la audiencia latina en Latinoamérica y Estados Unidos. *El cartel* funciona como una genealogía ficcional del denominado “nuevo narcotráfico” (heredero de los carteles de Medellín y Cali, continuando la línea de tiempo desde mediados de los noventa hasta el año 2006); y *Sin tetas no hay paraíso* presenta una nueva estética, la *narcoestética*, que determina el éxito de un grupo de adolescentes colombianas. Otras producciones recientes en cine y televisión, como *Perro come perro* (2008), *El capo* (2009), y *Las muñecas de la mafia* (2009), continúan esta tradición.<sup>9</sup>

En las artes escénicas, el trabajo de Germán Espinosa, Carlos José Reyes, Carlos Duplat, Gilberto Martínez Arango, Santiago García y Jairo Aníbal Niño, entre otros, ha dado cuenta del fenómeno de la violencia política

8 Teóricos nacionales e internacionales han venido explorando el fenómeno, al que han bautizado narcorrealismo y sicaresca. Véase la parte dedicada a este tema en el apartado de referencias bibliográficas del presente artículo.

9 Estas series o películas son mundos bizarros en sí mismos, pues se presentan como historias de ficción, pero muchas de ellas tienen un paralelo en el mundo real.

y la marginalidad.<sup>10</sup> Por otro lado, en las artes visuales se ha venido abordando el tema del narcotráfico y sus efectos sociales desde principios de la década de 1990 (Rojas-Sotelo, 2004a y 2004b; Cerón, 2006; Rueda Fajardo, 2009). Artistas como Miguel Ángel Rojas, Fernando Arias, Juan Fernando Herrán y Wilson Díaz, entre otros, han trabajado en torno al fenómeno. Otros artistas visuales, como Doris Salcedo, Jaime Ávila, Carolina Caicedo, Germán Martínez, Mapa Teatro y Fernando Pertuz trabajan alrededor de realidades sociales, subculturas urbanas y nuevas estéticas.

## La última década y el Bicentenario

La escalada del conflicto interno en la segunda mitad de la década de los noventa generó movilizaciones de poblaciones —en el interior y hacia el exterior—, sin precedentes en el país.<sup>11</sup> Si bien este fenómeno hace parte de las re-acomodaciones globales del final de la guerra fría y la incorporación del sistema neoliberal como modelo de desarrollo económico, en la última década en Colombia, al menos un 8,5% de la población ha sufrido el desplazamiento interno, y otro 7,5% ha optado por abandonar el país.<sup>12</sup>

10 Carlos Miguel Suárez Radillo (2000), en su texto “Dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo”, presenta a un grupo de dramaturgos que han asumido la realidad nacional en su trabajo: Manuel Zapata Olivella (1920-2004), Marino Lemos (1922-1989), Gustavo Andrade Rivera (1921-1974) y Enrique Buenaventura (1924-2003). La segunda generación está representada por Germán Espinosa (1938-2007), Carlos José Reyes (1941), Carlos Duplat (1941), Gilberto Martínez Arango y Jairo Aníbal Niño (1941-2010). Véase también Montilla (2004: 86-97).

11 El Sistema Único de Registro (SUR) reporta 148.696 desplazados en el periodo comprendido entre 1995 y 2003. Sin embargo, es ampliamente aceptado que existe un subregistro de población desplazada, por múltiples razones: a) el temor a entregar información a entidades públicas; b) el deseo de mantener el anonimato, para no ser víctima de la discriminación, o para evitar nuevas amenazas por parte de actores armados; y c) las reducidas expectativas sobre la posibilidad real de recibir asistencia pronta y efectiva, entre otras. El gobierno acepta dos millones de personas como desplazadas, y según las estimaciones de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES), entre 1985 y julio de 2005 habrían existido 3.472.028 personas desplazadas. Véase Forero (2003: 3-4) y CODHES (1999). Por su parte, la BBC reportó que en 2008 270 mil colombianos fueron objeto de desplazamiento forzado (Salazar, 2008).

12 Según el Censo del Departamento Administrativo Nacional del Estadísticas (DANE) del año 2005, hay 3.331.107 colombianos en el exterior, alrededor del 7,5% del total de la población. El 51,4% de los emigrantes son mujeres, y su edad oscila entre los 30 y los 34 años. Son laboralmente activos, y cerca del 41% cuenta con estudios secundarios.

Estos desplazamientos crean flujos y nuevas redes, que han venido transformando las estéticas y los modos de producción cultural, tanto los populares como los de la alta cultura, que se entrelazan produciendo sincretismos y nuevos mestizajes. Podemos tomar como ejemplo la producción reciente del artista visual Fernando Pertuz, y su interés en vincular el contexto y la realidad sociopolítica en su práctica artística.<sup>13</sup>

Su producción, un híbrido de estética relacional, *performance* y teatro de protesta, asume una posición radical dentro del espacio-arte en el país. Su trabajo es: a) descentrado, y se da por fuera o al margen del espacio museal (galería, museo, evento artístico); b) contestatario, casi siempre asume una posición de denuncia de un tema social vigente, actuando como dispositivo detonante (y, por ende, disonante en el espectro arte, que prefiere propuestas individuales, apolíticas o muy experimentales en el mejor sentido moderno); c) colaborativo y participativo, requiere de otros para su ejecución, pues la interacción con el público es imprescindible (incluso explora y utiliza tecnologías comunicativas y participativas en su desarrollo); d) directo, y por consiguiente sencillo en términos teóricos y de factura (lo cual va en contra de la hiperespecialización del espacio-arte, que busca innovación y sofisticación continuas); e) testimonial y documental, lo que hace que sea difícil de ubicar en un discurso netamente visual.

Sin embargo, Pertuz no es el único que establece puentes entre arte y realidad, o que posibilita espacios emocionales —no de sublimación estética—, sino espacios grises donde lo pluriverbal/autopoiético emerge (Maturana, 2002), contra lo universal/global propio del actual mundo del arte.<sup>14</sup>

En *Si en mi puesto caben dos, caben tres* (1998), Fernando Pertuz se convirtió en una adolescente embaazada, y su cuerpo delgado y lampiño vistió el uniforme (genérico) escolar, que dejaba entrever un incipiente vientre (prótesis), que se constituyó en un símbolo de la agitación social. Pertuz, el hermafrodita-autopoiético, se presentó en una escuela primaria, vestido con el

13 Recientemente su obra ha producido una pequeña avalancha crítica, a raíz de su nominación al Premio Luis Caballero y los artículos aparecidos en algunos medios de prensa nacional y espacios del mundo del arte. Véanse Ospina (2009) y Arcos-Palma (2009), y los comentarios relacionados, en *Esfera Pública*. Puede encontrarse más información sobre la obra del artista en su página de Internet <www.fernandopertuz.com>, y en <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3545>.

14 Véanse sobre el mismo tema Rojas-Sotelo (2004, 2007 y 2008).





▲ *Si en mi puesto caben dos, caben tres, performance*, Fernando Pertuz, 1998.



▲ *Si en mi puesto caben dos, caben tres, performance*, Fernando Pertuz, 1998.

uniforme escolar femenino, tomó asiento en el aula de clase (durante una semana) e interactuó con los niños(as), entregando información sobre temas como el abuso sexual, la educación sexual y la terapia psicológica en niñas embarazadas.<sup>15</sup>

De acuerdo con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), en Colombia existen 10,4 millones de niños(as) en la pobreza, casi un 30% de la población.<sup>16</sup> Según datos del DANE, cada día 412 mujeres, entre los 10 y los 19 años de edad, dan a luz en el territorio nacional, para un consolidado total de 152.000 nuevos niños por temporada. Una cifra que, en términos económicos, implica al sistema general de seguridad social en salud un gasto anual del orden de los 810.562 millones de pesos (*Cambio*, 2008).<sup>17</sup>

En piezas como *Des plaza dos* (1998) y *¿Por qué no se ha ido a Miami?* (2001) Fernando Pertuz, como parte del colectivo Casa Guillermo, asume una realidad que va en doble vía. Presentada en el segundo Festival de Performance de Cali en 1998, *Des plaza dos* es un evento/acción que se inicia con una caminata de 75 kilómetros, desde Buga, un pequeño pueblo en el suroccidente del país, hasta la ciudad de Cali. Buga es

15 Su presentación se dio en el marco del proyecto *10/10*, un evento artístico patrocinado por el Ministerio de Cultura y curado por Rosario López. La acción se ha repetido en algunas otras oportunidades en espacios públicos de Bogotá.

16 De estos, 2,5 millones son maltratados, 35 mil son explotados sexualmente, 35 mil viven en las calles y 2,5 millones trabajan, 1.512.000 en condiciones de miseria y 6.000 están vinculados a grupos armados (Caipa de Alvarino, 2008).

17 Véase también Flórez y Soto (2004). Sobre la obra, puede visitarse <<http://www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-si-en-mi-puesto-caben-dos-caben-tres.htm>>.

un lugar de peregrinación católica (y sincrética), hogar de la imagen del Señor de los Milagros —un Cristo sangrante clavado a la cruz, que cuenta con una feligresía importante en el sur del país.<sup>18</sup>

Con ello el colectivo Casa Guillermo hizo manifiesta su intención de retomar las carreteras, en particular la vía Panamericana, que ha sido objeto de bloqueos, y que los movimientos indígenas del Cauca han usado como corredor humanitario.<sup>19</sup> Con un carácter relacional, la acción se torna estrategia de visibilidad de comunidades de desplazados que han llegado a establecer, literalmente, campos de refugiados en lugares públicos de las principales ciudades colombianas.<sup>20</sup>

Por su parte, *¿Por qué no se ha ido a Miami?*, se refiere a esa otra migración masiva de colombianos. En esta pieza, el colectivo Casa Guillermo hizo abiertamente la pregunta —“¿Por qué no se ha ido a Miami?”—, y

18 Michael Taussig (1987) hace profundas lecturas sobre las feligresías “sincréticas” de imágenes como “el milagroso” de Buga, los cinco poderosos, y otras imágenes a las que se les rinde culto en comunidades indígenas y campesinas del sur de Colombia.

19 Para una historia corta del movimiento indígena caucano véase Londoño (2003). Un análisis del movimiento indígena del Cauca y su proyecto de reconocimiento político puede encontrarse en Hernández Delgado (2006: 177-220).

20 El grupo Casa Guillermo acampó en el sitio de la muestra, donde cocinó y lavó la ropa sucia del viaje, mientras dentro de la carpa se mostraba el video del recorrido realizado. Vale la pena recordar campamentos de desplazados que durante años se tomaron espacios públicos, como en el caso de la calle 85 frente a la sede de la Cruz Roja Colombiana en Bogotá. Durante la muestra, los miembros del colectivo regalaron monedas de cincuenta pesos pintadas de blanco con rojo, y flores hechas con el papel de las noticias malas publicadas por los diarios. Para esta obra, Casa Guillermo estaba compuesto por Renato Benavides, Juliana Santacruz, Diego Benavides y Fernando Pertuz.



▲ *Des plaza dos, 1998 y ¿Por qué no se ha ido a Miami?, 2001, Fernando Pertuz.*

habilitó una línea de teléfono y una cuenta de correo electrónico para recibir y archivar las participaciones del público.<sup>21</sup> La obra está constituida por documentación, entrevistas, testimonios y encuentros entre familiares de quienes partieron.

Por otro lado, en el performance *La muerte ronda por todas partes* (2006-2009) y su proyecto paralelo en la red, *listadepersonas.org*, Fernando Pertuz busca visibilizar a “todas” las víctimas del conflicto colombiano, y en particular a aquellas que no hacen parte de las estadísticas oficiales.

En *La muerte ronda por todas partes* el artista salió una vez más de la zona de confort del mundo del arte, y se ubicó en la esfera pública, participando en encuentros de víctimas, en reuniones con líderes de derechos humanos, en marchas solidarias o simplemente invitando

21 De los colombianos que migraron en la última década, el 35,5% viajó a los Estados Unidos, y de estos casi un 60% entró por Miami. “Se publicó un CD con las voces de las llamadas y se publicó en la Red algunas de las respuestas recibidas por miles de personas que durante cuatro meses estuvimos recolectando”. La acción se desarrolló en calles de Bogotá, Cali, y en el Instituto Superior de Arte de Cuba (2001). En ese momento el colectivo Casa Guillermo estaba conformado por Renato Benavides, Diego Benavides, Fernando Pertuz, Javier Ruiz, Olga Bobadilla, Boris Pérez, Carolina Vásquez, Marius Wang, Olga Robayo y Rosaura Pérez.

a transeúntes de varias ciudades del país, y luego del exterior, a informar sobre casos de desapariciones. Recientemente, las evidencias sobre masacres propiciadas por el estamento militar —que al parecer están relacionadas con las políticas de seguridad “democrática”, que buscan recompensar el desempeño de las fuerzas en la lucha antiterrorista— revelaron otro monstruo, “los falsos positivos”. La Procuraduría General de la Nación ha abierto investigaciones a 1.603 militares por posibles casos desde el año 2003; se han iniciado investigaciones por la muerte de 812 personas; y se habla de más de dos mil casos.<sup>22</sup>

22 El informe entregado por el Relator Especial de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para las Ejecuciones Extrajudiciales, Philip Alston, en junio de 2009, y ratificado en mayo de 2010, concluyó que existían cinco “perfiles” de las víctimas de las ejecuciones extrajudiciales: 1) personas que fueron retenidas por patrullas del Ejército; 2) casos de “limpieza social”; 3) personas asesinadas o secuestradas por grupos paramilitares y entregados a patrullas del ejército; 4) personas retenidas por militares y entregadas a los grupos armados ilegales; 5) personas reclutadas para ser ejecutadas. El caso más conocido hasta el momento es el de los jóvenes del municipio de Soacha, al sur de Bogotá. La Fiscalía detuvo por este caso a 40 militares, entre ellos a dos coroneles, que fueron puestos en libertad por vencimiento de términos a comienzos de 2010. Los militares investigados, que hacen parte de 32 brigadas (nueve de ellas móviles) y de tres comandos operativos, son 301 oficiales, 488 suboficiales y 814 soldados profesionales (*El Tiempo*, 2009; *Semana*, 2010).



▲ La muerte ronda por todas partes, Fernando Pertuz, 2006-2009.



▲ listadepersonas.org, Fernando Pertuz, 2006-2009.



▲ listadepersonas.org, Fernando Pertuz, 2006-2009.



▲ *Somos estrellas*, Fernando Pertuz, 2009. Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá.

Pertuz le da cuerpo y voz a lo inasible, al silencio, a la muerte. Su atavío es claro, directo, casi evidente. ¿Qué otro símbolo es posible cuando todo está agotado? Además, el uso de tecnologías de la información y la creación de comunidades en la red se ha convertido, para artistas del *performance*, como el caso de Pertuz, en una herramienta que se constituye en el tan necesitado archivo o documento, y también como espacio de intercambio y generación de sentido. Los cientos de mensajes de víctimas de la violencia en Colombia —y gracias a la capacidad global del recurso, de otras partes del mundo—, se establecen como entradas de un archivo vivo que se transforma y expande sensiblemente.

### Cuerpo que resiste / que re-existe. A manera de preludio

Fernando Pertuz intenta una forma de yuxtaposición/montaje, una negativa a la síntesis a favor de la ambigüedad y la elusividad, encarnada con la dureza y sencillez del evento-acto. Y es ese *performance* cotidiano, no el organizado a través de Facebook —como en el caso “No más FARC” del 4 de febrero de 2008—, el que le interesa a Pertuz. Es sobre el/los usos del cuerpo que Pertuz investiga, documenta, contextualiza y presenta en *Somos estrellas* (2009).<sup>23</sup> Este *performance* de *performances* exhibe, de forma múltiple, en entrevistas, videos, música, página de Internet e instalación, un fenómeno que se encuentra en el centro de cualquier

agenda política: la dignidad a través del trabajo (DuPont, et al., 2002).<sup>24</sup>

Pertuz da una respuesta que, sin distanciarse de su propia práctica, genera una mediación entre realidad y producción sensible, estableciendo un puente entre el espacio cultural y lo real. El artista desaparece, y trae la sucia calle al cubo blanco, al espacio museal (que le es ajeno), no sin antes transformarlo en una caja oscura. Ese museo/mausoleo, donde se reverencia el objeto arte, ahora reverencia al sujeto subalterno que intenta sobrevivir en las calles de las ciudades del sur global. La cacofonía de cuerpos y discursos en el espacio público es similar a aquella de las campañas políticas, hay que detenerse para ver/escuchar con claridad.

Las *estrellas* son aquellos adalides del empleo “informal”, que conforma al menos un 60% del trabajo en Colombia, sobre todo el de las comunidades desplazadas (indígenas, afrocolombianos, campesinos). Son esos mundos bizarros —donde autonomía y resistencia emergen, formas de re-existencia, espacios contextuales-grises— lo que el autor revela. Y estas son tan sólo algunas postales de una vasta colección de una nación que está por explorar.

### Referencias

Albán Achinte, Adolfo (2006). “Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores”, en *Tejiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los*

23 El proyecto *Somos estrellas* fue finalista (premio del público) en la versión 2009 del Premio Luis Caballero. La puesta en escena, que incluía video, entrevistas, objetos, evento *web*, charlas, conciertos, proyecciones, conferencias y foros, fue expuesto en la Galería Santa Fe del Planetario Distrital entre agosto y septiembre de 2009. Véase <<http://www.somosestrellas.org/>>, así como el debate generado por la obra en Ospina (2009), Arcos-Palma (2009), y los comentarios relacionados en *Esfera Pública*.

24 La creación de “valor económico” y por ende de “ganancia” se encuentra mediada en mayor medida por servicios inmateriales y por la circulación de la información. El conocimiento se ha convertido en un factor de producción en sí mismo, cada asalariado es una especie de pequeño capital, y es la empresa. Este modelo no se refiere a la distribución del capital como transformador social capaz de absorber en su beneficio las capacidades y las cualidades de los trabajadores, y convertirlos en agentes para su propio beneficio.

- estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Arcos-Palma, Ricardo (2009). "Somos Estrellas. Vistazo crítico a la obra de Fernando Pertuz". Disponible en <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=4607>>. Consultado en noviembre de 2009.
- Beech, Dave, Andy Hewitt y Mel Jordan (2007). *The Free Art Collective. Manifesto for a Counter-Hegemonic Art*. Londres: Free Publishing
- Belting, Hans (2003). *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Caipa de Alvarino, Martha Islena (2008). *Atención en medio sociofamiliar en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF). Disponible en <<http://www.relaf.org/mcolombia.htm>>. Consultado en agosto de 2009.
- Cambio* (2008). "Embarazo de adolescentes cuesta 810.562 millones de pesos anuales a los contribuyentes", 2 de noviembre.
- Camnitzer, Luis (1984). "Report from Havana: The First Biennial of Latin America", en *Art in America*, octubre.
- \_\_\_\_\_ (1991). "Spanglish Art", en *Third Text*, N° 13.
- \_\_\_\_\_ (1992). "Art, Politics and the Evil Eye", en *Third Text*, N° 20.
- \_\_\_\_\_ (1994a). *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (1994b). "The Fifth Biennial of Havana", en *Third Text*, N° 28/29.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, Luis y Shifra Goldman (1992). "The Columbus Quincentenary and Latin American Art: A Critical Evaluation", en *Art Journal*, Vol. 51, N° 4.
- Catan, Thomas y José de Córdoba (2009). "The Charming Mr. Piedrahita Finds Himself Caught in the Madoff Storm. Colombian Lived Lavishly and Sold a Fund That Fed the Scam; He Says He Was a Victim", en *The Wall Street Journal*, 31 de marzo.
- Cerón, Jaime (2006). "Traducciones culturales. Contrabando y piratería en la construcción de identidades", en *Revista Estética*, N° 9. Disponible en <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20463/2/articulo7.pdf>>.
- Consultoría para el Desplazamiento Forzado y los Derechos Humanos (CODHES) (1999). *Desplazamiento y violencia en una nación fragmentada*. Bogotá: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF).
- Davis, Wade (1996). *One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Davison Hunter, James (1991). *The Culture Wars: The Struggle to Define America*. Nueva York: Basic Books.
- Denson, Roger y Thomas McEvelley (1996). *Capacity: History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*. Nueva York: Routledge.
- Dupont, A., M. Martin, M. Husson, C. Samry y H. Wilno (2002). *Elementos de análisis económico marxista: los engranajes del capitalismo*. Barcelona: Catarata.
- El Tiempo* (2009). "Informe ONU sobre ejecuciones extrajudiciales", 6 de julio.
- Encuentro Medellín (2007). Conversatorio con Fernando Pertuz: Del *performance* al *net art*, en <<http://www.encuentromedellin2007.com>>. Consultado en octubre de 2009.
- Esfera Pública* (2009). *El pasado en presente II*. Debate. Disponible en <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=4234>>. Consultado en mayo de 2010.
- Flórez, Carmen Elisa y Victoria Eugenia Soto (2004). "Fecundidad adolescente y desigualdad en Colombia y la región de América Latina y el Caribe. Un enfoque de historia". Documento CEDE. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Forero, Edgar (2003). *El desplazamiento forzado en Colombia*. Washington: Kellogg Institute for International Studies, Notre Dame University y Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Gramsci, Antonio (1992). *Prison notebooks*. Nueva York: Columbia University Press.

- Hernández Delgado, Esperanza (2006). "La resistencia civil de los indígenas del Cauca", en *Pap. Polít.*, Vol. 11, Nº 1.
- Lazzari, Axel (2009). "Ante la serpiente del mal: comentario extemporáneo a otro texto de Taussig", en *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, Año 2, Nº 5.
- Londoño, Diana Patricia (2003). "Movimiento Indígena Caucaño. Una historia de autonomía", en *Dialogs, proposals, stories of global citizenship*. Disponible en <<http://base.d-p-h.info/en/fiches/premierdph/fiche-premierdph-6517.html>>. Consultado en junio de 2010.
- Maturana, Humberto (2002). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Santiago: Dolmen.
- Montilla, Claudia (2004). "Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975", en *Revista de Estudios Sociales*, Nº 17.
- McEvelley, Thomas (1984). "Doctor, Lawyer, Indian Chief: 'Primitivism' in 20th-Century Art at the Museum of Modern Art in 1984", en *Artforum*, Vol. 23, Nº 3.
- \_\_\_\_\_ (1993). "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials", en *Artforum*, Vol. 32, Nº 3.
- \_\_\_\_\_ (1995). *History, Quality, Globalism, II*. Skopje: Museum of Contemporary Art.
- Ospina, Lucas (2009). "Lo tuyo es puro teatro". Disponible en <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=8650>>.
- Rojas-Sotelo, Miguel (2004a). "Journey to the Global World: Visual trades and Counter-Colonialism in Contemporary Art and Culture, an approximation from Colombia", en *LASA 2004*. Disponible en <[http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/RojasSoteloMiguel\\_xCD.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/RojasSoteloMiguel_xCD.pdf)>.
- \_\_\_\_\_ (2004b). "The Bizarre: constructions in a parallel world". Pittsburgh: University of Pittsburgh. Manuscrito.
- \_\_\_\_\_ (2004c). *Doris Salcedo: Challenging History*. Tesis de Master of Arts, Universidad de Pittsburgh.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Caminar, explotar, olvidar", en *Premio nacional de crítica 2007*. Bogotá: Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_\_ (2008). "Cuerpo y Contra-Poder: políticas de placer, nutrición, defecación, procreación...", en *PerfoArtNet*. Disponible en <<http://www.perfoartnet.org/Perfoartnet-2008-Miguel-Rojas-Sotelo.htm>>.
- Romero, Simón (2009). "Where Officials See Fraud, Colombia's Masses See a Folk Hero", en *The New York Times*, 30 de enero.
- Rueda Fajardo, Santiago (2009). *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Salazar, Hernando (2008) "¿Cuántos desplazados en Colombia?", en *BBC Mundo*. Disponible en <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_7645000/7645341.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_7645000/7645341.stm)>.
- Segovia, Carlos (2009). "El financiero colombiano Piedrahita distribuyó en España cientos de millones de Madoff. Ahora intenta convencer a sus clientes de que él no es cómplice", en *El Mundo*, 12 de diciembre.
- Semana* (2010). "Relator de la ONU encontró patrón de ejecuciones extrajudiciales en Colombia", 28 de mayo.
- Smith, Terry (2009). *What is Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (2000). "Dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo", en Fernando González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Taussig, Michael (1987). *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press (edición en español: *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, Bogotá, Norma, 2002).

### Libros sobre Pablo Escobar

- Balcázar Salamanca, Alejandra y Fernando Gómez Garzón (2003). *La horrible noche: la fuga de Pablo Escobar*. Barcelona/Bogotá: Ediciones B.

Barnes, Linda y Fabio Rincón (1995). *Las mil verdades de Pablo Escobar*. Bogotá: Aquí y Ahora.

Bowden, Mark (2001). *Killing Pablo: the hunt for the world's greatest outlaw*. Nueva York: Atlantic Monthly Press.

Cañón, Luis (1994). *El Patrón: vida y muerte de Pablo Escobar*. Bogotá: Planeta.

Escobar Gaviria, Roberto (2008). *Mi hermano Pablo*. Bogotá: Oveja Negra.

\_\_\_\_\_ (2009). *Escobar*. Londres: Hodder.

\_\_\_\_\_ (2009). *The Inside Story of Pablo Escobar, the World's Most Powerful Criminal*. Londres: Hodder & Stoughton.

Escobar Gaviria, Roberto y David Fisher (2009). *The accountant's story: inside the violent world of the Medellín cartel*. Nueva York: Grand Central.

Fogel, Jean-François (1994). *Le testament de Pablo*. París: B. Grasset.

García Márquez, Gabriel (1998). *News of a kidnapping*. Londres: Penguin.

Giraldo, Juan Carlos (1992). *El retorno de Pablo Escobar*. Bogotá: Oveja Negra.

Guillén Jiménez, Gonzalo (2007). *Los confidentes de Pablo Escobar: Virginia Vallejo, la amante; "Popeye", el lugarteniente; Carlos Oviedo Alfaro, el testigo*. Bogotá: News+Design.

Inoue, Ryoki (1992). *Onde está Pablo Escobar?* São Paulo: Gibo.

Kenney, Michael (2007). *From Pablo to Osama trafficking and terrorist networks, government bureaucracies, and competitive adaptation*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Mollison, James y Rainbow Nelson (2007). *The memory of Pablo Escobar*. Londres: Chris Boot.

Montoya, Miguel Ángel (2007). *Ayer médico, hoy narco: el mexicano que quiso ser Pablo*. Bogotá: Oveja Negra y Quintero Editores.

Rincón, Fabio (1991). *He aquí a Pablo Escobar*. Bogotá: Aquí y Ahora.

\_\_\_\_\_ (1994). *Pablo Escobar: bajo la lupa*. Bogotá: Aquí y Ahora.

\_\_\_\_\_ (1994). *El libro sellado de Pablo Escobar*. Bogotá: Aquí y Ahora.

Salazar, Alonso (2001). *Pablo Escobar: auge y caída de un narcotraficante*. Barcelona: Planeta.

Stron, Simon (1995). *Whitewash: Pablo Escobar and the cocaine wars*. Londres: Macmillan.

Smith, Michael (2007). *Killer elite: the inside story of America's most secret special operations team*. Nueva York: St. Martin's Press.

Streatfeild, Dominic (2002). *Cocaine: an unauthorized biography*. Nueva York: Thomas Dunne Books.

Vallejo, Virginia (2007). *Amando a Pablo, odiando a Escobar*. México: Grijalbo.

### **Libros y producciones audiovisuales acerca del narcorrealismo y la sicaresca**

Aljure, Felipe (escritor y director) (2005). *El Colombian Dream*. Colombia: Cinempresa.

Bialowas Pobutsky, Aldona (2005). "Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' *Rosario Tijeras*", en *Studies in Latin American Popular Culture*, Nº 24.

Bolívar, Gustavo (escritor) (2008). *Sin tetas no hay paraíso*. Colombia: Caracol Televisión.

\_\_\_\_\_ (2009). *El capo*. Colombia: FoxTelecolombia.

Cabañas, Miguel (2002). "El sicario en su alegoría: La ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX", en *Taller de Letras*, Nº 31.

Carvajal Córdoba, Edwin (2004). "La virgen de los sicarios: Entre el encanto literario y la frustración fílmica", en *Estudios de Literatura Colombiana*, Nº 15.

- Dorado, Antonio (escritor y director) (2004). *El Rey*. España: Eurociné.
- Fisher, Andrés (director y escritor) (2007). *Buscando a Miguel*. Colombia: Hidden Eye Productions.
- Franco, Jorge (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá: Norma.
- Gaviria, Víctor (escritor y director) (2004). *Sumas y restas*. Colombia: La Ducha Fría Producciones.
- Jáuregui, Carlos A. (2002). "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*", en *Revista Iberoamericana*, N° 199.
- Lander, María Fernanda (2005). "The Intellectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins*, by Fernando Vallejo", en *Discourse*, Vol. 25, N° 3.
- \_\_\_\_\_ (2007). "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana", en *Revista Iberoamericana*, N° 218-219.
- López, Andrés (escritor) (2007). *El cartel de los sapos*. Colombia: RTI Televisión.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Las muñecas de la mafia*. Colombia: Colombiana de Televisión.
- Maillé, Emilio (director) (2005). *Rosario Tijeras*. España: Dulce Compañía.
- Moreno, Carlos (escritor y director) (2008). *Perro come perro*. Colombia: Antorcha Films.
- Muñoz, Eugenia (1999). "Tradición religiosa y cultura de la violencia en *Noticia de un secuestro y La virgen de los sicarios*", en *MIFLC Review*, N° 8.
- Nolla, Maite Villoria (2002). "(Sub) culturas y narrativas: (Re) presentación del sicariato en *La virgen de los sicarios*", en *Cuadernos de Literatura*, Vol. 8, N° 15.
- Polit Dueñas, Gabriela (2006). "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana", en *Hispanic Review*, Vol. 74, N° 2.
- Restrepo, Laura (2003). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo-Gautier, Pablo (2004). "Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", en *Chasqui*, Vol. 33, N° 1.
- Rueda, María Helena (2004). "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente", en *Revista Iberoamericana*, Vol. 70, N° 207.
- Serra, Ana (2003). "La escritura de la violencia: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano", en *Chasqui*, Vol. 33, N° 2.
- Seura Bonnett, Camila (2004). "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras*", en *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 14.
- Schroeder, Barbet (director) (2000). *La virgen de los sicarios*. España: Canal+.
- Skar, Stacey Alba D. (2007). "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano: *Rosario Tijeras y María llenas de gracia*", en *Alpha*, N° 25.
- Triana, Rodrigo (director) (2006). *Soñar no cuesta nada*. Colombia: Hangar Films.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.