

PAISAJES DEL HORRORISMO EN LA COLOMBIA RURAL DEL SIGLO XXI:
ERIKA DIETTES, EVELIO ROSERO, ALBERTO SALCEDO RAMOS

A Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department of

Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By

Luisa Fernanda Quiroga A.

May, 2016

PAISAJES DEL HORRORISMO EN LA COLOMBIA RURAL DEL SIGLO XXI:
ERIKA DIETTES, EVELIO ROSERO, ALBERTO SALCEDO RAMOS

An Abstract of a Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

By

Luisa Fernanda Quiroga A.

May, 2016

ABSTRACT

Cómo representar el horrorismo y el sufrimiento que vive la población rural colombiana en pleno siglo XXI en diferentes expresiones artísticas es la hipótesis de este trabajo de investigación. Se pretende hacer una distinción entre la violencia entendida como una fuerza externa que se ejerce sobre un cuerpo y que se aprecia de manera contundente en las narconarrativas y el horrorismo, como ese impacto afectivo y emotivo de la violencia. Erika Diettes con su exposición fotográfica *Sudarios* (2011), Alberto Salcedo Ramos con algunas crónicas de su libro *La eterna parranda* (2011) y Evelio Rosero en su libro *Los ejércitos* (2006) transmiten en sus obras el efecto de la violencia ejercida sobre la psiquis de las víctimas inocentes. Sus perspectivas van incluso más allá del horrorismo; los autores son capaces de construir un lenguaje para ese pasmo al que alude Adriana Cavarero. Este trabajo elige abordar tres temas fundamentales: el duelo, la memoria y la reconciliación. La investigación indaga si detrás de las representaciones de los autores escogidos existe acaso la posibilidad de trabajar en una reconstrucción de nuevo nexos o lazos comunitarios o colectivos entre la Colombia rural y el resto del país. La investigación indaga las narraciones de Rosero, Salcedo Ramos y Diettes desde la memoria luctuosa para preservarla y recordarnos el parentesco que nos une como comunidad. Es el dolor no resuelto de las víctimas de la violencia el que rompe los vínculos comunitarios. Es sus expresiones artísticas los autores le dan protagonismo al dolor como forma de terapia que permite reparar la comunidad violentada. Indagar en la violencia y darles visibilidad a quienes han sido acallados por años, contribuye a curar simbólicamente una sociedad violentada y dividida. La necesidad de expresar las

injusticias a través del arte es una manera de romper con la apatía que por diversas maneras domina a la población. El arte no ha declinado en su compromiso de afirmar la vida y preservar la memoria de los desaparecidos. Todas las obras a su manera se pueden pensar como una intervención puesto que llaman la atención del público sobre una necesidad inmediata de transformación

ABSTRACT

How to represent the ‘horrorismo’ and suffering the Colombian rural population lives through, in the XXI century in different artistic expressions, is the hypothesis of this research. It is intended to make a distinction between violence understood as an external force exerted on a body and conclusively shown in narconarratives and horrorism, as the affective and emotional impact of violence. Erika Diettes, with her photographic exhibition *Shrouds* (2011), Alberto Salcedo Ramos with some chronicles of his book *La eterna Parranda* (2011) and Evelio Rosero in his book *Armies* (2006), convey in their works the effect of violence on the psyche of innocent victims. Their prospects go even beyond the horrorism; the authors are able to build a language for that shock value referred to by Adriana Cavarero. This paper chooses to address three key issues: grief, memory and reconciliation. This research investigates if behind the representations of the authors chosen, there is the possibility of working on a reconstruction of new ties, between the rural community of Colombia and the rest of the country. The research explores the narratives of mourning in Rosero, Salcedo Ramos and Diettes from memory to preserve it and remind us that kinship unites us as a community. It is possible that the unresolved pain of victims of violence breaks the community ties. In their artistic expressions, authors give prominence to pain as a form of therapy that can repair the battered community. Investigate the violence and bring visibility to those who have been silenced for years, symbolically to contribute to heal a divided and violated society. The need to express injustice through art is a way to break the apathy that dominates the population in many ways. Art has not declined in its commitment to affirm life and

preserve the memory of the disappeared. All their works in its own way can be thought of as an intervention, as they call public attention to an immediate need for transformation.

Agradecimientos

A mi familia por su presencia permanente, su apoyo incondicional y su inmensa alegría. Nada es posible sin esa fuerza que llega desde la distancia.

A la doctora Anadeli Bencomo por su sabiduría, generosidad e invaluable guía intelectual. Gracias por ver la luz cuando todo parecía oscuridad.

A mi parche en Houston quienes se han convertido en mi familia. En especial a Clau, Clarita, Vero, Jenny, Pila mis hermanas putativas y motivadoras permanentes.

A Mechas por sufrir por adelantado este proceso y facilitarme el mío. Las tardes en su compañía fueron terapia para el espíritu.

A Pata por ser mi conciencia. Su hombro ha sido el mejor soporte en momentos trascendentales.

A los que iniciaron conmigo este proceso y se quedaron hasta el final; también a los que se bajaron y a los que se fueron adhiriendo en el camino. Todos de alguna manera fueron testigos de esta aventura.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
Capítulo I. Mujeres en duelo. Imágenes de lo inefable en Erika Diettes	21
La obra	23
Cuerpos desmembrados/ Rostros del dolor y del duelo	45
El dolor de lo sagrado	74
Capítulo II. La presencia espectral de la violencia	91
Los modos de la ficción y del periodismo narrativo	95
Narración fenomenológica y focalización en <i>Los ejércitos</i> y "En un pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas"	115
Conclusiones	150
Bibliografía	160

Dedicada a Emmita, Simón, Maria Adelaida y Zoé.

Porque ustedes serán los líderes de una Colombia mejor

Introducción

En 1959, muchos años antes de que los hermanos Vicario en *Crónica de una muerte anunciada* mostraran el terrible trabajo que cuesta destazar a un hombre, cuando Colombia llegaba a las 300 mil muertes violentas, Gabriel García Márquez escribió un artículo criticando los excesos descriptivos de la literatura que se ocupaba del tema: “La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (García Márquez “Dos o tres cosas” 104). En vez de relatar en detalle el espanto ya sucedido, García Márquez proponía narrar el espanto que podía suceder, y en el que estaban inmersos todos sus contemporáneos. Adriana Cavarero llama a esto *horrorismo*; un término que alude a la vulnerabilidad absoluta del que padece la violencia extrema. Esta víctima inerme queda a merced del otro, expuesta al horror de ser eliminada frente a la indiferencia social; así quien no siente el dolor, no puede combatirlo. Esta podría ser la sentencia que guía a Erika Diettes, Evelio Rosero y Alberto Salcedo Ramos en sus respectivas representaciones de la violencia colombiana.

El tema de la violencia ha formado parte de la expresión cultural y artística del país y en la literatura ha estado presente desde las gestas de independencia; la obra de Gabriel García Márquez¹, por ejemplo, aborda diferentes caras de los conflictos

¹ Alfredo Molano: *Los años de tropel: relatos de la violencia* (1985); las obra de Arturo Alape: *El diario de un guerrillero* (1973) y *Un día de septiembre*, testimonio sobre el paro cívico de 1977. *El relato de un naufrago* de García Márquez publicado por entregas en 1955 y luego en libro en 1970; Javier Echeverry con *Caimandó*, el camino del caimán (ganadora en 1995 del premio nacional), obra que relata la situación de agobio que vive y aún continúan viviendo los habitantes rurales de las tierras del Chocó. *El Cristo de Espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *Viento Seco* (1953) de Daniel Caicedo, *Lo que el cielo no perdona* (1954), la escribe el cura Fidel Blandón. “Es una especie de híbrido donde por un lado el autor

regionales y/o nacionales en libros como *Cien años de soledad* (1967), *El coronel no tiene quién le escriba* (1961) y *La hojarasca* (1955). Por otro lado, en *El otoño del patriarca* (1975) se hace referencia al poder despótico y descomunal de los dictadores latinoamericanos. Para los años 80-90 el país vive la guerra contra el narcotráfico y la literatura colombiana refleja ese desbordamiento de la violencia: *No nacimos pa' semilla de Alfonso Salazar* (1990), *El pelaíto que no duró nada* de Víctor Gaviria (1991), *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) y *Rosario tijeras* de Jorge Franco (1999) son sólo unos ejemplos de la nueva temática de desesperanza y crisis social. Entrado el siglo XXI la temática de la violencia se ignora o se narra como cuando se vive una resaca: penosamente. Laura Restrepo, por ejemplo, en su libro *Delirio* (2004) habla de la Colombia ambientada de los años 90 en donde su personaje Aguilar trata de descubrir las razones que llevaron a su esposa a ese estado de demencia, Héctor Abad Faciolince en *La oculta* (2014) describe la vida de 3 hermanos cuyo espacio familiar (su finca de recreo) se va perdiendo a causa de la violencia y la modernización. Sin embargo, Jorge Franco Ramos y William Ospina, autores muy prolíficos y de gran reconocimiento, se han alejado del tema.²

La hipótesis de este trabajo de investigación es ¿Cómo se representa el horrorismo y el sufrimiento que vive la población rural colombiana en pleno siglo XXI en diferentes expresiones artísticas? A partir de este corpus de investigación quiero hacer la distinción

intenta tener la estructura de novela, pero por otro, inserta pedazos testimoniales, cartas y fotos de masacres. *La guerrilla del Llano* (1955), una crónica larga sobre las memorias de Eduardo Franco Isaza, integrante de las guerrillas del oriente el país.

² Jorge Franco Ramos: *Melodrama* (2006), *El mundo afuera* (2014), *Don Quijote de la mancha en Medellín* (2012) y *Santa Suerte* (2012) entre otras. William Ospina: *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2009), *La lámpara maravillosa* (2012), *La serpiente sin ojos* (2013).

entre violencia, entendida como una fuerza externa que se ejerce sobre un cuerpo y que se aprecia de manera contundente en las narco narrativas, y el horrorismo, como ese impacto afectivo y emotivo de la violencia. Aunque pareciera que mi tesis cae en el tema de la violencia, mi perspectiva desde el horrorismo, trata de indagar cómo mis autores no aluden a la violencia externa sino a esa violencia que se ejerce en el alma y en la siquis de los pobladores. Las obras de estos autores no muestran los disparos o los rostros de los perpetradores, ellos lo que transmiten en sus obras es el efecto de la violencia en los individuos y sus comunidades. Su perspectiva va incluso más allá del horrorismo porque son capaces de construir un lenguaje para narrar ese pasmo asociado a la experiencia límite de la violencia extrema.

Frente a las representaciones del horrorismo colombiano de Erika Diettes con su trabajo fotográfico *Sudarios* (2011), Evelio Rosero con su libro *Los ejércitos* (2006) y Alberto Salcedo Ramos con algunas de las crónicas de su libro *La eterna parranda* (2011), este trabajo elige abordar tres temas fundamentales: el duelo, la memoria y la reconciliación. ¿Qué buscan estos artistas expresar al público? ¿Qué los motiva a seguir explorando el efecto de la violencia? ¿Qué puede decir el arte que no pueda ser dicho por la historia y los medios masivos?

Estos cuestionamientos me llevan a indagar si detrás de las representaciones de Rosero, de Salcedo Ramos y Diettes existe acaso la posibilidad de trabajar en una reconstrucción de nuevos nexos o lazos comunitarios o colectivos entre la Colombia rural y el resto del país. La labor del recuerdo se convierte por vía de las representaciones en un acto de reconstrucción del imaginario de la nación como familia. Alfredo Gómez en

su libro *La reconstrucción de Colombia. Escritos políticos*, define “reconstrucción” en términos de conflicto armado como el “establecer acuerdos de paz entre los actores armados y poner en marcha formas de justicia transicional que aseguren la verdad, justicia y reparación material y simbólica (memoria) de las víctimas, y que tiendan a garantizar la no repetición de los actos de destrucción” (7). Sin embargo, el concepto es problemático, puesto que lo que existía antes de nuestros conflictos actuales, eran igualmente otros conflictos. Desde la época de la dominación española, el país no ha encontrado estabilidad social. Pareciera que Colombia estuviera atrapada en una espiral de violencia que le impide escapar o soñar con una realidad exenta de actos violentos.

Las narraciones que se analizarán en esta investigación tratan de representar la violencia desde la memoria luctuosa para preservarla y recordarnos el parentesco que nos une como comunidad. Parecería que ese dolor no resuelto de las víctimas de la violencia es el que contribuye a romper los vínculos comunitarios. Me interesa pensar en la obra de Diettes, Salcedo Ramos y Rosero como una forma de otorgarle protagonismo al dolor como lenguaje reparador de la comunidad violentada. Los autores se aproximan al tema de la violencia desde la perspectiva de quienes la sufren directamente. Indagar de nuevo en ella y darle visibilidad a quienes han sido acallados por años contribuye a curar simbólicamente una sociedad herida y dividida justo en medio de un proceso de paz. Para los autores de los que me ocupo, tanto las víctimas, la recuperación de la memoria y la reparación simbólica son fundamentales puesto que de no hacerlo se estaría atentando contra las víctimas por partida doble:

Hoy en día, aunque de manera diferente, la memoria se ha convertido en esa palabra que nos exige de tener que dar más explicaciones (...) Hoy, en cierto número de situaciones, acudimos a ella, no como complemento de, o como suplemento a, sino más bien en reemplazo de la historia (...) Una historia encerrada en la nación, con historiadores a su servicio, una historia, de hecho, “oficial”. Y se habla entonces, aquí y allá, de la memoria como “alternativa terapéutica” de un discurso histórico que jamás habría dejado de ser más que una “ficción opresiva” (Hartog 12).

La memoria no puede seguir perteneciendo sólo a los héroes y a los discursos oficiales. La sociedad colombiana requiere redimir la memoria de las víctimas: “Recuperar sus nombres responde a la necesidad de identificar y nombrar para rescatar la condición de humanidad dentro de la barbarie” (Bernárdez 83-84). Tras la desmovilización de los grupos insurgentes, Colombia tendrá que restituir la confianza perdida en la sociedad y sus instituciones tras años de guerra.

El país necesita construir un relato donde todos los colombianos sin excepción puedan compartir sus experiencias de vida y sanar:

Un relato que deje de colocar las violencias en la subhistoria de las catástrofes naturales, la de los cataclismos, o los puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables, y empiece a tejer una memoria común, que como toda memoria social y cultural será siempre una memoria conflictiva pero anudadora” (Martín Barbero 17).

Es necesario tomar en cuenta las memorias de todos los ciudadanos sin excepción para pensarnos de manera constructiva hacia el futuro y no lo opuesto que es lo que ha venido haciendo Colombia en los últimos cincuenta años. En este contexto el artista puede investirse del rol del “agente cultural cívico” un concepto defendido por Doris Sommer en *The work of Art in the world* (2104); de esta manera entenderíamos a los autores aquí estudiados como promotores de la memoria, pero al mismo tiempo como responsable de una propuesta que desea reconstruir los lazos de la comunidad colombiana.

Desde nuestra conformación como nación el relato de los grupos marginados ha sido excluido y las riendas del país han estado en manos de unos pocos “ilustrados”. Un claro ejemplo es el llamado Frente Nacional: una alianza política y electoral entre liberales y conservadores que se extendió desde 1958 hasta 1974. Una coalición entre partidos políticos opuestos que no permitieron espacios de convivencia durante 16 años y cuyos representantes aún hoy dirigen el país. Resulta inconcebible también la cantidad de personas asesinadas o desaparecidas en Colombia que no han sido reclamadas como ciudadanos y que tampoco forman parte del relato nacional. Muertes a las que sólo acompaña el silencio del gobierno y de los grupos en conflicto, agravando la indiferencia que genera la pérdida vidas humanas. Es así como el duelo de las víctimas en Colombia se vive en solitario. El país no sabe condolerse ni curarse comunitariamente porque ha vivido polarizado desde su conformación. Los colombianos hemos fracasado al tratar de encontrar puntos de encuentro y de tolerancia con la diferencia.

El panorama de violencia no ha sido ajeno a la historia de Colombia desde mucho antes de su conformación como nación. Sin embargo, desde el siglo pasado, el auge de la

guerrilla y la cultura asociada al narcotráfico propició la atención de varios especialistas ocupados por analizar las coordenadas de este panorama³; el siglo XXI es prolífico en obras que explican en detalle ese camino tortuoso que han tenido que sufrir los colombianos. De manera semejante, han aparecido otros análisis más cuantitativos, que organizan los datos de violencia estadísticamente como el del Centro nacional de memoria histórica que cuenta con un informe bastante detallado y con cifras de primera mano⁴ sobre el tema.

Diversos países con historia de violencia han creído, que para conseguir la paz hay que perdonar y hacer borrón y cuenta nueva; como si el perdón permitiera de manera mágica y súbita curar las heridas del pasado. Conviene recordar el caso de Alemania después de la Segunda Guerra Mundial, donde se declaró la famosa *Stunde Null*, la Hora cero, que permitía comenzar de nuevo, como si nada hubiera ocurrido. Algo semejante ocurrió en Argentina después de las dictaduras militares, con los procesos de Punto final y Obediencia debida. También Chile evitó juzgar al gobierno de Augusto Pinochet cuando el referéndum terminó con la dictadura. En todos estos casos se pretendió evitar una cacería de brujas que hubiera transformado al naciente período democrático en una sociedad de delatores. Este principio de preservación del equilibrio social es comprensible, pero deja muchas heridas sin sanar.

³ Algunos ejemplos son: *35 muertos* de Sergio Álvarez. Alfaguara. 2011, *Mataron a Gaitán* de Herbert Braun. Aguilar. 2008, *La violencia en Colombia* de Orlando Fals Borda, Germán Guzmán y Eduardo Umaña. Taurus. 2005, *Violentología* de Stephen Ferry. Ícono. 2012, *Violencia pública en Colombia, 1958-2010* de Marco Palacios. Fondo de Cultura Económica. 2012, *El palacio de justicia: una tragedia colombiana* de Ana Carrigan. Ícono. 2009, *Días de memoria* de Jorge Cardona. Aguilar. 2009, *Políticas antidroga en Colombia: éxitos, fracasos y extravíos* de varios autores. Universidad de los Andes. 2012, *Ahí le dejo esos fierros* de Alfredo Molano. Aguilar. 2009, entre otros.

⁴ El informe se titula *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* donde se analizan los orígenes del conflicto armado, las dimensiones y modalidades de la violencia, los impactos y daños causados a la sociedad, y un doloroso capítulo final dedicado a los sobrevivientes.

Mucho más significativo, desde el punto de vista social, fue el ejercicio que se hizo con la caída de la República democrática alemana. En vez de ignorar lo sucedido, se abrieron los archivos de Seguridad del Estado para que todos los ciudadanos pudieran saber cómo habían sido vigilados y quién lo había hecho. Esto no condujo a una temida persecución social, sino al acceso de información que permitió impartir una justicia racional y que demostró la madurez de la sociedad alemana.

Un riesgo posible en estos impulsos de amnistía con respecto a un poder totalitario es que al suspender el juicio reparador, la memoria, se invisibilizan las víctimas, los familiares de desaparecidos, torturados, asesinados. Esta colectividad ultrajada y doliente desea recordar, conocer la verdad y que los asesinos paguen por sus culpas. La verdadera paz sólo se conseguirá a través de un debate público que permita acercar la sociedad civil a un Estado cada vez más dissociado de su función protectora de la vida y la integridad de sus ciudadanos⁵. Su incapacidad conciliadora va en detrimento de la memoria colectiva conformada entre otras cosas, por historias de violencia y duelo no sólo de los directamente implicados como de la sociedad en general.

Los autores estudiados en este trabajo buscan que sus representaciones de la realidad colombiana afecten la subjetividad del lector o el espectador. Esto es importante desde el punto de vista estético –quien percibe la obra se conmueve con ella-, pero

⁵ Para leer sobre la crisis de la biopolítica ver:

Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez P. *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*. , 2014. Print.

Miranda, Marisa y Álvaro Girón. *Cuerpo, biopolítica y control social: América Latina y Europa en los Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Print.

Biopolítica y formas de vida. Rubén A. Sánchez G. Ed. España: Pontificia universidad javeriana, 2007. Print.

Serrano, Antonio. *Michael Foucault: sujeto, derecho, poder*. Zaragoza: Secretariado de publicaciones, Universidad de Zaragoza, 1987. Print.

también lo es desde el punto de vista ético. Muchas de las atrocidades que ocurren a diario nos dejan indiferentes porque llegan a nosotros como meras estadísticas o fríos datos del horror. El arte puede vincular una tragedia con una emoción que genere empatía. Así se produce la complicidad emotiva que Avishai Margalit reclama para que un acto sea moral: “La moral, según mi definición, maneja nuestro comportamiento frente a las personas con las que tenemos una relación *solamente* por el hecho de que son nuestros semejantes” (32). Ante las diversas formas de dominación que buscan distorsionar los hechos a favor del pensamiento único (el pensamiento en el poder), el arte puede jugar un rol crítico al ofrecer representaciones alternativas y al proponer otra serie de valores comunitarios.

Dentro de los paradigmas del arte moderno era posible e incluso encomiable referirse a los modos del “arte comprometido”. Más tarde, en el período postmoderno discursos como los del testimonio latinoamericano rearticulaban la responsabilidad cívica de la literatura. En un sentido más amplio, podríamos incluso afirmar que todo artista digno de su nombre está comprometido, pues busca cambiar la realidad al interpelar a su público. Cuando establece contacto emocional con el otro, también el espectador se convierte en un ser comprometido. No le basta saber que algo sucede; si eso le afecta hondamente ya ha dado el primer paso para mejorarlo. Diettes por ejemplo, al exponer en recintos sagrados nos da la posibilidad de perdonar y purgar el dolor en comunidad. El sufrimiento de sus mujeres nos tiene que conmover porque ellas forman parte de una colectividad a la que el espectador pertenece de manera real o simbólica.

La familia rural colombiana ha tenido que vivir y sufrir la violencia por años. Para entenderla, basta revisar los acontecimientos seleccionados por Armando Herrera al revisar nuestra historia de terror: “La guerra de los mil días (1899-1902), el período de “La violencia” (1948-1957) y la guerra revolucionaria (inaugurada en 1964 con el nacimiento de las dos guerrillas que aún siguen en actividad: Las FARC-EP y el ELN)” (94). La Colombia de los años 40 era un país agrario y pobre; la mayoría de la población era campesina o de origen rural y existían enormes diferencias sociales que aún persisten. La Violencia colombiana (con mayúscula) abarca el período de 1946 a 1964, época que corresponde a la lucha por la hegemonía del gobierno de los dos partidos tradicionales: liberales y conservadores. Por los años cincuenta, rezagos de esas familias liberales y comunistas opositoras al grupo conservador, conformaron las llamadas “repúblicas independientes”, cuyos descendientes dieron origen a las guerrillas colombianas (Uribe 44). Las luchas bipartidistas fueron sangrientas y la sevicia en los enfrentamientos hizo que se incrementaran los odios y se distanciara una posible solución. A este panorama desolador se le sumaron posteriormente el narcotráfico, los grupos paramilitares, los grupos de delincuencia común y el sicariato, conflictos que están muy lejos de desaparecer; ellos son producto de las inequidades sociales y políticas de un país como Colombia.

En contraste con la literatura, en el país no se han hecho esfuerzos por desarrollar estudios que hablen de los tipos de conflictos armados. Lo que sí se ha tratado es de estudiar el caso colombiano dentro de las tipologías que ya existen. Hay un debate por ejemplo sobre si el país tiene o no una guerra civil, o si lo que padece es de una amenaza de terroristas. Eso implica dos agendas políticas totalmente diferentes que han sido

puestas en consenso por el gobierno y las FARC en los presentes diálogos de paz. La academia con Daniel Pecaú y su estudio “Presente, pasado y futuro de la Violencia en Colombia” (1997) participó en esa discusión. Para el autor, en Colombia hay una guerra contra la sociedad o los civiles. Autores como Carlo Nasi, William Ramírez y Eric Lair en su artículo titulado “La guerra civil” ofrecen diferentes argumentos para que al país se le considere como una instancia de guerra civil. Los nexos entre grupos ilegales y las redes del narcotráfico han sido analizados en algunas investigaciones que minimizan las acciones de la guerrilla como un ejercicio de criminalidad a gran escala. Sobre esto, Nazih Richani analiza la complejidad de la guerra en su libro *Systems of Violence: the Political Economy of War and Peace in Colombia* (2002). Estudios como los de Daniel Pecaú (1997), Alfredo Rangel (1998) y Mauricio Rubio (1998)⁶ analizan el tema de la violencia que se vivía en el momento en que escriben sus obras y la proyección a futuro del problema. Se han incrementado también los estudios sobre cómo la población civil ha sido afectada por el conflicto armado lo que ha generado una crisis humanitaria con respecto a los desplazamientos, grupos minoritarios, las masacres, los secuestros y las minas anti-personales entre otros temas. Muchos de estos estudios han sido promovidos por grupos defensores de los derechos humanos⁷.

⁶ Ver bibliografía.

⁷ Ver:

- Camacho, Jorge y Arturo Alape. *Un país que huye: desplazamiento y violencia en una nación fragmentada*. Bogotá: CODHES, 2003. Print.
- “Aprenderás a llorar”: niños combatientes en Colombia. Bogotá: UNICEF, 2004. Print.
- International crisis group. “Colombia: negociar con los paramilitares”. *Informe sobre América Latina* 5, 2003a. Print
- International crisis group. “La crisis humanitaria en Colombia”. *Informe sobre América Latina* 4, 2003b. Print.
- Lahuerta, Yilberto e Ivette María Altamar. “La erradicación de las minas antipersonal sembradas en Colombia, Implicaciones y costos”. *Dirección de Justicia y Seguridad del DNP, Archivos de Economía*, 178, 2002. Print.

La violencia de los últimos cincuenta años se ha incrementado en las zonas rurales y contra su población civil. Las mujeres y los niños especialmente, han quedado marcados moralmente por la devastación: “Los sobrevivientes aunque logran articular oralmente su relato, no pueden darle un sentido a los hechos” (Uribe 15). Aquí me refiero al carácter sistémico de la violencia en términos de lo acotado por Muñiz Sodré, crítico brasileño que estudia el tema. En su libro *Sociedad cultura y violencia* (2001) expone cómo la violencia se transmite de generación en generación y forma parte de un estilo de vida que influye en la manera en que actuamos y pensamos.

La sociedad a través de pequeños grupos se está movilizandó alrededor de temas que atañen a los ciudadanos: grupos ecológicos, de derechos civiles, gente del común, artistas, escritores; personas que desean resistirse a cualquier forma de violencia y que exigen una reparación social. Su mensaje busca trascender las fronteras nacionales y es así como Erika Diettes, Alberó Salcedo Ramos y Evelio Rosero contribuyen con sus obras a la construcción de nuevas formas de convivencia social. Ellos fortalecen la identidad colombiana al narrarla de manera verosímil, incluyendo nuestras fortalezas y debilidades. Los autores circunscriben el duelo de las víctimas no solamente a una zona local sino a todo el país y de esta manera hacen que nos duelan los muertos diseminados por toda la cartografía nacional.

Lo que me interesa en esta investigación es reconocer los modos específicos de interpelación de la fotografía, la crónica y la literatura de ficción. Pareciera que cualquier manifestación artística se revela insuficiente para narrar un horror inefable: “Una

• Rojas, Cristina. *Género, conflicto y paz en Colombia: hacia una agenda de investigación*. Ottawa: IDRC, 2002. Print.

experiencia fallida o traumática ocurre cuando los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados en ese momento en relación con esa experiencia” (Ortega 39). Obras como las estudiadas en esta oportunidad ayudan a la comunidad a indagar sobre su memoria colectiva y constituyen recursos para enfrentar las políticas de duelo: “...la literatura y el arte son campos de producción que permiten concebir un mapa social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada” (Ortega 56).

Cierto arte del siglo XXI posee una fuerte conciencia crítica, es un “arte en el que se reconfigura el lazo social comunitario” (Rubiano 80) ofreciendo un registro de la violencia que dista del lenguaje del poder. Parte de lo que me interesa investigar en este corpus es el miedo que se vive y se siente desde la perspectiva de la víctima indefensa de las zonas rurales del país. Las expresiones artísticas que rescatan el tema de la violencia involucran al espectador y al lector impidiéndoles escapar al mundo de la indiferencia. Los temas no son metáforas del dolor o del horror, son los sentimientos mismos los que se expresan en ellas “El espectador no se vincula con otros mundos a través de la representación, o a través de simples objetos cargados de historias, sino que el espectador logra allí el vínculo con una realidad que lo interpela, presente en unos objetos que reclaman su palabra” (Benjumea 13).

Las zonas rurales del país están repletas de personajes invisibles que cobran existencia cuando el público lector o espectador entra en contacto con la representación de autores como los considerados en este estudio. Recuperar su memoria aunque no sustituye la justicia, sí es una forma de reparar en algo el sufrimiento vivido.

Trascendiendo los límites locales de denuncia Diettes privilegia la imagen de la madre colombiana. Sus fotografías muestran el profundo dolor de unas mujeres que han sido privadas violentamente de alguno de sus seres queridos: hijos, esposos, amantes. Rosero se sirve de la ficción para indagar en las redes afectivas mutiladas por la violencia mientras que en la obra cronística de Salcedo Ramos se confronta la indiferencia oficial de la noticia que se lee como un hecho aislado que promueve el olvido. La crónica preserva la remembranza colectiva puesto que relaciona los hechos con otros semejantes para permitir la sobrevivencia de la memoria.

Los autores no sólo rescatan personajes invisibilizados por el gobierno y la sociedad, sino que en su proceso de investigación crean unos vínculos fuertes con el grupo de informantes. Algunos autores acompañan a la población en la realización de prácticas simbólicas y terapéuticas para la comunidad que ayudan a superar el duelo por la pérdida de sus seres queridos. En dichas experiencias, el arte se hace participativo como sucedió por ejemplo con las jornadas de la luz de las que formó parte Diettes con su exposición *Río Abajo*. Este trabajo fue expuesto en la Casa de la cultura de Granada (2008), un pueblo de Antioquia. Los asistentes eran los familiares de las víctimas que entraron al lugar con velas encendidas. El ambiente tenue y sagrado que ofrecía el recinto invocaba una cercanía casi espiritual con los ausentes. Dicha jornada se convirtió en una especie de terapia de sanación que reconocía a aquellos seres que ya no volverán. Acciones como estas acentúan la dimensión social de las expresiones artísticas escogidas para nuestro corpus de investigación.

El miedo de las víctimas, el duelo por la ausencia de los seres queridos y la desesperanza son asuntos, entre otros, que la historia de un país tal vez no quiera narrar. Evelio Rosero en *Los ejércitos*, no se ocupa de cifras estadísticas de la violencia colombiana, sino de sujetos que viven y mueren de manera violenta. La guerra que se vive en la provincia es una amenaza para todos sus habitantes, generando ese miedo generalizado que acosa a la familia rural. A través de la literatura hay una mediación crítica de la realidad. En otras palabras, la ficción ordena la experiencia sensible, dota de sentido a una realidad caótica y permite un ejercicio lúdico y liberador.

Resulta evidente que las expresiones artísticas que nos ocupan no cumplen exclusivamente una función estética. El arte, dice Ileana Diéguez, tiene “la posibilidad de contribuir a la configuración de acciones de resistencia y a la restauración simbólica del tejido social” (“La práctica” 79). De esto trata la presente investigación, de entender las propuestas de estos autores como la posibilidad de recomposición de una comunidad desintegrada por la violencia. El país sufre de profundas divisiones sociales e inequidad que impiden percibir como propio lo que vive la “otra” Colombia, aquella asociada a los entornos rurales afectados por la violencia; esa parte del país que quedaría por fuera de los presupuestos de la nación.

En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Judith Butler afirma que “Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad. Podemos ver esta división del globo en vidas merecedoras o no de ser lloradas desde la perspectiva de quienes hacen la guerra” (64). Las muertes de los campesinos colombianos parecen entrar

dentro de la segunda categoría de esta descripción “Ante el dolor de los demás, la indignación es importante pero insuficiente. Reconocer, visibilizar, dignificar y humanizar a las víctimas son compromisos inherentes al derecho a la verdad y a la reparación, y al deber de memoria del Estado frente a ellas” (*¡Basta!* 14).

Darle espacio al sufrimiento ajeno y establecer un contacto de empatía con los padecimientos de los otros, son tareas esenciales para superar un horizonte fracturado por la violencia. La memoria histórica requiere tanto del testimonio que levante acta de los agravios como de una significativa lectura de dichos agravios. En *Ética del recuerdo*, el ensayista israelí Avishai Margalit señala que el registro del horror sólo se convierte en un fenómeno moral cuando involucra en forma emotiva al testigo “¿qué debe testimoniar el testigo para ser tenido por un testigo moral? Él o ella debería ser testigo ocular de sufrimientos –es más: en realidad, debería *experimentarlos*- causados por un régimen absolutamente malvado” (76). Es en este punto donde el arte se convierte en el medio ideal para asociar el padecimiento ajeno con el sentimiento propio. Muchas de las noticias que leemos a diario llegan como meras estadísticas. Sin embargo, el arte permite que esos datos neutros se transformen en destinos individuales, provocando el pacto emocional que pide Margalit.

Rendir testimonio de algo que no se ha vivido entraña un problema peculiar. ¿Hasta dónde podemos darle voz a quien no la tiene? En *Lo que queda de Auschwitz*, el filósofo italiano Giorgio Agamben se pregunta si es posible ser un “testigo integral” de lo que no se ha vivido. De acuerdo con él, sólo quienes perecieron en los hornos crematorios conocieron el espanto hasta sus últimas consecuencias: “Quien asume la

carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (34). Todo intento posterior de narrar el exterminio está condenado a ser una mera aproximación. Pero es en la dificultad misma de ejercer esta práctica que reside la grandeza del testimonio. Reconocer la imposibilidad de ser testigos integrales es el requisito principal para tratar de acercarse a la verdad hasta donde sea posible “...la imposibilidad de testimoniar, “la laguna” que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua (Agamben *Lo que queda* 39). A esta paradoja la llama Agamben la “aporía de Auschwitz”: no poder alcanzar la meta es la razón esencial para seguir buscándola.

Partimos pues de la importancia del arte para conectar el dolor con el sentimiento y de la necesidad de considerar que ningún testimonio de la violencia o la aniquilación es absoluto. Una vez reconocidas estas condiciones, surge un tercer desafío: ¿hasta dónde pueden el arte o el testimonio retratar el horror sin ser partícipe de él? En 1999, veintisiete directores de medios colombianos firmaron un Acuerdo de discreción⁸ para

⁸ Nullvalue, *El Tiempo*. 5 Nov.1999. El acuerdo se firmó el 4 de noviembre de 1999 por el cual se comprometieron a cubrir con responsabilidad, calidad, exactitud, veracidad y equilibrio las informaciones relacionadas con la violencia. Contení 6 puntos primordiales:

1. El cubrimiento informativo de actos violentos ataques contra las poblaciones, masacres, secuestros y combates entre los bandos será veraz, responsable y equilibrado. Para cumplir con este propósito, cada medio definirá normas de actuación profesional que fomenten el periodismo de calidad y beneficien a su público.
2. No presentaremos rumores como si fueran hechos. La exactitud, que implica ponerlos en contexto, debe primar sobre la rapidez.
3. Fijaremos criterios claros sobre las transmisiones en directo, con el fin de mejorar la calidad de la información y evitar que el medio sea manipulado por los violentos.

impedir que la narración de la violencia se convirtiera en su cómplice. El crimen organizado suele atacar a sabiendas de que eso será cubierto por los medios. Juan Villoro en “La alfombra roja. El imperio del narcoterrorismo”⁹, señala que de este modo el crimen golpea dos veces: en el mundo de los hechos y en la representación de los mismos. Se desata así una “gramática del terror” donde los periódicos y las televisoras pueden convertirse en una caja de resonancia de lo que hacen los delincuentes. Para cortar esta dinámica, el Acuerdo de discreción propuso un viraje informativo: a partir de ese momento, lo más importante no serían los perpetradores de la violencia sino las víctimas. Al respecto, Villoro afirma en un artículo de la revista *Semana* titulado “Villoro siete desafíos del periodismo y una anécdota” que: “La noticia no es la sangre, sino la vida que se pierde con la sangre, de tal manera que esa vida perdida se pueda convertir en una historia” (N. pag.).

Sin esta consciencia ética, la narración de la violencia puede convertirse en un espejo del terror que favorezca los propósitos del crimen. Es por ello que Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004), se pregunta hasta dónde es posible hacer un arte de la violencia. En su opinión, el reflejo de la maldad sólo tiene sentido moral si ofrece claves para comprenderla y distanciarse de ella. No es lo mismo contemplar la foto de un

4. Por razones éticas y de responsabilidad social no presionaremos periodísticamente a los familiares de las víctimas de hechos violentos.

5. Estableceremos criterios para evitar la difusión y publicación de imágenes y fotografías que puedan generar repulsión en el público, contagio con la violencia o indiferencia ante esta.

6. Respetaremos y fomentaremos el pluralismo ideológico, doctrinario y político. Utilizaremos expresiones que contribuyan a la convivencia entre los colombianos.

Preferimos perder una noticia antes que una vida.

⁹ El texto fue publicado en el periódico El Clarín de Buenos Aires en el 2008.

decapitado que uno de los “Caprichos” de Goya. En el primer caso, el registro del horror es neutro, indiferente; en el segundo, hay una elaboración artística que permite entender la gravedad del suceso y al mismo tiempo comprender que eso puede ser trascendido.

El presente estudio busca tomar en cuenta estas consideraciones teóricas a la hora de comentar las obras seleccionadas. El siglo XXI sigue promoviendo desde diferentes perspectivas artísticas la necesidad de llamar la atención hacia las zonas olvidadas de Colombia que sufren la arremetida violenta de los alzados en armas. Una obra de la artista contemporánea Doris Salcedo refleja esta situación. Su pieza “Mesa de negociación” alude a los diálogos de paz entre el gobierno y la guerrilla. Se trata de dos muebles empotrados de manera forzada; las partes no encajan porque se trata de mesas de distintos tamaños. Sin embargo, están unidas. Y en el lugar de contacto hay una delgada línea de pasto, señal de la herida que permitió esa unificación. La paz, parece decir la artista, no significa borrar el espanto, sino reconocerlo. Queda ahí, como una cicatriz. Y los adversarios no se convierten en iguales, son como esos muebles diferentes, dos partes de dos mesas que por esfuerzo se han convertido en una sola¹⁰.

Aunque no se lo propongan de manera explícita, las diferentes expresiones artísticas permiten mirar de manera diferente lo que se ha naturalizado. Ellas contribuyen a crear resistencia civil y a proponer caminos que lleven a Colombia a reestructurar su tejido social. Estas búsquedas ocurren a contrapelo de la resignación, la irritación o la indiferencia de la mayoría. En Colombia lo que se ha dado es un pacto de desmemoria: “La violencia, pese a las propuestas en algunas prácticas estéticas como la pintura, la obra

¹⁰ Doris Salcedo: *Plegaria Muda*. MAXXI, Roma. Exposición realizada del 15 de marzo al 24 de junio de 2012.

literaria o el cine, es relegada al dominio de lo no-representable, no- memorable, no- ubicable” (Sánchez G. 93). Nuestros procesos de paz¹¹ se quedan sólo en algunas estadísticas sin nombres de víctimas ni victimarios. No hay ni siquiera lugares de duelo para recordarlos y son las expresiones artísticas como las que se estudiarán en esta investigación, las que ofrecen la posibilidad de esos espacios de reconocimiento. “Necesitamos la moral para superar nuestra indiferencia natural frente a todos los demás. Es decir, no la necesitamos tanto para actuar en contra del mal, sino más bien en contra de la indiferencia” (Margalit 29).

La necesidad de expresar las injusticias a través del arte es una manera de romper con la apatía que por muy diversas razones domina a la población. Esto nos acerca a nuestros semejantes, entendidos, según Kant, como “seres racionales necesitados, unidos por la naturaleza en una morada para que se ayuden mutuamente” (30). “Morada” que, para efectos de ésta investigación, es el país que compartimos todos los colombianos independientemente de los afectos que nos unan. El arte no ha declinado en su compromiso de afirmar la vida y preservar la memoria de los desaparecidos. En sus expresiones más significativas, la narrativa literaria y fotográfica han demostrado que hablar de los muertos tiene sentido porque alude en forma dramática a los vivos que pueden morir. Todas las obras a su manera se pueden pensar como una intervención en la medida en que llenan la atención del público espectador o lector sobre una necesidad inmediata de transformación. Dicha mediación promueve la sanación y la corrección de nuestras faltas y dolencias de manera que se promueva un cambio social en comunidad.

¹¹ Para leer sobre los procesos de paz en Colombia de 1984 y 2002 ver el capítulo dos de: Chernick, Marc. *Acuerdo posible. Solución negociada al conflicto armado colombiano. Seis décadas de violencia treinta años de procesos de paz*. Bogotá: Aurora, 2012.

Capítulo I. Mujeres en duelo. Imágenes de lo inefable en Erika Diettes.

*Con mi cámara he sido testigo muchas veces del instante en el
que
una persona necesita cerrar los ojos porque se hace
presente, de nuevo, el dolor del momento que
dividió su vida en dos
(Diettes 2012).¹²*

La exposición fotográfica *Sudarios* (2011) es el eje primordial de este capítulo. En *Sudarios* se aprecia la representación de un dolor inefable. Madres, esposas, novias o amantes en duelo son fotografiadas por la cámara de Erika Diettes. Sujetos retratados que en un gesto de inmenso dolor, expresan el sufrimiento y la amargura que ha dejado la — violencia colombiana. Ellas, testigos de excepción de la tortura y homicidio de sus parientes son captadas por la cámara cuando cuentan de manera desgarradora su pérdida. La autora se convierte -y nos convierte a todos- en testigos de un momento único y terrible en la vida de unas mujeres que comparten su dolor. En *Sudarios* hay un intento de “reinstalar el sufrimiento de otros en la esfera pública” (Uribe *Desde los* 284).

El capítulo estará dividido en dos partes: en la primera se hará énfasis en la metáfora del país como un cuerpo desmembrado. Allí se analizará lo que significa el gesto de Antígona como mito que permite analizar el duelo y la memoria de un país en crisis. Voy a enfatizar en la aportación más radical de la lectura del mito por parte de Judith Butler donde Antígona cuestiona exitosamente una ley de carácter divino y universal que no está escrita como la de Creonte (Estado) pero que sí está inscrita en las

¹² Citado por Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor* (2013), p.227.

prácticas y tradiciones de la comunidad. En ella se honra la obligación divina de enterrar todo cadáver insepulto sin importar sus pasadas culpas.

En la segunda parte se desarrollará la diferencia entre la violencia entendida como lo profano y el dolor como representación de lo sagrado y se analizará los conceptos de Jacques Rancière, Claire Bishop, Roland Barthes, Susan Sontag y Judith Butler con respecto a la fotografía, el arte y la estética y la recepción del público de obras artísticas con gran contenido social como *Sudarios*. La mujer como protagonista de este capítulo, nos refiere también al concepto de “Matria” introducido por Jorge Guzmán cuando critica la obra poética de Gabriela Mistral¹³: “el agente de todos los cambios, transformaciones y peripecias es la mujer” (13), lo femenino del ser latinoamericano; un concepto que hace referencia a la tierra, la madre, la solidaridad. El concepto de Matria como posibilidad de hablar desde un lugar diferente, un espacio interior que rescate la memoria y cree vínculos de complicidad; que deje de ser el “otro” marginado e instaure el amor, el perdón y la fraternidad como eje transformador de la sociedad. La matria como un lugar que permita hablar de vida en oposición a la muerte, que se oponga a la cultura dominante o patriarcal que instaure el discurso de la guerra y la violencia como forma de vida. Rescatar el concepto de matria hace posible que los discursos marginales se hagan visibles y se opongan de manera contundente al pensamiento patriarcal excluyente. La matria como un concepto que permita cambiar el lenguaje peligroso de la exclusión por uno incluyente y solidario. Un lenguaje que complemente el discurso

¹³ Ver en: Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas: (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Centro de estudios humanísticos, Facultad de ciencias físicas y matemáticas, Universidad de Chile, 1984. Print.

patriarcal que desestima el lenguaje de los excluidos, de los que están por fuera de los grupos hegemónicos del poder.

La obra

Diettes además de su trabajo visual tiene una maestría en Antropología. Ella en su trabajo fotográfico explora temas como la memoria, el dolor y la muerte. Su temática fotográfica la desarrolla con los testigos de primera mano víctimas de la violencia colombiana quienes son los protagonistas de sus obras artísticas. Sus investigaciones son material valioso para los textos y conferencias que realiza en diferentes partes del mundo. En ellos cuenta sus experiencias en torno a la representación artística de la muerte y los dramáticos contextos sociopolíticos que la originan y su trabajo está reseñado en numerosas publicaciones especializadas en arte¹⁴. La obra completa de Erika Diettes está conformada por 5 exposiciones fotográficas tituladas: *Silencios* (2005), *Río Abajo* (2008), *A punta de sangre* (2009), *Sudarios* (2011), *Auschwitz & Birkenau* (2014) y *Relicarios* que se encuentra en progreso.

Silencios está conformada por 30 series fotográficas en blanco y negro cuyos protagonistas son judíos sobrevivientes del Holocausto Nazi en Colombia. Cada foto está dividida de manera horizontal en tres imágenes: en la primera aparece una hoja escrita a mano por cada personaje fotografiado donde expresa su sentir sobre esa experiencia dolorosa o sobre lo que significó crecer en un país diferente del propio. Luego hay una foto actual del personaje y la última parte se aprecia las manos del protagonista con una foto de él más joven, pequeño o con su familia, o con algún símbolo como por ejemplo

¹⁴ La información personal de Erika Diettes se encuentra en su página web:
<http://www.erikadiettes.com/artista/>

el número tatuado que lo identificaba como judío en el campo de concentración. Uno de los protagonistas accede a ser fotografiado con la única condición que no le pregunten nada. Diettes le da un papel para que escriba algo que no se debe olvidar de la guerra y él escribe su nombre grande en medio de la hoja en blanco “como si el mensaje fuera que no se olvidara su sufrimiento” (Cardona 4).

Río Abajo es una exposición de fotografías digitales a color impresas sobre cristal de 1.50 x 0.88 m. En ella aparecen ropas que flotan en agua en alusión a los cadáveres que los grupos violentos lanzan a los ríos de Colombia para desaparecerlos. La violencia colombiana ha convertido los ríos en cementerios humanos pero rescatar una prenda significativa y exponerla al público permite a los dolientes efectuar el duelo y realizar un entierro simbólico de sus seres ausentes.

A punta de sangre es una fotografía digital impresa a color sobre metal de 2.00 x 1.00 m. la fotografía está dividida en tres imágenes. En la primera parte aparece la mitad del rostro de una mujer vestida de negro que mira desconsolada, en el centro la imagen de un río, de agua y en la última parte la cara de perfil de un gallinazo. La composición alude también a los ciudadanos colombianos asesinados y tirados a los ríos y cuya única evidencia del cadáver, es la presencia de los chulos o gallinazos.

Sudarios es la cuarta exposición de Erika Diettes y será explicada en detalle posteriormente y *Auschwitz & Birkenau* está conformada por una fotografía digital de 70 x 50 cm. La fotografía está dividida en dos: arriba se aprecia una foto panorámica en blanco y negro exterior del campo de concentración que lleva ese nombre en un día soleado y brillante. La parte de debajo de la fotografía es una imagen de los hornos

crematorios de Auschwitz & Birkenau también en blanco y negro. Hay una relación visual que progresa en sus exposiciones con el concepto del duelo, de la muerte y la memoria.

Relicarios es un proyecto artístico que será expuesto en noviembre de 2016; allí Diettes recolecta artículos de personas asesinadas y desaparecidas de Colombia. La idea es hacer 180 relicarios en donde cada objeto se encapsula en un material de caucho llamado tripolímero en una especie de lápidas de 30x30x14 cm de alto para preservarlo.

La exposición fotográfica *Sudarios* está compuesta por 20 fotografías digitales en blanco y negro impresas sobre seda en un tamaño de 2.28 x 1.34 metros. Diettes en ellas honra la memoria adolorida de veinte mujeres de la provincia de Antioquia y la única condición que pone para que su trabajo se exhiba es que se realice en recintos sagrados como las iglesias. Las fotografías están numeradas de 1 a 20 en su página web y mi descripción sigue su orden. Ella organiza su exposición formando un políptico que no guarda un orden específico con excepción de una fotografía que siempre va en el centro o abajo y que es la única donde la mujer tiene los ojos ampliamente abiertos mirando hacia arriba en expresión de súplica; esa foto rememora La Virgen de los Dolores o La de la amargura y destaca el sentimiento de dolor de una madre ante el sufrimiento y la muerte de su hijo. Dicha fotografía es la que encuentra el espectador de frente.



Sudarios fotografía #9

En *Sudarios* las 19 mujeres restantes tienen los ojos cerrados o entre abiertos o mirando hacia abajo. Las mujeres fotografiadas oscilan entre los 20 y los 70 años de edad y sus rostros están fotografiados en primer plano donde es posible apreciar cada detalle de ellos: las lágrimas, las arrugas, las canas, los lunares, las pecas. La iluminación es fundamental; Diettes juega con ella para dar aún más expresividad y dramatismo a esos rostros dolientes y a pequeños detalles como las alhajas, el maquillaje de las mujeres, la textura de los cabellos. La iluminación en algunos casos es frontal y en otros casos cenital; Diettes ilumina desde arriba el rostro y permite producir sombras duras.

El fondo es oscuro y nada interrumpe el rostro como objeto principal de la fotografía. Todas las mujeres tienen su torso desnudo y se puede apreciar de ellas parte de sus hombros. En la mayoría resaltan las alhajas que adornan sus orejas y su cuello. El ángulo de cada imagen varía un poco aunque en general es un ángulo normal que modifica levemente para hacerlo unas veces en picada o contra picada. Todas las mujeres tienen apariencia campesina y revelan más edad de la que deben tener en realidad. Es evidente la huella del trabajo duro sobre sus rostros.

Foto 1: La mujer tiene el rostro girado a la derecha con la boca abierta y los ojos cerrados. Unas perlas adornan sus orejas y cuello. Tiene unos 45 años y su pelo negro largo está recogido en una cola. Su expresión es una mezcla de dolor y placer. Parte de su cabeza y frente quedan por fuera del marco fotográfico y pareciera que el punto focal se centra en sus alhajas.

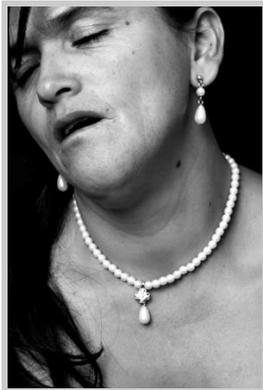


Foto 2: La mujer tiene unos 55 años, cabello corto y claro. Se aprecian lágrimas en sus ojos cerrados. Su rostro está fotografiado de frente y de su boca abierta se pueden ver sus dientes inferiores como si hubiera quedado suspendida una oración y necesitara aire para calmarse y continuar. Su cuello está adornado con una cadena que lleva un dije con el nombre “Lucía”.



Foto 3: El rostro está en un primer plano más cerca que las anteriores, de frente. La edad aproximada es de 60 años. Hay lágrimas en sus ojos y una de ellas rueda por su mejilla derecha. La boca está cerrada. En su cuello hay una cadena pequeña y su cabello a la altura de los hombros. Su expresión transmite un dolor que la supera y que le impide abrir los ojos y la boca; como si estuviera reviviendo de nuevo la tragedia.



Foto 4: El ángulo de esta fotografía va de abajo hacia arriba. La mujer tiene unos 70 años; sus ojos están cerrados y su boca abierta. Tiene una cadena y un arete pequeño. No tiene nada de maquillaje. La expresión del rostro transmite resignación. Sus ojos cerrados están tratando de recordar y verbalizar al tiempo el oprobio.



Foto 5: Es una mujer de unos 40 años. Su rostro maquillado gira a la izquierda. Tiene la boca entre abierta y de sus orejas penden unos grandes aretes. En su rostro hay una expresión de rabia, molestia e inconformidad.



Foto 6: Es una mujer joven de unos 28 años de edad. Su rostro también gira a la izquierda y por sus ojos cerrados ruedan lágrimas; con la mano izquierda trata de secarlas. Su boca está entre abierta y se aprecia una cadena y un arete pequeño de estrella. Su rostro parece recordar al ser humano perdido pero con ternura, no el día de la tragedia sino a él como ser excepcional.



Foto 7: El ángulo de la foto está un poco en picada. La mitad derecha del rostro está por fuera del encuadre y la mitad izquierda muy iluminada. Una lágrima rueda por su ojo y tiene la boca entre abierta. En su oreja izquierda lleva un arete grande con perlas y en su cuello tiene un collar también de perlas y una cadena con un crucifijo. Su rostro transmite el cansancio que deja el dolor, el agotamiento del llanto.



Foto 8: El ángulo de la fotografía va de arriba hacia abajo. La mujer tiene los ojos y la boca cerrada y una lágrima rueda por su mejilla izquierda. Lleva unas candongas y una cadena adorna su cuello. Su cabello es corto y sus ojos cerrados rememoran al ser pedido con entereza.

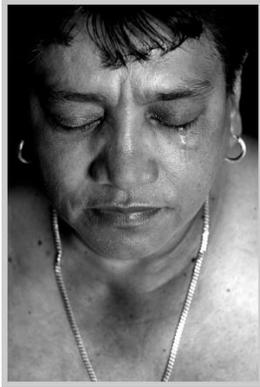


Foto 9: Es la única fotografía de la exposición en donde la mujer tiene los ojos abiertos en una expresión de súplica. Su boca está abierta y la mirada se dirige hacia arriba. Hay en ella una expresión de vacío y es el ancla de la exposición. Siempre la ubica Diettes en el centro o abajo. Su imagen rememora La virgen Dolorosa.



Foto10: La mujer tiene su rostro ladeado hacia la izquierda, los ojos miran hacia abajo y están entre abiertos. Su boca está cerrada en una mueca de rabia y de dolor a punto del llanto. Sus aretes son pequeños y de su cuello pende un hilo con esferas.



Foto11: La mujer tiene unos 65 años, el cabello corto y canas. La foto resalta la parte derecha del rostro. Tiene los ojos cerrados y la boca entre abierta como si estuviera haciendo una oración. Tiene un arete pequeño y un collar que parece un escapulario.



Foto12: La mujer tiene unos 70 años de edad. Su rostro está elevado con los ojos cerrados y la boca entre abierta. Unos aretes alargados penden de sus orejas y de su cuello cuelga un cordón con un crucifijo. El rostro desconsolado rememora su familiar perdido.

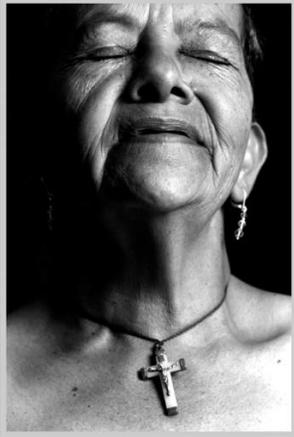


Foto13: La mujer tiene unos 55 años de edad y su rostro está fotografiado de frente. Tiene los ojos y la boca cerrados y se aprecia una lágrima en su mejilla derecha. De su cuello pende un collar negro con estampas religiosas. Su rostro refleja desesperanza y amargura.

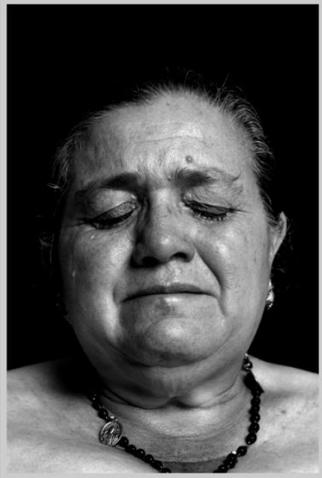


Foto14: La mujer está fotografiada de frente, con un ángulo de abajo hacia arriba. Su edad es de aproximadamente 60 años, tiene el cabello negro y crespo a nivel de los hombros. La mujer dirige su rostro hacia arriba tiene los ojos cerrados y la boca entre

abierta en una mueca como de súplica. Tiene unos aretes largos y de su cuello pende una cadena con una imagen de La virgen María.



Foto15: La mujer tiene unos 60 años de edad y tiene canas en su pelo. Su rostro gira a la izquierda. Los ojos están cerrados y su boca está entre abierta como la fotografía anterior. En su cuello lleva un collar de bolitas que parece un escapulario con un dije con la imagen de La virgen. Su rostro expresa un dolor contenido que necesita ser contado.



Foto16: La fotografía está tomada en un primerísimo plano. La mitad derecha del rostro está por fuera del encuadre. La mujer mira hacia abajo, tiene la boca abierta y no tiene joyas. Su rostro refleja vacío y cansancio, una sensación de vencimiento.



Foto17: Igual que la anterior el encuadre de la foto deja por fuera la mitad izquierda del rostro. La mujer tiene el ojo y la boca cerrada y dirige su rostro hacia abajo. Tiene un arete en forma de corazón, nada adorna su cuello y parte de su pelo cae sobre su hombro derecho. En su expresión hay rabia y desesperanza; como una negación a contar; a permanecer en silencio.



Foto18: La mujer tiene unos 65 años de edad. Su cabeza está girada a la izquierda. Tiene los ojos cerrados y la boca entre abierta donde se puede ver sus dientes inferiores. No tiene aretes y una cuerda adorna su cuello. Su rostro expresa dolor e incomprensión de los acontecimientos padecidos.

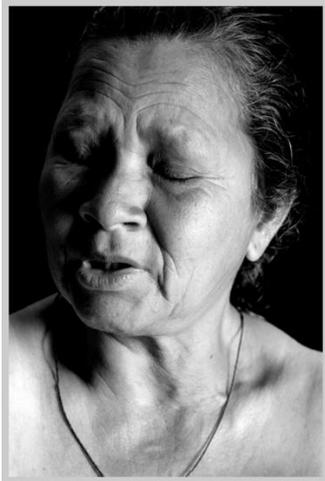


Foto19: La mujer es la más joven del grupo. Tiene unos 23 años de edad. Tiene los ojos cerrados y la boca ampliamente abierta. Nada adorna su cuello ni sus orejas. La expresión de su rostro es de deseo, placer, erotismo.



Foto20: La mujer tiene unos 30 años de edad y mira hacia abajo con el rostro girado un poco a la izquierda. Su cabello es crespo y tiene la boca y los ojos entre abiertos. De sus orejas penden unos aros grandes. Su rostro expresa rabia, dolor e impotencia.



Sudarios ha sido expuesta de manera exitosa en varios lugares de Colombia: En Bogotá en el Museo Iglesia de Santa Clara; en Medellín en el Templo El Señor de las Misericordias, en Barichara en la Capilla de Jesús Resucitado y en Santa fe de Antioquia en Iglesia de Chiquinquirá (La Chinca). En el exterior la exposición se ha presentado en Ciudad de México en Ex Teresa-Arte Actual; Buenos Aires en el Monasterio de Santa Catalina; Houston en Trinity Episcopal Church; Santa Fe (New México) en IHM Retreat Center Chapel, Poznan (Polonia) en Kościół oo. Jezuitów, ul, Szewska (Capilla Jesuita); Sydney en St. Canice Church y Ballarat (Australia) en Mining Exchange. En Santo Domingo (República Dominicana) en Capilla de Los Remedios y en Madrid en la iglesia San José.

Los recintos en donde se ha expuesto *Sudarios* son lugares sagrados, de oración y recogimiento. Las fotografías son elevadas en lo alto de las columnas y en los techos de los templos como vírgenes dolorosas sufrientes, imágenes santificadas que expresan el dolor por la pérdida de un ser querido como el de La virgen Dolorosa o de La Piedad; ellas aparecen como mártires que sufren en la defensa de una causa injusta. El aire que atraviesa estos recintos sagrados mece los grandes lienzos de seda en donde han sido grabadas las fotografías proporcionando una sensación de arrullo. En ellas, unas madres sobrecogidas por el dolor, son izadas como contra- banderas de la patria, como vívidas protagonistas del gran duelo nacional.

Para sociedades como la colombiana estas imágenes nos obligan a realizar nuevos pactos comunitarios en lo político y en lo cultural. Se hace necesario actualizar compromisos colectivos que se han ido desvaneciendo por el uso indiscriminado de un lenguaje apropiado por los victimarios. De lo que se trata es de enfatizar en el dolor de las víctimas, en crear empatía con el público para honrar cada una de las víctimas de la violencia como seres únicos e irrepetibles. Las fotografías de *Sudarios* transmiten un dolor que se vuelve universal. En ellas cada mujer sufriente refleja la pérdida de un mundo, seres con sueños, amores, conflictos que son irrecuperables. Las sobrevivientes de cada una de las víctimas nos recuerdan la magnitud del oprobio y lo importante que esos seres eran para el mundo.

La fotógrafa tiene el mandato moral de transmitir un mensaje doloroso que debe ser compartido como lo sugiere Antígona: “¡Ah, díselo a toda la gente! Te odiaré aún más si permaneces en silencio y no lo proclamas a todo el mundo" (Butler *El grito* 86-87). Al igual que Creonte, Antígona quiere que su acto de habla sea radical y

comprehensivamente público, tan público como el propio edicto” (Butler *El grito* 48). Antígona se presenta entonces como una figura que trasciende la política al privilegiar los dictados de la ley familiar. Ella representa el parentesco “como la esfera que condiciona la posibilidad de una política sin tener que participar nunca en ella” (Butler *El grito* 17). Para Butler prevalece la lectura de Hegel en la que Antígona representa los lazos filiales y su disolución, y Creonte, el orden ético y la autoridad estatal basados en principios de universalidad. Diettes pareciera también plegarse al mandato de recuperar la memoria de unos seres únicos e irrepetibles a través de los rostros dolientes de sus familiares y permitirles no solo a ellos como a los que se sienten identificados con la tragedia colombiana de efectuar un duelo compartido que nos hermane como comunidad.

En general los lugares escogidos por Diettes para exponer su obra se encuentran en ciudades que han sufrido la intolerancia, las injusticias y cuya población puede empatizar con este intento de representar el duelo y mantener vivo el recuerdo de los que ya no están.

Las representaciones de dolor y duelo recogidas en las fotografías de *Sudarios* sirven para consagrar la conservación de la memoria y registrar los rastros dejados por la desaparición de los seres queridos. Los familiares como lo exige Antígona, tratan de rememorar a sus hermanos con un entierro simbólico, digno, y evitar la paradoja de la que habla Robert Louis Stevenson “según la cual los seres humanos cuentan con una muy buena memoria para olvidar” (Peña 127). Alrededor del mundo existen muchos ejemplos de lugares de memoria: en Andalucía por ejemplo, se encuentra el cementerio de San Eufasio de Jaén que fue el lugar de los fusilamientos y las fosas comunes clandestinas de la represión franquista. En Argentina se encuentran las madres y abuelas

de la Plaza de mayo que desde 1977 han sido fundamentales en su papel de preservar la memoria de sus hijos y nietos desaparecidos. Los espacios escogidos por Diettes para montar su exposición son escenarios de expiación y de rituales de la memoria religiosa. El acto estético se figura entonces como acto político de la manera en que lo indica Rancière. *Sudarios* permite la reflexión y el pensarse críticamente. La expresión fotográfica de Diettes hace un llamado de atención contra “una desigualdad estructural que no se remedia a través de una reparación a las víctimas del conflicto. Se trata no de re-parar un viejo orden de cosas sino de modificar todo el terreno donde se libra el juego social y político” (Anrup 181). Hay un deseo consciente de la gente de recuperar las historias de las víctimas acalladas por los grupos hegemónicos que han falsificado los hechos. La memoria de las víctimas de la violencia ha sido silenciada y sustituida en muchos casos por la memoria oficial. Esa memoria hay que rescatarla e instaurarla dentro de la memoria del país.

Diettes nació en 1978 y su padre, el general Guillermo León Diettes, formó parte de la cúpula militar de Colombia como comandante del bloque de búsqueda en la época de mayor violencia: los años 80 y 90 del siglo XX. Crecer entre batallones, dianas y el discurso de la guerra tan cercano pudo influir en su temática; sin embargo, “El punto de inicio y a la vez de quiebre, lo que la enfrenta con la violencia es la abrupta muerte de su tío, -director seccional occidente del INPEC¹⁵- asesinado brutalmente por la guerrilla” (Cardona 2). La mirada de la fotógrafa más que de víctima es una mirada de duelo por la ausencia de un ser querido.

¹⁵ Instituto Nacional Penitenciario Carcelario

La exposición *Sudarios* privilegia la representación del sujeto sufriente femenino. Los dramáticos rostros capturados por su lente muestran el profundo dolor de 20 mujeres de la provincia de Antioquia que fueron privadas violentamente de alguno de sus seres queridos y obligadas a ser testigos presenciales de su asesinato. En *Sudarios* se conjuga el testimonio y la cámara para generar unas imágenes de gran intensidad visual:

El proceso para realizar los “Sudarios” consistió en disponer un estudio y sentarnos de la misma forma en la que se hace una sesión de retratos, en este acto de mutua aceptación, en donde el modelo se abandona a sí mismo ante la capacidad del fotógrafo para inmortalizar ese instante, teníamos claro que las imágenes resultantes no iban a obedecer a la idealización de sus rostros sino a la trascendencia de su dolor. Tanto ellas como yo, en compañía de una terapeuta estuvimos dispuestas a transitar por lugares oscuros. Ellas a contarme el momento en el que quedaron condenadas a recordar, ya que la posibilidad, a partir de ese momento, de olvidar así sea el más mínimo detalle, ya no existe. Y yo a registrar ese momento para poder construir esta obra (Cardona 13).¹⁶

Diettes invita al espectador a no solamente a ser testigo del sufrimiento de estas mujeres sino de una nación que necesita llorar a sus muertos y perdonar para reconstruirnos como comunidad. Al respecto opina Diettes “el dolor es difícil del mirar a los ojos” (Uribe “Sudarios”).

¹⁶ Entrevista a Erika Diettes en 1 de agosto de 2012.



Sudarios.
Instalación: Iglesia de San José.
Febrero de 2015 (Madrid, España).
© Archivo de artista.

Diettes dispara su cámara en el momento más intenso y doloroso en que 20 mujeres recuerdan la muerte de sus seres queridos. El resultado es un testimonio desgarrador y hermoso. Las imágenes tienen una potencia que interpela al espectador piedad y un respeto sagrado. Las imágenes impresas en seda se ven diáfanos, fantasmales. Hay en ellas la sensación de trascender en esos espacios de recogimiento donde son expuestas. Su obra pretende ser un ejercicio de memoria y de duelo que impide el olvido. “La memoria [...] debía hacerse en medio de la guerra, para detenerla, denunciarla, reclamar, transformar y construir la paz” (¡Basta! 26). Reconstruir los lazos comunitarios requiere del perdón, pero no un perdón que busque restablecer una normalidad social

puesto que como dice Derrida “El perdón no es, *no debería ser*, ni normal, ni normativo, ni normalizante. *Debería* permanecer excepcional y extraordinario, sometido a la prueba de lo imposible: como si interrumpiese el curso ordinario de la temporalidad histórica” (12). Es la posibilidad de perdonar acciones tan dolorosas como las que sufren las mujeres de *Sudarios*; tratar de perdonar lo imperdonable sin ningún tipo de compensación.

Los rostros de las mujeres retratadas en *Sudarios* entreabren sus bocas; en ellas parece quedar atrapada una oración o un sollozo: “el que horroriza separa los labios e, incapaz de pronunciar palabra alguna, incapaz de articular lingüísticamente la desarticulación que llena la mirada, muerde, así, el aire” (Rivera Garza 12). El componente estético de la obra no procura embellecer el horror ni encontrar en él una satisfacción a contrapelo de la moral reinante. La indudable calidad de las fotografías de Diettes permite que el dolor sea apreciado en su clara dimensión sensible. No se trata de capturar en ellas un gesto indigno que pueda avergonzar a los protagonistas, sino de una reacción humana que merece completa atención. Diettes nos presenta a una mujer que puede ser identificada con la Colombia de hoy que pierde a sus hijos en manos de la violencia. ¿Por qué nos presenta mujeres?, ¿cuál es la relación de las mujeres y el dolor? Mujeres que como la Antígona de Sófocles, no pueden enterrar a sus familiares muertos.

Diettes usa la fotografía como un dispositivo para interpelar cívica y emocionalmente al espectador y para dar cuenta de la necesidad de un discurso de lo femenino. La *materia* sería así una especie de concepto humanista donde se representa la diversidad humana y se superan los antagonismos irreconciliables de la patria. La

propuesta de Diettes permite que las personas entiendan que la vida se puede reconfigurar y reimaginar a partir del dolor. Al recurrir al imaginario de la patria se ponen en entredicho las versiones oficiales acerca de la violencia y sus víctimas. Un ejemplo de esto último serían los mensajes escritos por el expresidente Álvaro Uribe¹⁷ en su cuenta de Twitter cuando en junio de 2013 al referirse a los diálogos de Paz del presidente actual Juan Manuel Santos con la guerrilla expresara: “Presidente Santos Colombia no “está en medio de la guerra”, Colombia está gobernada por quien igualó a nuestros soldados con los terroristas”. “Fuimos represivos con el terrorismo pero cariñosos con el pueblo colombiano”. Si un expresidente que gobernó el país por 8 años consecutivos niega la existencia de una guerra y a sus muertos y desaparecidos, la situación para los colombianos es bastante precaria.

Recapitulando, Antígona me permite desarrollar el concepto del duelo sagrado que interpela de manera profunda al espectador y a una memoria que debe construirse y mantenerse en honor a los muertos víctimas de la violencia. Diettes habla desde un espacio que cuestiona y confronta el imaginario patriarcal en crisis, protagonizado por la imagen femenina doliente. Una patria que clama porque cada uno de los ciudadanos sea enterrado y recordado. En este sentido una exposición como *Sudarios* busca construir la memoria y ofrecer un lenguaje facilitador del duelo. Al mismo tiempo se da otra operación igualmente importante y que consiste en convertir este dolor femenino en un duelo común donde se encuentran los rostros fotografiados y las miradas del público.

¹⁷ Presidente de Colombia en el período 2002-2006 y reelegido en el 2006 hasta el 2010. Fue elegido senador de la República para el periodo 2014 y 2018 por el partido Centro Democrático, que él mismo fundó.

La fotografía resalta al sujeto femenino sufriente que ahora pierde a sus seres queridos por la ineficacia del Estado y que paradójicamente en los relatos fundacionales se encargaba de dar vida a los hijos de la nación¹⁸.

Cuerpos desmembrados/ Rostros del dolor y del duelo

El sudario es una pieza textil empleada para envolver un cuerpo enfermo o un cadáver y está asociado a sufrimiento. Dentro de la cultura Judeocristiana y a partir del ejemplo del Santo Sudario esta pieza textil alcanza estatura simbólica al representar el dolor corporal y anímico puesto que en ella quedan registradas para la posteridad las huellas de sangre dejadas por la tortura a la que fue expuesto de manera pública Jesucristo. La muerte estampada en una tela adquiere renovada fuerza en el trabajo de Diettes pues las imágenes grabadas en los sudarios colgantes y el hecho de ser expuestas en lugares de recogimiento adquieren el tinte de la sacralidad. En su obra los gestos de dolor y de ausencia merecen ser sustraídos del tiempo cotidiano y preservados en un espacio donde adquieren la fuerza de la reliquia. La fotografía nos invita como espectadores a ser parte de la comunidad de dolientes; ella estimula al público a participar de su obra y a condolerse del prójimo.

¹⁸ Sobre el rol de la literatura en la fundación de las naciones ver El lenguaje propuesto por la literatura naciones consultar Doris Sommer con su libro *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América* (2004) y Benedict Anderson con *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (1983).



Sudarios.
Instalación: kościół oo. Jezuitów, ul. Szewska - Capilla Jesuita.
Junio de 2012 (Poznań, Polonia).
© Archivo de artista.

Al mismo tiempo el arte de Diettes convoca a una respuesta crítica del espectador, al interpelarlo emocional y cívicamente. Jacques Rancière ha teorizado sobre la relación entre estética y política a partir de lo que él denomina “el giro ético¹⁹” de la contemporaneidad. El arte hoy es político no porque sea un arte comprometido, sino porque su recepción está mediada por juicios extra autónomos. En otras palabras, el “valor” de una obra de arte no depende exclusivamente de juicios formales sino, tiene que vérselas con principios éticos.

¹⁹ Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. Print. La traducción de los conceptos al español los hace Ricardo Arcos Palma, profesor de estética y teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. PhD en Artes y Ciencias del Arte, DEA en Filosofía del Arte y Máster en Estética de la Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Expresiones artísticas como las de Diettes se prestan particularmente bien para este giro ético del que habla Rancière. Este giro va acompañado de lo que el crítico reconoce como una repartición de lo sensible que se encarga de introducir “los sujetos y los objetos nuevos, a hacer visible lo que no lo era y hacer escuchar como hablantes aquellos quienes solamente eran percibidos como animales ruidosos” (Didi-Huberman 38).

En *Sudarios*, como en otras de sus exposiciones, Diettes hace público un dolor privado y lo convierte éticamente en un lenguaje común. La exposición nos involucra como miembros de una comunidad que se siente afectada por los escenarios de horror; ella nos interpela como miembros de una colectividad de dolientes. Su arte se entiende entonces como parte fundamental de la comunidad y de la estructura social: “arte y estética le dan consistencia a lo político” (Arcos-Palma 5). El espectador deja de ser pasivo para cuestionar lo estético: “El arte crítico [...] se propone generar conciencia de las mecánicas de la dominación para cambiar el espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Foster 65). El espectador con su capacidad de criticar el arte, dice Ricardo Arcos-Palma, se convierte en un actor activo capaz de transformar el mundo (7). El arte crítico- ético se desliga del arte en sí y de paso de la política; él queda inscrito dentro de una lógica donde “arte y no-arte, [...] culto y popular extremos aparentemente irreconciliables se tocan al fin” (Arcos-Palma 8). El arte entonces se convierte en un derecho y esa redistribución implica que lo sensible se vuelve más amplio e incluyente.

Diettes propone un arte crítico, en la medida en que hace más visibles a sujetos sociales que antes estaban relegados a un segundo plano. Las fotografías de estas

mujeres las rescata de la marginación en la que las mantenía la violencia y el Estado centralizado. La identidad estética del trabajo fotográfico de Diettes se relaciona así con una sensibilidad política. Sus exposiciones aunque denuncian un dolor inimaginable no dejan de ser hermosas en su técnica y en el performance sagrado de su instalación. Afirmar que el arte de Diettes también es “político” hace referencia a que termina siendo un arte más incluyente puesto que le inquieta la pérdida de los lazos comunitarios. Las fotografías fortalecen la identidad de unas mujeres violentadas por los grupos armados y busca reestructurar el sentido de comunidad al sugerir un lenguaje común entre personajes y espectadores del dolor. Aquí se puede apreciar que política y estética se afilian dentro del espacio de la ética. Muchos de los problemas sociales que se transmiten a través de expresiones artísticas como *Sudarios* son asuntos que le corresponderían tradicionalmente a la esfera de lo político.

Estos lienzos de seda que Diettes cuelga en las naves de los templos constituyen una estrategia de apropiación de los espacios de culto religioso. La obra es impactante por la carga emotiva que conlleva: dolor, sufrimiento, ira, desesperanza.... El arte sirve de excepcional mediación para ese fin expresivo y es por ello que Diettes traslada un agobio privado al ámbito público donde puede ser sentido por otros.

Diettes es cuidadosa con la propuesta de su obra que evade el gesto sensacionalista o el gesto escabroso; no se regodea en el morbo en el que caen con frecuencia los medios masivos deseosos de captar con tremendismo el dolor. Recuerdo por ejemplo, la imagen de la niña Omaira Sánchez que en 1985 y tras la explosión del Nevado del Ruiz que arrasó por completo la población de Armero, quedó atrapada entre el lodo con el agua hasta el cuello por tres días hasta que murió. Los medios transmitieron

su agonía en vivo y la entrevistaron sin descanso frente a millones de colombianos que aterrados enfrentábamos la muerte de más de 25.000 ciudadanos.



Omaira Sánchez
Foto: Frank Fournier
Tragedia de Armero- Colombia: noviembre 1985

Diettes tampoco embellece artificialmente las fotos, buscando un manejo estetizante del sufrimiento. Lejos de toda espectacularidad busca un arte decantado, austero. Junto con sus otras exposiciones: *A punta de sangre* (2009), *Río abajo* (2008), y *Silencios* (2005), la autora crea con *Sudarios* una continuidad narrativa alrededor del tema de la violencia y los desaparecidos de Colombia. Sus exposiciones representan la atrocidad de la violencia y por lo tanto interpelan directamente al público que las aprecia. Para hacernos recordar las atrocidades, Diettes confecciona retratos de mujeres en una pose muda. Un ejercicio que sirve para rescatar historias anónimas y silenciadas.



Río Abajo.
Instalación: Templo El Señor de las Misericordias.
Abril 2012 (Medellín, Colombia).
©Leididiana Valencia.

El método de trabajo de Diettes está en gran parte determinado por su oficio como antropóloga. En su trabajo fotográfico recopila los testimonios de mujeres campesinas que en muchos casos ni siquiera han podido encontrar ni enterrar a sus seres queridos víctimas de la violencia. Diettes dice:

Muchas personas me preguntan si el relato testimonial específico de cada una de las mujeres alguna vez será narrado o escrito, y si bien lo hago en mis conferencias y en otros formatos, no tengo la intención con ninguna de mis obras de narrar específicamente la historia de cada imagen. Es una decisión muy clara

tomada desde hace mucho tiempo. Por supuesto, como parte de los procesos, tengo la información de cada pieza en mis notas personales²⁰.

La exhibición de estas imágenes transmite una historia colectiva al espectador que lo invita a dialogar con ella. El observador al presenciar la muestra fotográfica se convierte en testigo del dolor de unos sujetos históricos a quienes se les ha prohibido en algunos casos hasta evocar el recuerdo de sus muertos: “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído” (Sontag 94).

Las fotos de *Sudarios* sacan a la luz pública un dolor habitualmente confinado al espacio privado y recuerdan los hechos violentos que Colombia ha tenido que sufrir por varios lustros. Las fotografías de Diettes son un ensayo sobre ese dolor: testimonio del duelo y del afecto, entretejidos en los rostros de sus protagonistas. Estas imágenes representan un desafío estético; el arte moderno se ha separado de la idea de la belleza como algo inmanente, objetivable más allá de la perspectiva del espectador. Hasta el siglo XIX, lo bello había respondido a características más o menos autónomas por ejemplo la armonía entre elementos formales y temáticos de la obra de arte. Aunque las cosas no sean en sí mismas hermosas, podemos verlas de ese modo. Este viraje es esencial para entender muchos de los movimientos plásticos del siglo XX.

En su primera de las *Elegías del Duino*, Rainer Rilke comenta: “Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible” (29). De este modo, el poeta asocia la belleza con la inminencia de algo espantoso. Lo sugerente es que se basa en un cuadro de La Anunciación para hacerlo. La Virgen María recibe el aviso de que va a dar a luz; ese momento de belleza está ya contaminado por lo que ocurrirá después, la Pasión de Cristo.

²⁰ Le escribí a Erika Diettes por Facebook el martes 3 de noviembre del 2015 preguntando sobre el destino de sus investigaciones antropológicas y esto fue lo que contestó.

En términos modernos pensar en algo hermoso implica tomar en cuenta su posible destrucción. No estamos ya ante lo bello como algo eterno, sino como algo que ya fue destruido y por eso la idea de Rilke es pertinente. En *Sudarios*, se obtiene un placer estético a partir de algo que sabemos terrible. En este caso, la “anunciación” es la de una pérdida y una desgracia. No estamos, como en tantos cuadros de la pintura religiosa, ante una pacífica imagen de la Virgen que aún ignora el destino de su hijo. En este caso, el dolor ya está presente y el momento de sufrimiento invita a cerrar los ojos. Y sin embargo, se trata de imágenes de marcada hermosura, rostros de mujeres que nos transmiten una belleza dolorosa y espiritual.

Expresiones artísticas como la fotografía, posibilitan una especie de catarsis no sólo de las víctimas, sino de los mismos espectadores que también se han sentido violentados por situaciones de intimidación. Diettes ejerce una especie de reivindicación espiritual que permite a las víctimas continuar con sus existencias y así lo expresa en una entrevista: “En lo muchos viajes que hice al Oriente Antioqueño buscaba la liberación de ese llanto. Y liberarlos a ellos mismos de esos recuerdos y memorias... como dejarlos ir en paz” (Cruz n.pag.).

La restauración social implica la posibilidad de expresión de un dolor tan profundo que a veces la palabra no alcanza a describir. Sofsky opina al respecto: “El dolor no se puede comunicar ni representar, sino sólo mostrar. Pero el medio de ese mostrar no es el lenguaje, sino la imagen” (65); por ello la fotografía permite plasmar con gran éxito lo infame, lo indescriptible.

El mismo llanto se queda corto. Por eso hay como un ahogo de llanto. No es ni siquiera un llanto. Me obsesioné por capturar ese ahogo del llanto. Es donde ves a

la gente inhalar pero se le olvida exhalar. Algo que se queda como sin aliento. Me obsesioné por generar en imágenes ese “silencio del dolor (Diéguez *Cuerpos 5*).



Sudarios.

Instalación: Ex Teresa Arte Actual. Anteriormente era el templo del convento de Santa Teresa La Antigua. Se enfoca en la difusión del arte contemporáneo principalmente la instalación, el performance y la multimedia

Mayo de 2012 (Ciudad de México - México).

© Archivo de artista

Las fotografías generan un impacto muy profundo a la hora de activar el recuerdo porque la mente guarda imágenes, momentos específicos al modo de cuadros fotográficos. Una fotografía debe generar un estímulo tan potente que pueda suplir las palabras cuando ellas se vuelven insuficientes “Una fotografía sólo tiene un lenguaje y está destinada en potencia a todos” (Sontag 29). Esto permite que lo que se expresa en ellas pueda ser interpretado de manera ilimitada.

Antes hablamos de la sacralidad de la vida, la condición de reliquia de las imágenes y la idea de santuario que articula la muestra. Esto, que se desprende de la lectura de las fotos, se refuerza con el montaje que pide la artista. No se trata, como dijimos antes, de inscribir la iconografía en una adscripción religiosa específica, sino de entender que esas imágenes merecen ser tratadas con el respeto otorgado al duelo por los seres queridos. Para Diettes las obras siempre nacen de una forma y evolucionan y permean otros espacios.

La fotógrafa cuenta apartes dolorosos de las historias de estas mujeres en los lugares donde expone con previa autorización de sus víctimas. Por ejemplo, en la exposición que realizó en la iglesia de San José en Madrid en enero de 2015:

A una mujer la violaron 6 hombres armados por horas interminables; a otra le asesinaron en frente a su padre; a otra le mataron a su esposo a sus pies y el victimario le impidió recogerlo apuntándole con su arma en la frente; otra vio como varios tiros atravesaban salvajemente el cuerpo de su hijo. A otra la obligaron a ver como torturaban a su madre sacándole los ojos, cortándole la lengua y la obligaron a estar allí hasta el momento en que su madre finalmente murió.²¹

Estas personas deben ser recordadas y honradas como parte fundamental en la construcción colectiva de la historia de Colombia. La exposición *Sudarios* los devuelve al campo de lo humano. Ese duelo y la transmisión de un dolor privado a la esfera de lo público devienen en un hecho social. Para Diettes la historia de un país no se escribe en silencio y su memoria no se puede contar en la oscuridad (Rocha). A finales de febrero de

²¹ Video de Vmeo: <https://vimeo.com/129432072>

2016 salió a la venta el libro de Diettes titulado *Memento mori. Testament to life* donde explora sus temas recurrentes: memoria, dolor, ausencia, muerte y donde se recogen imágenes de todas sus exposiciones.

Para Diettes no importa la religión a la que el espectador se adscriba, pero sí es relevante que la exposición tome lugar en un recinto sagrado. Se produce así el encuentro entre un lugar de recogimiento y el lenguaje del dolor. Pareciera entonces que las fotografías se adscribieran a una voluntad purgativa que tradicionalmente toma lugar en los templos. La cultura cristiana, dice Debray, fue la primera en dejar entrar los despojos físicos en espacios sagrados (25) y los muertos, ya fueran de santos o príncipes, fueron ensalzados como monumentos. Por lo tanto ¿qué mejor lugar que los templos para honrar el dolor de estas mujeres? Debray opina que “Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar” (25).

Otra encrucijada decisiva en las imágenes es el manejo del tiempo, o quizá sería mejor decir, de los tiempos. Todo instante es fugaz y la fotografía se basa en una contradicción esencial: captar un instante eterno. Extasiado y al mismo tiempo desesperado ante la evanescente belleza del mundo, el Fausto de Goethe exclama: “¡Deténte, instante, eres tan hermoso!” (Boito Acto IV²²), a sabiendas que no podrá frenar el devenir del tiempo. La fotografía surgió poco tiempo después para capturar esos instantes.

²² *¡Instante sagrado y fugaz,
detente, eres tan hermoso!
¡Dame la eternidad*

En el trabajo de Diettes tenemos el presente detenido en que se tomó la foto, el pasado al que alude el dolor de las mujeres y el futuro, aún desconocido, que buscará darle a los muertos trascendencia, la posibilidad de superar lo inmanente, la inmortalidad del alma. Otorgarle sacralidad a la imagen fotográfica significa inscribirla en algo que debe perdurar. La religiosidad laica de las fotos obliga a pensar en el sacrificio que no debe continuar y en la reparación de las víctimas. El montaje en un espacio sacro donde las fotos de *Sudarios* se aprecian en las alturas como vírgenes Dolorosas, o vírgenes de la La Piedad convoca a un recogimiento ante el dolor de esos rostros, nos convierte en familia en luto, en comunidad doliente. Las fotografías son imágenes de un duelo que progresa: “en un primer momento, nos negamos a admitir la pérdida que acabamos de sufrir, pero progresivamente, y sin dejar de añorar a la persona fallecida modificamos el estatuto de las imágenes, y cierto distanciamiento contribuye a atenuar el dolor (Todorov 39)”. En otras palabras, una misma imagen puede suscitar dos respuestas diferentes y que se corresponden con los momentos del duelo. Ante la muerte reciente o súbita, la imagen carece de profundidad es presente puro, mientras que esta misma imagen se carga de recuerdo al transcurrir el tiempo. Lo interesante de las fotografías de Diettes es que ellas parecen rescatar el momento presente del duelo en lugar del de la remembranza.

Diettes define “duelo” como “el proceso de adaptación que sigue a las pérdidas, ya sean simbólicas o físicas” (*Noticia 75*). El duelo por el objeto perdido es un dolor que no encuentra distracción, genera una sensación de abandono y soledad. La memoria dentro del proceso de duelo cumple un papel trascendental: mientras unos deciden aferrarse a los recuerdos más ínfimos, otros, por el contrario, prefieren olvidar de manera selectiva: “Conservar sin elegir no es tarea de la memoria [...] la memoria, como tal, es

forzosamente una selección” (Todorov 16). Pero en casos de crímenes de guerra, la sociedad no puede apelar a un olvido reparador. En *Sudarios* las mujeres se instauran como guardianas de la familia al modo de la Antígona contemporánea.

Un duelo trunco no realizado, dice Elsa Blair, impide satisfacer lo que se denomina “la memoria del muerto” (191). Para ello es fundamental elaborar ese dolor y, como opina Todorov, “ubicarlo en ese lugar periférico que se vuelve inofensivo” (39). Sin dejar de extrañar a los seres que se amaron, el duelo y la memoria permiten recuperarlos sin olvidarlos. Ambos cumplen un papel fundamental a nivel social:

El duelo, como proceso social necesario frente a la pérdida de los seres queridos, tanto en lo individual como en lo colectivo; y la memoria, como el mecanismo que permite mediante el recuerdo (y el olvido) reactivar esa presencia que da continuidad a la existencia de los seres y de las sociedades (Blair 190).

Tras la pérdida de sus seres queridos, los dolientes quedan fragmentados. Los rostros de Diettes reflejan el desamparo como si lo único que las resguardara fueran las joyas que las acompañan: cruces, vírgenes o escapularios que penden de algunos de sus cuellos y orejas. Las imágenes de *Sudarios* que pueblan los templos como una serie de vírgenes dolientes nos recuerdan el dolor de una madre por la pérdida de su hijo martirizado.

El rostro como espacio o lugar de lo simbólico significa que él es portador de sentido, es un texto en el que se puede escribir y que se ofrece a la lectura y la interpretación de los demás.

...la cara deja de ser tal para alcanzar la dimensión del rostro, es decir, una materia simbólica, el lugar y el tiempo del lenguaje, el lugar y el tiempo de un orden simbólico, una forma expresiva en el que los afectos que atraviesan al

individuo dejan sus huellas en él y se prestan a la lectura, al ejercicio de la interpretación, a la práctica de la simbolización de los demás (Le Breton *Antropología del dolor* 104).

El espectador frente a esas imágenes que sugieren un dolor exacerbado puede cuestionarse sobre su compromiso como testigo. El espectador tiene que encarar al otro con el cual tiene una responsabilidad; el otro le impone una actitud ética “me habla y me invita a una relación que no tiene medida común con un poder que se ejercita aunque sea por el gozo o el conocimiento” (Levinas *Totalidad* 219); esos rostros de *Sudarios* nos hacen correligionarios del dolor del otro.

En la exposición fotográfica de Diettes *Río abajo*, la autora rescata las ropas de algunas de las víctimas de asesinatos y masacres y trabaja con la noción de “resto”. Lo único que queda de esas personas –como en tantas escenas del holocausto- son algunos objetos. Las prendas “son sustitutos de sus ausentes portadores” (Bernárdez 113) que guardan y rescatan la memoria no solo individual sino colectiva; dichos remanentes de lo que se ha perdido pueden tener un efecto estremecedor. Poco después de los atentados contra las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, el fotógrafo español Francesc Torres que se encontraba en Nueva York, buscó una forma de captar el drama en toda su intensidad. Al igual que Diettes en *Río Abajo*, optó por una estrategia de los restos. Se dirigió al Hangar 17, de Tower Air, donde se encontraban todos los objetos recogidos en las Torres Gemelas. De manera elocuente, el que más le interesó fue un archivero en el que se veían papeles un tanto quemados pero básicamente intactos. Se trataba de una metáfora esencial de la resistencia de lo frágil. En contra de quienes desean la aniquilación, algo sutil y débil permanece ahí. Las fotografías de Diettes sobre

las ropas y los objetos de las víctimas de la violencia transmiten la misma sensación dramática y conmovedora de que algo –muchas veces delicado y tenue- escapa a la aniquilación. De Joseph Beuys²³ a Richard Serra²⁴, pasando por Doris Salcedo²⁵, el arte contemporáneo ha utilizado los desperdicios como forma del arte; se trata de materiales trabajados por la Historia. Al recogerlos o ensamblarlos, el artista los altera valorándolos bajo un diferente matiz. Diettes ha hecho lo mismo con los objetos que flotan en los ríos que sirven de cementerio a muchas de las víctimas de la violencia. Las vestimentas que sus imágenes registran sirven para recordar a los que se han ido y para hacer memoria de su existencia. Ese trabajo de recuperación se hace posible ante la necesidad de conformar un pasado colectivo. Miguel González, curador del Museo de arte moderno de Bogotá, escribe sobre la exposición *Río Abajo*²⁶ que:

Una manera de recordar y preservar la memoria de los seres ausentes es guardando objetos, fotografías y vestidos de los que ya no están. Ese recurso es una manera de mantener viva una esperanza, de luchar contra el olvido, de ritualizar la experiencia de la muerte y de restituir un cuerpo no presente”
(González M. 2).

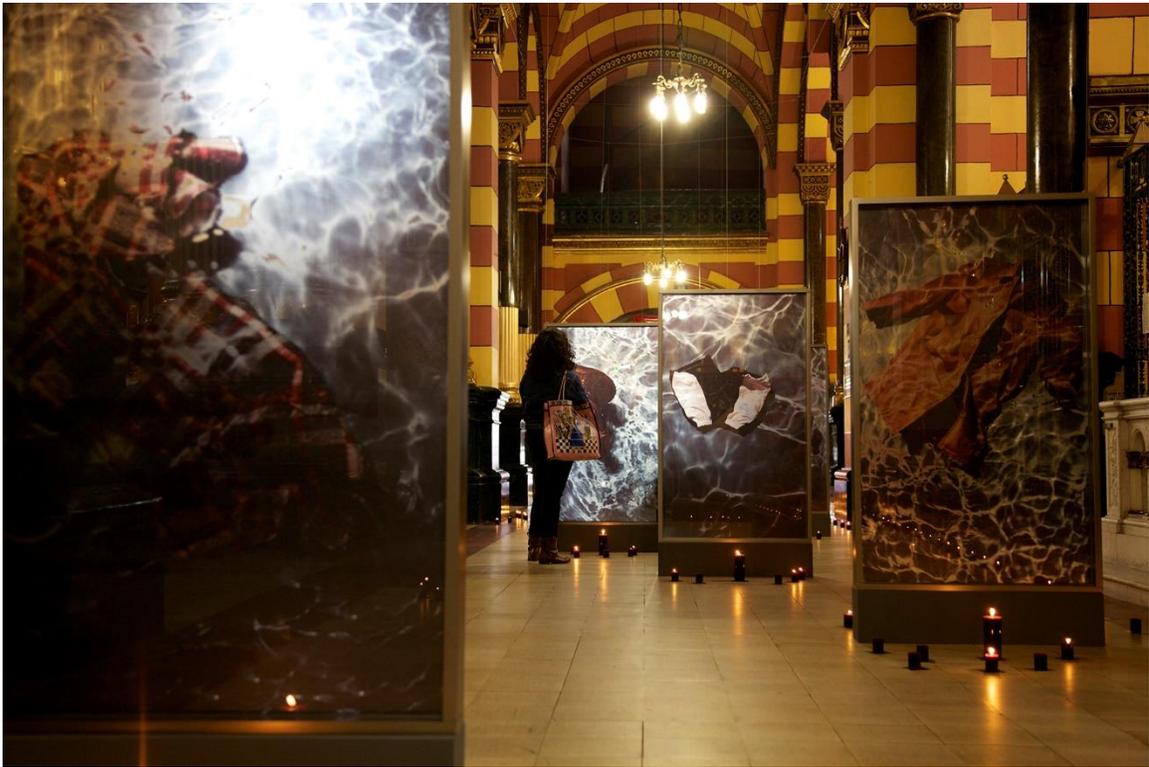
El saber que un ser querido ya no existe pero poder evocarlo a través de sus pertenencias es una muestra de afecto para quién sufre el dolor de su ausencia. En *Río Abajo* al igual que en *Sudarios* Diettes invita a los dolientes a que realicen un ritual de despedida.

²³ Joseph Beuys: artista alemán (1921-1986) que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, videos e instalaciones

²⁴ Richard Serra: (1939) escultor minimalista. Trabaja en ensamblajes a gran escala.

²⁵ Doris Salcedo (1958) escultora colombiana. En su trabajo se aprecia la situación política de Colombia.

²⁶ www.erikadiettes.com



Río Abajo.
Instalación: Parroquia Nuestra Señora de Las Nieves.
Junio de 2014 (Bogotá, Colombia).
© Ricardo Jatem.

Las pertenencias suspendidas en agua de la exposición *Río Abajo* representan esos cuerpos que los grupos en conflicto de Colombia han tratado de hacer desaparecer de diversas y terribles maneras. Una de ellas, execrable, consiste en arrojarlos desmembrados a los ríos para que sea imposible su reconocimiento. Sus vestimentas se convierten entonces en lo único que queda: testigos mudos de una existencia que en este caso permiten su reivindicación a partir de la memoria material y que Diettes utiliza para expresar una realidad dolorosa en el lenguaje fotográfico, un lenguaje a veces más contundente que el de las propias palabras. “Las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas” (Sontag 105).

Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1989) hace una reflexión sobre la muerte; para él la fotografía es “la reproducción analógica de la realidad” (Barthes 19), una forma de lenguaje donde se busca especificar qué es lo que ella produce en el espectador puesto que en última instancia lo que la imagen oculta es la muerte (Barthes 20). Es por ello que Diettes propone duelos suspendidos ante la falta de cuerpos físicos. Las desapariciones forzadas de los sujetos por parte de los grupos violentos dejan a los dolientes sin una tumba o un lugar de ritualización del duelo. Las exposiciones se convierten entonces en lugares donde se puede realizar el duelo. Son espacios políticos en el sentido preciso que el término tiene en Rancière, aquello que se opone - se escapa a la política: la posibilidad de argumentar sobre temas que nos son comunes y sobre los cuales podemos discernir.

En *Río Abajo*, Diettes consiguió que los familiares de los desaparecidos, muchos de los cuales fueron ahogados en los ríos hoy convertidos en cementerios fluviales, se desprendieran de alguna prenda de vestir de las víctimas. La fotógrafa decide ubicar cada prenda en cajas transparentes como pequeños ataúdes y en el medio, el objeto suspendido en agua transparente; las fotos fueron impresas en vidrio de gran tamaño. En el oriente antioqueño, de donde son oriundas las víctimas es una región conformada por 23 municipios y ubicada al occidente de Colombia. Es una de las zonas más golpeadas por el conflicto armado en Colombia. Tras años de resistir a las amenazas y a la indiferencia, las asociaciones de las víctimas hacen eventos que mantengan viva la historia de la población para que los niños la conozcan y recuerden que ese dolor no se debe repetir. Los pobladores trabajan con los museos donde se exponen fotografías de las víctimas, trabajos de multimedia, se presta ayuda psicológica y se realizan jornadas como la de la

luz. Diettes expuso Río abajo en una de esas jornadas. Fue en noviembre de 2008 cuando la gente, de manera pacífica, tomó el pueblo de Granada cargando velas. Los pobladores quisieron entrar al municipio por los mismos caminos que entraban las fuerzas en conflicto a tomarse el pueblo. Esa fue una forma simbólica de rememorar la tragedia y refutar la manera en que lo hicieron los insurgentes cuando entraron armados matando a la población civil. Dichas velas alumbraban las fotos por detrás y las imágenes parecían iluminar a sus fantasmas. Diettes cuenta su experiencia:

Recuerdo una señora en La Unión. Estaba sentada en una escalera y la veía descomponerse poco a poco. Hasta que llegó una de las psicólogas, le pone la mano en el hombro y esta señora comienza a llorar y llorar. Era un llanto herido. Y al verme me decía: “Doctora, el dolor no me da, el dolor no me da para abrir los ojos, no me da”. Recuerdo otro señor que se para al frente de una foto que tenía una cobija verde, y me dice, “yo le tengo que contar lo que me pasó con esta foto”. Y uno empieza a entender la narrativa de la gente. “Me acuerda de mi muchacho. Me acuerda de mi muchacho cuando me lo lastimaron. Yo lo cogí en una cobija igualita a ésta y mi muchacho se murió en la puerta de la casa”. El señor estaba llorando porque le recordaba la cobija. Y luego me dice, “eso para mí fue un golpe tan duro que hasta estuve malito. Estuve en tratamiento durante un año. Después supe que había estado en un hospital psiquiátrico durante un año”. Y lo que pasó fue que a su hijo que tenía trece años se lo iban a llevar al monte, y el muchacho no se dejaba llevar. No se quería ir. Entonces lo mataron a palo. Lo cogieron a palo en la casa. Fue en el hall de la casa. Entonces ese papá agarró al muchacho y no alcanzó a llegar con él al hospital. Empiezas a conocer la realidad.

Y empiezas a caer en la cuenta que si el dolor matara, en Colombia no habría gente viva (Cruz n.pag).



Río Abajo .
Instalación: Casa Cural.
Julio de 2009 (Cocorná, Colombia).
© Archivo de artista.

Los duelos de estos seres fragmentados por la ausencia de cuerpos requieren de este tipo de lenguaje simbólico. Los objetos que generan afecto permiten realizar ritos de despedida en que los familiares puedan manifestar ese dolor tanto tiempo contenido por la ausencia y puedan perdonar. Dicha absolución, si se realiza de manera pura e incondicional como opina Derrida “debe no tener ningún sentido” (24) y tampoco realizarse de manera institucional como si fuera posible que otros pudieran perdonar en nombre de unas víctimas que están ausentes: “un perdón sin poder: *incondicional pero sin soberanía*” (Derrida 38).

Erika Diettes en *Sudarios* nos remite a los rostros de dolor de esos familiares de las víctimas que expresan un deseo de morir, como si cámara y doliente se conectaran para contar una historia de dolor y de rabia ante una acción injusta que sólo deja víctimas. Estos rostros nos remiten al rito de Antígona cuando transgrede la ley de Creonte. Los cuerpos insepultos requieren un doble sacrificio: el de la víctima y el de aquel que lo vela. Las Antígonas de hoy sufren el drama de la ausencia de cuerpos muchas veces ignorados por una ley reparadora. El mito de Antígona es la tragedia ejemplar que enarbola la causa política y ética de la exposición fotográfica *Sudarios*.

La tragedia griega gira en torno a un entierro prohibido que realiza una mujer que carece de reconocimiento político. Antígona²⁷, hija de Edipo, decide enterrar públicamente el cuerpo de su hermano Polinises desobedeciendo el edicto de su tío Creonte, quién ha prescrito la muerte para quien transgreda su decisión. Polinises no debe ni enterrarse ni llorarse sino exponerse públicamente para ser devorado por pájaros y perros mientras los ciudadanos observan el espantoso espectáculo. Ése es el decreto que Antígona no respeta a pesar de estar consciente del castigo que le espera. Ella lo desobedece, tras un fallido intento por convencer a su hermana Ismene de acompañarla en su empresa. Antígona justifica su desobediencia invocando dos leyes: la primera de carácter divino y universal no está escrita como la de Creonte pero sí está inscrita en las prácticas y tradiciones de la comunidad. En ellas se honra la obligación divina de enterrar todo cadáver insepulto sin importar sus pasadas culpas.

Antígona aprovecha la noche para buscar entre los cadáveres en descomposición el de su hermano y enterrarlo simbólicamente bajo una fina capa de polvo. Creonte se

²⁷ El resumen del mito corresponde a la versión: Sófocles, *Antígona*. Trad. Luis Gil. Bogotá: Random House Mondadori 2009. Print.

entera y manda a dispersar el polvo de nuevo. Antígona repite su afrenta pero esta vez es sorprendida en el acto y condenada por Creonte a ser enterrada viva en una caverna. No se le mata pero se le enmudece para siempre aislada de su comunidad. Su agravio es considerado una ilegalidad:

...no existe mal mayor que la anarquía. Es ella la que destruye las ciudades, es ella la que arruina los hogares y la que hace prorrumpir en fuga a la lanza aliada. Por el contrario, la vida de los que triunfan la salva las más de las veces la disciplina. En consecuencia, he de prestar apoyo a las disposiciones dadas y no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer. Mejor es, si es preciso, sucumbir ante un varón así no se nos llamaría inferior a una hembra (Sófocles *Antígona* 69).

Antígona impone su condición de igual ante los hombres y ante el Estado, es una ciudadana dentro de una sociedad excluyente “Antígona no representa precisamente un vínculo consanguíneo, sino más bien algo parecido a "un derramamiento de sangre"-algo que debe subsistir para que los estados autoritarios se mantengan” (Butler *El grito* 18). Antígona crea una zona de indeterminación cuando subraya que hay leyes superiores a las impuestas por el Estado como el código filial que pertenece a las leyes de los dioses. Estas dos clases de leyes entran en conflicto. Su discurso varonil y su apoyo popular obligan a Creonte a decidir su muerte en vida; si ella sobrevive, ocupará el lugar del soberano.

Como acontece en la tragedia griega de lo que se trata en la obra de Diettes es de otorgar el duelo debido a un cadáver y con ello arrebatarle la muerte a la naturaleza para entregársela a la historia. Lo contrario, es decir, entregarle a la crudeza primaria de la

naturaleza los restos mortales de un individuo que ha tenido un nombre y un lugar en el cuerpo social, que ha tenido una historia y una memoria y que por lo tanto ha sido objeto de los ritos del lenguaje, sería borrarlo de la memoria. El registro de aquel que pudo ser ubicado mediante un nombre debe ser preservado por el acto de los funerales.

La memoria del muerto se conserva en el orden simbólico y en virtud del sepulcro es rescatada del olvido pero la guerra y la discordia fracturan esta armonía. La grieta que se abre entre la ley del Estado y quien se opone a ésta genera el espacio en el cual se inscribe el conflicto. Antígona desafía y se apropia de la voz de la ley “para cometer un acto en contra de la ley misma. Ella no sólo delinque al rechazar el decreto, sino que también lo hace al no querer negar su responsabilidad, de forma que se apropia de la retórica de la acción del mismo Creonte” (Butler *El grito* 26). Ella vence a la autoridad con el mismo discurso varonil.

La ley no puede ser aplicada de igual forma para quienes mueren en defensa del Estado que para quienes mueren combatiéndolo. La acción de Creonte tiene el significado de convertir a Polinices en un desterrado aún en su muerte. En nuestro continente, las Antígonas siempre han estado dispuestas a cumplir con su rol, a enterrar el cuerpo del excluido, de la otredad, de esa alteridad radical que perturba la homogeneidad de la polis. Difuntos que han quedado expuestos a la putrefacción sin conocimiento alguno del lugar de su muerte. La tragedia es mayor cuando los familiares de las víctimas son además expropiados de sus posesiones rompiendo su vínculo con la esencia de su existencia. Sócrates opina que “la justicia y la vida forman una unidad ontológica siendo la justicia el “principio mismo” de la vida” (Lasala 64-65). Esos rostros desencajados de

dolor son una manera de protestar contra leyes injustas y por tanto hay que desobedecerlas.

Hay una intención de la fotógrafa de dejar plasmada para la historia la memoria de estos hermanos colombianos. Su lenguaje es femenino, no sólo en la técnica sino también en la temática; en ellas hay irrupción que se impone dentro del lenguaje patriarcal. Diettes se centra en transmitir la trascendencia del dolor, en los sentimientos, en la necesidad de generar un relato que apele a las emociones del público. Incluso el performance de la obra de imprimir los rostros en seda y elevarlos como mártires en recintos de recogimiento íntimos es propio del lenguaje femenino. Los rostros de las mujeres se presentan como si pertenecieran a otro espacio, a un plano que trasciende porque su alma está muerta en vida. Hay una complicidad manifiesta de género; mujeres que son capaces de dejar desnudar su alma y fotografiar su dolor ante otra mujer es un acto de entrega, un acto de confianza que significa que el dolor de esas mujeres se ofrece para ser contado a los demás. Y sin embargo, son imágenes vivas, hermosas, donde las mujeres a pesar del llanto y del drama personal están bellas, listas para ser fotografiadas y apreciadas en su feminidad. Los rostros desencajados de *Sudarios* expresan un dolor personal privado causado por acciones de un Estado incapaz de proteger a sus ciudadanos.

Las Antígonas latinoamericanas como las de Diettes representan ese dolor que causa el conflicto permanente entre lo público y lo privado, entre las leyes que se establecen y se cumplen por unos pocos, y el bienestar público. Antígonas como las de *Sudarios* que están presentes en aquellos espacios donde la ley se impone a la fuerza y donde la población ejerce actos de humanismo por instinto en clara oposición a leyes

injustas donde la gente inerme queda en medio del conflicto armado. Los rostros de estas mujeres henchidas de dolor de Diettes claman por un país equitativo, donde logren convivir las leyes del Estado y los códigos del deber filial.

El drama que representa *Sudarios* genera polémica puesto que las mujeres fotografiadas en su condición de víctimas del conflicto armado colombiano hacen visible un estado patriarcal inoperante. Sus rostros expresan un dolor inmenso, algunas tienen lágrimas rodando por sus mejillas y otras parecen estar en un profundo recogimiento y oración. Otras cuantas tienen dibujada en su cara una expresión de éxtasis, metáfora sensorial. La marcha de Antígona hacia su muerte es marcada con hondura por el coro de ancianos “Es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de la joven desposada, el deseo que tiene su puesto en los fundamentos de las grandes instituciones (Sófocles 104)²⁸. Antígona está inspirada por una profunda pasión que la coloca más allá del miedo, donde ninguna amenaza, ni sanción tiene poder sobre ella y que la impulsa a la rebelión contra el orden tiránico. Ella proviene de un vínculo incestuoso y es “fiel a un amor imposible e incestuoso por su hermano” (Butler *El grito* 21), la mueve lo que Sófocles llama *astunómous orgás*, esto es las pasiones que fomentan la constitución de las ciudades, de las comunidades políticas. *Orgás* proviene del término *orgé*, de donde derivan también *orgáo* y *orgasmós*, palabras que denotan la pasión, pulsión, o temperamento; la ira, el empuje espontáneo e incoercible (Castoriadis 261).

Las fotografías poseen ese elemento erótico como el del deseo pero de morir, de un éxtasis que proviene del dolor, de ser deseado y reconocido de nuevo, una imposibilidad porque quién podría hacerlo, está muerto. En su libro sobre erotismo,

²⁸ Sófocles. *Antígona*. Trad. Assela Alamillo, Barcelona: Gredos, 1995.

Bataille señala que hay una conexión entre erotismo y muerte como una búsqueda por lo verdaderamente importante:

Para Bataille, la sexualidad y la muerte llevan a sus últimas consecuencias el movimiento del desnudamiento: ser herido, expuesto, abierto, desollado o bien herir, exponer, abrir, desollar, significa perderse en un abismo que destroza la plenitud engañosa de los cuerpos (Perniola 245).

Diettes en la exposición de *Sudarios* que presentó en el 2015 en la iglesia de San José en Madrid contó la historia de una de las mujeres fotografiadas a la que le asesinaron a su esposo en frente suyo y su reacción fue beberse la sangre que él iba derramando y beberla desesperadamente en un intento por contener dentro de sí, algo de su ser amado²⁹.

Las fotografías nos recuerdan que como familia colombiana tenemos la obligación por ley divina de rendir honras fúnebres a cada uno de los seres irremplazables que conforman la nación³⁰. Esos rostros exigen, como sugiere Levinas una respuesta ética: “nosotros llamamos rostro al modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí” (*Totalidad* 208). Rostros que se nos presentan en su precariedad y que nos obligan a ponernos de parte de la dignidad y respeto a la vida humana y en oposición a la violencia ejercida por cualquier actor violento.

Recuperar la memoria de los muertos es la manera de escribir la verdadera historia de la comunidad; de otra manera, como siempre ocurre, prevalecerá el discurso

²⁹ Video de Vmeo: <https://vimeo.com/129432072>

³⁰ El registro nacional de desaparecidos reportó hasta noviembre del 2011, 50.891 casos de los cuales se presume que 16.907 corresponden a desapariciones forzadas, mientras que el Registro único de víctimas (RUV) registra 25.007 personas como resultado del conflicto armado. (¡Basta! 58). El conflicto armado colombiano en una investigación realizada por el Grupo de memoria histórica permitió concluir que 220.000 personas entre el 1 de enero de 1958 al 31 de diciembre de 2012 han perdido la vida de manera violenta (¡Basta! 31)

de los ganadores, de los que detentan el poder. La exposición de Diettes promueve una reflexión sobre el dolor, el duelo y el desmembramiento social. Los rostros expuestos en *Sudarios* al igual que Antígona, se niegan a aceptar las leyes injustas que no garantizan la vida humana. En todas las exposiciones de Diettes: *A punta de Sangre, Río abajo, Auschwitz & Birkenau* y *Silencios* se aprecia la necesidad de compartir el dolor privado y hacerlo público. Ésta es una manera de hacer el duelo y enterrar aunque sea de manera simbólica los muertos. Los colombianos asesinados no pueden quedar expuestos a los animales de carroña y los vivos no pueden mirar con indiferencia la tragedia del país. Para las víctimas es preponderante tener un lugar donde honrar a sus seres queridos como una manera de evocarlos “uno necesita el cuerpito del muerto para poder llorarlo, y para que descanse [...] Sin muerto, el muerto sigue vivo” (Molano 82-83).

Ileana Diéguez, en su libro *Cuerpos sin duelo*, escribe que “el cuerpo es el lugar del phatos y el dolor, el lugar por excelencia para la producción de martirios y la materia predilecta para la ofrenda sacrificial” (229). Sobre el cuerpo se ejerce la violencia y es ese mismo cuerpo, a través del rostro, como en el caso de *Sudarios*, el que expresa un dolor infinito. Los muertos que ha dejado la violencia en la familia colombiana generan un dolor insuperable. Ellos han sido arrebatados de manera violenta y deben permanecer en la memoria histórica de la nación; recordarlos es sacarlos de la nada. El ser humano cuando recuerda lo hace en compañía de un proceso social que da sentido de pertenencia: “El culto a los muertos es la base de la perpetuación en la memoria de esas historias compartidas, es la manera de re-crear esas ausencias [...] los muertos quedan vivos en la memoria y el recuerdo de los sobrevivientes (Blair 199). Todorov diferencia dos tipos de memoria: la literal, la memoria “a secas”, que podría anquilosarnos en la

desesperanza, y la memoria ejemplar o “de la justicia” (53), que nos permite avanzar y preocuparnos por el “otro”

Este segundo tipo de memoria permite apropiarse del pasado para que sirva al presente, ya no en forma de violencia sino para comparar con los hechos actuales. La violencia y el sufrimiento de las víctimas del conflicto rompen con todas las estructuras que conforman sus espacios familiares, espirituales, espaciales y sociales, entre otros; el dolor se implanta sobre el cuerpo. Mientras los victimarios buscan deshumanizar a las víctimas, sus familiares buscan humanizarlas en sus acciones para recordar la sevicia y reclamar los espacios que les han sido arrebatados. Este tipo de memoria ayuda a reconstruir y equilibrar las rupturas que ocasionan la violencia dentro de la vida cotidiana.

...si se entiende por qué el dolor corporal exige un lugar en el que pueda ser reconocido (...). El cuerpo que acepta el dolor está en condiciones de convertirse en un cuerpo cívico, sensible al dolor de otra persona, a los dolores presentes en la calle, perdurable al fin —aunque en un mundo heterogéneo nadie puede explicar a los demás qué siente— quién es (Sennett 400-401).

Se trata de percibir el sufrimiento del otro, darse cuenta de su consternación para ser capaz de un pensar compasivo, para ser capaz de con-moverse. Sólo así podemos quizás alcanzar ese grado en el que el otro resulta humano, es decir, en el que podemos percibir en el otro su forma humana, su aspecto humano, su belleza humana. La experiencia del dolor nos prepara para desarrollar la capacidad compasiva, el reconocimiento de que los humanos no sólo somos agentes productores de acciones, sino pacientes, seres a los que la historia y sus acontecimientos les ocurren. El dolor, por tanto, a

través de la idea del sufrimiento, es un padecimiento moral. Encontramos aquí, como dice Levinas, “en estado puro lo definitivo que constituye la tragedia de la soledad” (*El tiempo* 110).

Sin embargo, ante el dolor no hay refugio posible (ni siquiera el cuerpo) y el doliente se expone a no encontrarle sentido a su ser: “Todo el rigor del sufrimiento consiste en esa imposibilidad de distanciamiento. Supone el hecho de estar acorralado por la vida y por el ser. En este sentido, el sufrimiento es la imposibilidad de la nada (Levinas *El tiempo* 110)”. La vivencia es trágica porque en el dolor se aprende que no hay escapatoria, es decir, que el dolor lo es todo, que nada hay fuera de él. La persona sólo ve dolor, una presencia de dolor perpetuo. Lo único que cabe es la esperanza de la muerte como final del dolor, pero al mismo tiempo la muerte como rasgo inherente al sentido de una vida. Y es que el dolor necesita espacio para poder expresarse.

La impresión de que nadie lo comprende, de que su sufrimiento es inaccesible a la compasión o al simple entendimiento del prójimo, contribuye a acentuar esta tendencia. El dolor es una experiencia forzosa y violenta de los límites de la condición humana, inaugura un modo de vida, un encarcelamiento dentro de sí que apenas da tregua (Le Breton *Antropología* 33). El dolor anuncia la imposibilidad de nombrar, decir o comentar las condiciones del sufrimiento. Él es el que nos trae la imagen de una muerte viviente, de un sujeto a medias entre la vida y la muerte; de una muerte inserta en la existencia: es lo inasumible. Hay una diferencia entre mi sufrimiento y el sufrimiento en el otro. Este último es el que me solicita y a quien debo responder acercándome. De este modo, la experiencia del sufrimiento del otro se constituye en una nueva forma de entender la subjetividad humana, de una subjetividad receptiva al otro y del otro, más ética. El

padece el sufrimiento del otro es el modo de aprender su dolor de acompañarlo. No es necesaria una explicación porque el dolor del otro no se puede exponer. Yo puedo justificar mi dolor pero argumentar sobre el dolor del otro para entenderlo es una forma de inmoralidad.

Las fotografías de *Sudarios* nos consternan y nos hacen reflexionar. Dicha expresión artística es una alternativa frente a la invasión de noticias de violencia expuestas por los medios masivos que en su afán sensacionalista carecen de análisis. Estas imágenes y noticias efectistas tienen como marco de referencia sociedades azotadas por la violencia que necesitan volver a pensarse y a narrarse construyendo sentidos posibles a los eventos de violencia.

Esta representación del sujeto doliente es una crítica contundente a los violentos. *Sudarios* hace partícipes a los espectadores no sólo nacionales sino internacionales del acontecer nacional y expone una realidad plasmada desde la perspectiva de las víctimas. Estas expresiones artísticas buscan contrarrestar el miedo que generan las fuerzas violentas que instauran el horrorismo³¹: término que describe una sensación de turbación permanente que se vuelve omnipresente. El término “horrorismo”, creado por Adriana Cavarero, hace alusión a la necesidad de mirar la tragedia no desde el punto de vista de los victimarios sino con los ojos y el dolor de las víctimas. Para ella los vocablos que describen el horror, el terror y la guerra, son insuficientes, vagos y ambiguos, por ello horrorismo describe la vulnerabilidad de la víctima cuando se encuentra totalmente expuesta al otro, un crimen “que se consuma en un cuerpo vulnerable, reconducido a la situación primaria de lo absolutamente inerme” (Cavarero 58).

³¹ Término empleado por Adriana Cavarero y que se desarrollará en detalle en el próximo capítulo dedicado a Evelio Rosero. Ver bibliografía.

Las fotografías de *Sudarios* interpelan al espectador para que se conmueva con la magnitud de la tragedia y lo saque de la inmovilidad que genera el horror. Discutir las fotografías de Diettes es una forma de generar conciencia, de contribuir con el duelo nacional y de entender nuestra situación de violencia. Narrativas artísticas como las expuestas por Diettes son muy poderosas para mostrar el sufrimiento desde otra perspectiva y para ayudar a generar comunidad “Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor” (Rivera *Dolerse* 16). Las mujeres de *Sudarios* nos ofrecen un crudo testimonio de la tragedia nacional que asesina de manera violenta a sus hijos y nos convierte en testigos de una tragedia de la que hacemos parte, de una tragedia universal. Diettes simbólicamente nos convierte en una comunidad en duelo que lamenta profundamente la muerte de sus hermanos y de ahí la contundente fuerza de su discurso.

El dolor de lo sagrado

“El ejecutado no alcanza el reino de los muertos” (Sofsky 133).

Que los cuerpos de las víctimas no aparezcan por haber sido devorados por animales, o que se les ahogue amarrándolos con piedras, o que los carbonicen hasta convertirlos en cenizas, implica que “el condenado está fuera del mundo, de todo el mundo” (Sofsky 133) sin posibilidad de redención. A través de la fotografía, Diettes trata de liberar a los muertos simbólicamente, de recuperarlos para el mundo. Si la violencia es lo profano, el dolor que se refleja en los rostros de sus mujeres sería lo sagrado.

Sudarios nos obliga a hacer memoria, los muertos no están en el objetivo de la cámara de Diettes de manera física, pero el dolor de sus mujeres nos recuerda su ausencia. En el libro *Sobre la fotografía*, Susan Sontag expone cómo los retratos registran no sólo lo que ve un individuo sino cómo éste evalúa el mundo (130). La mayoría de los sujetos contemporáneos al ponerse ante el lente de una cámara son conscientes de ser retratados. Aunque no posan en forma deliberada, saben que la cámara está ahí. Una de las características más interesantes en la estética de Diettes en *Sudarios* es que registra rostros inmersos de tal manera en el dolor que no parecen advertir la presencia de la cámara. Esto otorga una pureza adicional a la emoción que transmiten. Vemos sus gestos como si se revelaran de pronto ante nosotros al margen de toda mediación. Los sujetos fotografiados de Diettes son lo opuesto a los modelos que se saben retratados; son rostros intactos sin otra presencia que ellos mismos y su dolor. Susan Sontag afirma que las imágenes fotográficas han impactado profundamente a la sociedad moderna en la medida en que han usurpado la realidad; la fotografía no sólo la interpreta sino que construye una segunda realidad (216). Ellas representan metafóricamente la realidad, quién observa crea correspondencias entre su realidad y lo que ve en las imágenes.

El espectador se apropia de las mujeres de *Sudarios* como figuras entrañables y únicas, cuyo dolor es transmisible. La fotografía es poderosamente eficaz cuando comparte sentimientos que no necesariamente forman parte de la experiencia personal del espectador. Son

...un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida,

vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes” (Sontag 229).

Lo que el observador capta en las fotografías es un entramado de percepciones dadas por sus vivencias personales, su imaginación y su memoria. En *Sudarios* por ejemplo, hay una fuerza que punza, que hermana, que identifica como comunidad. El dolor y la belleza que transmite la exposición obligan a reflexionar sobre la importancia de las vidas perdidas. El dolor de las mujeres de Diettes da cuenta de seres humanos irrepetibles, de su trascendencia y de la obligatoriedad de impedir que dicha barbarie se repita. *Sudarios* exige a tomar una posición de rechazo contundente a los violentos y a concientizarnos como comunidad que tenemos la obligación moral de cuidar como hermano a cada ser que nos rodea.

Los retratos de *Sudarios* no sólo resumen un momento, sino que llevan consigo una historia. La realidad sobre la violencia colombiana no es desconocida para nadie pero tras tantos años de padecerla parecemos inmunizados frente a ella; sin embargo, retratos como los de Diettes vulneran a un espectador bombardeado permanentemente por los medios masivos que convierte las imágenes en lo que Sontag llama “clichés” (244) y que ha aumentado vertiginosamente con las plataformas digitales.

El público de *Sudarios* debe concentrarse en los rostros de las mujeres fotografiadas para apreciar el dolor de nuevo, con detenimiento, ciñéndose a una parte muy específica de la imagen, una parte capaz de condensar todo lo que se quiere expresar y que se presenta como imagen única. La fotografía pasa entonces de herramienta gráfica a documentar el acontecer nacional y se convierte en un instrumento artístico. Sus usos sirven para exponer lo que ocurre en el mundo desde diferentes perspectivas: testimonio

y arte, imagen notarial y revelación singular. En su libro *Los abusos de la memoria*, Todorov recalca la importancia que para los individuos tiene recordar acontecimientos de naturaleza excepcional o trágica, y advierte que, más que un derecho, eso representa un deber, porque esos actos necesitan ser testimoniados para restablecer la dignidad humana de los desaparecidos (26-27). La fotografía es una imagen poderosa que archiva y deja evidencia: un instrumento para incentivar el recuerdo; pero además, lo cual resulta fundamental para esta investigación, permite un acto presente: ser compartida con otros y ver lo que existe o pasa en lugares remotos a los que no todo el mundo tiene acceso.

La imagen es simbólica, pero tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica” (Debray 41). En este sentido, la fotografía une y solidariza, pero también provoca una reflexión crítica. Hoy por hoy se hace imprescindible el dominio de la imagen que nos hostiga por todos los frentes de nuestra vida cotidiana: “Al hombre de occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en un lugar seguro [...] La ‘verdadera vida’ está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real” (Debray 23-24).

La sola decisión de escoger qué es lo que debe ser fotografiado, significa que se han dejado otras cosas fuera por alguna razón; el encuadre es una selección de la realidad. A esto se debe añadir que la fotografía requiere de un público que tiene además sus propias motivaciones. Roland Barthes describe que “como *Spectator* sólo me interesaba por la fotografía por ‘sentimiento’; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (58). Él determina

entonces que hay dos clases de fotografías, las que obligan al espectador a opinar sobre la relevancia o no de la imagen, obligándole a ser partícipe de la experiencia que transmiten e incluso a reflexionar sobre ellas. Pero también hay otro tipo de mirada, la del espectador que busca en las fotos elementos de su experiencia personal y cultural. Barthes denomina a esta segunda actitud *studium* (66). Sin embargo, y aunque el público se apropie del punto fundamental de la exposición, lo importante radica en lo que dichas fotografías produzcan en él. ¿Por qué gustan o llaman la atención unas fotografías y no otras? ¿Qué hace que el espectador se sienta punzado por ellas? Barthes utiliza al respecto el término *punctum* (59). El término es ese detalle que nos obliga a mirar desde otra perspectiva, como si nos proporcionara una nueva foto que afecta la conciencia y los afectos. Esa sensación punzante de la fotografía estimula a una reflexión mucho más intensa y a ocupar su espacio más allá de su encuadre. Régis Debray se cuestiona entonces si “aprender a “leer una foto” ¿no es, ante todo, aprender a respetar su mutismo?” (52). Para cada espectador tiene un significado particular y el mensaje puede ser entendido de diversas maneras sin que por ello exista uno único y absoluto. Las imágenes de Diettes crean una conexión casi sagrada con el espectador que las mira desde abajo como si fueran los santos o vírgenes entronados, pero ese espectador es libre de sentirse afectado por los detalles de cada fotografía. “En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes 73). El click de la cámara interrumpe el tiempo y queda plasmada una imagen que ya no existe. Lo que se aprecia en la foto es un momento del pasado pero que sin embargo, sigue aquí tan presente e intenso. “In the absence of any possible narrative, the

photograph of the disappeared person (*y agrego, de sus familiares testigos*) became an icon, the accusatory evidence of a life whose existence had been denied” (Franco 20).

Diettes escribe en su libro *Noticia al aire...memoria en vivo*³² que es a través de su trabajo fotográfico y de su experiencia de dolor, que permite que quede registrado en imágenes el sufrimiento del otro (108). Para ella, la imagen fotográfica guarda con mayor fidelidad al “que ya no está porque las fotografías son fracciones de tiempo nítidas” (*Noticia* 109). La fotografía permite entonces recuperar nuestros objetos perdidos; no como fueron en realidad, sino como quedaron registrados en un momento determinado. Los sentimientos hacia ese objeto fotografiado dice Joaquim Sala-Sanahuja, al igual que el amor y la nostalgia, permanecen presentes (Barthes 24). Dichas imágenes son documentos que nos permiten ver lo mismo que otros vieron en otro tiempo y en un lugar distinto. Ellos tuvieron que vivir la tragedia pero el espectador puede aquilatar sus consecuencias.

En la ausencia del discurso de los que ya no están, la fotografía se convierte en la evidencia efectiva para que la sociedad juzgue moralmente a los culpables. Dichas imágenes permiten transgredir el discurso oficial que muchas veces demerita la magnitud de la tragedia cuando ésta recae en sujetos considerados como no políticos (Ranciére “*Políticas*” 6). El fotógrafo “became an icon, the accusatory evidence of a life whose existence had been denied” (Franco 20). Judith Butler cuando se refiere a la interpretación de una fotografía opina que “no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se

³² *Noticia al aire... memoria en vivo. Etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo* (2010).

convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira” (*Marcos*101). La fotografía sirve para evocar ese dolor que perdurará para la posteridad, un duelo que se tiene que asumir cuando se produce la muerte de un ser amado: “El dolor no se puede comunicar ni representar, sino sólo mostrar. Pero el medio de ese mostrar no es el lenguaje sino la imagen” (Sofsky 65).

El público desea que las imágenes captadas sean tomadas a un objetivo ingenuo que no esté preparado para posar; sin embargo el encuadre, la luz, la distancia del lente y el ángulo, entre otros, hacen que el resultado tenga un efecto que no es inocente. Esto se ve con más frecuencia en temas de guerra o violencia donde cualquier manipulación de la fotografía dejará para la posteridad un registro tergiversado de la historia. “Descubrir que las fotografías que al parecer son registro de clímax íntimos, sobre todo del amor y de la muerte están construidas, nos consterna especialmente” (Sontag 67), como si el dolor del espectador fuera puesto en entredicho. Hay sin embargo imágenes del horror que generan un placer morboso, ellas también tienen valor ético porque despiertan la conciencia sobre los estragos que los humanos pueden hacerse unos a otros.

Sontag no está de acuerdo con Diettes en cuanto a la cercanía con que la fotógrafa debe ubicarse con respecto al objetivo a fotografiar. La fotógrafa opina que la cercanía con el objetivo permite conectarse y entender el dolor del “otro”. Cuando la imagen fotografiada es violenta o causa profundo dolor es necesario que el fotógrafo se ponga en los zapatos de los dolientes, de lo contrario, su trabajo sirve sólo como negocio útil para el consumo visual indiscriminado y poco reflexivo de nuestro tiempo. Las imágenes de violencia bajo este esquema, vuelven paisaje la muerte absurda de gente

inocente. Para Sontag en cambio, cuando las fotografías alcanzan una cercanía tan extrema “dan una información innecesaria e indecente” (75). Sontag se refiere a las víctimas asesinadas y no a los deudos. Esto ha hecho que sobre las fotografías exista censuras externas y autocensuras no sólo de parte de los medios donde van a ser publicadas, sino también de los países víctimas o victimarios de los conflictos. No existe aún un acuerdo sobre el límite de lo que debe o no debe ver el público en las fotografías.

Estamos ante dos formas, ambas comprometidas con la ética, de reaccionar ante sucesos para los que no hay una clave decisiva; el inagotable horror de la muerte reclamará siempre distintas estrategias para ser abordado. Me parece que, a pesar de su enfática declaración de registrar al objeto de su mirada en cercanía, Diettes actúa en *Sudarios* de una forma intermedia entre su propia convicción –lo que manifiestamente dice acerca de la proximidad como legitimación moral del hecho- y la de Sontag. Retrata los rostros en primer plano pero los exhibe a una distancia cuidadosa. Su mirada es inmediata y la del espectador más distanciada. Esto no significa que se desdiga de su estética, sino que, como sugiere Sontag, la inscribe en una contemplación a distancia que la salva del morbo y le otorga nueva dignidad.

Esta negociación entre lo inmediato y lo lejano, permite que Diettes nos adentre en el mundo privado de los sujetos fotografiados para hacerlo público y los espectadores con su mirada intentarán indagar qué hay detrás de cada foto. Las imágenes no ocultan las historias de profundo sufrimiento que las han hecho posibles, pero lo más doloroso es que tampoco las cuentan. Pero no es Diettes quien violenta a las mujeres, ellas ya han llegado así. Presentarlas de otro modo sería falsear que se trata de gente incompleta que se define por una pérdida.

Diettes con su obra desarrolla un arte contemplativo entendido no solamente como una obra de arte que se expone en cualquier museo, sino contemplativo en el sentido espiritual. La fotografía expone *Sudarios* de manera experimental, basta apreciar el gran tamaño del formato de las fotografías así como el material de seda en las que están impresas. Sus exposiciones poseen muchas de las características del arte participativo del que habla Claire Bishop porque los rostros de dolor de Diettes superan una agenda estética. Ellos buscan remover las fibras del espectador y conmover lo que supera con creces lo meramente decorativo. Bishop analiza a los artistas que exponen en espacios diferentes a los museos o galerías y cuyas obras cumplen una función social a través del arte. Esto es lo que ella denomina Arte participativo (1) donde la gente que forma parte de la obra es el objeto artístico. Diettes no hace este tipo de arte pero sí comparte con él la necesidad de ubicarlo dentro de un contexto social. De alguna manera en su obra se aprecia esa característica de ser un arte político en donde el autor invita a su audiencia a emanciparse, a comprometerse socialmente. El arte participativo del que habla Bishop y que es una tendencia que viene desde los años noventa, trata del tema del dolor como lo hace Diettes.

La instalación de las obras requiere tiempo, compromiso y es muy crítica “Participatory art is not only social activity but also a symbolic one, both embedded in the world” (7). El arte bajo esta propuesta analiza lo visual que incluye memorias, y experiencias de personajes que requieren una voz. Se trata de crear “more nuanced (and honest) critical vocabulary with which to address the vicissitudes of collaborative authorship and spectatorship” (8). Este arte visual contemporáneo dice Bishop, así como lo expresa Adriana Cavarero cuando se refiere al lenguaje del horror, se ha quedado corto

en la terminología. El marco crítico se amplía por la indignación social que conlleva. Este arte, igual como sucede con las obras de Diettes, genera un vínculo muy fuerte con la audiencia porque humaniza una sociedad fragmentada. Es un arte que impulsa a la acción tratando de reparar los lazos comunitarios. Las obras abandonan los museos para instaurarse en otros espacios diferentes, más comunitarios. Dichas expresiones se perciben como actos de resistencia que fortalecen la unidad social. Hay en ellas un elemento ético importante puesto que el autor se distancia un poco de la obra para que el espectador tenga un espacio para interactuar. Diettes por ejemplo, no se invisibiliza porque al fin y al cabo es su trabajo creativo el que está en juego, pero sí permite que la obra se discuta. Ella dialoga con el público para exponer sus motivaciones y experiencias, y el espectador de la misma manera, interactúa de manera activa. La obra de Diettes tiene un fondo ético. Este tipo de arte debe permitir un intercambio recíproco entre la obra y el espectador que acepte pensarla por fuera de nuestra propia experiencia de vida y así establecer una relación más compasiva con los otros (Kesner 150). El arte de Diettes entonces, se puede catalogar como un arte comprometido que testifica una estructura social excluyente:

By replacing matters of class conflicts by matters of inclusion and exclusion [contemporary art] puts worries about the “loss of the social band” concerns with “bare humanity” or task of empowering threatened identities in the place of political concerns. Art is summoned thus to put its political potentials at work in reframing a sense of community, mending the social bond etc. Once more politics and aesthetics vanish together in Ethics. (Rancière *Malaise* 66).

Expresiones artísticas como las de Diettes cuyo foco de atención se centra en identidades amenazadas es una clara muestra que cada vez más los artistas tratan asuntos que en el pasado eran temas exclusivamente políticos. En la exposición de estas obras es imposible predecir la respuesta del espectador, pero lo que sí es seguro es que su actitud no será pasiva. Para Rancière no es que el arte sea político sino que tiene a la política como un elemento inherente y por ello la comunidad puede reconocerse. Hay una voluntad de artistas que como Diettes ponen su obra al servicio de una causa particular como lo es la muerte violenta de personas inocentes. El silencio de sus fotografías insisten en la inminencia de un otro que nos reclama y apela a esa experiencia que poseemos y que nos hermana. Diettes pone en contacto al público con una realidad que suele estar aislada y nos demuestra con *Sudarios* que es posible compartir ese dolor. Los rostros fruncidos por el sufrimiento de estas mujeres, nos despiertan unos vínculos perdidos o ignorados.

Las fotografías de Diettes transmiten un discurso muy conmovedor desde la alteridad, desde el discurso femenino de la patria. Las protagonistas son sujetos subalternos que denuncian un dolor silenciado por los centros de poder: “A través de las manifestaciones de la alteridad es posible descubrir la resistencia” (Lofquist 131). Diettes, en su condición de mujer, narra de otra manera la patria doliente donde las mujeres son víctimas y testigos de excepción. Sus rostros plasmados en los lienzos son una manifestación política poderosa desde la mirada femenina que clama por una patria incluyente y amorosa. La patria, dice Ileana Fuentes, combina “dos elementos inseparables: nación y país, o sea, pueblo y territorio” (3). La nación “appears only after the emergence of capital-state” (Karatani 210), una comunidad imaginada en la que

somos capaces de ponernos en la situación del otro pero donde se mantiene una tensión entre ambos elementos: un capitalismo (sensibilidad) que genera desigualdad y un estado (entendimiento) que regula con tributos y regulaciones, y a quien le interesa construir nación para evitar esas desigualdades. La nación está enraizada en lo que se denomina el sentimiento de solidaridad (Karatani 212-213) y donde se incluye no solo a la comunidad viva sino a los muertos y a los seres que aún están por nacer. La nación aparece como un sustituto de la comunidad “an attempt to restore the vanished community through imagination- manifesting itself in religious forms” (Karatani 215).

La “patria” como nación ha dejado a Colombia huérfana de hijos partícipes de una guerra interminable y los ha expulsado de sus pueblos y de su entorno. *Sudarios* exige que los parientes de las víctimas de la violencia sean escuchados e incluidos dentro de un nuevo discurso nacional que clama por cambios sociales. Una nación amorosa que no deje en las márgenes a la población rural duramente castigada por la violencia. Una patria que pueda rescatar las tradiciones y cultura de los ancestros: “... que desafía la exclusión, la separación, el enajenamiento y el desarraigo” (Fuentes 10). *Sudarios* es una denuncia desde una perspectiva femenina que crea comunidad, fuertes lazos de solidaridad frente a las mujeres sufrientes y *affidamento* que significa:

...una relación política privilegiada y vinculante entre dos mujeres. [...] que no se definen como iguales en sororidad sino como semejantes diversas y dispares: el plus de la disparidad actúa de mediación que condensa significados nuevos, ajenos tanto a la identificación como a la rivalidad. No consiste en un pacto de amor ni tampoco de magisterio jerárquico o de poder social; aunque puede darse

entre una joven y una vieja, la relación de *affidamento* ha sido practicada y pensada como una relación entre adultas (Rivera Garza 201).

Sudarios habla de la colectividad azotada por la violencia donde el dolor que emana de dentro intenta decir algo pero se queda atrapado en un ahogo. De las mujeres de *Sudarios* sólo se aprecia un rostro, sus alhajas y la desnudez de sus cuerpos, “...deconstruye el discurso erótico patriarcal y su sexualización y objetivación de la mujer” (Lofquist 135). La exposición interpela al espectador para que indague en el mundo interior de los sujetos fotografiados y en su dolor. Sus rostros transmiten esa violencia de la que han sido objeto y a pesar del sufrimiento de sus rostros que exponen al mundo su condición de víctimas inocentes, mostrarse en su precariedad es un acto de resistencia frente al sistema patriarcal; un sistema que ha fracasado profundamente en la protección de sus ciudadanos.

Sudarios deja constancia de un dolor que no se puede olvidar y que por años ha quedado silenciado en el discurso oficial. Diettes rescata la memoria colectiva de mujeres sufrientes cuyo común denominador es la pérdida de un ser amado. La violencia para ellas cambió de manera dramática sus roles, sus espacios y sus responsabilidades:

...la función de las mujeres como sostén afectivo del hogar supuso además la represión de sus sentimientos, la negación de espacios y tiempos para tramitar sus duelos y demandar los cuidados y apoyos que requieren [...] ante sus hijos tuvieron que mantenerse fuertes, contener la lágrimas, ocultar hechos e inventar historias a fin de protegerlos del sufrimiento y hacerles menos dura la experiencia y las pérdidas” (*¡Basta!* 306).

Ella nos presenta un discurso alternativo de la violencia rural colombiana donde las imágenes son suficientes para hacernos partícipes de su dolor. La exposición hace un llamado a la no violencia, a la necesidad de resurgir de las cenizas y a que la vida vuelva a ser sagrada.

El escritor Jorge Guzmán no distingue entre el ser madre y mujer aunque reconoce que no son sinónimos. El amor de la madre se muestra como un amor purificado y esto se traslada también a la tierra puesto que los hijos provienen de su vientre (24). Para Latinoamérica es muy relevante el tema mariano como símbolo de amor divino y el amor de pareja, y el concepto de *matria* se entiende como ese lugar paradisíaco del que se ha desterrado y al que se desea volver: “La madre será un canal de acceso, una mediadora que conecta un pasado maravilloso con lo presente [...] La *matria* corresponde a la recuperación de ese espacio esencial” (Toledo³³), un espacio que frente a la ausencia del padre ocupará todos los espacios pero que no es la madre sino “el lugar de la madre” (Butler *El grito* 40). Un espacio donde tienen cabida los discursos no oficiales, los discursos de la diferencia y de los perdedores que ayudan a complementar la historia acallada del país.

Para la antropóloga Sonia Montecinos, la *matria* es una política maternal que protesta, “es la “*matria*” la que se sacrifica “llorando de rodillas” en nombre de sus hijos para purificar los signos “sagrados” que han sido profanados y así permitir la continuidad de ese espacio en donde ella reina” (Montecinos 108). Para la antropóloga, la *matria* restaura el equilibrio “situándose real y simbólicamente en el polo de la vida” (116). Las mujeres poseen una gran fuerza interior y defenderán tanto la tierra como a sus hijos. En

³³ Este documento no está paginado pero se encuentra en la bibliografía.

la patria prevalece la memoria que permite un espacio alternativo, ese lugar que genera pertenencia y que no necesariamente es lo que denominamos “la patria grande”. La patria es un espacio que recuerda la infancia, que acoge y protege a los desamparados y exiliados, y que está en la imaginación.

Si los habitantes de un país tienen obligaciones con el Estado que los acoge, de igual modo éste debe garantizar la protección de sus ciudadanos. Sin embargo, la realidad es otra y la provincia colombiana sigue siendo, como lo ha sido por años, una de las zonas más vulnerables frente al ataque de los grupos violentos. Dice Foucault al respecto que: “la libertad de los hombres no está nunca asegurada por las instituciones y las leyes que tienen por función garantizarla” (93); por lo tanto, éstas deben cambiar para que podamos entendernos como un país unificado que nos exhorte a pensar la manera de reestructurar esos espacios colectivos que han desaparecido en un país que vive en permanente estado de excepción. Esta situación está impuesta no sólo por el gobierno central, sino por los ejércitos de diferentes bandos que ejercen soberanía en varias regiones del país, según sus intereses económicos y políticos. ¿Cómo rescatar el tejido social y los lazos afectivos cuando millones de personas han sido desplazadas de las zonas rurales a las grandes ciudades huyendo de la violencia? ¿Cómo perdonar y reconstruir nexos comunitarios cuando se asesinan cientos de ciudadanos en diferentes regiones del país?

Para quien sufre la muerte violenta de un ser querido, pensar en el perdón y el olvido como un mero trámite de convivencia no es un proceso sencillo; semejante barbarie “es una violencia colectiva ejercida contra gentes indefensas” (Sofsky 176).

Menos aun cuando las muertes han sido ejecutadas con sevicia en masacres y acciones públicas que tienen como objetivo la aniquilación total. Este tipo de violencia busca la devastación del lugar y la aniquilación de los seres que allí habitan. En este contexto, perdonar no es tarea fácil y de esto dan cuenta sin éxito países como Chile, Argentina o España, entre otros. Esas naciones, víctimas de la violencia estatal contra sus ciudadanos, llevan años tratando de reconciliar a la sociedad civil. Es imperativo entonces restaurar el tejido social, es decir, aquellas relaciones que nos cohesionan como grupo y nos impiden seguir viviendo entre el odio y la amargura. Dice Todorov que “Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos de ponerlo [*al horror*] al servicio del presente, como la memoria-y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia” (105). No existirá ninguna acción estatal que procure la paz que logre prescribir la deuda que tenemos con nuestros muertos. Sería imposible obedecer cualquier ley que imponga el Estado que no reconozca públicamente una pérdida. Las leyes de la familia o de la comunidad como lo indica Antígona son leyes no escritas pero divinas; *Sudarios* pone en evidencia el sacrificio de hijos en beneficio del Estado con el fin de sostener una guerra (Butler *El grito* 57) y se apropia de un mensaje que señala que cada ser humano es único e irremplazable. Los criminales podrán cumplir sus sanciones legales o morir, eso acabaría con su deuda legal, pero una deuda moral jamás tiene prescripción.

Cuando artistas como Erika Diettes presentan una exposición tan bella y dolorosa como *Sudarios*, surge la interrogante sobre el objetivo de dichas expresiones artísticas en pleno siglo XXI. Ellas muestran que el terror provocado por los grupos insurgentes a Colombia repercute también en otras expresiones artísticas como la literatura y el cine nacional. Esta insistencia parecería ser anacrónica justo en plenos diálogos de paz con la

guerrilla y de haber superado en algo los múltiples e interminables conflictos de violencia. Sin embargo, Diettes no se regodea en el dolor ni busca actuar exclusivamente como alguien que levanta un expediente notarial del espanto. Por el contrario, *Sudarios* es un testimonio de lo que pasó y debe ser visto; sin ese conocimiento del pasado no se puede construir un futuro. Al mismo tiempo, las imágenes son en sí mismas, actos de supervivencia, rostros salvados; esto impide que su contemplación lleve tan sólo al pesimismo. Exposiciones como la de Diettes crean una relación afectiva con el espectador que experimenta el dolor de estas mujeres. Es como si esa transmisión de emoción de alguna manera pudiera darle continuidad a unas vidas truncadas por la violencia. El rostro en las imágenes de Diettes nos obliga a establecer una relación moral con los que nos rodean, a establecer una nueva manera de mirar desde la moralidad, desde una relación práctica y concreta.

La pintura como la fotografía puede interpelar a quien la observa y *Sudarios* brinda esa experiencia al público: la posibilidad de apreciar la verdadera naturaleza del dolor. Los rostros allí expuestos recuerdan que lo que se ha perdido no son cuerpos, sino seres humanos únicos e irremplazables y por ello compele al público a tomar una posición: “La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes 141). Los rostros de las mujeres de Diettes quedan expuestos a la mirada del espectador; allí queda en evidencia un duelo, que hace parte de la esfera privada y que gracias a las fotografías de Diettes se convierten en una práctica pública que reclama a un Estado ineficiente incapaz de defender la integridad de sus ciudadanos.

Capítulo II. La presencia espectral de la violencia

Para saber cómo el estilo de la crónica literaria moderna de Alberto Salcedo se entrecruza con los modos novelescos de Evelio Rosero hay que analizar sus antecedentes. Por el año de 1965 dice Tom Wolfe que en New York los grandes periodistas y literatos se sintieron ofendidos por uno de sus artículos puesto que consideraban su estilo como “una abominable fórmula nueva” (39) en cuyo escrito “hacía trampas, adornaban las cosas, inventaba el diálogo [...] esta nueva fórmula no era legítima... era una “forma bastarda”” (40). Los periodistas conservadores se negaban a que su labor sufriera algún tipo de innovación. Por su parte los literatos se negaban a competir con gente que no fuera de su misma categoría:

La clase más elevada la constituían los novelistas; el comediógrafo ocasional o el poeta podían pertenecer a ella, pero antes que nada estaban los novelistas. Se les consideraba como los únicos escritores “creativos”, los únicos artistas de la literatura. Tenían el acceso exclusivo al alma del hombre, las emociones profundas, los misterios eternos [...]. La clase media la constituían los “hombres de letras”, los ensayistas literarios, los críticos más autorizados; también podían pertenecer a ella el biógrafo ocasional, el historiador o el científico con aficiones cosmológicas, pero antes que nada estaban los hombres de letras. Su provincia era el análisis, la “intuición”, el ejercicio del intelecto. No se hallaban al mismo nivel que los novelistas, cosa que sabían muy bien, pero eran los prácticos que imperaban en la navegación de la literatura de no-ficción... Las clase inferior la constituían los periodistas, y se hallaban a un nivel tan bajo de la estructura que

apenas si se percibía su existencia. Se les consideraba principalmente como operarios pagados al día que extraían pedazos de información bruta para mejor uso de escritores de mayor “sensibilidad”. En cuanto a los que escribían para las revistas populares y los suplementos dominicales, los llamados escritores independientes [...] ni siquiera formaban parte del escalafón. Eran el lumpenproletariado” (Wolfe 41).

Como se aprecia en este fragmento, lo que Wolfe describe es una jerarquización de los modos literarios. Dentro de este panorama los autores del *New Journalism* otorgaron estatura literaria al trabajo periodístico a través de títulos como *A sangre fría* de Truman Capote. Junto a esta renovación del periodismo anglo se estaba dando de manera paralela en América latina un surgimiento de un estilo literario de hacer periodismo reconocido en autores como Gabriel García Márquez, Salvado Novo y Rodolfo Walsh.

En 1974, por ejemplo, Daniel Samper Pizano³⁴ analizaba en Colombia la fuerte influencia del cine en la prosa periodística subrayando el recurso de las escenas sucesivas dentro de la narración. Igualmente reconocía el crítico los distintos juegos con la perspectiva narrativa como rasgo propio de la renovación estilística. Estas experimentaciones ponían en evidencia cómo las fronteras entre los géneros literarios se iban difuminando con el tiempo. En las antologías de Samper Pizano³⁵ se incluyen

³⁴ Escritor, columnista, guionista de televisión y cine Colombiano. Considerado el padre del periodismo investigativo mientras fue director del periódico El tiempo. Ha ganado numerosos premios de periodismo como El premio Simón Bolívar (ganado 3 veces) y premio Rey de España entre otros. Se caracteriza por un humor sarcástico y mordaz.

³⁵ Antología de grandes reportajes colombianos (prólogo y selección) (1976) (Reediciones aumentadas en 1990 y 2001). Antología de grandes entrevistas colombianas (prólogo y selección) (2002). Antología de grandes crónicas colombianas (2 vols.) (v.1 1529-1948) (v. 1948-2004) (prólogo y selección) (2003.2004). Antología de notas ligeras colombianas (prólogo y selección de D.S.P. y Mariluz Vallejo) (2011).

reportajes que podrían ser crónicas o viceversa puesto que las divisiones categóricas se superan dentro del “periodismo narrativo” cuyos discursos son más elásticos que prescriptivos. Así encontramos: las crónicas rojas donde el tema preponderante es el crimen o el mundo del delito, la crónica deportiva que muestra el drama humano de seres que buscan alcanzar una meta, la crónica testimonial donde el escritor vive en carne propia los temas que quiere investigar y la crónica urbana que explora eventos que acontecen en la ciudad y sus transformaciones.

Reconocemos en Colombia momentos históricos que produjeron un corte entre la crónica histórica y la periodística. El Bogotazo y los sucesos que ocurrieron el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder liberal Eliécer Gaitán, y la instauración en el poder del General Gustavo Rojas Pinilla en 1954 trajeron como consecuencia la censura y clausura de los periódicos más importantes de la capital. Esta censura auspicia paradójicamente un repunte del periodismo narrativo de autores como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, entre muchos otros escritores³⁶. Ellos, junto con Germán Vargas fundan en 1950 un semanario con el nombre de *Crónica* que duró poco pero de donde surgió el grupo de intelectuales de “La cueva”. Personajes como Guillermo Cano y Plinio Apuleyo Mendoza entre muchos, pasaron de hacer columnas o crónicas de estilo a elaborar reportajes: “El acceso al reportaje, después de seis años de labor periodística, significa una importante etapa en la actividad de García Márquez” (García *Obra P.* 62). Estos periodistas no tenían experiencia en esa área pero eran buenos cinéfilos y lectores,

³⁶ Ver: García M., Gabriel. *Obra periodística: vol.1. Textos Costeños*. Ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1981. Print.
Cepeda, Álvaro. *En el margen de la ruta: periodismo juvenil, 1944-1955*. Ed. Jacques Gilard. Bogotá: Oveja negra, 1985. Print.

y sabían narrar. Para 1955 las relaciones del gobierno de Rojas Pinilla con los grupos económicos y de poder se deterioraron al grado de ocasionar la clausura de periódicos como *El tiempo* y, en 1956, *El espectador*. Tantos periodistas sin empleo decidieron trabajar en revistas tradicionales en temas de divertimento y de crónica roja que no llamaba la atención de la censura del gobierno. Por los años ochenta y noventa dice Daniel Samper en su prólogo, “hay un bache en la saludable historia nacional de la crónica y el reportaje”³⁷. Sin embargo, hoy Colombia goza de revistas que le han dado espacio y cabida a la crónica periodística-literaria entre las que se distinguen: *Soho*, *Gatopardo* y *El malpensante*, entre otras.

En el siglo XXI las publicaciones periódicas le han dado cabida al periodismo narrativo o literario con mayor frecuencia que en el pasado. Lo importante es que ese tipo de periodismo, por su misma naturaleza, debe ajustarse fielmente a los hechos. Tomás Eloy Martínez opina al respecto que: “Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, puede hacer pedazos la confianza que se ha creado en el lector durante años” (117). Lo que el periodismo ha recibido de la literatura son los recursos que ella utiliza para narrar y dar la sensación de verosimilitud: los detalles, los diálogos, el tiempo, el ritmo. En el periodismo narrativo se encuentran personajes e historias en las que el lector está involucrado y se hace partícipe de una comunidad. Esto es posible dice Mark Kramer gracias a la voz que: “Permite la

³⁷ De esto habla:

García-Peña, Roberto "Dartagnan". "Ante todo un gran cronista". *El tiempo* nov.23, 1993. Print.
Navia, José. *Historias Nuevas Para La Ropa Vieja*. Colombia: Universidad de Antioquia, 2001. Print.
Samper P., Daniel. "Periodismo capsular acaba con los cronistas". *El Herald* 30 ener. 2004. Print.

calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección compartida”³⁸. Esa voz del cronista debe al mismo tiempo ser ética, lo que significa incluir en sus textos dudas y contradicciones, es decir, sus limitaciones como ser humano que escribe y que trata de entender el mundo que lo rodea. Lo importante es que la historia que se cuente en la crónica conmueva, asombre, o incomode pero nunca aburra.

Los modos de la ficción y del periodismo narrativo:

En este capítulo deseo introducir un escenario común, un pueblo espectral azotado por la violencia en Colombia denominado El Salado. Me quiero imaginar a Evelio Rosero y Alberto Salcedo Ramos caminando por ese municipio pobre, golpeado brutalmente por una masacre ocurrida en el año 2000 que dejó a la población sumida en el dolor. Este ejercicio me permitirá determinar cuáles son las diferencias de focalización entre las representaciones de la violencia desde la perspectiva de la narrativa de Rosero en su novela *Los ejércitos* (2007) imaginando a San José, el pueblo donde ocurre la acción como la representación ficcionalizada de El Salado; y desde la mirada de Salcedo Ramos en su crónica “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”³⁹ de su libro *La eterna parranda* (2011). Aquí, los habitantes sobrevivientes de la masacre de El Salado rememoran la tragedia nueve años después.

¿A qué tipo de focalización recurren Rosero y Salcedo Ramos en sus respectivas obras para compararlas con la de Erika Diettes en su exposición fotográfica *Sudarios*?
¿Cómo estos autores presentan al espectador tres lecturas diferentes del mismo fenómeno

³⁸ Citado por Darío Jaramillo Agudelo (ed.) en el prólogo de la *Antología de Crónica latinoamericana actual* pág.: 20-21. Ver bibliografía.

³⁹ Cuando me refiera a esta crónica usaré: la crónica de las gaitas o la crónica de la masacre de El Salado porque el título es muy largo.

del horror producido por la violencia? En los rostros de Diettes la violencia ha dejado plasmado las arrugas del sufrimiento, el llanto, el aliento contenido, la expresión desolada. Sus fotografías interpelan al público presentando una cara doliente del suceso que se quiere abordar como una aparente transparencia, la fotografía no tiene revés. Sin embargo, en *Los ejércitos*, Rosero va a mostrarnos que las cosas no son como parecen: el cura no es tan santo, las niñas no son tan ingenuas, el viejo maestro protagonista no es ético, es lujurioso y tiene cosas reprochables que esconder. La escritura va a demostrarnos que la fachada que se alcanza a percibir en la historia, tiene más caras. Rosero va a centrarse en la vida psíquica de su protagonista más que el recurso alarmista que se regodea en los sucesos de violencia directa y sus detalles: “lo literario desempeña un papel modesto pero relevante, por cuanto puede conseguir, como en el caso de Rosero, interrumpir las prácticas afectivas de la producción mediática de la violencia” (Hoyos 293).

Salcedo por su parte va a indagar en las versiones no contadas en los medios masivos y en cómo la tragedia ha quedado marcada en la población a nivel personal y comunitario

En el registro de las huellas de lo ausente y la focalización de los cuerpos que restan en medio de la catástrofe, las crónicas muchas veces constituyen un acto de intervención. Cuando digo intervención me refiero a cierta tendencia a lo performativo que se evidencia en el arte actual. No es la manifestación de una posición política sino una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece

invisible a primera vista o aquello que no vemos -o mejor- que no queremos ver.

(Bernabé 13).

¿Cómo mirar entonces a la Medusa? ¿Cómo mirar de frente las formas subyugantes del miedo que genera la violencia? Quiero analizar la manera en que los autores relatan la violencia en los términos de aquello que Adriana Cavarero reconoce como horrorismo, y que sería el pasmo absoluto que se produce al aproximarnos a una violencia tan abyecta y paralizante como la que produce el rostro de la Medusa⁴⁰.

Me interesa entender cuál es la perspectiva desde la cual los autores han desarrollado sus obras para hablar de una violencia que necesita ser narrada. Beth Jørgensen dice al respecto que “human subjects have an inescapable need to articulate and to negotiate the mode of knowledge that is created in narrative; a mode that permits us, however imperfectly, to make order and sense of experience, to preserve a memory of the past, and to resist oblivion” (13). Rosero en *Los ejércitos* hará referencia a una violencia que aún necesita ser narrada porque el país tiene una deuda con su pasado. Salcedo puede acceder aún a los sujetos marcados por la tragedia y a través de sus crónicas puede interpretar, denunciar y protestar por acontecimientos sociales que deben ser resueltos.

Rosero es un narrador de una generación posterior a Gabriel García Márquez y, por tanto, alejado del paradigma estilístico del realismo mágico. Otros miembros de su generación son Laura Restrepo, William Ospina y Fernando Vallejo de quién se aparta en

⁴⁰ En la mitología griega, Medusa era un monstruo femenino del inframundo, que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos. Fue decapitada por Perseo, quien después usó su cabeza como arma hasta que se la dio a la diosa Atenea para que la pusiera en su escudo, la égida. Desde la antigüedad clásica, la imagen de la cabeza de Medusa aparece representada en el artilugio que aleja el mal conocido como Gorgoneion: (Bullfinch, Thomas. *Bullfinch Mythology - Age of Fable - Stories of Gods & Heroes*. Consultado el 18 de nov. del 2015. «...y volviendo su cara hacia fuera, sostuvo la cabeza de la gorgona. Atlas, con toda su mole, se convirtió en piedra.»

lo referente a la prosa desbordada con la que escribe este último *La virgen de los sicarios* o *El desbarrancadero*. Si el caso de Vallejo sirve para ilustrar el paso del realismo mágico al realismo sucio, la prosa de Rosero nos brinda un realismo sobrio, medido.

Lo que me interesa indagar en este capítulo es cómo Rosero en su novela *Los ejércitos* es capaz de traducir el horror ejercido por los grupos en conflicto en las zonas rurales de Colombia desde la perspectiva de las víctimas. En algunas de sus novelas aparece un ambiente hostil: *En el lejero* (2003) un anciano camina por un pueblo frío plagado de ratas en búsqueda de una nieta perdida; en *Señor que no conoce la luna* (1992), un individuo humillado vive encerrado en un armario donde sobrevive en medio del asco y la descomposición de unos seres babosos, despreciables y vacíos. En *Papá es santo y sabio* (1989) una chica está embarazada de su padre a quien venera de manera incongruente a pesar de que él y su hermano abusan sexualmente de ella.

En *Mateo solo* (1984), un niño vive en cautiverio doméstico con unas tías que lo violan⁴¹. En los ambientes fantasmagóricos recreados por Rosero, prima la descomposición, la agresión y el miedo. En *Los ejércitos* la violencia se ejerce de manera constante contra la población civil no sólo de manera física, sino una violencia que afecta la psiquis del anciano protagonista Ismael Pasos. Los personajes casi no se comunican entre sí y tampoco se aprecian unos fuertes lazos comunitarios. Lo que sí prevalece de manera permanente es la sensación de angustia, de “horrorismo”, una respuesta de pavor generada ante la violencia irracional y permanente ejercida hacia seres inermes. Esta

⁴¹ Evelio Rosero, publicó su trilogía “Primera vez” integrada por las novelas *Mateo solo* (1984), *Juliana los mira* (1986) y *El incendiado* (1988) (Premio Gómez Valderrama, mejor novela del quinquenio 1998-1992). Además, *Cuentos para matar un perro y otros cuentos* (1989), *Señor que no conoce la luna* (1992), *Las muertes de fiestas* (1995), *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* (Cuentos infantiles, 1996), *Las esquinas más largas* (relatos 1998), *Plutón* (2000), *Los almuerzos* (2001), *En el lejero* (2003) y *Plegaria por un Papa envenenado* (2014).

representación discursiva del terror en *Los ejércitos* es lo que deseo comparar con la crónica periodística de Alberto Salcedo Ramos sobre la masacre de El Salado.

Salcedo es un periodista investigativo⁴² que nació en Barranquilla pero se crió en un pueblo denominado El Arenal. Sus crónicas están incluidas en diversas antologías nacionales e internacionales. Forma parte del grupo Nuevos Cronistas de Indias y ha dictado talleres de periodismo narrativo en distintos países. Varios de los temas que ha abordado están relacionados con la cultura popular. Él indaga a conciencia temas sociales relevantes que no se quedan en la anécdota ni en los lugares comunes. Sus crónicas recopilan la memoria y el entorno cultural de Colombia e incitan a una reflexión sobre la época, el tiempo y el lugar en que escribe donde la violencia forma parte de la cotidianidad. De Salcedo quiero determinar ¿Cómo narra la crónica lo indecible del horror desde la perspectiva de las víctimas? ¿Cuáles son las técnicas y el lenguaje creados por él para pensar que Colombia, a pesar de la adversidad, tiene una vía posible para salir adelante? ¿Cómo interpela a su público para que esa salida se logre a través de la reconstrucción de los lazos comunitarios? Para responder a estas interrogantes se tomarán en cuenta crónicas incluidas en *La eterna parranda* y otros textos representativos.

Salcedo proviene de la provincia y de la tradición oral y esas características son su huella inconfundible. Sobre su escritura opina que:

⁴² Obras: *Diez juglares en su patio* (en coautoría con Jorge García Usta) (1991), *Los golpes de la esperanza* (1994). *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* (1999). *El Oro y la Oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*. (2005). *Manual de géneros periodísticos* (en compañía de otros autores) (2005). *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* (2011). *Botellas de un naufrago* (2015). *Los ángeles de Lupe Pintor* (2015) y *Viaje al Macondo real* (2016),

Macondo se vino conmigo porque siempre ha estado dentro de mí. Es la pasión por narrar que bebí en la palabra de Gabito, mi profeta, el único brujo al que le creo. Muchos pueden contar bien una historia, pero pocos son capaces, como él, de crear un universo personal fácil de identificar desde la primera hasta la última línea. Y por eso me parece más justo cerrar los ojos para que Macondo siga vivo en mi memoria y las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin la segunda oportunidad que se merecen (Salcedo “Viaje al Macondo..” 19).

Tanto Jean Franco como Adriana Cavarero aluden a la dificultad de narrar la violencia actual pues hay una crisis del lenguaje. Jean Franco además advierte en su artículo “La globalización y la crisis de lo popular” que es el turno ahora de la provincia para mostrar al centro nuevos modos expresivos para contar las historias aterradoras que sacuden al país. Alberto Salcedo hace visible la provincia ante un público urbano anestesiado por noticias que se han convertido en paisaje común y presenta los acontecimientos de violencia del modo vivido por los protagonistas: como espacios rural es de terror cuyas características son “la producción de paisajes de miedo, la restricción en la movilidad, la transformación del sentido de lugar, la desterritorialización, la re-territorialización, marcados por la cultura del terror su ritualización y la construcción del otro como amenaza” (Junguito 85).

El discurso de la crónica de Salcedo se aleja de los meros datos estadísticos para humanizar los personajes desamparados y acercarlos al público. Las narraciones relatan las historias que le cuentan sus fuentes y que a veces resultan tan cruentas que sobrepasan la ficción. Dichos discursos rememoran y reconstruyen acontecimientos pasados tal y como los recuerdan los personajes en perspectiva. En su crónica de *La eterna parranda*,

“Un país de mutilados” Salcedo hace evidente los límites del lenguaje frente a una situación de violencia extrema, tal y como la de aquellos soldados que venían de la guerra y no podían contar su experiencia por el trauma. Alberto entrevista a un hombre que perdió una de sus extremidades. Para cada pregunta del cronista, Manuel Ceballos responde con un refrán: para hablar de las razones de su accidente contesta: “lo que viene liso desde el cielo, cae a la tierra sin arrugas” (363), “en esta vida el que no se cae de un empujón, se resbala solito” (364). Sin embargo, escribe Salcedo, cuando no encuentra un proverbio que se acomode a la respuesta se queda balbuceando, “Habla con monosílabos o con frases muy cortas, o se calla” (364). La palabra queda mutilada de la misma manera que su pierna, pero el cronista rescata de todas formas el saber y la memoria populares que mantienen vigentes a personajes como Ceballos.

Dichos rasgos escriturales que transmiten lo anecdótico y la idiosincrasia entre otros, permiten que sea la crónica un género literario favorable para contar cómo se entretejen los saberes de los menos favorecidos, de aquellos olvidados de la provincia que cada día enfrentan situaciones de intimidación. La crónica representa la singularidad de un evento y es muy propia de lo latinoamericano; ella se ha escrito desde que los españoles arribaron a América para tratar de explicar, a partir de la experiencia previa, lo desconocido. En la crónica se rescatan contenidos de los medios masivos que muchas veces se han quedado en la chiva periodística pero que aún tienen algo nuevo que decir. La mirada es la clave de quién realiza este tipo de escritura; una mirada capaz de asombrarse frente a lo cotidiano. El cronista debe reconocer sus limitaciones como testigo porque en su hacer siempre se encontrará con su propia humanidad y así lo expone Giorgio Agamben “Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene

que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (“Lo que queda” 34). La crónica debe contar la realidad sorprendente, sin protagonismo del que la narra y con la mirada ingenua de la primera vez. El cronista es un testigo privilegiado capaz de ofrecer un relato que se quede en la memoria y que permita, como opina Martín Caparrós, “sintetizar el mundo” (9). El siglo XXI trae un nuevo desafío para el cronista dice Julio Villanueva Chang, “ya no es sólo un buen escritor de la información. Su desafío es ser un reportero y traductor de los acontecimientos, de “lo que no se comprende”” (590-591). Él es el que nos cuenta para donde se está moviendo la sociedad en que vivimos.

El cronista utiliza el lenguaje real de los datos y se instaura en algunos casos como juez de eventos históricos. En las crónicas de Salcedo Ramos hay una crítica al Estado colombiano por su ineficiencia y abandono de los menos favorecidos y se duele que no existan voces que se levanten contra los poderosos. En una entrevista realizada por Ana Rodríguez, Salcedo opina que:

...el gran problema de la crónica latinoamericana es la ausencia de voces que se ocupen del tema del poder. A los cronistas se nos reprocha que nos ocupamos de los perdedores, del lado B, de ciertas situaciones pintorescas o medio freaks, o cotidianas, pero que no exploramos el tema de los poderosos. En los círculos de poder no metemos las narices y esa es sin duda una flaqueza de los cronistas de Latinoamérica” (n. pag.).

Salcedo se ha ocupado de escribir sobre la gente de la provincia y en la crónica de la masacre de El Salado explora la memoria de las víctimas, su dolor y la manera que la

población ha encontrado para seguir viviendo tras la tragedia. Esta actitud revela aquello que Mónica Bernabé denomina como “La política del género”, que no es necesariamente:

La manifestación de una posición política sino una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquellos que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos – o mejor – que no queremos ver. Intervención decimos, como una forma de provocación capaz de desmontar las posturas e imposturas del simulacro y apuntar a una ética de la representación que, en atención a lo dicho por Levinás, se origina en el lugar del rostro del otro (13)

Según el informe del Centro de memoria histórica titulado *¡Basta Ya!*⁴³ del año 2013, Colombia ha sufrido “1.982 masacres en el período de 1980 al 2012 [...] de cada diez masacres seis fueron perpetradas por los grupos paramilitares, dos por las guerrillas y una por los miembros de la Fuerza pública”(47). La masacre ha sido una modalidad importante de violencia sobre todo de los grupos de autodefensas, por la visibilidad y el mensaje aleccionador a sus enemigos. Los cuerpos de las víctimas son dejados a la vista de la población para sembrar el terror y desmoralizar al grupo opositor.

El Salado es un pueblo pobre de Colombia ubicado en el departamento de Bolívar que fue atacado por el bloque sur de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) entre el 16 y 19 de febrero del año 2000. Durante esos días los victimarios torturaron, degollaron y violaron a un número aún no determinado de campesinos cuya cifra aproximada supera los cien. Unos 450 hombres de las AUC destrozaron las casas y los comercios del pueblo y se considera una de las acciones más atroces cometidas por

⁴³ *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Ver bibliografía.

este grupo insurgente. Los testigos afirman que la llegada de los paramilitares a la zona provocó el desplazamiento forzado de por lo menos 280 personas, entre hombres, mujeres y niños, que tuvieron que dejar abandonadas sus tierras. Durante esos días de terror se supo que los paramilitares torturaron a sus víctimas con métodos salvajes y después los decapitaron.

Hay testimonios que aseguran que luego se pusieron a jugar fútbol con las cabezas. Utilizaron crueles métodos de ejecución, como el ahorcamiento y el cercenamiento de partes del cuerpo y luego les propinaron tiros de gracia”, dice un testigo (“Más de...”⁴⁴ n. pag.).

También se conoció que varias mujeres fueron víctimas de violación. A los sobrevivientes se les prohibió enterrar a sus muertos y se les conminó a abandonar el pueblo y los caseríos aledaños. Los habitantes fueron estigmatizados por vivir en zonas de conflicto e interés de los grupos ilegales. Algunos cadáveres fueron encontrados en fosas comunes luego de ser desmembrados y torturados con motosierras, destornilladores, piedras. A más de 15 años de la tragedia aún no se han podido cuantificar los daños de manera precisa. Mi investigación pretende analizar los datos relatados de la violencia en pueblos como El Salado.

En *Los ejércitos*, Ismael Pasos es un anciano profesor jubilado que vive con su esposa Otilia hace más de 40 años en un pueblo colombiano denominado San José. El anciano disfruta espiando desde la tapia de su jardín a su vecina Geraldina quien toma el sol desnuda. De pronto el ambiente idílico del pueblo se vuelve extraño; algunas personas

⁴⁴ “Más de 100 fueron las personas asesinadas por 'paras' en masacre del Salado, revela la Fiscalía. Hasta ahora en los registros judiciales se hablaba de entre 38 y medio centenar de muertos”. *El tiempo* 22 jun 2008. Ver bibliografía.

empiezan a desaparecer, entre ellas Otilia y el miedo comienza a convertirse en el personaje principal del relato. Los acontecimientos macabros no se hacen esperar: secuestros, asesinatos, retenciones, desplazamientos. Unos ejércitos sin rostros acosan a los habitantes y el ambiente se torna oscuro y violento. Ismael Pasos recorre su pueblo de un extremo al otro en un intento vano por encontrar a su esposa. El lector sólo percibe los pasos de la pesquisa de los ejércitos desde la perspectiva del anciano. Ismael no recuerda cosas, se le olvidan los espacios, los rostros de la gente. Cuando los acontecimientos se salen de control y se desata la violencia total, la gente decide escapar y el pueblo se va quedando solo. Sin embargo, el anciano se niega a abandonar su hogar. El final queda abierto a la imaginación del lector aunque es claro que Ismael será una víctima más del horror que ha vivido Colombia desde fechas remotas.

La selección del escritor Evelio Rosero para esta investigación no está determinada por pertenecer a una generación específica, o por conceptos como el de “post boom” o “postmodernismo”, bastante reevaluados por discusiones y teorías críticas al respecto⁴⁵. Me acerco más al concepto de postmodernidad de Diana Palversich en su libro *De Macondo a McOndo*⁴⁶ al afirmar que el término hoy “se refiere a una serie de fenómenos culturales, políticos y económicos interrelacionados que se han ido perfilando en el continente latinoamericano en las últimas dos décadas” (10). Esta definición se ajusta a mi tesis cuando pretendo indagar en expresiones artísticas interdisciplinarias que dan cuenta de una problemática de violencia no exclusiva de Colombia.

⁴⁵ Ver: Alex Callinicos. *Contra el postmodernismo* (1991)

⁴⁶ *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana.*

Los ejércitos es una novela corta, escrita en el siglo XXI y focalizada en el personaje víctima de la provincia olvidada por el Estado. Su escritura es realista y su autor pertenece a esos escritores que Claudia Maya describe como comprometidos pues “no son imparciales, saben del efecto de la palabra sobre el mundo y ponen frente a la indiferencia de los hombres y situaciones que no pueden ignorar en lo sucesivo, así estas mismas situaciones, en su modalidad extra- estética, no tengan la apariencia del mal” (234). Rosero es un escritor importante en Colombia y sus novelas se venden muy bien en el exterior pero paradójicamente es poco conocido en lo personal. No le gustan los medios, ni dar entrevistas; su forma de comunicarse con el mundo es a través de sus libros donde critica duramente un Estado inoperante, una religiosidad hipócrita y una pérdida de valores comunitarios que amenazan la cohesión social. Cuando Sartre se pregunta sobre el por qué hay que escribir literatura, responde: “porque el mundo frente al que se halla el ser humano es mudo” (67). La literatura proyecta la realidad pero no es la realidad. Ella es subjetiva pero es la mejor manera de “reproducir el mundo” (Sartre 81). De otra parte está el lector que no recibe pasivamente los discursos literarios sino que se adhiere a pactos de lectura específicos.

Obras como *Los ejércitos*, de estructura abierta y con un contenido de violencia y terror que impacta al receptor, requiere del lector un trabajo activo. Un texto, dice Humberto Eco, “es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que por así decirlo han quedado en blanco. El texto no es más que una máquina presuposicional” (Eco 39-40). Rosero en *Los ejércitos* interpela al lector a volcar la mirada hacia la provincia colombiana. La obra supera en tamaño lo que se considera una novela corta

pero guarda de ella el carácter sugerente de su prosa “a partir de pliegues y las disonancias del discurso, y por sobre los posibles titubeos del narrador” (Bencomo *En breve* 13) en donde se privilegia la memoria propia y comunitaria. También en que el protagonismo anti- heroico de un personaje central.

San José, más que un pueblo ficcional es la condensación de todos los pueblos asediados por los grupos insurgentes entre ellos El Salado. Pueblos que se ven identificados también a nivel global por los referentes comunes que los hermana: pobreza, violencia, abandono del Estado, indiferencia social. Rosero en *Los ejércitos* utiliza referentes de violencia muy precisos que nos recuerdan temas vistos en los medios masivos: explosiones en medio de una iglesia; incursiones de ejércitos sin nombre que violan, asesinan y secuestran; granadas y bombas dejadas al azar cuyas víctimas casi siempre forman parte de la población civil, amenazas y desplazamiento. En la novela no importan los nombres, ni la ubicación geográfica precisa de ahí que los ejércitos de Rosero sean sombras no identificables y tenebrosas que causan pavor. El nombre propio no importa, para la víctima el resultado es el mismo.

En la crónica, por el contrario, estos datos son fundamentales por su carácter periodístico. Los testimonios y cifras deben ser verídicos y comprobables. En la crónica titulada “El enfermero de los secuestrados” Salcedo describe así su encuentro con el protagonista:

Nos encontramos en el barrio Galerías, de Bogotá, en el segundo piso del restaurante especializado en comida típica de la costa Caribe colombiana. Son las tres de la tarde de un lunes de junio de 2009. El sargento Pérez salió hace una

hora de la Universidad Militar Nueva Granada, en cuya Facultad de medicina hace un curso preuniversitario. Todavía lleva puesto su uniforme de estudiante: una sudadera azul oscura con escudo redondo a la altura del corazón y ribetes amarillos en los puños (*La eterna* 92).

Los datos factuales en la novela *Los ejércitos* de Rosero por el contrario no son trascendentales. Las acciones no se apegan a una rigurosidad cronológica, no se sabe a ciencia cierta cuantos días han transcurrido, ni siquiera el día de la semana porque el protagonista tampoco lo sabe. El miedo le hace perder la noción del tiempo. Ismael Pasos se pregunta: “¿Sábado?”(160) “¿Lunes?”(155) “y ¿el tiempo? ¿Cuánto tiempo ha pasado? [...] ¿cómo pasará el tiempo, mi tiempo desde ahora? (105) “ ¿Qué día es? [...] perdí la cuenta de los días, ¿cuántas cosas han pasado sin que nos diéramos cuenta? [...] Otilia, perdí la cuenta de los días sin ti” (153). Ismael Pasos tiene la certeza de que algo insondable acecha su entorno, él tiene la certeza de lo ominoso por eso el tiempo no importa, lo trascendental es que el próximo ataque será inminente y efectuado por personajes sin rostro cuyas acciones alcanzan lo irracional que puede haber en cada ser humano.

El lector de la crónica es un lector colectivo, muy distinto a lo que sucede con el de una novela donde el acto de lectura es en solitario. Me refiero a un particular contrato de lectura que no solo invoca a la confianza que reclama el discurso factual o de no ficción, sino que involucra una identidad lectora comunitaria. Cristina Rivera Garza toma el concepto “Comunalidad” del filósofo francés Jean-Luc Nancy para recordarnos que ninguna escritura es original sino que “siempre escribimos es colaboración con los otros.

La escritura no es una práctica aislada sino una tarea comunal” (*Los muertos* 244). Se escribe para los demás, esa es una manera de pensar la comunidad⁴⁷ de esta forma el escritor queda involucrado con ella. Rivera Garza utiliza el término comunalidad porque enfatiza en las relaciones de trabajo colectivo gratuito y de servicio propias de las comunidades mesoamericanas. Este tipo de interacción amenaza “los sistemas cerrados y jerárquicos que viven y predicen el privilegio, el prestigio, el mercado. La ganancia en lugar de la compartencia” (*Los muertos* 281).

La crónica de Salcedo Ramos comunica “la verdad” de la comunidad que investiga, su vida comunitaria y cómo éstos la perciben y la experimentan. De la misma manera al escribir y traducir dicha experiencia, el cronista hermana a su público y lo hace estar y sentir como parte de la colectividad. El lector comparte su dolor y desarrolla sentido de pertenencia: “La comunalidad, acaso lógicamente, sospecha de la capacidad de la escritura para inscribir lo que Nancy llama la comunicación y su reparto” (Rivera *Los muertos* 278). La crónica de Salcedo Ramos está lejos de los dogmatismos que se le han otorgado a la lengua escrita y por el contrario refuerza la idiosincrasia y las costumbres del grupo que indaga. Su escritura particular rescata elementos propios de la cultura popular, de su propia cultura costeña, su afinidad por los menos favorecidos, su crítica a una sociedad inoperante y a un Estado insensible. Las crónicas de Salcedo Ramos se atienen a hechos verídicos y verificables pero en ellas se aprecia también lo que significa para el periodista su interacción con los personajes a investigar. Sus narraciones recogen datos fundamentales para completar la historia de país; sin embargo, en sus crónicas

⁴⁷ Sobre ella han escrito: Maurice Blanchot con *La comunidad inconfesable* (1983), Benedict Anderson con sus *Comunidades imaginadas* (1983), Jean- Luc Nancy y su *Comunidad inoperante* (1983) y Giorgio Agamben *La comunidad que viene* (1990).

quedan plasmadas también sus propias interpretaciones e incluso los discursos de los muertos que hoy por hoy tienen sus propios traductores.

En la crónica, aunque también se lee de la misma manera, el lector se hace partícipe de una comunidad indignada, de una colectividad que se siente interpelada afectivamente por el patriotismo del imaginario nacional. En su crónica “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” que investiga la masacre de El Salado, Salcedo le llama la atención al lector de manera directa:

Porque, dígame usted, y perdone que sea tan crudo, si no fuera por esa masacre ¿cuántos bogotanos o pastusos sabrían siquiera que en el departamento de Bolívar, en la costa Caribe de Colombia, hay un pueblo llamado El Salado? Los habitantes de estos sitios pobres y apartados solo son visibles cuando padecen una tragedia. Mueren, luego existen (*La eterna* 301).

Las crónicas de Alberto Salcedo Ramos nos dan una versión inesperada de una misma noticia expuesta mil veces en los medios masivos. Su mirada es curiosa, diferente, pero no ficcional. En la crónica de El Salado por ejemplo, cuando Salcedo visita la cruz que se erigió en honor de los ciudadanos asesinados, le llama la atención que el pueblo no tenga un cartel de bienvenida a la entrada y que sea la cruz la que le indique al forastero que ya llegó a su destino. Al respecto escribe Salcedo: “Porque en muchas regiones olvidadas de Colombia, fíjese usted, los límites geográficos no son trazados por la cartografía sino por la barbarie” (305).

Las historias que investiga el cronista sirven para exponer una realidad que parece lejana para los ciudadanos de las grandes ciudades. Él hace visible esos seres

extraordinarios en apariencia intrascendentes al resto de la población. Para Salcedo lo más importante que se debe tener en cuenta para escribir una crónica es la certeza que los zapatos del que lo intente se van a ensuciar. En la crónica titulada “La travesía de Wikdi” donde narra la vida de un niño chocoano, campesino y pobre que debe caminar 5 horas cada día para ir y volver de su escuela. Salcedo describe así su aventura:

Hemos caminado por entre un riachuelo como de treinta centímetros de profundidad. Hemos atravesado un puente roto sobre una quebrada sin agua. Hemos escalado una pendiente cuyas rocas enormes casi no dejan espacio para introducir el pie. Hemos cruzado un trecho de barro revestido de huellas endurecidas: pezuñas, garras, pisadas humanas. Hemos bajado por una cuesta invadida de guijarros filosos que parecen a punto de desfondarnos las botas. Ahora nos aprestamos a vadear una cañada repleta de peñascos resbaladizos. Un vistazo a la izquierda, otro a la derecha. Ni modo, toca pisar encima de estas piedras recubiertas de cieno. Me asalta una idea pavorosa: aquí es fácil caer y romperse la columna. A Wikdi, es evidente, no lo atormentan estos recelos de nosotros los “libres”: zambulle las manos en el agua, se remoja los brazos y el rostro (Salcedo “Crónica: La travesía de Wikdi”. n.pag.).

Para Salcedo es imposible escribir una buena crónica sentado desde el cómodo asiento de una oficina de redacción. El cronista debe mezclarse con la gente y caminar los espacios para entrar en sintonía con el entorno que será luego su auditorio y rescatar lo que muy frecuentemente no se cuenta ni siquiera con palabras. El cronista es el encargado de

conectar eventos que en apariencia no tienen nada en común. Sin embargo, bajo su mirada, el mundo puede leerse de muy variadas y diferentes maneras.

Juan Villoro compara la crónica con el ornitorrinco por ser ésta una suma de muchos géneros, sin embargo, su identidad depende de esta mezcla plural: “se beneficia con la estructura dramática del cuento, la subjetividad de la novela, el sentido fáctico del reportaje, los diálogos de la entrevista y aun del teatro, la intervención en primera persona del memorialista, etcétera” (Ogarrío 251). Cierta crónica además se adjudica una función social y está ligada de manera profunda a las crisis de la historia “El cronista es, ante todo, un sujeto que observa y escucha la realidad que le rodea; es fundamentalmente un testigo del acontecer diario que decide registrar ciertos eventos y personajes contemporáneos” (Bencomo 146) para rescatarlos en algunos casos, del olvido.

La crónica posee unos recursos que la convierten en un género provechoso a la hora de hablar sobre la violencia. Uno de ellos es el lector puesto que como género de no ficción es interpelado con urgencia por el mensaje. El cronista se instaura como esa voz que grita, que lo que está plasmado en el papel no da espera, es real y no miente. Hay un contrato de veracidad con el público en donde el lector confía en que lo expuesto en la crónica es verdad. Para esto, Salcedo escribe con base en los testimonios de sus entrevistados. Él analiza los acontecimientos desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, la crónica transmite las memorias de sus protagonistas y este aspecto causa algunas veces debates. Beth Jörgensen en la introducción de *Documents in crisis* expone al respecto que:

These controversies have made questions about the reliability of memory and eye-witness testimony and the relative responsibility of nonfiction writers to accuracy as opposed to aesthetics or a more poetic concept of truth, visible for a wide reading public outside of academic circles”(5).

La literatura factual tiende a presentar una posición crítica, actúa en muchos casos como un medio de protesta. El cronista se instauro como un instrumento que privilegia la memoria del pasado de sus protagonistas para reconstruirla. La novela, por ejemplo, no busca este mismo efecto; ella sirve para inventar un lenguaje frente a lo inefable de la violencia. La crónica aunque no es ficción sí es literaria y se permite rasgos de estilo y de imaginación que no estarían en un texto del periodismo informativo. El cronista puede explorar otras formas de narrar la violencia que es el tema que nos atañe y Salcedo Ramos con su manera de expresar el mundo le da a Colombia en sus crónicas una posibilidad de salida, una luz de esperanza.

Sus crónicas claman por una reconstrucción de los lazos comunitarios golpeados por la violencia. Tantos años de intimidación han resquebrajado la comunidad y es claro que dichas acciones arrasan con todo, pero hay ciertas cosas que permanecen inmunes frente al horrorismo de la guerra: el recuerdo, la memoria, ciertas tradiciones que se rescatan cuando el cronista indaga sobre ellas y sobre la cultura de la comunidad que interpela. En la crónica de *La eterna parranda* titulada “La palabra de Juan Sierra” así expone Salcedo los valores de la comunidad indígena Wayúu sobre “El palabrero” que es el personaje que trata de solucionar las desavenencias de la comunidad. Don Juan Sierra

dice que los wayúu viven tranquilos “porque no tienen ninguna deuda pendiente con el cielo” (36) y vive agradecido por el poder enorme que posee la palabra:

Una palabra bien dicha desarma al enemigo, acerca al que se encuentra lejos, abre las puertas clausuradas, alegra al que está triste y apaga los incendios alevosos. En cambio, cuando pronuncias una palabra altanera, las palomas se vuelven halcones, los ríos se salen de madre, los mares se enfurecen y hasta el problema más inútil adquiere de repente la fuerza suficiente para destruirte (*La eterna* 37).

La palabra, que en el pasado tenía un valor incalculable, ha perdido vigencia por la falta de confianza entre los hombres, la corrupción y las ansias de protagonismo. En esta comunidad indígena que comparte la Guajira venezolana y colombiana aún hoy es un don valioso.

Tanto la crónica como la novela tienen la capacidad de expresar el lenguaje del sufrimiento, asumir una posición crítica frente a situaciones sociales injustas y ponerlas en evidencia ante el mundo. En las obras tanto de Rosero como de Salcedo se observa un compromiso social en donde las víctimas más olvidadas del país encuentran espacios que las hacen visibles y que como lo expresa Claudia Maya puedan “erigirse como un discurso potencialmente transformador, así dicha transformación esté en el terreno de la utopía” (240).

Narración fenomenológica y focalización en *Los ejércitos* y en “Un pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”:

En los años sesenta Scholes y Kellogg definieron la perspectiva en la narración como “the essence of narrative art” (240). La perspectiva puede estudiarse desde: el narrador, la luz, la conciencia, la focalización. Sin embargo, la percepción de la obra se entiende más como aquello que estimula y afecta los sentidos. Lo importante aquí es recordar que el lector no es una página en blanco sino que se enfrenta a la escritura de una obra con una experiencia social, cultural e histórica que determinará la manera de apreciar el contenido que lee. La experiencia personal del lector frente al contenido narrativo que se le ofrece permite abrir una posibilidad infinita de interpretaciones, una “recreation or reconstruction of the world” (Merleu-Ponty 207).

Hans-Georg Gadamer, padre de la fenomenología literaria parte de la noción ontológica de que el ser es lenguaje (443) y por ello nos podemos comunicar. En la comunicación las diferencias no se reducen a conceptos formales sino que implican a todas las tradiciones que cada ser humano porta a través del lenguaje. La percepción y el lenguaje poseen características semejantes “así como una pregunta se dirige por medio de un sentido hacia una respuesta al entrar en diálogo con otros, así el cuerpo se abre por medio de los sentidos hacia un objeto y entra en diálogo con el mundo” (Chamberlain 85). La perspectiva se encuentra entre el diálogo de lo objetivo y lo subjetivo. Salcedo Ramos tiene una tradición arraigada en la cultura costeña colombiana, en su oralidad y en su folklore. El lenguaje que utiliza para escribir lo hace fácilmente identificable como alguien de esa región: “No nos engañemos: El Salado es “el pueblo de la masacre”, así

como San Jacinto es el de las hamacas, Tuchín el de los sombreros *vueltaos* y Soledad el de las butifarras” (*La eterna* 305). Esos referentes son todos de la costa Caribe. En sus crónicas describe eventos que serían intrascendentes para alguien que no estuviera familiarizado con la cultura del pueblo:

Nubia Ureta hierve el café en una hornilla de barro. Vitaliano Cárdenas les echa maíz a las gallinas. Eneida Narváez amasa las arepas del desayuno. Miguel Torres hiende la leña con un hacha. Juan Arias se apresta a sacrificar a una novilla. Juan Antonio Ramírez cuelga la angarilla de su burro en una horqueta (*La eterna* 306).

Salcedo adecúa la escritura a su mundo y los lectores, cuando se apropian de ella, también la convierten en un texto propio.

La violencia se narra de muy diferentes maneras y la discusión va a girar en torno a los parámetros estéticos que posee la escritura que habla de la violencia y que impacta al lector. Gérard Genette distingue tres tipos de focalización: La cero o de no focalización donde el narrador sabe más que todo el mundo es el narrador omnisciente. La focalización interna donde sólo se domina un punto de vista y es la que utiliza Rosero en *Los ejércitos*; ésta puede ser fija, si el mismo personaje narra todo el tiempo o variable, si la focalización cambia a otro personaje y múltiple si diferentes personajes se alternan la focalización de una misma historia. La focalización externa se presenta cuando el narrador sabe menos que el personaje y corresponde al relato “objetivo” en este caso a la crónica. La frontera entre estas focalizaciones no es del todo estricta. Estos tipos de mirada determinarán características diferentes de aproximarse a la violencia en Rosero y en Salcedo.

En Rosero por ejemplo, el narrador habla en primera persona. Esto le ofrece al lector la perspectiva única y exclusiva del que narra, una focalización interna. El lector en *Los ejércitos* tiene la versión del drama que vive Ismael Pasos: sus pensamientos, deseos y angustias las sabe el lector, pero queda por fuera de su entendimiento lo que piensan los demás:

Me apoyo en la fachada de cada casa, para avanzar. Lo descubro de pronto, es el clamor, congelado; no estoy solo en la calle: regresan las voces compactas, me vuelvo en derredor [...] y allí me quedo hecho un ovillo como si durmiera, me finjo muerto, me hago el muerto, estoy muerto, no soy un dormido, es en realidad como si mi propio corazón no palpitara... (*Los ejércitos* 185).

El lector siente el miedo, la angustia del personaje, la falta del aire. Lo que Ismael Pasos no nos cuenta de los demás, lo tenemos que imaginar para completar su discurso parcializado. En Salcedo, precisamente por la condición periodística de la crónica, la narración debe ser completada y verificada por varias voces a través de una focalización externa que garantice un relato lo más objetivo posible del asunto a tratar. Cuando el periodista a su vez deja impreso en algunos casos su propio punto de vista lo hace a través de una focalización interna. Esto opina el propio Salcedo en su crónica de El Salado: “El terrorismo, fíjese usted, hace que algunos de quienes todavía seguimos vivos pongamos los ojos más allá del mundillo que nos tocó en suerte. Por eso nos conocemos usted y yo” (305). Esta cita nos hace notar que la focalización en Salcedo Ramos privilegia una primera persona plural, aquella que involucra a otro lector dentro de un nosotros.

Colombia ha tenido infinidad de conflictos y no se puede hacer alusión a una única violencia sino a diferentes violencias con variados actores, objetivos, estrategias macabras pero con semejante víctima: la población civil inerme. “La violencia es [...] la fuerza continua ejercida sobre un cuerpo, ya sea ésta una fuerza física, psicológica o lingüística” (Caña 331).

Paso ahora a discutir otro tipo de focalización que se nos hace evidente en la obra de Rosero, quien aunque generacionalmente forma parte de un grupo de autores que privilegian la perspectiva urbana, en sus temáticas presenta historias predominantemente centradas en personajes rurales. Rosero nos presenta el horrosimo que causa la violencia desde la perspectiva interna de unos personajes rurales que son la versión ficcional de aquellos seres de provincia que no han podido contar su experiencia. Al autor le interesa más describir los estragos de la violencia que explicar las razones o fuentes de este descalabro. Para él, guerrilla, paramilitares, narcotráfico o delincuencia común son semejantes. Lo fundamental es transmitir el miedo que produce la violencia sobre la síquis de la víctima. Para Rosero es claro que la violencia en la provincia se ha vuelto generalizada e inmanente y la puede ejercer cualquiera de los grupos del conflicto colombiano. *Los ejércitos* es una novela breve focalizada en su protagonista, Ismael Pasos, quien internaliza esta violencia y en tanto sujeto sufriente, representa a una colectividad. El anciano protagonista es uno entre las múltiples víctimas que deja la violencia colombiana de la misma manera en que lo es el pueblo ficcional de San José; un pueblo fantasma entre los muchos que han quedado abandonados ante la huida de sus habitantes. San José puede ser la versión novelada de El Salado descrito en la crónica de Salcedo Ramos.

Rosero narra en su novela *Los ejércitos* el terror que vive la población rural frente al ataque de enemigos sin rostro. En 2003 ya se había acercado al tema de la violencia de manera similar con su libro *En el lejero* donde también un anciano protagonista busca en varios pueblos miserables a su nieta desaparecida. La diferencia es que aquí la resolución narrativa es fantástica, mientras que *Los ejércitos* "...es la reescritura, en clave realista, de la historia periférica de violencia y desencuentro plasmada en *En el lejero* (Orrego 87). En la novela del 2003 los personajes son dantescos: los niños juegan fútbol con cabezas humanas, aparece una enana lasciva y escalofriante, unas monjas suicidas y caritativas, un carretero condenado a recoger ratas muertas que invaden las calles del pueblo. El pueblo es un territorio de vigilia y de ensueño, de pesadilla y esperanza. Las personas que habitan el lugar son fantasmales, como muertos; hay mucha similitud con el ambiente de *Pedro Páramo*. En *el lejero* un anciano igual que Ismael Pasos, Jeremías Andrade, se desplaza por un pueblo inmundo y espectral tras las huellas de su nieta secuestrada años atrás. En él, en medio de una niebla incesante, unas monjas cuidan, en un lugar llamado El perdedero, a los condenados al olvido.

Rosero como novelista, nos describe en *Los ejércitos* a la Colombia rural fragmentada donde personajes como Ismael se van quedando a la deriva tras el rastro de lo perdido. El porvenir del personaje y de su pueblo poco importan y es el escritor el encargado de hacerlos visibles: la muerte pierde relevancia dentro de las sociedades modernas, dice Benjamin, quienes la han expulsado del devenir diario confinándola a un lugar regulado donde la historia de los muertos no sea fuente de conocimiento para los vivos. La muerte, que "es la sanción de todo lo que el narrador puede referir" ya no genera autoridad en un mundo donde experiencia y comunicación no crean comunidad,

ella está fragmentada (*El narrador* 75). En San José, lo único que prevalece es el terror y el desplazamiento social; allí predomina el miedo y la desinformación.

La novela *Los ejércitos* inicia con un tono feliz que describe un lugar idílico lleno de árboles con naranjos. Ismael Pasos cuenta con una guapa vecina, Geraldina, y describe a su pueblo como un lugar claro, soleado, rodeado de animales y niños:

La esbelta Geraldina, buscaba el calor en su terraza completamente desnuda [...]. A su lado, a la sombra refrescante de una ceiba, las manos enormes del brasilero merodeaban sabias por su guitarra, y su voz se elevaba, plácida [...] entre la risa dulce de las guacamayas” (11)

Por su parte, Salcedo no idealiza al pueblo pues como cronista entrega al lector un balance exacto de lo que ve y siente en aquel ambiente:

El sol ya se ocultó pero su fogaje permanece concentrado en el aire. Mi acompañante cuenta entonces que en este punto en el que estamos ahora, más o menos aquí, en la mitad de la cancha de fútbol, los paramilitares torturaron a Eduardo Novoa Alvis, la primera de sus víctimas. Le arrancaron las orejas con un cuchillo de carnicería y después le embutieron la cabeza en un costal. Lo apuñalaron en el vientre, le descerejaron un tiro de fusil en la nuca. Al final para celebrar su muerte, hicieron sonar los tambores y las gaitas que habían sustraído de la Casa de la cultura (301-302).

Este párrafo está en el primer renglón de la crónica. El género requiere ir al punto lo antes posible porque está más limitado de espacio para desarrollar su historia. Los hechos son

narrados de manera clara, concisa y directa, sin adornos. Sin embargo, el lenguaje se apropia de las inflexiones: “embutieron”, “descerrejaron”. Dentro de la ambientación también se aprecia la presencia de la música que forma parte del folclore y la cultura caribeña familiares a Salcedo. En contraste con la economía expresiva de la crónica, Rosero le dedica más de dos páginas a la descripción de episodio violento de su pasado. La novela permite más espacio para la descripción y la retórica literaria.

Para Salcedo son fundamentales las fechas y las circunstancias en las que ocurrieron los acontecimientos. Su crónica garantiza al lector que la noticia que pasó por los medios masivos sin mucho análisis años atrás, va a ser desarrollada con mayor profundidad. Esa minucia en los detalles afirma la veracidad del relato: “Torres recuerda que cuando ocurrió la masacre, en febrero de 2000, todos los habitantes se marcharon de El Salado. No se quedaron ni los perros dice. Pues bien: él, Torres, fue una de las ciento veinte personas –cien hombres y veinte mujeres- que encabezaron el retorno a su tierra en noviembre del año 2002” (*La eterna* 307).

En *Los ejércitos* la voz se articula narrativamente desde el monólogo de Ismael Pasos en donde a medida que crece su temor el discurso se torna delirante. El lector siente el miedo que aturde al protagonista: “Escucho otro disparo, el cuerpo derrumbándose. [...] es asco y los vértigos me doblan sobre la tierra, ¿estoy frente a la puerta de mi casa? , es mi casa, creo – o, por lo menos, el sitio donde duermo, eso quiero creer- (*Los ejércitos* 199). Juan Duchesme Winter dice al respecto que el delirio “asumido como resistencia y como articulación de una praxis creativa se convierte en teoría deseante, teoría resistente y transformativa de realidades” (23). El delirio en Ismael

Pasos transforma su lenguaje y su percepción de la realidad; el anciano no está loco, simplemente su lenguaje cambia a consecuencia del terror que lo abrumba:

Oye se paraba eternamente a vender sus empanadas. Escuché el grito, volvió el escalofrío porque otra vez me pareció que brotaba de todos los sitios, de todas las cosas, incluso de adentro de mí mismo. “Entonces es posible que esté imaginando el grito” dije en voz alta, y oí mi propia voz como si fuera de otro, es tu locura, Ismael, dije, y el viento siguió el grito, un viento frío, distinto, y la esquina de Oye apareció sin buscarla, en mi camino”(Los ejércitos 199-200).

El terror empieza a crecer dentro del relato y la psiquis del personaje se fragmenta; el lector vive ese miedo de manera intensa, tal como lo siente el personaje protagonista quien va siendo consciente que se está cerrando toda posibilidad de sobrevivencia:

...regresan las voces compactas, me vuelvo en derredor, son voces que se tuercen y retuercen, ni muy cerca ni muy lejos [...] ahora los perseguidores aparecen, y los últimos de ellos han girado en dirección mía [...] ¿me descubrieron? [...] ¿o van a dispararme? [...] me dejo resbalar en el andén y allí me quedo hecho un ovillo como si durmiera, me finjo muerto, me hago el muerto, estoy muerto, no soy un dormido (Los ejércitos 185)

El monólogo de Ismael Pasos es tan íntimo que el lector alcanza a percibir los latidos de su corazón, la falta de aire que le impide correr y avanzar más rápido, el aturdimiento. El horror “is a matter of what one cannot escape, one is forced to witness, and that haunts one’s mind, psyche, and body” (Debrix 19). El anciano está solo y su situación de abandono lo hace aún más vulnerable; no hay una comunidad que garantice su

supervivencia: “La presencia espectral de los ejércitos produce un terror que se irá apoderando de la narrativa. Este terror intensifica la desmesura del acecho de los ejércitos y hace aún más ambiguo, brumoso e irreconocible el espacio físico y textual” (Martínez 101).

Los acontecimientos de violencia que afectan a San José hace que *Los ejércitos* sea catalogada como narrativa realista porque las referencias violentas han ocurrido realmente en diferentes partes del territorio nacional: extorsiones, secuestros, explosión de pipetas de gas en iglesias, minas quiebrapatatas, entre otras. La novela también nombra lugares geográficos que ubican al lector específicamente en Colombia “ayer fue en Apartadó, en Toribío, ahora en San José, y mañana en cualquier pueblo (115-116). Asimismo nombra a personajes reconocidos del país “y monseñor Rubiano⁴⁸ nos advirtió que el secuestro es una realidad diabólica” (94). San José es ficcional pero lo que allí acontece podría suceder en cualquier zona rural del país.

Las escenas de violencia que aparecen en *Los ejércitos* sorprenden, no porque sean desconocidas, sino porque en los años 80 y 90 habían sido traducidas en cifras por los medios masivos y por las instituciones encargadas de la seguridad del país. Se conocían estadísticas del número de niños convertidos en sicarios, de las violaciones a los derechos humanos, de los mutilados y del número de secuestrados. La gente común se enteraba con ciertas restricciones, con censuras, a partir de la noticia sensacionalista por el afán de la exclusiva. La versión de los acontecimientos de violencia que transmitía la radio y la televisión a los colombianos dejaba datos escabrosos sin origen ni

⁴⁸ Cardenal colombiano, arzobispo de Bogotá desde 1994 a 2010. Ordenado sacerdote el 8 de julio de 1956, y nombrado Cardenal Presbítero el 21 de febrero de 2001.

consecuencias. Las imágenes se volvieron paisaje reiterado y en las urbes toda esa información se escuchaba desde el confortable espacio del trabajo y el hogar. La sensación en las grandes ciudades era que mientras el peligro se mantuviera en el campo los demás estaban a salvo; esto duró hasta que la violencia también nos tocó a la puerta: el 27 de noviembre de 1989 un sicario pagado por el narcotráfico estalló un avión que tenía la ruta Bogotá – Cali con 107 personas a bordo; en diciembre de 1989, un atentado terrorista explotó el edificio de la Dirección Administrativa de Seguridad (DAS) en Bogotá con un saldo de 70 muertos y más de 600 heridos; en abril de 1993 un centro comercial ubicado en uno de los barrios más exclusivos de Bogotá fue destruido por un coche bomba dejando 218 personas heridas, 11 muertos y miles de pérdidas económicas. Estos son sólo algunos ejemplos de la inseguridad que se empezó a vivir en las grandes capitales del país. La violencia entonces dejó de ser un problema confinado únicamente a las zonas rurales.

Rosero hace evidente ese distanciamiento del centro del país con la provincia cuando describe a la prensa que viene a cubrir los acontecimientos violentos de San José. La periodista y su camarógrafo se muestran extraños e indiferentes ante el sufrimiento de la población local; la chica llega custodiada por militares y en helicóptero por ser sobrina del general Palacios. “Aquí, en este pueblo, quemada por el sol, no parece encontrarse a gusto [...] se diría que camina a través del infierno, la boca fruncida en el tormento. “Gracias a Dios mañana nos vamos, Jairito”, oí que le dijo a su camarógrafo” (126). Rosero es consciente que las versiones oficiales desestiman la gravedad de los acontecimientos que ocurren en la provincia y siente como escritor la obligatoriedad de justificar su trabajo literario “El autor rechaza el lenguaje usado para invisibilizar el

conflicto, muestra la guerra como un círculo vicioso que se va cerrando hasta tomar posesión de todo” (Muñoz R. 62). Paula Marín en su libro *De la abyección a la revuelta*, enfatiza que la memoria herida de Colombia busca “subsanan su consciencia histórica” y esto sólo se da en *Los ejércitos* “a partir del lenguaje y de la resolución del personaje, Rosero elabora en esta novela una crítica al lenguaje periodístico y al periodismo mismo” (74). El personaje principal no quiere ser parte del show mediático que su desfortuna ofrece al espectáculo. El escritor resalta que la muerte de cada colombiano va en detrimento de nuestra propia sobrevivencia como país y que “es solo desafiando a los medios de comunicación dominantes como ciertos tipos de vida pueden volverse visibles o cognoscibles en su precariedad” (Buttler *Marcos* 81).

Salcedo aunque periodista, también se duele de la desidia del gobierno central y de la ignorancia de la gente que como él y como cualquiera de los que vivimos en las grandes ciudades tenemos sobre lo que acontece en la provincia. Sólo las tragedias hacen que los nombres de estos campesinos salgan a la luz pública “Le reitero a José Manuel Montes que mi visita se debe a la matazón cometida por los paramilitares. Si no se hubiese presentado ese hecho infame, seguramente yo andaría ahora perdiendo el tiempo frente a las vitrinas de un centro comercial en Bogotá, o extraviado en una siesta indolente” (*La eterna* 305). En otro aparte critica cómo los medios enaltecen a ciertos personajes para luego olvidarse de ellos. Cuando pasó la masacre y la población regresó dos años después se encontraron con que no había un maestro que enseñara a los niños. Una chica, María Magdalena Padilla fue noticia de primera página cuando le dejaron una niña de 5 años a cuidar y las dos se pusieron a jugar a la profesora. Con el tiempo María alcanzó a tener a su cuidado treinta y ocho niños. La noticia llegó a los medios “En esas

apreció una periodista que, folclóricamente, le estampilló a la protagonista el mote de “Seño Mayito”, dizque porque María Magdalena sonaba demasiado formal” (*La eterna* 311). La niña salió en los medios masivos, la retrataron con el presidente de la república, la pasearon por varios lugares del país y hasta le concedieron el Premio Portafolio Empresarial. Sin embargo, en el 2009, cuando Salcedo regresa a El Salado, encuentra a María Magdalena triste por no haber podido estudiar para profesora como siempre lo había soñado por falta de dinero. Salcedo se incluye dentro de la crítica al país, para recordarnos que él también hace parte de las cosas que deben cambiar “En el fondo, creamos a estos héroes efímeros, simplemente, porque necesitamos montar la parodia de solidaridad que alivie nuestras conciencias” (311).

Los personajes femeninos de Rosero representan también ese grupo vulnerado por la violencia que sufre el horror en su piel. En la guerra colombiana nueve de cada diez víctimas son hombres, sin embargo, son las mujeres las que reciben el peso de la violencia. En el capítulo de Diettes ya había mencionado esa conexión que existe entre erotismo y muerte puesto que ambos son sentidos en la piel. El arte constantemente representa los conceptos unidos para no olvidar que amar el cuerpo del otro implica reconocer su pérdida “La virgen de los sicarios inaugura una tendencia a la erotización de nuevas formas de violencia, que aparecen [...] centradas en personajes marginales” (Rueda 79)⁴⁹. Rosero persiste en el tema aunque con una narrativa diferente.

El informe del Grupo de memoria histórica de 2013 informa que:

⁴⁹ George Bataille en *L’Erotisme* (1957) y *Larmes D’Eros* (1961) analiza la larga tradición entre violencia y erotismo en las representaciones artísticas y literarias de occidente.

En Colombia, según reportes de organismos nacionales e internacionales, las mujeres han sido víctimas de múltiples, atroces y sistemáticos crímenes del conflicto armado. Las cifras de RUV (Registro único de víctimas) al 31 de marzo de 2013 registran que entre 1985 y el 2012, 2'420.887 mujeres han sido víctimas de desplazamiento forzado, 1.431 de violencia sexual, 2.601 de desaparición forzada, 12.624 de homicidio, 592 de minas antipersonal, 1.697 de reclutamiento ilícito y 5.873 de secuestro (*¡Basta ya!* 305).

Estas cifras reales son presentadas de manera ficcional por Rosero en *Los ejércitos*. Él le otorga a sus mujeres valores femeninos como: belleza, coquetería, sensualidad, alegría y maternidad, para exacerbar su condición de sujetos vulnerables. Es por ello que el ensañamiento de los atacantes sobre su integridad choca de manera violenta al lector. Otilia por ejemplo, desaparece a manos de los ejércitos y toda la novela gira en torno a su búsqueda. Ella es el símbolo de una Colombia cansada, vieja, perdida, en donde nadie da razón de su porvenir; además es madre y educadora, ambos roles tradicionalmente asignados a la representación alegórica de la patria.

En la novela el anciano Ismael Pasos, testigo voyerista de San José, mira todo lo que acontece a su alrededor; sin embargo, su forma de mirar cambia durante el transcurso de la novela. Inicia de manera erótica espiando a su vecina Geraldina desnuda y termina mirándola muerta, violada por sus asesinos y avergonzado de desear ser uno de sus agresores “lo primero que ve este protagonista narrador es a Eros; lo último, a Thánatos [...] ese acto horrible equivale a la muerte emocional (Hoyos 285). Muerte que es latente en los habitantes de San José y que como indica Moraña los tiene fragmentados física y psicológicamente (*La escritura* 194). Geraldina “ofrece la imagen alegórica de una

desolación y una deshumanización sin esperanzas ni límites” (Moraña *La escritura* 198); ella representa el culmen de la animalidad y ferocidad del ser humano contra los de su misma especie y por consiguiente, el quiebre de la sociedad colombiana. Este tipo de violencia hace que el lector sea consciente de su propia vulnerabilidad y de la fragilidad de los que lo rodean. Actos tan deplorables como la violación de la vecina de Pasos:

...it was not simply a sexual act committed by overexcited warriors but also a declaration of superiority and a form of torture that often ended in death” [...] War permits, justifies, and rewards the predatory male, who can even take pleasure in the gang rape of the corpse or the virtual corpse (Franco 15-16).

Geraldina es descrita por Rosero en su novela como “la conciencia inexplicable de un país inexplicable, me digo, una carga de poco menos de doscientos años que no le impide sin embargo estirar todo su cuerpo, empinar sus pechos detrás del vestido, bosquejar una sonrisa incierta, como si se relamiera los labios (37). La violencia que se ejerce en su cuerpo es una metáfora de la situación social del país. Esta representación alegórica de la nación violada es muestra de los modos metafóricos de la prosa novelesca, en contraste con la aparente transparencia del lenguaje mediático que relata los saldos de la violencia.

En la crónica de Salcedo sobre la masacre de El Salado en cambio, no hay giros alegóricos para describir la violencia contra la mujer. Lo que hicieron los paramilitares contra la población civil supera la ficción:

En la lista después de Novoa Alvis, seguía Nayibis Osorio. La arrastraron prendida por el pelo desde su casa hasta el templo, acusada de ser amante de un comandante guerrillero. La sometieron al escarnio público, la fusilaron. Y a continuación, en el colmo de la sevicia, le clavaron en la vagina una de esas

estacas filosas que utilizan los campesinos para ensartar las hojas de tabaco antes de extenderlas al sol. [...]. Rosmira Torres Gamarra. Separaron a la señora del grupo, le amarraron al cuello una soga y comenzaron a jalarla de un lado al otro, al tiempo que imitaban los gritos de monte característicos de la arriería de ganado [...] La ahorcaron en medio de un nuevo estrépito de tambores y gaitas (302-303).

Para Adriana Cavarero “un cuerpo desecho pierde su unicidad” (25). El fragmentar el cuerpo a través de la violencia ofende “la dignidad ontológica” (26) que la figura humana posee y la convierte en espectáculo intolerable. El horror congela frente al asco y repudio que genera un cuerpo destazado. El cadáver pierde su individualidad y dicha acción es más violenta que el mismo horror que genera el acto violento. La idea del verdugo es “deshumanizar, ensañarse sobre el cuerpo en cuanto cuerpo, destruyéndolo en su unidad simbólica, desfigurándolo” (26). El horror que se ejerce no es sólo para desmembrar el cuerpo sino simbólicamente también a la institución social. La deshumanización más horrorífica es la que proviene de la imagen mítica de Medea, una madre que por venganza da muerte a su descendencia. Dicho mito se convierte en el gesto criminal por excelencia porque se mata un ser inerme y además se le niega el auxilio lo que salvaría la imagen de la madre “tal crimen se consuma en un cuerpo vulnerable, reconducido a la situación primaria de lo absolutamente inerme” (Cavarero 58).

La crónica de Salcedo Ramos enfatiza en el paradójico sonar de las gaitas, que rememora la fiesta y la parranda del sentir colombiano. Para Salcedo, la música también tiene una relación muy cercana con la muerte. En la costa Caribe el Carnaval de

Barranquilla es de las festividades más populares del país y catalogado por la Unesco⁵⁰ el 7 de noviembre de 2003 como Obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. El carnaval de Barranquilla culmina con la muerte de Joselito que es el personaje que representa esta festividad quién luego de 4 días de fiesta intensa fallece y su cuerpo es sepultado simbólicamente por las viudas alegres que compartieron con él sus días de fiesta. Muerte y jolgorio son la cara de una misma moneda en el Caribe colombiano. Al respecto, el 21 de mayo de 2014 fecha del cumpleaños número 51 de Alberto Salcedo esto escribió en su cuenta de Facebook:

Para mí la muerte es el gran tema. En Arenal lo fue porque moría poca gente. Eso sí: como era un pueblo pacífico, allí nadie moría asesinado. Los habitantes eran longevos, morían por lo general acostados en sus camas [...]. En el Caribe colombiano todas las calamidades, tarde o temprano, se vuelven un asunto bailable. Bailamos, pero en el fondo algo nos duele mientras movemos el esqueleto [...] todo ese ruido que ha enmarcado mi vida como habitante del Caribe, no es más que miedo a la muerte. Hablamos mucho y en voz alta para ahogar algo, después tocamos los tambores, que también son ruidosos, para seguir ahogando ese algo, y lo que intentamos callar con tanta bulla son los llamados de la muerte. Quizá al principio a todos les pasó lo mismo que a mí: no creían que morirían, pero luego todos terminamos entendiendo que el baile se acabará, que un día seremos embutidos dentro de la caja de madera larga. Entonces siempre

⁵⁰ Unesco: La misión de la UNESCO consiste en contribuir a la consolidación de la paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural mediante la educación, las ciencias, la cultura, la comunicación y la información. <http://en.unesco.org/>

llego a la misma conclusión: cuento historias porque quiero seguir vivo cuando ya esté muerto.

La masacre de El Salado pareciera plegarse a las claves de un evento carnavalesco y grotesco. Los asesinatos de la población estuvieron acompañados por la música, el licor y la algarabía: “Los ahorcaron en medio de un nuevo estrépito de tambores y gaitas” (303). Siguiendo a Bajtín estaríamos aquí ante una carnavalización del carnaval mismo. Es decir, si lo carnavalesco es invención de jerarquías y sentidos, la matanza de El Salado amenizada por gaitas, vuelve tragedia lo festivo. El carnaval de la tragedia trasgrede sus propias características e impide “establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas” donde “El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes” (Bajtín 15). Contrario al Carnaval de Barranquilla donde las viudas de Joselito lloran y gritan a reventar, en la masacre de El Salado, un acto tan humano les fue prohibido a los dolientes: “Uno de los paramilitares amenazó a la muchedumbre: al que llore lo desfiguramos a tiros [...] Hubo más muertes, más humillaciones, más redobles de tambores (303).

Rosero⁵¹ en *Los ejércitos* inicia la narración con un tono festivo erótico y sensual donde el anciano protagonista disfruta mirando la desnudez de su vecina a través del patio que separa su casa de la de ella. Sin embargo, a medida que avanza la obra, todo se transforma en muerte; el pueblo parece no entender el peligro que lo acecha. La mujer, encargada de perpetuar la estructura familiar, en otras palabras, la nación es sobre quien

⁵¹ Rosero ha explorado también novelísticamente la temática carnavalesca en su libro *La carroza de Bolívar* (2012).

más se ensaña la violencia masculina en la novela. Rosero describe la sevicia de los violentos con el cuerpo asesinado de Geraldina:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban [...] Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo (202-203).

El cuerpo de Geraldina no sólo visto como materialidad sino como espacio sensorial donde se regodea la violencia, como lugar de lo social donde recae el discurso de la guerra. Todo el daño que la violencia ejerce queda marcado en el cuerpo, la intención es violarlo; ejercer sobre él el poder. La población es un “cuerpo” de civiles inermes que ven violentados sus derechos en un conflicto armado. Los cadáveres de las víctimas son desaparecidos de modo que las familias no puedan oficiar un entierro digno, truncando el duelo; en las masacres se cercena el cuerpo para borrar su identidad. El cuerpo de Geraldina al inicio de la obra genera deseo, alegría, paz; su asesinato y posterior violación es la pérdida de esa ilusión para Colombia. Es una paradoja que el cuerpo desecho de Geraldina sea convertido en muñeco y el muñeco de Joselito Carnaval siempre esté encarnado en un ser humano en las festividades. Al respecto dice Umberto Eco:

En el carnaval hasta los reyes se comportan como el pueblo. La conducta cómica, antes objeto de juicio de superioridad de nuestra parte, se convierte, en este caso,

en nuestra propia regla. El mundo al revés se convierte en la norma. El carnaval es la revolución (o la revolución es carnaval): se decapita a los reyes y se corona a la multitud (*¡Carnaval!* 11-12).

Los pobladores de El Salado, traumatizados tras la tragedia, evitaron por mucho tiempo la música y las festividades. Esto, que hace parte del sentir costeño, quedó relegado dentro de la comunidad: “Como vieron agonizar a sus paisanos entre ramalazos de cumbiamba improvisados por los verdugos, sentían que oír música equivalía a disparar *otra vez los fusiles asesinos*” (*La eterna* 307). Sin embargo, como forma de ayudar a superar el duelo de la tragedia un sicólogo social sugirió rescatar las tradiciones que los hacía reconocerse como comunidad. La música es parte de la herencia dejada por los ancestros “símbolos de emancipación y deleite” (*La eterna* 307) ella no podían quedar asimilada al terror. Fue la misma música la que en medio de una gran fiesta en el lugar de la masacre, los ayudó a creer que había una luz de esperanza en el porvenir.

En Rosero también se describe la risa, pero de otra manera; ella no acompaña la fiesta sino que se presenta como una mueca de la muerte, como rictus. La risa juega un papel fundamental dentro de la trama pero no como elemento que sirva para contrarrestar la angustia, por el contrario. La risa aparece cuando el terror está en su punto culminante, cuando ya no hay una salida: una risa que surge ante lo absurdo e inevitable, ante eventos que se salen completamente de control:

Veo, detrás de Chepe, varias cabezas de vecinos; algunos se sonríen en silencio, al punto del chiste, porque a pesar de que estallen las balas y salpique la sangre

siempre hay alguien que se ríe y hace reír a los demás, a costa de la muerte y los desaparecimientos [...] las lágrimas de Chepe parecían risas (127).

La risa en *Los ejércitos* no es más que la respuesta al pánico y a la locura; un escape ante lo inconcebible, lo irracional, lo que no se puede entender:

Uno de ellos me tiene que estar mirando [...] afinará su puntería con mis huesos, pienso a punto de provocarme yo mismo la risa [...] aprieto los labios, siento que arrojaré la carcajada más larga de mi vida [...] no sé cómo pude encerrar la risotada a punto, la risotada del miedo” (186).

Pero aunque la risa se repite constantemente en la novela más como un mecanismo de defensa ante la adversidad, la constante es la profunda tristeza de todos los personajes que vagan por San José llamado irónicamente “pueblo de paz” (*Los ejércitos* 13). Un pueblo destruido que se va quedando vacío y sin esperanza pero que necesita un último testigo que cuente. Agamben así lo refiere en su libro *Lo que queda de Auschwitz*:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta de él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos testigos”, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como pseudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir (34).

Salcedo y Rosero en sus narrativas, ofrecen testimonios de la violencia rural colombiana a través de estos pseudotestigos. Salcedo en su crónica de El Salado dice que los sobrevivientes de una masacre “cargan su tragedia a costas como el camello su joroba, la lleva consigo a donde quiera que va. Lo que se encorva bajo el pesado bulto [...] no es el lomo sino el alma” (306).

El San José de Rosero se va transformando en un pueblo fantasma a medida que la violencia se exagera; allí sólo prevalecen sombras y voces. En *Los ejércitos* como en *Pedro Páramo*, el pueblo desaparece: “*Los ejércitos* nos enfrenta así a una de las más recurrentes pesadillas colectivas de nuestro tiempo: el miedo a la desintegración social a manos de enemigos internos y la victimización masiva de los inocentes” (Moraña *La escritura* 197). En San José no aparece una estructura social fuerte que cohesione con lazos fraternos; por el contrario, cada ser es un mundo solitario y temeroso que calla y que guarda secretos. El pueblo se va quedando abandonado porque para sobrevivir se necesita de los otros. Dice Butler que:

...mi existencia no es solamente mía, sino que se puede encontrar fuera de mí, en esa serie de relaciones que preceden y exceden los límites de quien yo soy [...]. Si yo intento conservar tu vida no es sólo porque intento conservar la mía, sino también porque quien “yo” soy no es nada sin tu vida...” (*Marcos* 72).

El narrador Ismael Pasos es la conciencia de un hombre de setenta años que mira de manera existencial el desmoronamiento de un país cuyo conflicto armado ha dejado enormes heridas sociales; un anciano profesor que ha vivido desde siempre el desarrollo de una guerra sin cuartel. Al respecto Mabel Moraña en *La escritura del límite*, se

cuestiona sobre ese narrador y sobre la posición desde la que habla. Ella se pregunta si el que narra en *Los ejércitos* lo hace ¿Desde la muerte, desde una memoria que no quiere ni debe morir?” (192). Esa parece ser la contribución de la narrativa de Evelio Rosero, poner el dedo en la llaga de una sociedad excluyente que no es reflexiva sobre su porvenir. Rosero establece claramente en *Los ejércitos* que el centro del país es ajeno a lo que acontece a los campesinos colombianos quienes no sólo son los encargados de abastecer la despensa del país, sino los que resguardan con mayor sigilo sus tradiciones culturales. Rosero enfatiza cómo los campesinos han sido marginados históricamente del acontecer económico, social y cultural del país. La tierra y sus riquezas han ido quedando en manos de unos pocos terratenientes o en su defecto, de compañías extranjeras con intereses particulares y por grupos al margen de la ley que disputan territorios claves para sus negocios ilícitos lo que agudiza aún más la situación de inequidad en que se encuentra el campesinado. El anciano Ismael Pasos es la representación de ese país agrario golpeado, burlado, desplazado de su entorno y amenazado en su integridad.

Salcedo por el contrario, rescata de El Salado la profunda solidaridad que surgió después de la masacre del año 2000. El pueblo quedó abandonado por dos años hasta que un grupo de ciento veinte personas decide regresar. Lo que encontraron fue devastador; el bosque había borrado cualquier indicio de civilización. Entre todos se dedicaron a rescatar su pueblo: “Dormían apretujados en cinco casas [...] pues temían que los bárbaros regresaran. Reunidos – decían- serían menos vulnerables. Su consigna era que quien quisiera matarlos, tendría que matarlos a todos juntos [...] al principio subsistieron gracias a la caridad de los pueblos vecinos (308).

Rosero por su parte, presenta a Ismael Pasos sin ningún interlocutor que lo salve de

la situación sin salida en que se encuentra donde sólo se tiene a él mismo y a su discurso interior para darse aliento. Sin embargo, el anciano va perdiendo su identidad cuando las esperanzas de una resolución a su favor se van apagando. Giorgio Agamben opina que:

[w]e can communicate with others only through what in us – as much as in others – has remained potential, and any communication... is first of all communication not of something in common but of communicability itself. After all, if there existed one and only one being, it would be absolutely impotent” (*Means* 10).

En el momento final de la novela, cuando Ismael Pasos tiene a los victimarios a su espalda es claro que ya no importa identificarse ante los violentos, igual su muerte es inminente.

“Quieto” gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen [...] cuando estoy más solo de lo que estoy, “su nombre” gritan [...] ¿qué les voy a decir? [...] les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (*Los ejércitos* 203).

El anciano protagonista como víctima indefensa y desprotegida se le puede privar incluso del nombre. A medida que el pueblo va siendo consumido por la violencia, de la misma manera Pasos se van desterritorializando, va perdiendo su identidad. El nombre propio es atributo que singulariza a los ciudadanos dentro de una comunidad y le permite el ejercicio de sus derechos inalienables tanto como la vida o el honor. Tener una identificación genera también obligaciones y responsabilidades con el entorno que lo rodea. El ser nombrado permite dejar un registro de la propia existencia, la constancia de una vida única y particular. El nombre y el apellido cargan además una historia familiar;

memorias que se transmiten de generación en generación. Cuando el anciano Pasos decide llamarse nadie y burlarse de una situación completamente fuera de su control demuestra la impotencia a las que se ven avocadas las víctimas frente a sus victimarios. Qué importa que sea él o cualquier otro poblador el que sufra la inhumanidad de la violencia. La única certeza es que los violentos lo van a matar y serán indiferentes a su sufrimiento como ha sucedido a través de la historia del país. Pasos podrá ser nombrado de cualquier manera o no ser nombrado, pero su risa es un desafío a los violentos y una interpelación a los lectores: rescatar del olvido su humanidad es redimir a todo su pueblo y a la memoria que San José guarda para la posteridad. Recuperar la memoria dice Paula Marín, “ayuda a reconstruir nuestra conciencia histórica, nuestra percepción como seres en constante devenir” (*De la abyección* 77).

En la masacre de El Salado los verdugos llegaron con lista en mano llamando a las personas que venían a asesinar. Tras la ignominia y el reguero de cadáveres la lista se acabó así que los paramilitares decidieron jugar, “para prolongar la pesadilla: pusieron a los habitantes en fila para contarlos en voz alta. La persona a la cual le correspondiera el número treinta –advirtió uno de los verdugos–estiraría la pata. Así mataron a Hermides Cohen Redondo y a Enrique Medina Rico” (303). Esta forma de violencia la llama María del Carmen Caña “violencia fenomenológica” una forma de violencia que atraviesa los textos y afecta “el espacio afectivo del receptor convirtiéndolo, simultáneamente, en testigo y víctima de la realidad textual que lo confronta” (338). Ante narrativas como la de Salcedo y Rosero, el lector no puede permanecer indiferente. El lenguaje que narra las cruentas historias de *Los ejércitos* y la de otras crónicas del autor, agrade todos los sentidos del lector. Los protagonistas de los relatos y los lectores perciben el miedo, un

temor que se apodera de su ser: “Quien siente miedo está como retenido en el lugar preciso en que se halla. Quiere huir del peligro, pero no puede. El impulso de fuga queda bloqueado” (Sofsky 70).

Ismael más que miedo tiene un terror que lo hace moverse de un lado para otro motivado por su discurso interior, un tanto hipnótico. Él recorre el pueblo sin temor a la muerte, expuesto totalmente a la violencia del otro. Ese comportamiento tiene en el fondo algo de rebelión y mucho de pánico contra una situación que lo excede: “el pánico, el arrepentimiento [...] me empujaron a correr cuesta arriba, huir con todas las fuerzas, sin importarme el corazón que retumbaba. Les estaba pidiendo que me maten” (113). Si muere Ismael ya no habría preocupación por el porvenir, por el ataque que arreciará con más violencia la próxima vez que ocurra. Ante tanta intimidación a su alrededor y ante la imposibilidad de transformar su realidad, Ismael no siente apego a la vida. Dice de Souza Santos que el “exceso de realidad se parece a una falta de realidad”⁵², hay una incapacidad en Ismael de superar ese exceso de humillación y degradación.

La decisión del anciano protagonista de quedarse en el pueblo, a pesar del miedo y del abandono de su gente es un acto de rebelión. Es la manera que Rosero encuentra para llamar la atención sobre esos seres anónimos que se quedaron a pesar de la adversidad; esos que nadie recuerda pero que están allá en la provincia cerca de las cosas que les ofrecen algo de humanidad: su tierra, su gente, su rancho, sus animales. Si Ismael es asesinado, cosa que el autor deja a la imaginación del lector, queda de todas formas su presencia porque los muertos también cuentan historias.

⁵² Citado por Luis Fernando Barón y Mónica Valencia, “Medios, audiencias y conflicto armado. Representaciones sociales en comunidades de interpretación y medios informativos”, *Controversia*, 178 (2001): 43-81.

San José, así como el pueblo helado de *En el lejero* o Comala de Juan Rulfo, hacen referencia a pueblos que se desmoronan, sin héroes y en su defecto conformados por huesos, cenizas y muertos. Pueblos llenos de difuntos, rencores, ilusiones perdidas e historias del pasado. Ismael Pasos se va convirtiendo en una sombra, casi como el último protagonista del fin de una estirpe; la misma que planteó Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*:

De cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasearé por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí. Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo, me entretendré, no soy ciego, sanaré mi rodilla, caminaré hasta el páramo como un paseo y después regresaré, mis gatos continuarán alimentándose, si llorar es lo que queda, que sea de felicidad, ¿voy a llorar?, no, sólo arrojar la carcajada impredecible que me ha amparado todo el tiempo, y voy a reír porque acabo de ver a mi hija, a mi lado, te has sentado en esta piedra, le digo, espero que entiendas todo el horror que soy yo, por dentro, o todo el amor. (*Los ejércitos* 194).

Hay una preocupación en Rosero por el detalle y por el estilo que ilustra el tono lírico de algunos pasajes de la novela.

El protagonista de *Los ejércitos* se queda en San José horrorizado e indefenso frente a la violencia. Un ser humano expuesto y vulnerable como cuerpo abierto a la herida pero intentando ser el último testigo que cuente las memorias del horror. El discurso de Rosero es metafórico y ambiguo, un tanto onírico. El lector tiene entonces

que imaginar si Ismael Pasos está muerto, si el que habla es su conciencia o él simboliza a toda la comunidad. Rosero escoge tanto *En el lejero* como en *Los ejércitos* a dos ancianos protagonistas que analizan a Colombia con una mirada retrospectiva. Ambos son ancianos marginados cuya experiencia podría aportar mucho a los cambios de la nación. Hay en ellos una contemplación reflexiva sobre el pasado, el presente y el porvenir, y están cargados de una gran sabiduría que nadie desea escuchar. Parecería que quién tiene la clave para evitar el debacle social de San José es un personaje doblemente invisible: como víctima de una zona rural y además, como viejo. Llama la atención también la fragilidad de los afectos del anciano profesor durante toda la novela. Hay una dialéctica entre el amor por su mujer Otilia o la sensibilidad que le produce el cuerpo joven de Geraldina. Pasos apuesta por la intrascendencia el deseo físico que le proporciona su vecina por encima del afecto profundo que lo une a su mujer para evitar ante los eventos de violencia inminentes ser aún más vulnerable. Él es un viejo que ha aprendido a no aferrarse a nada puesto que tiene la certeza que en la vida todo se acaba, todo se va.

Salcedo por su parte recorre con los sobrevivientes el pueblo El Salado que no desaparece tras la tragedia. Los sobrevivientes van señalándole cada espacio que merece ser recordado y cada evento que acompañó la masacre. En este afán por recorrer el espacio que le permite ir acumulando pruebas sobre su argumentación. Cada habitante que ofrece información sobre la tragedia está identificado con nombre y apellido lo que garantiza al lector que Salcedo le está reconociendo un lugar en el recuento cronístico. En esta minuciosidad de fuentes comprobables, Salcedo Ramos se aproxima a los modos de Mateo el evangelista, aquel que asume la perspectiva de abogado al narrar una noticia.

Robert Herrscher en su libro *Periodismo narrativo* determina que existen cuatro maneras de acercarse a una gran historia y para explicarlo acude a los cuatro evangelistas de la biblia. Herrscher divide las estrategias narrativas del periodismo en: “el argumentativo, el histórico –cronológico, el poético-filosófico y el narrativo” (56). También divide a los tipos de narradores como “los que tienen alma de abogado, de historiador, de poeta o de periodista narrativo” (56). Al evangelista Mateo lo clasifica como “El abogado” porque al inicio de su evangelio se dedica a ofrecer datos y más datos sobre una larga genealogía de profetas y reyes. Su interés radica en “construir un edificio argumentativo, piedra a piedra” (56). Todos los datos buscan convencer al público que Jesús es el añorado Mesías puesto que descende de una familia de líderes. Su interés no es persuadir a todo el mundo sino a un público específico que valora el tema del linaje fundamental para perpetuar las sucesiones. Todo esto “muestra el trabajo a fondo, lo obvio de la demostración, la lógica implacable detrás de la verdad defendida por el proponente” (Herrscher 57). La argumentación de un periodista de investigación debe romper toda posibilidad de acallamiento ejercida por el poder. Al evangelista Lucas, Herrscher lo describe como “el historiador”. Su narración quiere instaurarse como la verdadera y la más completa. Para ello no empieza desde un pasado cercano sino que va más atrás y de manera minuciosa nombrando cada una de las fuentes consultadas. El autor se presenta como “el investigador más profundo y sagaz” (59). Juan es “el poeta”, es su narración del evangelio prima “la poesía y [...] la filosofía metafísica” (60). El evangelista hace una aproximación más sentimental que racional. Este estilo no es muy usado por el periodismo a menos que quien escriba tenga la habilidad para hacerlo bien. El autor deja en esta prosa algo de su yo interior y por escasa, quienes la utilizan

exitosamente son muy reconocidos. El evangelista Marcos es “el reportero” que sin mucho preámbulo nos adentra directamente en la historia “En los detalles, las anécdotas reveladoras y las citas cortas y potentes se encuentra, agazapado, el meollo de la cuestión” (Herrscher 61). El narrador con su dinamismo hace sentir al lector como si fuera partícipe del evento. Con palabras cotidianas pero sin contar totalmente el evento crea intriga y una necesidad de querer saber más.

Salcedo Ramos tiene características compartidas con los evangelistas; además de la de abogado antes mencionada también tiene trazos de Marcos el reportero cuando nos adentra en su crónica desde el primer segundo. Sobre la masacre de El Salado escribe al inicio:

Mi acompañante cuenta entonces que en este punto en el que estamos ahora, más o menos aquí, en la mitad de la cancha, los paramilitares torturaron a Eduardo Novoa Alvis, la primera de sus víctimas. Le arrancaron las orejas con un cuchillo de carnicería y después le embutieron la cabeza en un costal. Lo apuñalaron en el vientre, le descerrajaron un tiro de fusil en la nuca (*La eterna* 301).

Del evangelista “poeta” se aprecian estos rasgos de acercamiento sensible que agitan su interior:

...una niña escruta el horizonte con su monóculo de juguete, un niño retoza en el piso con sus bolitas de cristal, una muchacha peina a un anciano plácido. Sin embargo, ya nada será tan bueno como en la época de los abuelos, cuando ningún hombre levantaba la mano contra el prójimo, y los seres humanos se morían de puro viejos, acostados en sus camas (*La eterna* 309).

Salcedo se presenta en su crónica como un investigador profundo y detallista al que no se le pierde ningún aspecto por banal que parezca e incluso en variadas ocasiones realiza acotaciones que expresan su opinión personal. Hoy en día un cronista no debería hablar por los otros que era la propuesta de los cronistas clásicos como Monsiváis. En el pasado esa era la propuesta del testimonio. En las crónicas del siglo XXI los mejores cronistas no son los que están contando historias sino aquellos que están explorando una nueva perspectiva para contar esa historia. Hoy lo que se plantea es problematizar el lugar de enunciación; el cuestionarse desde donde hablan. Bernabé opina que lo que distingue las crónicas de este siglo es la ambigüedad del lugar de enunciación o lo entendido como la autfiguración del cronista dentro del texto:

En esta encrucijada, y manteniendo nuestra atención en los problemas que genera el intento de representación, tal vez una de las cuestiones por las que merodean las crónicas sea el de la autfiguración del que escribe frente a una realidad que se presenta básicamente como inenarrable (Bernabé 11)

Salcedo se dedica a desentrañar la historia local de El Salado y sus habitantes para relacionarla con la historia del país. Como cronista no busca solamente narrar los sucesos de un evento; de lo que se trata es de plasmar la vivencia de unos pobladores que trabajan, aman y padecen. Unos seres humanos que comparten afectos por una tierra y por una comunidad golpeada por una tragedia. Salcedo narra en su crónica lo que ve y lo que le narran unos personajes que conforman la memoria colectiva de la comunidad con sus tradiciones orales y su cotidianidad. Al igual que Rosero, Salcedo Ramos también critica a un Estado ineficiente que no garantiza el derecho a la propiedad puesto que las

tierras ahora tienen nuevos dueños; los pobladores se han quedado sin maestros, sin médicos, sin sacerdote.

La reconstrucción del tejido social será imposible si no se posibilita la apertura al diálogo y a la inclusión de todos los discursos. Butler opina que “[t]he first-person perspective assumed by the ethical question... [is] disoriented by [the] fundamental dependency of the ethical sphere on the social” (*Giving* 25). Rosero en *Los ejércitos* presenta por un lado la incomunicación de su protagonista con los demás; sin embargo, cuando el relato es capaz de narrar el terror y de paso contárselo al lector, el anciano se hace audible para el mundo; Rosero de esta manera le devuelve su humanidad. El novelista se incluye en el cuestionamiento ético de la justicia social para que se vuelque su mirada a la Colombia rural que también forma parte del discurso de la nación. Rosero es un escritor consciente del poder que tiene su expresión artística y así lo expresa: “literature *can* and *should* change social reality , and that this is one of its main functions”(Ungar 25).

Su novela *Los ejércitos* describe lo natural que es para los pueblos colombianos convivir con la violencia cultural.

En la montaña de enfrente, a esta hora del amanecer, se ven como imperecederas las viviendas diseminadas, lejos una de otras, pero unidas en todo caso porque están y estarán siempre en la misma montaña, alta y azul. Hace años, antes de Otilia, me imaginaba viviendo en una de ellas el resto de mi vida. Nadie las habita hoy, o son muy pocas las habitadas; no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra – el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares – solo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los

más debieron marcharse por la fuerza: de aquí en adelante quien sabe cuántas familias irán a quedar ¿quedaremos nosotros? , aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy –pero no como se debe, digo yo, maldita sea (*Los ejércitos* 61).

Este pasaje es clave para entender las estrategias de focalización empleadas por Rosero en su novela. Mientras Salcedo Ramos atiende una autofiguración que lo incluye como testigo de los acontecimientos, Evelio Rosero construye un protagonista a partir del cual se propone una internalización de la violencia y sus actos. Podemos hablar de un lenguaje poético-narrativo como registro narrativo en el caso de Rosero. Por su lado, Salcedo Ramos enuncia desde el binomio abogado-reportero mencionado anteriormente. En Rosero su protagonista ha vivido la violencia de muy diferentes maneras y es el testigo que permanecerá para verbalizar el horror y para darle significación: “En la dimensión fenoménica de *Los ejércitos*, el lenguaje es la condición ontológica de la realidad: a través de él se captan las diferentes percepciones de conflicto armado colombiano” (Padilla 141). Rosero narra cómo la violencia se ha instaurado en el cuerpo de la misma manera que en los rostros dolientes de las mujeres de Diettes. Una violencia que desde la perspectiva de la víctima horroriza y desconcierta. *En el lejero* la historia se aprecia como una pesadilla de la cual se puede despertar puesto que al final se logra el objetivo de recuperar a la nieta secuestrada. Sin embargo, en *Los ejércitos* lo que se aprecia es la realidad “knocking on your door with its knuckles three hard knocks, knocks with the sound bones make death” (Ungar 26).

Salcedo por su parte finaliza la crónica de El Salado haciendo también una crítica al Estado puesto que tras la masacre sucedida nueve años atrás, el pueblo se encuentra

aún sumido en la pobreza y el abandono. El cronista apela a la descripción detallada de la miseria cuando presenta una situación específica de uno de los habitantes del pueblo: Mayolis Mena Palencia de 23 años que después de caer en el patio fangoso de su casa y perder al bebé que gestaba, aún sangra porque no hay puesto de salud ni médico a quién acudir. Un solo personaje le sirve a Salcedo para representar a todos los que sufren una situación semejante. Como conclusión, el cronista finaliza su escrito con una opinión personal donde sintetiza la experiencia de su trabajo:

Yo la miro en silencio, cierro mi libreta de notas, me despido de ella y me alejo procurando pisar con cuidado para no patinar en la bajada de la cuesta. Veo las calles barroas, veo un perro sarnoso, veo una casucha con agujeros de bala en las paredes. Y me digo que los paramilitares y guerrilleros, pese a que son un par de manada de asesinos, no son los únicos que han atropellado a esta pobre gente (*La eterna* 312).

En pocos renglones Salcedo describe El Salado nueve años después de la masacre. Él se enfoca en la pobreza, en la desidia del gobierno y en la falta de solidaridad de los colombianos que perciben la realidad de la provincia como algo ajeno. Martín Caparrós en “Por la crónica” opina cómo este género ha servido para darle voz a los silenciados, a los que no la tienen “A mí siempre me interesó que la crónica fuera un género marginal [...]. La posibilidad del centro me incomoda porque me incomodan esas cosas, cualquier centro” (12).

Rosero finaliza su novela con un Ismael Pasos harto de tanta violencia, valiente dentro de sus circunstancias y consciente que no hay ninguna salida. Su monólogo interior lo urge a darse valor. La violación del cadáver de Geraldina es el acontecimiento

que colma la animalidad humana e Ismael sabe que después de ese acto, cualquier cosa es posible. Por ello, el anciano protagonista alza la voz por primera vez para despedirse de su vecina muerta, sale por la puerta principal donde todos los hombres involucrados en la ignominia lo pueden ver y no huye. Ismael Pasos en este punto es todo terror, ya no importa que pase con él, lo único que desea es que todo acabe de una vez por todas. Para Cavarero, el terror impulsa al cuerpo a escapar de la situación de riesgo en contraposición con el horror que propicia principalmente un estado de parálisis (58-59): “les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será” (*Los ejércitos* 203). La violación de Geraldina y la degradación de su cuerpo es el símbolo de una sociedad en total descomposición.

Rosero a través de una narrativa realista representa a la provincia colombiana marcada con sangre por ejércitos de todos los bandos. La novela privilegia un cuidadoso acercamiento al horror que contrasta con los mensajes y las imágenes de los medios masivos. Lo que ofrece Rosero con su narrativa es la intensidad de la violencia como sensación, la manera en que ella afecta los sentidos. Rosero en su escritura refleja que “la violencia ejercida sobre el cuerpo social es incentivo para la producción cultural (Hoyos 291). La novela *Los ejércitos* nos permite identificarnos como colectividad horrorizada por la violencia a la que la une la cultura del terror como parte de nuestra identidad.

Rosero y Salcedo Ramos desde sus respectivas narrativas reflejan el horror que deja la violencia en la Colombia campesina del siglo XXI. Salcedo estimula la lectura de la crónica como una colectividad mientras Rosero escribe para un lector solitario; sin embargo, lo fundamental es que independientemente del género literario que utilicen, ambos expresan el lenguaje del sufrimiento y critican el accionar de un país frente a

situaciones injustas. Ambos tienen la certeza que en sus escrituras hay un claro compromiso social.

Conclusiones

Escribir sobre la violencia en Colombia, crítica y literariamente hablando es un lugar común puesto que nuestra historia está marcada por el constante retorno de la violencia tal y como señala el historiador Gonzalo Sánchez. La violencia como un fenómeno histórico de larga duración convocaría entonces una memoria de sangre. Erika Diettes, Alberto Salcedo Ramos y Evelio Rosero intentan registrar dentro de esta memoria las historias y los rostros de las víctimas anónimas. Sus propuestas parecieran indicarnos que el camino de la remembranza debe definirse como un gesto de solidaridad, no uno de venganza.

Si en el proceso de recuperar aquello que he llamado memoria de sangre predominan unas voces sobre otras, la recuperación de las historias será arbitraria y/o parcial. Al respecto opina Juan Villoro: “Yo creo que el olvido es un castigo muchas veces peor que la injusticia. [...] Recordar es uno de los grandes compromisos de la literatura. A fin de cuentas se trata de una de las pocas actividades humanas en las que, todos los días, conversamos con los difuntos.” (Martínez “Los escritores” n. pag). Los discursos que minimizan o invalidan una situación generalizada de violencia, llegan a poner incluso en entredicho la memoria de las víctimas. De esta manera a los sacrificados se les borra de la historia por partida doble: de manera física y simbólica. La verdad pública se construye entonces de manera fragmentaria o distorsionada.

En contraste con las versiones del poder, los autores estudiados en las páginas anteriores contribuyen a reconstruir la memoria histórica de aquellos seres que ya no pueden hablar: “el recuerdo es lo que somos, hemos sido y seremos; que la memoria de

nuestro pueblo, de nuestros muertos, de nuestros silencios, es nuestra vida” (Castillejo 15). Al respecto, resulta pertinente la etimología de la palabra “recordar” que proviene de “volver a pasar por el corazón” algo que se ha vivido (Lira 86).

Las obras estudiadas en este trabajo de investigación: *Sudarios*, algunas crónicas del libro *La eterna parranda* y la novela *Los ejércitos*, permiten visualizar la dimensión de la barbarie a través de los personajes que representan a cientos de víctimas semejantes a ellos. Diettes, Salcedo Ramos y Rosero buscan dotar de sentido la tragedia y la degradación a la que ha sido sometida la población rural de la que ellos se ocupan.

Representar la violencia es una tarea ardua y tratar de hacerlo en una dimensión sensible desde o sobre el dolor como lo intentan los autores escogidos, sugiere casi una imposibilidad. Para Judith Butler ese fracaso en la representación del dolor da muestras de nuestra humanidad. No importa que el dolor sea irrepresentable, lo importante es que a pesar de esa paradoja, las expresiones artísticas sigan en su intento por hacerlo público. ¿Cómo contar una masacre como la de El Salado, cuando los hechos son tan atroces que el lenguaje se vuelve insuficiente?

Cada expresión artística estudiada en este trabajo de investigación cumple unos objetivos propios de su representación pero también se enfrentan a algunas limitaciones: Diettes, por ejemplo, privilegia el dolor femenino, dejando de lado otras perspectivas del dolor. Por otro lado, la imagen fotográfica registra un instante y no un relato secuencial como en los géneros más narrativos. Sin embargo, a pesar de ser un género referencial posee, en el caso de la exposición *Sudarios*, una gran carga poética.

Rosero por su lado, escoge como protagonistas de *Los ejércitos* y *En el lejero* a dos ancianos protagonistas: Ismael Pasos y Jeremías Andrade, respectivamente. En sus

historias ellos son la representación de un país sin porvenir, envejecido, impotente. Ambos son personajes que poseen una historia repleta de experiencias, pero sin mayor futuro. Los protagonistas ven perder los valores de convivencia y solidaridad entre la gente joven, o lo que es peor, los ven morir. Sin embargo, lo único que prevalece es la memoria de esos ancianos. A ellos se les acaba la vida y nos hay descendencia alguna que la transmita para la posteridad. Estas historias contrastan fuertemente con el paradigma de las narrativas fundacionales (Sommer), puesto que se constituyen como narrativas de la muerte de un proyecto o un imaginario nacional.

El anciano de *Los ejércitos* deplora la situación degradada de la autoridad, la religión y en general las instituciones que deberían velar por el bienestar de la comunidad de la misma manera que lo hace Salcedo en sus crónicas. En el personaje de un anciano profesor recae la responsabilidad de criticar el ambiente hostil de San José. Él en su permanente deambular buscando a su mujer perdida, permite describir las atrocidades de la guerra. Ismael Pasos alerta sobre lo que le espera a las nuevas generaciones que se han ido quedando sin la posibilidad de compartir espacios de socialización devastados por la guerra y con ello su trascendencia cultural y simbólica. A las nuevas generaciones no sólo se les destruye sus escuelas, sino que desplazan o eliminan a los maestros como él, que son los que garantizan de alguna manera la formación de una juventud con capacidad crítica para cuestionar el acontecer nacional. Salcedo da cuenta exacta del mismo tema de boca de sus propios protagonistas. La sociedad que presenta Rosero en la ficción y Salcedo en la realidad está enferma y los dos autores a su manera, dan cuenta de una degradación social que necesita atención urgente.

Tanto en Rosero como en Diettes se aprecian claramente las redes emotivas del dolor. Ismael Pasos pierde a su mujer y a Geraldina de manera violenta de la misma manera que las mujeres de Diettes han perdido a sus esposos y amantes. Tanto la narrativa ficcional como la fotografía ofrecen la posibilidad de efectuar un duelo: Rosero por un pueblo perdido y con él sus lazos comunitarios y Diettes por unas vidas únicas e irrepetibles. Ambos autores ofrecen un tono y una mirada intimista y desarrollan en sus obras una densidad lírica que no se aprecia mucho en las crónicas de Salcedo.

Rosero, que podría ofrecer en su relato una mirada histórica del acontecer nacional, no lo hace. Su mirada se centra en el presente de un anciano que narra el horror desde una perspectiva interna. A Rosero le interesa más describir los estragos de la violencia presente en la psiquis de las víctimas que explicar las razones o fuentes del desastre rural. Salcedo por el contrario, siendo la crónica un relato del presente, indaga con tal profundidad y detalle los acontecimientos ocurridos en El Salado años atrás. Esto les ofrece a sus lectores una densidad histórica más profunda que la novela de Rosero.

Salcedo por su lado tiene grandes aciertos expresivos como el de incorporar varias voces a su relato con información detallada de parte de los propios sobrevivientes de la masacre. Sus informantes son pobladores que han sufrido en carne propia la violencia. En eso se asemeja a las fotografías de *Sudarios* que poseen esa marca de realidad que no posee la narrativa de ficción.

Ninguna de las tres narrativas estudiadas en este corpus es ortodoxamente documental. Salcedo por ejemplo, al incluir la autofiguración, puede narrar desde afuera como cronista y desde adentro como personaje. Esto le permite cuestionar el principio de autoridad e incluir su punto de vista. Su discurso no se limita a contar los acontecimientos

violentos de la tragedia sino que cubre aspectos que tienen que ver con los sentimientos, la cultura, el quehacer popular. Salcedo de esta manera le habla a una comunidad lectora que se siente interpelada afectivamente. Dicha comunidad es urbana, de clase media, burguesa y contemporánea a los eventos relatados (característica propia del género). Rosero por el contrario tiene como receptor ideal a un lector individual.

Los dos autores impactan al espectador a través de sus relatos de pesadilla. Hay en Rosero como en Salcedo Ramos una crítica al Estado ineficiente, a las instituciones que detentan el poder, a los grupos violentos y a la inercia social. La literatura ha reflejado la realidad de la sociedad de la época y a través de ella se han generado procesos de resistencia, memoria y duelo. Las crónicas de Salcedo aunque no son ficcionales, sí son literarias, esto le permite rasgos de estilo e imaginación que no estaría en una nota periodística. Las dos narrativas tienen la capacidad de expresar el lenguaje del sufrimiento y asumir una posición crítica frente a situaciones injustas. Rosero y Salcedo expresan en sus escritos un gran compromiso social.

Diettes como Rosero y Salcedo dan cuenta de una nación violentada en el cuerpo y en el espacio sensorial que es donde se regodea la violencia. Los tres autores intentan explorar nuevas perspectivas de contar la violencia rural. Diettes a través de unas imágenes de gran intensidad visual que se instauran como efigies sagradas que buscan la trascendencia. *Sudarios* permite que el público entienda que la vida se pueda reconfigurar a partir del dolor. Los rostros de sus mujeres nos recuerdan que lo que se perdió en la tragedia no son cuerpos sino seres humanos únicos e irremplazables.

Rosero logra transmitir el horrorismo que causa la violencia desde la perspectiva interna de unos personajes rurales; la novela transmite la intensidad de la violencia como

sensación y como ésta afecta los sentidos. Las actuaciones de los grupos violentos se han caracterizados por ser tan atroces y traumáticas que la población tiene una incapacidad para narrar: “the longer the story remains untold, the more distorted it becomes in the survivor’s conception of it, so much so that the survivor doubts the reality of the actual events” (Laub 64). *Los ejércitos* es un relato que describe los elementos de una violencia que parecen inherentes a la identidad del país. El trauma de los pobladores lo convierte Rosero en literatura. La novela es eficaz al permitir que la víctima, de manera perturbadora, exponga su trauma auto cuestionando los discursos hegemónicos. Dicho cuestionamiento más que una denuncia sirven para exponer la imposibilidad de resolver un dolor que ya forma parte del sentir de un pueblo. La novela clama por incluir dentro de los discursos oficiales la memoria de las víctimas directas de la violencia y convertirla en literatura.

Salcedo por su parte explora una nueva perspectiva de contar una historia muchas veces transmitida por los medios masivos desde el binomio abogado-reportero. Él se incluye como testigo de los acontecimientos y nos interpela éticamente como lectores comunitarios. En sus crónicas rescata la cultura y las tradiciones propias de los pueblos colombianos para quienes la narración oral se constituye con frecuencia, como la única manera de dejar testimonio de vida y una forma de resistencia que contribuye a fortalecer los lazos sociales. Las narraciones de Salcedo se leen entonces como si se estuviera hablando; él hace visible la provincia ante un público urbano anestesiado por noticias que se han convertido en paisaje común. Se aleja de los meros datos estadísticos para humanizar a sus personajes y para dejar plasmados incluso los discursos de los muertos que encuentran traductores en sus sobrevivientes. Se insiste en la objetividad de la

crónica como expresión periodística a la que pertenece pero al estar escrita por un testigo que cuenta existe una imposibilidad de neutralidad; lo mismo ocurre con las fotografías. Ellas, a pesar de captar un instante de la realidad están mediadas por la luz, el ángulo de la cámara y la distancia, entre otros aspectos técnicos que le agregan un valor subjetivo.

Los personajes y las situaciones sujetos de investigación en la crónica, obligan al periodista narrativo a contextualizar sus resultados dentro de una sociedad que evoluciona continuamente. Dichos cambios deben ser plasmados en sus escritos no porque se consideren chivas noticiosas, sino porque hacen parte de una realidad en permanente evolución que sólo es posible entenderla cuando se cuenta. La crónica permite dejar un registro de acontecimientos del pasado, de ausencias y de eventos que han dejado huella “las crónicas muchas veces constituyen un acto de intervención” (Bernabé 13). Esta expresión periodística busca llegar al punto central del asunto tratando, como diría Levinás, de ubicarnos en el lugar del rostro del otro (*Ética e infinito*), sus hablantes son personajes excluidos de los discursos hegemónicos de la misma manera que los personajes que se privilegian en las expresiones artísticas de Rosero y Diettes.

Se insiste en que las escenas de violencia nos anestesian ante el sufrimiento por lo indiscriminadas que aparecen en los medios masivos: “...la nada o la demasía, para engeguecernos mejor –por una parte censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación” (Didi-Huberman “La emoción” 39). Sin embargo, es factible que hayan sido más las imágenes que el público no ha observado por el ocultamiento que de ellas hacen las fuerzas interesadas en acallar acciones que silencian miles de muertes inocentes. Diettes, Salcedo Ramos y Rosero contribuyen a que la historia del país se

cuenta incluyendo la existencia de otros actores culturales que no necesariamente se encuentran en el centro de las discusiones sino en las periferias. Exposiciones como *Sudarios* parecen suplir ese “exceso” de violencia en los medios para mostrarla de otra manera: “No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos” (Rancière “El teatro” 77).

Diettes a través de sus exposiciones fotográficas permite a las víctimas y a los espectadores tramitar un duelo contenido. Muchos de los sobrevivientes ni siquiera cuentan con los cuerpos de sus muertos para honrarlos, por ellos las fotografías y los lugares donde son expuestas se convierten en espacios de memoria. De la misma manera lo expresa Salcedo Ramos en su crónica de la masacre. En ella le indica al lector que la manera como el forastero identifica la ubicación de El Salado es a través de la gran cruz que sirve como lugar de conmemoración a sus muertos. Rosero, al final de su novela, cuando el anciano Pasos decide quedarse, así sea espiritualmente en el pueblo describe la manera como honrará la memoria de su comunidad: “Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias [...] adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo...” (*Los ejércitos* 194).

Hacer visible una realidad que enfrenta la provincia colombiana es un acto moral y político. Hay en las expresiones artísticas escogidas para este corpus de investigación una necesidad de hacer visible eventos que le conciernen a toda la comunidad. Diettes, Salcedo Ramos y Rosero son autores con un claro compromiso social que apuestan por

cambios fundamentales para el país. Sus obras apelan a la reflexión esto “permitiría constituir al espectador como un ser moral al que le incumbe ese hecho” (Bernárdez 85).

La violencia que vive el país además de quebrar la cotidianidad de la gente también arrasa con los espacios sociales donde se reúne la población. Salcedo Ramos en su crónica relata la dificultad que ha tenido la población para recuperar su alegría a través de la música y el baile que forman parte de su idiosincrasia costeña. La masacre estuvo acompañada por el sonido de las gaitas y la imposibilidad de disfrutar de ellas como en el pasado, dificulta también la manera como la población procesa el duelo. Salcedo describe la tragedia en perspectiva cuando visita El Salado años después. Allí encuentra a una población abandonada por el Estado y con profundas huellas emocionales. El miedo, la desconfianza y sobre todo la impotencia persisten años después en la comunidad. Rosero por su parte describe la destrucción de la iglesia por efecto de la explosión de unos cilindros de gas, también el puesto de salud y las casas del pueblo. Estos quiebres sumados a la muerte de los pobladores, afecta de manera dramática la cohesión social cuya base son las relaciones de afecto y la solidaridad necesarios para superar el dolor.

La memorias de los sobrevivientes sobre lo que eran como comunidad y sobre su perspectiva de futuro obliga a la población a tratar de conectar su historia personal y comunitaria. El pasado, es decir, la comunidad antes de la tragedia y que representa su identidad, debe ahora recuperar las memorias perdidas y apropiarse colectivamente. Las obras de los tres autores escogidos para esta investigación expresan lo que significa la disolución del proyecto de vida de una comunidad por culpa de la violencia. La intrusión de los “ejércitos” violentos en todas las obras estudiadas es motivo de dolor, de humillación y desesperanza. Los victimarios destruyen con su accionar a los sujetos y a la

dignidad colectiva; ellos rompen la cotidianidad y la estabilidad de la población. Lo que es claro en la presente investigación es que las tres expresiones artísticas: la fotografía, la crónica y la novela de ficción, contribuyen a conferirle sentido a la tragedia colombiana. Dichas obras son alternativas liberadoras para superar el trauma al que ha sido sometido el país en general. Los autores a través de sus obras hacen un reconocimiento social a las víctimas y las restituye socialmente; ellos exigen que se asuman responsabilidades ante los hechos atroces. Todos los autores de alguna manera reclaman las omisiones de las instituciones encargadas de preservar la seguridad de los ciudadanos y los grupos afectados: “Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria – y el olvido – se han de poner al servicio de la justicia” (Todorov 105).

Bibliografía

- Abad, Héctor. *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara, 2014. Print.
- Adorno, Theodor. “La posición del narrador en la literatura contemporánea”. *Notas de literatura*. España: Akal. 2003. Print.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspienera. Valencia: Pre-textos, 2002. Print.
- . *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti & Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota: 2000. Print.
- Alape, Aturo. “La tierra: objeto de disputa”. *Desde el jardín de Freud: Revista de psicoanálisis*. 3 (2003): 24-30. Print.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988. Print.
- Anrup, Roland. *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Bogotá: Ediciones B, 2011. Print.
- Appadurai, Arjun, et al. *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. México: Tusquets Editores, 2013. Print.
- Arcos-Palma, Ricardo. “Estética y política en la filosofía de Jacques Rancière”. *II Congreso colombiano de Filosofía*. Cartagena de Indias: n.p., 2008. Print.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993. Print.
- Bacci, Claudia. “Una máscara y un rostro”. *Papeles de trabajo* 6.9 (2012): 262-270. Print.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003. Print.

Bandieri, Betina. “Cuando el horror nos convoca. La visibilización de la masacre”.

Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas. Ed. Elena Oliveras. Buenos Aires: Emecé, 2013. 179-196. Print.

Barrero Edgar. “De la memoria ingenua a la memoria crítica: nueve campos reflexivos desde la psicología de la liberación”. *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, 2010. 61- 92. Print.

---. *De Macondo a Mancuso. Conflicto, violencia política y guerra psicológica en Colombia. Una aproximación desde la psicología social crítica*. Bogotá: Desde abajo, Le monde diplomatique, 2006. Print.

Barón, Luis y Mónica Valencia. “Medios, audiencias y conflicto armado.

Representaciones sociales en comunidades de interpretación y medios informativos”, *Controversia*, 178 (2001): 43-81. Print.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*.

México: Siglo veintiuno editores, 2006. Print.

---. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Print.

¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general grupo de memoria histórica. Coord. Gonzalo Sánchez. Bogotá: Centro nacional de memoria histórica, 2013. Print.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Arquitectura, 1995. Print.

- Bencomo, Anadeli y Cecilia Eudave. *En breve la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara Centro universitario de ciencias sociales y humanidades, 2014. Print.
- Bencomo, Anadeli. "Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica" *Iberoamericana*, 3.11 (2001): 145-159. Print.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2010. Print.
- . "The story teller: reflection on the work of Nikolai Leskow". *Illuminations*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985: 83-110. Print.
- Benjumea, Fernando. "Doris Salcedo. El arte y la guerra". *Revista de extensión cultural* 48 (2003): 11-29. Print.
- Bernabé, Mónica. "Prólogo". *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Comp. María Sonia Cristoff. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 7-25. Print.
- Bernárdez, Carmen. "Transformaciones en los medios plásticos y representaciones de la violencias en los últimos años del siglo XX". *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005. 77-117. Print.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. Print.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas: La teatralización del exceso*. Medellín, Colombia: Instituto de estudios regionales, 2005. Print.
- Boito, Arrigo y Johann W. Goethe. *Mefistófeles: opera lírica en 5 actos y un prólogo: libreto completo*. Santiago: Bardi, 1929. Print.

Burck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Print.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010. Print.

---. *Vida precariat. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Print.

---. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP, 2005. Print.

---. *El grito de Antígona*. Barcelona: El roure, 2001. Print.

Calle, Juan, “Erika Diettes. Río Abajo”. *Tertulias fotográficas*.

<http://tertuliasfotograficas.blogspot.com/2008/11/erika-diettes-ro-abajo.html>

[Consultado Feb 18 de 2014].

Canetti, Elías. *La conciencia de las palabras*. México: FCE, 1994. Print.

Caña, María del Carmen. “De perversos, voyeurs y locos: hacia la fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. *Revista de estudios hispánicos* XLVIII.2 (2014): 329-351. Print.

Caparrós, Martín. “Por la crónica” *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Eds. Miguel Silva y Rafael Molano. Bogotá: Random House Mondadori Ltda, 2006. 7-12. Print.

Cardona, Lorena. “Imágenes en duelo. Víctimas del conflicto armado colombiano en la cámara de Erika Diettes”. *Aletheia* 5.10 (2015): 1-30. Print.

Castañeda, Luz y José I. Henao. “El parlache: historias de la ciudad”. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Colombia: Ministerio de cultura, 1 (2000): 509-542. Print.

- Castillejo, Alejandro, et al. Presentación. *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, 2010. 9-15. Print.
- Castoriadis, Cornelius. “La polis grecque et la création de la démocratie”. *Le Carrefour du labyrinthe, II: Domaines de l’homme*, Paris: Le Seuil, 1986. Print.
- Cavarero, Adriana y Agra S. Salvador. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos editorial, 2009. Print.
- Chamberlain, Daniel. “Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa”. *Poligrafías* 1(1996): 83-103. Print.
- Cehin, Ana. “Las minas quiebrapatas: la crónica "Un país de mutilados" de Alberto Salcedo Ramos”. *Revista Pilquen* 17. (2014): n.p. Print.
- “Colombia homosexuales. Asesinados 164 miembros de la comunidad LGBT en Colombia entre 2013 y 2014”. EFE: agencia EFE, 12 junio 2015. Web. 27 agosto 2015.
- Cortés, Catalina. “Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias”. *Errata* 0 (2009): 140-162. Print.
- Cote, Eduardo. *Obra literaria*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, Subdirección de comunicaciones culturales, 1976. Print.
- Cruz, Fernando. “Erika Diettes. Río Abajo”. Fotografía colombiana, 4 feb. 2010. Web. 28 oct. 2015.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. Print.

- Debrix, Francois y Alexander Barder. *Beyond Biopolitics: Theory, Violence and Terror in World Politics*. New York: Routledge, 2012. Print.
- Derrida, Jaques. *El siglo y el perdón. Fe y saber*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2003. Print.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes. Georges Didi-Huberman. Griselda Pollock. Jacques Rancière. Nicole Schweizer. Adriana Valdés*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. 39-67. Print.
- . *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Print.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: Ediciones documenta/escénicas, 2013. Print.
- . “El cuerpo roto/ Alegorías de lo informe”. *Ilinx. Revista do lume* (Cuajimalpa) 2 (2012): 1-15. Print.
- . “La práctica artística en contextos de *dramas sociales*”. *Latin American Theatre Review* 45.1 (2011): 75-93. *Project MUSE*. Web. 9 Aug. 2013. <<http://muse.jhu.edu/>>.
- . “Cuerpos residuales. Prácticas de duelo”. Río Abajo, Catálogo de Exposición de Erika Diettes. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Cámara de Comercio de Bogotá, Museo Art Deco, 2010. Print.
- . *Cuerpos ExPuestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones). Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Cuaderno de Investigación*. Universidad Nacional de Colombia 3 (2009): 1-64. Print..

- Diettes, Erika. *Noticia al aire... Memoria en vivo: Etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo*. Bogotá, D.C: Universidad de los Andes, Facultad de ciencias sociales, departamento de Antropología, 2010. Print.
- . *Silencios*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2005. Print.
- Duchesme, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. Ecuador: Plural editores, 2009. Print.
- Eco, Umberto, et al. *¡Carnaval!* México: Fondo de cultura económica, 1998. Print.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1979. Print.
- Ehrenhaus, Peter. “Narrativas culturales y motivo terapéutico: la contención política de los veteranos de Vietnam”, *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Comp. Dennis Mumby, Buenos Aires: Amorrortu, 1997.107-131. Print.
- “El palabrero wayúu, patrimonio inmaterial de la humanidad”. *El informador*. 8 nov. 2010. Web. 26 mar. 2015.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal, 2001. Print.
- Foucault, Michael. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión. 2010. Print.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham and London: Duke University press, 2013. Print.
- . “La globalización y la crisis de lo popular”. *Nueva Sociedad*, may.- jun. 149: (1997): n. pag. Web. 20 oct. 2015. <http://www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm>.
- Fuentes, Ileana. *De patria a patria*. Miami: Cuban studies association, 1997. Print.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trad. Garrett Barden y John Cumming. New York: Continuum, 1975. Print.

Gallón, Angélica. “Los ejércitos de Evelio Rosero”, *El Espectador*, 15 may 2009. Web.13 oct.2013.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2001. Print.

---. “Dos o tres cosas sobre la ‘novela de la violencia’”. *Eco* 205 (1960): 104-108. Print.

García Márquez, Gabriel y Jacques Gilard (ed.). *Obra periodística: vol. 2, 1. Entre cachacos*. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in method*. Trad. James E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. 1980. Print.

Giraldo, Javier. “Memoria histórica y construcción de futuro”. *Memoria, silencio y acción psicosocial. Reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, 2010. 183-198. Print.

Giraldo, Luz. “Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura”. *Revista Iberoamericana* LXXIV.223 (2008a): 423-439. Print.

---. *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008b. Print.

---. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, 2000. Print.

Gómez, Alfredo. *La reconstrucción de Colombia. Escritos políticos*. Medellín: La Carreta, 2008. Print.

- González, Fernán y Sebastián López. *Guerra y paz: Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia = Simposio sobre a situação social, política e artística na Colômbia = Symposium on the Social, Political and Artistic Situation of Colombia*. Zürich, Switzerland: Daros-Latinamerica AG, 2006. Print.
- González, Miguel. “Río Abajo”. Erika Diettes. *Artista Visual*. 1-3. Web. 20 Feb. 2014.
<http://www.erikadiettes.com/links/esp/resennas/rioabajo/RioabajoMGonzalez.pdf>
- González, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
- Guerriero, Leila. “La imprescindible invisibilidad del ser, o la lección de Homero”. *El malpensante*, jul 2008. Web. 21 sep 2015.
- Gutiérrez, Elber. “Mortalidad infantil por desnutrición obliga al Estado a dirigir ayuda de emergencia al Chocó” *Semana*. 26 mar. 2007. Web 1 sep. 2015.
- Gutiérrez, Rafael. “Sobre el modernismo”. *Escritura 2* (1985): 107-122. Print.
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas: (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Centro de estudios humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1984. Print.
- Hartog, Francois. “El tiempo de las víctimas”. *Revista de estudios sociales* 44 (2012): 12-19. Print. Hayner, Priscilla. *Verdades innombrables: el reto de las comisiones de la verdad*. México: Fondo de cultura económica, 2008. Print.
- Herrera Armando. “La memoria como clave para supera el marasmo”. *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, (2010): 93-120. Print.

Herrscher, Roberto. *Periodismo narrativo. Como contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2012. Print.

Horta, Julio. "Representaciones mediáticas. Tres notas sobre los procesos semióticos en los medios masivos". *Comunicación y Medios* 28 (2013): 96-112. Print.

Hoyos, Héctor. "Visión desafectada y resingularización del evento violento en *Los ejércitos* de Evelio Rosero". *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Ed. Mabel Moraña & Ignacio Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana, 2012. Impreso.

Jácome, Margarita. "Reconfiguración del sicario en *Felicidad quizás* de Mario Salazar Montero y *Los restos del vellocino de oro* de Alfredo Vanín". *Perífrasis* 3.5 (2012): 98-111. Print

Jankélévitch, Vladimir. *Lo imprescriptible*. Trad. Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik, 1987. Print.

Jaramillo, Alejandra. *Disidencias: trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del Siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría de investigación, 2013. Print.

Jaramillo, Darío, ed. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2012. Print.

Jaramillo, María, et al. *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Print.

Jørgensen, Beth. *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. New York: Suny Press, 2011. Print.

- Junguito, Andrea. *Genealogía de imaginarios geográficos colombianos: Representaciones culturales, espacio, Estado y desplazamiento en el proceso de (des)integración nacional (1859-2008)* Diss. Duke University, 2008. Print.
- Kant, Immanuel. *La metafísica de las costumbres*. Trad. Adela Cortina y Jesús Conill. Madrid: Tecnos, 1989. Print.
- Karatani, Kojin. *The Structure of World History: From Modes of Production to Mode of Exchange*. Trasl. Michael K. Bourdaghs. London: Duke University press, 2014. Print.
- Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004. Print.
- La crisis del lazo social: (Durkheim, cien años después)*. Comp. Emilio De Ipola. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Print.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay press, 1995. Print.
- Lasala, Malena. *Sócrates contra su propia sombra*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1990. Print.
- Laub, Dori. "Truth and testimony: the process and the struggle". *Trauma Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. 61-75. Print.
- Le Bretón, David. "El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis". Trad. Beatriz Eugenia Montoya. *Universitas humanística* 68 (2009): 139-153. Print.
- . *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 2002. Print.
- . *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Print.

- Lefranc, Sandrine. *Políticas del perdón*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- Levinas, Emmanuel. *Cuatro lecturas talmúdicas*. Trad. Miguel García-Baró. Barcelona: Ríopiedras, 1996. Print.
- . *Totalidad e infinito*. España: Ediciones Sígueme, 1987. Print.
- Levinas, Emmanuel y Ramos A. Pintor. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme, 1995. Print.
- Levinas, Emmanuel y Félix Duque. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, 1993. Print.
- Lira, Elizabeth. *Recordar es volver a pasar por el corazón. Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1998. Print.
- Llarena, Alicia. *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud: Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*. Gaithersburg: Hispamérica, 1997. Print.
- López, María. *Desafíos del perdón después de Auschwitz. Reflexiones de Jankélévitch desde la Shoa*. Madrid: San Pablo. 2010. Print.
- López, Óscar. “Estéticas del desarraigo: actores globales en la aldea colombiana”. *INTI, Revista de literatura hispánica*, 64/64. (2006): 237-258. Print.
- Loquist, Eva. “La patria. Espacios simbólicos subversivos creados por las voces de la alteridad en un corpus literario de escritoras latinoamericanas. Primeras líneas de un proyecto en construcción”. *Género y globalización en América Latina. Décimo aniversario de la red Haina (1996-2006)*. Ed. Maria Clara Medina, et al. Goteborg: Intellecta, 2007. 127-137. Print.

- Luna, Erich. “Archivo de la etiqueta: Kojin Karatani. La estructura de la historia mundial”. *Vacío* 25 jun. 2015. Web. 12 ene. 2016.
- Lyotard, Jean- François. *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial, 1988. Print.
- Mann, Thomas, Mario Verdaguer y David Castelló. *La montaña mágica*. Barcelona: Plaza & Janés, 1967. Print.
- Mahieux, Viviane. *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: University of Texas, 2011. Print.
- Margalit, Avishai. *Ética del recuerdo: Lecciones Max Horkheimer*. Trad. Roberto Bernet. Barcelona: Herder, 2002. Print.
- Marín, Paula. *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad colombiana. 2013. Print.
- . “La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria”, *Cuadernos de Aleph*, 3, 2011: 136-160. Print.
- Marrugo, Bertha. *Croniqueñas: La crónica del caribe colombiano 1948-2011*. Diss. University of Houston, 2011. Print.
- Martín-Barbero, Jesús. “Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional”. *Imaginario de nación: pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.17-29. Print.
- Martínez, María. *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero*. Diss. University of California, Berkely, 2012. Print.
- Martínez, José Luis. “Los escritores somos como la caja negra de los aviones: Juan Villoro”. *Milenio.com*. 24 may. 2014. Web 22 dic. 2014.

- Martínez, Tomás E. "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI". *Cuadernos de literatura*, Bogotá 8(15).8 (2002): 115-123. Print.
- Martínez, Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica" *Hispanérica*, 6.17 (1977): 3-21. Print.
- "Más de 100 fueron las personas asesinadas por 'paras' en masacre del Salado, revela la Fiscalía. Hasta ahora en los registros judiciales se hablaba de entre 38 y medio centenar de muertos". *El tiempo* 22 jun 2008. Web 17 nov 2005.
- Maya, Claudia, "Literatura y sociedad. Los ejércitos de Evelio Rosero y la narración de la violencia en Colombia". *Lingüística y literatura* 61: (2012) 233-240. Print.
- Maya, Maureen. "La memoria como constituyente de la identidad social y colectiva". *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Por Edgar Barrero y Julio Jaime. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, 2010. 199-224. Print.
- Merleau- Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul: 1962. Print.
- Meyer-Minnermann, Klaus. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias". *Nueva revista de Filología Hispánica* 33.2 (1984): 431-445. Print.
- Moina, Nelson y Diana Páez. "La memoria colectiva, una ética de futuro". *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Por Edgar Barrero y Julio Jaime. Bogotá: Cátedra libre Martín-Baró, 2010. 271-294. Print.
- Molano, Alfredo. *Desterrados: Crónicas del desarraigo*. Bogotá: Aguilar, 2005. Print.

- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001. Print.
- Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado, eds. *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. , 2012. Print.
- Moraña, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana, 2010. Print.
- Muñoz, Rubén. *Temas y problemas en la novela colombiana 1998-2008*. Bogotá: Universidad distrital Francisco José de Caldas, 2012. Print.
- Nasi, Carlo, William Ramírez y Eric Lair. “La guerra civil”. *Revista de Estudios Sociales* 14. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes – Fundación Social. 2003.119-124. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Print.
- . *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.
- . *La comunidad inoperante*, trad. de Juan Manuel Garrido, Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2000. Print.
- Noriega, Teobaldo. *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001. Print.
- Ogarrío, Gustavo. “Los héroes encontrados. Entrevista con Juan Villoro”. *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de la crónica*. Comp. Gustavo Ogarrío. Coyoacán: Eon, 2009. 247-256. Print.
- Ortega, Julio, Marina Harss, y Diamela Eltit. “Diamela Eltit”. *BOMB* 74 (2001): 38–41. Web.

- Osorio, Nelson. "Rama y el estudio comprensivo de la literatura latinoamericana".
Texto crítico 31-32 (1985): 24-32. Print.
- Ospina, Clara. Tiempo de leer: Alberto Salcedo Ramos presentó *La eterna parranda*.
Online video clip. *YouTube*. YouTube, 20 nov. 2004. Web. 27 aug. 2015.
- Padilla, Iván. "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza".
Literatura: teoría, historia, crítica 14.1 (2012): 121-158. Print.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés S.A., 2005. Print.
- Pecaut, Daniel. "Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia". *Desarrollo económico* 36. 144 (1997): 891-930. Print.
- Peña, Carlos. "La contemporaneidad de la memoria". *La construcción de las memorias nacionales. Mitos, tabúes y silencios de la historia. Foro bicentenario latinoamericano 2006*. Santiago de Chile: Comisión bicentenario, 2008. 125-134. Print.
- Peralta, Dante y Marta Urtasun. *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*. Buenos Aires: La crujía, 2007. Print.
- Perniola, Mario. "Entre vestido y desnudo". *Fragmentos Para Una Historia Del Cuerpo Humano*. Madrid: Taurus, (1991): 237-264. Print.
- Piglia, Ricardo "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", *Revista Casa de las Américas*, 222 (2001): 11-21. Print.
- Pineda, Adela. "Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo hispanoamericano". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 26.51 (2000): 53-66. Print.

- Piris, Alberto. "Bases de la rehabilitación posbélica". *Después de la guerra. Un manual para la reconstrucción posbélica con casos de estudio sobre Guatemala, El Salvador, Bosnia, Mozambique, el papel de la UE y el enfoque de género en la rehabilitación posconflicto*. Barcelona: Icaria, (2000): 13-104. Print.
- Ramírez, Mario. "De Villoro a Nancy: la comunidad imposible". *Devenires IX*, 17 (2008): 38-51. Print.
- Ramírez-Pimienta, Juan. "Escapando a la realidad: hacia un deslinde de lo fantástico". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 62 (2005): 163-180. Print.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Print.
- . "El teatro de las imágenes". *Alfredo Jaar. La política de las imágenes. Georges Didi-Huberman. Griselda Pollock. Jacques Rancière. Nicole Schweizer. Adriana Valdés*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. 69-89. Print.
- . "Políticas estéticas". *Lugar a dudas*. 13 (2009): 1-14. Print.
- . *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. Print.
- Rangel, Alfredo. *Colombia: guerra en el fin de siglo*. Bogotá: TM Editores y Universidad de los Andes, 1998. Print.
- Restrepo, José. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá D.C., Colombia: Universidad de los Andes, Departamento de Arte, Facultad de Artes y Humanidades, 2006. Print.
- Richani, Nazih. *Systems of Violence: The Political Economy of War and Peace in Colombia*. Albany: State University of New York Press, 2002. Print.
- Rilke, Rainer. *Las elegías del duino*. Trad. Otto Dorr Zegers. Santiago de Chile: Editorial universitaria S.A. 1998. Print.

- Rivera, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets editores, 2013. Print.
- . *Dolerse. Textos de un país herido*. Oaxaca: Frontera press, 2011. Print.
- Rivera G. María. *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria, 1994. Print.
- Regillo, Rossana. “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas”. *Ciudadanías del miedo* (2000): 185-202. Print.
- Rodríguez, Ana. “Alberto Salcedo Ramos, escritor colombiano: “Una flaqueza de los cronistas de Latinoamérica es que no metemos las narices en los círculos de poder”. *The Clinic Online*. 25 oct. 2012. Web. 23 feb. 2015.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets editores S.A., 2007. Print.
- . *En el Lejero*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. Print.
- . “La creación literaria”. *Boletín cultural y biográfico* 30.33 (1993): 108-120. Print.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE, Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano, 2005. Print.
- . *Ciudadanías del miedo*. Venezuela: Nueva Sociedad, 2000a. Print.
- . “Nosotros somos los otros”. *Ciudadanías del miedo* (2000b): 217-230. Print.
- Rubiano, Elkin. “Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación”, *Revista Ciencia Política* 9. 1 (2014): 70-86. Print.
- Rubio, Mauricio. *La violencia en Colombia: dimensionamiento y políticas de control*. Santafé de Bogotá: Inter-American Bank, 1998. Print.

- Rueda, María. “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 35.69 (2009): 69-90. Print.
- Salcedo, Alberto. “Viaje al Macondo real”. *Pluma Caribe* 3 (2015a):11-19. Print.
- . “Si no eres el muerto, ríete / Limonada de coco. La risa es una forma de combatir el terror y el dolor que causa la muerte”. *Revista Carrusel*. 25 mar. 2015b. Web. 26 mar. 2015.
- . “Crónica: La travesía de Widki”. *Semana*. 20 abr. 2013. Web 1 sep. 2015
- . *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. Bogotá: Aguilar, 2011. Print.
- Samper Pizano, Daniel. *Antología de grandes crónicas colombianas Tomo II: 1949-2007*. Colombia: Aguilar, 2007. Print.
- Sánchez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia, 2003. Print.
- . *Guerra y política en la sociedad colombiana*. Bogotá: El áncora editores, 1991. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, 1950. Print.
- Scholes, Robert y Robert Kellog. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press. 1966. Print.
- Sefchvich, Sara. “Para definir la crónica”. *Chasquí: revista de literatura latinoamericana*, 38.1 (2009):125-150. Print.
- Sennett, Richard y César Vidal. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997. Print.

- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999. Print.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978. 55-70. Print.
- Sodré, Muñiz. *Sociedad, cultura y violencia*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2001. Print.
- Sófocles, *Antígona*. Trad. Luis Gil. Bogotá: Random House Mondadori 2009. Print.
- . *Ajax ; Antígona ; Edipo Rey*. Trad. Carlos Miralles Solá, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004. Print.
- Sofsky, Wolfgang, and Mielke J. Chamorro. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006. Print.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Colombia: Fondo de cultura económica, 2004. Print.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini, Aurelio Major. México: Alfaguara, 2006. Print.
- . *Ante el dolor de los demás*. México, D.F: Alfaguara, 2004. Print.
- Suárez, Jorge. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas humanística* 72 (2011) 275-296. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008. Print.
- Toledo, Natalia. *El concepto de “Matria” desde la crítica literaria feminista y su lectura en Por la patria de Diamela Eltit*. Diss. Universidad de Chile, 2011. Print.
- Ungar, Antonio. “Evelio Rosero”. *Boom* 110. (2010):24-28. Print.

- Uribe, Isabel. "Sudarios Erika Diettes". Online video clip. Vimeo. Vimeo 6 ener. 2015.
Web 2 nov. 2015.
- Uribe, María. *Antropología de la inhumanidad: ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Bogotá: Editorial norma, 2004. Print.
- . "Desde los márgenes de la cultura". *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. (1999): 276-286. Print.
- Uruguay nunca más: informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*. Montevideo: Servicio paz y justicia Uruguay, 1989. Print.
- Valencia, César. "Contrapunto y expresividad en los ejércitos de Evelio Rosero". *Poligramas* 28 (2011): 297-300. Print.
- Vidal, Margarita. "Alberto Salcedo Ramos: "nacé para contar historias". *Credencia* 321 (2013). Web. 23 feb. 2015.
- Villanueva, Julio. "El que enciende la luz" ". Eds. Miguel Silva y Rafael Molano. Bogotá: Random House Mondadori Ltda, 2006. 583-606. Print.
- Villoro, Juan. "La crónica, el ornitorrinco de la prosa". *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012. 577-582. Print.
- "Villoro siete desafíos del periodismo y una anécdota". *Semana*, feb. 9 2012b. Web. Mar. 20 2015.
- Von der Walde, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". *Iberoamericana*, 1. 3 (2001): 27-40. Print.
- Walter, Benjamin. *El narrador*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Tauros, 1991. Print.
- White, Hayden. *El contenido de la forma, narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Print.

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Trad. José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama, 1976.

Print.