

La condición
colombiana
Violencia y consumo
cultural global

La condición
colombiana
Violencia y consumo
cultural global

Alejandro Herrero-Olaizola

Versión actualizada del autor

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

Nombre: Herrero-Olaizola, Alejandro, autor.
Título: La condición colombiana: Violencia y consumo cultural global / Alejandro Herrero-Olaizola.
Descripción: Versión actualizada del autor. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2025. | xvi, 284 páginas: ilustraciones; 14 x 21 cm.
Identificadores: ISBN 978-958-798-796-6 (rústica) | 978-958-798-803-1 (e-book) | 978-958-798-801-7 (e-pub)
Materias: Violencia – Colombia – Aspectos culturales | Violencia en el arte | Violencia en el cine | Violencia en la literatura
Clasificación: CDD 303.66–dc23 SBUA

Primera edición: abril del 2025

Edición en inglés: *Commodifying Violence in Literature and On Screen: The Colombian Condition*, Routledge, 2022

© Alejandro Herrero-Olaizola

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Humanidades y Literatura

Ediciones Uniandes

Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tm

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 601 339 4949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

ediciones@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-796-6

ISBN e-book 978-958-798-803-1

ISBN epub: 978-958-798-801-7

DOI: <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587987966.9789587988031>

Corrección de estilo: Fabián Bonnett Vélez

Diagramación interior y de cubierta: Angélica Ramos Vargas

Imagen de la cubierta: detalle de *La muerte de Pablo Escobar*, de Fernando Botero Angulo (1932-2023), óleo sobre tela, 50 cm x 38 cm, 1999. Colección Museo de Antioquia, fotografía de Carlos Tobón

Impresión:

DGP Editores S. A. S.

Calle 63 bis n.º 70-49

Teléfono: 601 430 7050

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Para Laura, mi sobrina colombiana

CONTENIDO

LISTA DE ILUSTRACIONES.....	XI
AGRADECIMIENTOS	XIII
INTRODUCCIÓN: LA CONDICIÓN COLOMBIANA	1
CAPÍTULO 1	
NARCOHISTORIAS GLOBALIZADAS: PABLO ESCOBAR Y EL CONSUMO DE EXCESO	33
CAPÍTULO 2	
LA HISTORIA DE ÍNGRID BETANCOURT: LA MEMORIA EN LOS TIEMPOS MEDIÁTICOS.....	89
CAPÍTULO 3	
EXOTISMO OSCURO PARA EL CONSUMO GLOBAL: EL <i>BOOM</i> DE LAS NARRATIVAS DE VIAJE.....	135

CAPÍTULO 4	
VISUALIDAD AFECTIVA: EL CINE DEL CONFLICTO Y LA RECONCILIACIÓN	185
EPÍLOGO: ¿LA COLOMBIA DEL POSCONFLICTO?	235
BIBLIOGRAFÍA.....	249
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS.....	277

LISTA DE ILUSTRACIONES

Imagen 1.1. La muerte de Pablo Escobar (1999)	38
Imagen 2.1. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.....	129
Imagen 4.1. Mañe y Mansalva en <i>La sombra del caminante</i>	215
Imagen 4.2. Estática de televisión en <i>La sombra del caminante</i>	215
Imagen 5.1. Detalle de <i>Quebrantos</i> , de Doris Salcedo	246

AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría sido posible sin el apoyo y la motivación de muchos amigos y colegas que, literal y figurativamente, han estado a mi lado a lo largo de los años. Ha sido un viaje largo y (a veces) arduo para hacer realidad este proyecto, y tenerlos cerca ha hecho más llevaderos los altibajos en el camino.

En primer lugar, le debo una inmensa gratitud a la Fundación Fulbright por otorgarme la beca académica de investigación para profesores de Estados Unidos en Colombia (US Scholar), y a la Universidad de Michigan por la beca de Humanidades (Michigan Humanities Award). Estas becas me permitieron dedicar tiempo valioso a investigar y escribir este libro en tres lugares diferentes: Bogotá (Colombia), Ann Arbor (Michigan) y Miami (Florida), donde finalmente se completó en medio de una terrible pandemia global.

Estoy especialmente agradecido con un maravilloso y único grupo de colombianos, cuya energía positiva, entusiasmo, dedicación, interesantes conversaciones y erudición enriquecieron significativamente mi comprensión de Colombia.

Agradezco las oportunidades de compartir mi trabajo en foros académicos y encuentros informales con todos ellos y, en particular, con María Ospina, Juliana Martínez, María Helena Rueda, Felipe Gómez, Camilo Malagón, Andrés Aluma Cazorla, Héctor Hoyos, Kevin Guerrieri, Juanita Aristizábal, Norman Valencia, Lucía Ortiz, Elvira Sánchez-Blake y Clara Ronderos. Mientras vivía en Colombia, tuve la suerte de entablar amistad con muchos jóvenes académicos que me alentaron incansablemente a seguir adelante con este proyecto. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Chloe Rutter-Jensen, Gregory Lobo y Gerriet Janssen, por las numerosas oportunidades de “hablar sobre mi proyecto” con ellos y recibir comentarios increíblemente útiles. No puedo omitir, además, a otros académicos en Colombia que también mostraron interés en mi trabajo y contribuyeron a mi comprensión del campo. Entre ellos, quiero agradecer a Marta Cabrera, Jaime Alejandro Rodríguez y Cristo Figueroa por darme la bienvenida y facilitar mi estadía académica en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, y a Carolina Alzate, César Valencia Solanilla y Juan Manuel Acevedo por sus invitaciones a dar charlas en la Universidad de los Andes, la Universidad Tecnológica de Pereira y la Universidad del Quindío, respectivamente.

En Michigan, tuve la fortuna de contar con colegas y amigos increíbles, cuyo apoyo y aliento inquebrantables resultaron cruciales para completar este libro. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Juli Highfill por ser una gran amiga, a Cristina Moreiras-Menor por su maravillosa y singular complicidad en todo lo que hago, a Gareth Williams por su apoyo incondicional y su brillante sentido del humor, y a Lorenzo García-Amaya y Nicholas Henriksen por ser una pareja exquisita y solidaria como ninguna otra. También debo reconocer a varios estudiantes de posgrado en Michigan, con quienes tuve la oportunidad de hablar (y compartir) sobre mi trabajo en entornos formales e informales. Agradezco a

Alejandro Quin, Talia Dajes, Mónica López Lerma (y consorte Julen Etxabe), Catalina Esguerra, Arcelia Gutiérrez (y consorte Ben Rodríguez), y, en particular, a Martín Ruiz Mendoza por su ayuda con la traducción y actualización de la versión en español, su atenta lectura y corrección del manuscrito final, y por sus invaluable habilidades para obtener permisos de imágenes en Colombia. También agradezco a Ciudad Lunar, al Museo de Antioquia y a Viviana Peretti por algunas de las imágenes incluidas en este libro. Debo dar las gracias por su apoyo y acogida a mis nuevos y dinámicos colegas de Emory University por su apoyo y buena acogida a mi nuevo entorno académico y, en particular, a Karen Stolley, Hazel Gold, Don Tuten, Hernán Feldman, Xóchitl Marsilli-Vargas, Laura Torres-Rodríguez y Leonardo Velloso-Lyons.

Varios colegas de la profesión y amigos también contribuyeron decisivamente a la realización de este libro. Me gustaría agradecer a Marcy Schwartz por su apoyo a lo largo de mi carrera académica y por sus comentarios constructivos sobre la solicitud de una beca para este proyecto. También estoy en deuda con María Mercedes Andrade por sus invaluable consejos a la hora de buscar una editorial en Colombia para este libro. En Uniandes quiero expresar mi gratitud a Mónica Uribe, coordinadora de publicaciones de la Facultad de Artes y Humanidades, y a Adriana Delgado, coordinadora editorial en Ediciones Uniandes, por su ayuda en el proceso editorial. Por su amistad y camaradería de décadas, le debo mucho a Santiago Juan-Navarro, quien siempre ha apoyado todos mis esfuerzos académicos con el mayor entusiasmo e increíble buen humor. Y, por supuesto, a Andrea Fanta Castro por su incansable apoyo, aliento y amistad incondicional, su participación en este proyecto desde el principio y por ser mi interlocutora número uno a lo largo del camino.

Por los memorables e inolvidables viajes a Bogotá y por compartir conmigo sus perspectivas sobre Colombia, agradezco a Karen Zilles, Alain Martinossi y Doug Kaminski, cuyas

amistades a lo largo de los años me han impactado de muchas maneras positivas. Por su continuo interés en mi trabajo y mi bienestar, agradezco también a Guiomar Fages, Alejandro Meter, Jorge Coronado y Laura Demaría, y a muchos otros que siguen mi trayectoria con gran afán e interés.

Finalmente, me gustaría mencionar a aquellos cercanos a mí que partieron mientras completaba este libro: mi hermano mayor, José Herrero Olaizola, y mi incansable amigo y mentor Ross Chambers. Sentí su presencia y nunca olvidé su huella en mi vida a lo largo de estas páginas.

INTRODUCCIÓN

LA CONDICIÓN COLOMBIANA

Durante mucho tiempo me ha ocupado la pregunta sobre cómo hablar de la violencia en Colombia sin caer en aseveraciones vagas como “Colombia es un país violento” o “la violencia gobierna a Colombia”. Estos supuestos han contribuido a la omnipresencia de las representaciones culturales de la violencia en Colombia a nivel mundial, tanto aquellas producidas por los propios colombianos como las promovidas por otros fuera de Colombia. Aunque desconfío de este tipo de generalizaciones, que, francamente, podrían aplicarse a muchos países del mundo —incluido Estados Unidos, desde donde escribo este libro—, cuando me preguntan si Colombia es un país violento, normalmente respondo que sí, pero advierto sobre el hecho importante de que no lo es más que muchas otras naciones del mundo que enfrentan desigualdades sociales y disturbios civiles. La noción preconcebida de que la violencia está intrínsecamente arraigada en el tejido nacional de Colombia ha alimentado un estereotipo dominante en los

medios de comunicación, que perpetúa la idea de una “nación rehén” irremediablemente atrapada en una red interminable de narcotráfico, secuestros, paramilitarismo, guerra de guerrillas y violaciones a los derechos humanos. Esta visión reduccionista tiende a abrazar la idea de que existe una “violencia colombiana”, una categoría homogeneizadora en la que se agrupan, de forma bastante simplista, instancias muy diferentes de violencia. Por un lado, dicha categoría vincula la violencia a la identidad de un país y, al hacerlo, presupone una violencia específica y local que implícitamente define y se convierte en el identificador de Colombia. Esto es problemático porque, al establecer una equivalencia entre la violencia y Colombia, hace que ambos términos sean casi intercambiables, como si uno no pudiera existir sin el otro. Sin embargo, no todo lo que surge de Colombia es violento (y no todo es pacífico, por supuesto), pero esta visión de “Colombia, la nación violenta” tiene importantes repercusiones para la producción y difusión cultural, porque los supuestos y conceptos erróneos en el mercado cultural global dictan desde hace mucho tiempo que, si algo viene de Colombia, tiene que ser violento o, al menos, tener su origen en la violencia.

Esto se hizo evidente para mí cuando comencé a viajar a Colombia hacia el año 2006 y pronto me di cuenta, por el tipo de comentarios que recibí, de que para la mayoría de las personas me estaba poniendo en peligro al visitar el país. Con una estatura modesta y un cuerpo delgado (una complexión que no impediría a nadie hacerme daño), he tenido la suerte de no experimentar ni presenciar de cerca ningún acto violento durante mis temporadas en Colombia. Si bien compartir mi experiencia personal en el país puede parecer trivial, la incluyo aquí para establecer mi posicionamiento desde una mirada extranjera que ve y lee a Colombia con los ojos de un testigo nacido y criado en el País Vasco (una región en España no ajena a los disturbios civiles y al terrorismo) y educado en Estados Unidos, que ha aprovechado sus experiencias de viajes

e investigación para escribir sobre violencia y producción cultural. Mi posicionamiento también es importante para contextualizar que mi interés principal es leer a Colombia y su producción cultural más allá de las fronteras nacionales y dentro de un marco de flujos globales donde las culturas, las personas y los lugares circulan ampliamente y, como consecuencia, se reimaginan constantemente.

Dicho esto, y estando plenamente consciente de la posición privilegiada de quienes, como yo, miramos la violencia desde la distancia (o de quienes hemos logrado escapar de ella), no se puede hacer caso omiso de —siguiendo a Jean Franco— las formas crueles de violencia que Colombia ha experimentado a lo largo de su historia, como el infame “corte de corbata”, entre otras prácticas atroces de desmembramiento y decapitación. La crueldad en América Latina no se reduce a las acciones de los gobiernos (mediante tortura, represión de disidentes, limpieza de minorías raciales e indígenas) y los grupos criminales (como carteles de la droga y grupos paramilitares), sino que también ha sido explotada con fines de entretenimiento en películas y series de televisión y otros productos culturales que la han convertido en un “rasgo de la modernidad”. Esta es la “modernidad cruel” propia del capitalismo neoliberal, que a menudo resulta en “una violencia casual y sin límites” (Franco 2-15)¹. La familiaridad (y proximidad) con dicha “violencia casual” es un componente importante en los procesos de mercantilización cultural de la violencia, lo cual constituye el enfoque principal de este libro.

1 Todas las traducciones de textos originalmente escritos en inglés son propias, a no ser que se cite la traducción publicada en español. Como regla general, se usa la traducción en español para citas que completan una frase; en caso de citas en bloque (sangradas), se favorece también el uso de la traducción al español, seguida a pie de página de la cita original en inglés, sobre todo para textos primarios o literarios.

Más específicamente, aquí investigo la omnipresencia de la “violencia colombiana” como una marca cultural rentable que se intercambia y difunde ampliamente en el mercado cultural global. La apropiación de América Latina para la producción cultural global no es un fenómeno enteramente nuevo. Desde los años del *boom* (años sesenta y setenta) en adelante, América Latina se ha convertido cada vez más en un bien lucrativo para la industria cultural a nivel global. Los escritores del *boom*, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, cuya notoriedad era atribuible a sus destrezas narrativas y su estilo innovador, ahora son figuras reconocidas internacionalmente y asociadas para siempre con el estilo latinoamericano del realismo mágico. Sin embargo, esos mismos años fueron también décadas de inestabilidad política, violencia social y malestar para muchas naciones latinoamericanas. Después de la Revolución Cubana de 1959, la región estuvo marcada por regímenes políticos opresivos y crisis económicas, al tiempo que ocupó un lugar central en los medios, los círculos artísticos e intelectuales y las estrategias geopolíticas, como es el caso de la crisis de los misiles en Cuba.

Este nuevo interés en América Latina hizo de su producción cultural (principalmente la literatura, el arte y el cine) un bien altamente apetecido en el mercado cultural global. Definida por una combinación aparentemente contradictoria de realidades mágicas y hostiles, la imagen global de América Latina durante los años del *boom* atrajo a lectores internacionales que, conscientes de los trastornos políticos en la región, se volvieron más sensibles a las numerosas injusticias sociales que la asediaban. Un resultado de esto fue que dichas realidades se volvieron altamente rentables en la comercialización global de bienes culturales no europeos, lo cual propició el posicionamiento de América Latina en la escena internacional.

Cinco décadas después del *boom*, y tras la muerte de su figura más importante, el escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), América Latina sigue siendo una parte

integral del mercadeo cultural, pero con un nuevo desarrollo que surgió en los años noventa. Hoy en día, las empresas transnacionales parecen perfectamente satisfechas con la mercantilización de las realidades violentas de América Latina para el mercado cultural mundial. Al capitalizar los nefastos efectos de la globalización en la región (por ejemplo, desigualdades sociales, desplazamientos, pobreza y explotación), los productores culturales a gran escala, como el gigante editorial y mediático Bertelsmann, han asegurado —siguiendo las estrategias de mercadeo que fueron tan rentables en los años sesenta y setenta— la distribución masiva de productos que emergen de un suministro interminable de “suciedad”. Los escritores y productores culturales latinoamericanos, por su parte, cooperan activamente en este esfuerzo al continuar produciendo, por ejemplo, novelas en las que la magia ha desaparecido y ha sido reemplazada por descripciones detalladas (y a menudo “exotizadas”) de la violencia que ahora enfrenta la región. El mercado literario y cultural parece empeñado en reforzar el conocimiento de los lectores sobre el “lado oscuro” de América Latina (violaciones a los derechos humanos, secuestros, guerra contra las drogas, experiencias traumáticas colectivas o dificultades económicas), desterritorializando estas realidades al centrarse en conflictos locales específicos explorados en función del interés que pueden tener en el mercado cultural global.

Colombia se ha convertido, si bien injustamente, en el caso emblemático de la realidad social de América Latina en su conjunto. Como consecuencia, los escenarios violentos a lo largo del país se mercantilizan fácilmente en los *best sellers* de ficción, televisión, cine y arte, y se comercializan con éxito en Norteamérica y Europa, precisamente porque brindan a las audiencias internacionales un sentido de historia, justicia y falsa proximidad con los sujetos marginales localizados en esos escenarios. Al consumir estas historias violentas, dichas audiencias se sienten más conscientes de las duras realidades

de América Latina, complacidas en su conocimiento y “más cercanas” a las luchas que enfrentan los sujetos marginales de esa región. En este sentido, Hermann Herlinghaus ha propuesto que ese consumo cultural se lleva a cabo “sin culpa”, en la medida en que las narrativas oscuras del llamado “Sur Global” promueven nuevas relaciones afectivas con la violencia entre los consumidores globales, quienes participan (y disfrutan) de la espectacularización y fetichización de la violencia originada en el sur, un punto cardinal que debe entenderse en un sentido amplio. No hay culpa en el consumo cultural global y la promoción de tales “representaciones artísticas transnacionales aberrantes”, a pesar de que refuerzan la existencia de desigualdades globales bajo un nuevo imaginario cultural (*Violence 6*). Si bien los lectores se vuelven más conscientes de tales desigualdades al leer libros o ver películas sobre ellas, las localidades originales siguen encasilladas como lugares de violencia para la apropiación cultural continua en el mercado global. Mediante operaciones de mercadeo del sur para el norte y de acuerdo con prácticas económicas neoliberales que fomentan la desigualdad social y la violencia, estas representaciones culturales brindan a estos consumidores globales un sentido de proximidad hacia sujetos marginales, a la vez que la cultura latinoamericana es empaquetada y vendida por conglomerados editoriales y de medios que practican el dominante estilo estadounidense de multiculturalismo promovido por la industria cultural global.

Esta proximidad y supuesta familiaridad por parte de las audiencias internacionales son alimentadas por informes mediáticos sobre la guerra contra las drogas, los secuestros y la actividad guerrillera o paramilitar, así como por una plétora de relatos personales traumáticos que constantemente definen a Colombia como una “nación enferma” que sufre de violencia crónica, es decir, de una “condición violenta”. Al deshilar los procesos de mercantilización que perpetúan el lado más oscuro de Colombia para el consumo global, este libro explora

precisamente esa “condición”, que ha llevado a escritores, cineastas y artistas a incorporar en sus propios esfuerzos creativos la violencia incesante en la sociedad colombiana durante décadas por medio de productos culturales comercializados masivamente, como narcohistorias, memorias de cautiverio, sórdidas narrativas de viajes y películas sobre conflicto y reconciliación. Como participantes y proveedores de la condición colombiana en el mercado cultural global, los productores culturales no pueden escapar a la demanda de formas de violencia fácilmente mercantilizables. Este libro explora ejemplos de este fenómeno en los narcorrelatos más vendidos de Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez o Nam Le; en obras de arte de Doris Salcedo y Fernando Botero; en los relatos de viajes de “turismo oscuro” de Ramón Chao, Matthew Thompson y Stephen Smith; en los *best sellers* de memorias de cautiverio escritos por Ingrid Betancourt y Clara Rojas, y en narconovelas y películas independientes de distribución global. Estos productos culturales se presentan como históricamente fundamentados (y no simplemente como ficción insulsa) y, dada su popularidad, revelan un cierto nivel de adicción al “lado oscuro de Colombia” por parte de lectores, críticos y medios de comunicación de todo el mundo.

Esta condición, entendida en sus múltiples usos semánticos (como premisa, como dolencia y como llevar algo al estado deseado para su uso), ha sido experimentada por productores culturales sujetos a expectativas de determinados nichos de mercado en virtud de las cuales sus creaciones normalmente no circulan ampliamente si no se ajustan al rubro de “violencia colombiana”. Esta condicionalidad (y condicionamiento) de la producción cultural se puede observar también en México, Centroamérica o Perú y, por lo tanto, Colombia ha servido como modelo para una mercantilización cultural similar de la violencia en otras partes de América Latina, donde el tráfico ilícito de drogas ha hecho avances significativos. Pensemos, por ejemplo, en la guerra contra el narcotráfico en México,

iniciada en 2006, y la extensa producción cultural de ese país basada en escenarios violentos, la cual incluye narcocorridos (por ejemplo, Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana); documentales (*Narco Cultura*, de Shaul Schwarz, *Cartel Land*, de Matthew Heineman); películas (*Heli*, de Amat Escalante, *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo, y la adaptación estadounidense a cargo de Catherine Haardwicke, *Sicario*, de Denis Villeneuve); cuentos y crónicas (*Viento rojo* y *El blog del narco*, de Carlos Monsiváis), y textos de ficción de Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite o Yuri Herrera. Toda esta producción se enmarca en las expectativas actuales del mercado cultural, las cuales posicionan a México como un “país violento” más en América Latina, siguiendo el modelo de Colombia. Si bien este extenso *corpus* de representaciones culturales mexicanas de la violencia que surgieron como resultado de la guerra contra las drogas excede el alcance de este libro, cabe destacar las similitudes obvias en la mercantilización cultural de la violencia en ambos países. Si bien a menudo se compara a Colombia con México en función de sus narcorrepresentaciones y su condición de “Estados fallidos”, es importante señalar las condiciones históricas que explican el surgimiento y la proliferación de la violencia en ambos países, tales como la participación de guerrillas y paramilitares en el tráfico de drogas, décadas de condiciones de guerra civil desde La Violencia —en el caso de Colombia— y la larga historia de gobierno unipartidista en México bajo el PRI durante más de setenta años (1929-2000)².

- 2 Para más enfoques comparativos de las “guerras contra las drogas” en Colombia y México, véanse “Imagined Narcoscapes: Narcoculture and the Politics of Representation”, de Cabañas; “Cuentos violentos: representación cultural en Colombia y México”, de Aristizábal y Martínez, y *The Politics of Drug Violence*, de Martínez-Durán.

Colombia como Estado fallido: aproximaciones críticas a la violencia

Antes de profundizar en mi análisis de la mercantilización cultural, es importante ofrecer un contexto histórico que permita diseccionar la relevancia de la “violencia colombiana” como una marca en el mercado global. Un resumen sucinto de la historia moderna de Colombia revela que la violencia a menudo ha estado asociada a importantes acontecimientos históricos fundamentales que están claramente anclados en disturbios civiles. Asimismo, la violencia ha experimentado una serie de transformaciones para perpetuar las instituciones del Estado, la preservación de la propiedad de la tierra y el control del poder por parte de la élite política. Pensemos, por ejemplo, en la Guerra de los Mil Días entre liberales y conservadores (1899-1902); la independencia y separación de Panamá (1903); el estallido de La Violencia tras el asesinato del candidato presidencial del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán (1948-1958); la consolidación de grupos guerrilleros de izquierda como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1964; la irrupción de la guerrilla urbana de izquierda M-19 en los años setenta y la posterior toma del Palacio de Justicia en 1985; los asesinatos de miembros de Unión Patriótica —el partido de izquierda fundado por las FARC y el Partido Comunista de Colombia— a fines de los años ochenta; la criminalidad relacionada con las drogas y la violencia bajo los carteles de Medellín y Cali (años ochenta y noventa), incluidas las guerras con grupos armados como el MAS (Muerte a Secuestradores) y Los Pepes —un grupo de autodefensas que protegía a los “Perseguidos por Pablo Escobar”—; el surgimiento de grupos paramilitares de derecha como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) —responsables de masacres contra poblaciones civiles en los años noventa y dos mil—; la formación de bacrim (bandas de crimen organizado) que surgieron alrededor del 2006; el

asesinato entre el 2002 y el 2008 de miles de falsos positivos (civiles inocentes a quienes el Ejército ofrecía oportunidades laborales ficticias para ejecutarlos extrajudicialmente como presuntos guerrilleros); el surgimiento de nuevas actividades paramilitares (a menudo combinadas con el crimen organizado), como las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC) en el 2008, y la aparición de la guerrilla urbana de izquierda Movimiento Revolucionario del Pueblo (MRP) en el 2016, entre otros acontecimientos violentos que han marcado la historia reciente de Colombia³.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, y debido a las diversas manifestaciones de la violencia, Colombia presenta varios rasgos peculiares: el país con la tasa per cápita más alta del mundo de personas desplazadas (seis millones), desaparecidas (alrededor de 80 000), heridas por minas antipersona (14 000), y víctimas de crímenes violentos (ocho millones) y homicidios (1,6 millones), incluida una de las tasas más altas del mundo de periodistas asesinados (Unesco). En total, más de 200 000 personas han muerto a lo largo de cinco décadas de guerra *de facto*, cifra que supera con creces el número estimado de desaparecidos en Chile y Argentina juntos (alrededor de

3 Me baso en *Evil Hour in Colombia*, de Forrest Hylton, *The Making of Modern Colombia*, de David Bushnell, *Colombia: A Brutal History*, de Geoff Simons, y *Violentología* (2012), de Stephen Ferry, una edición de “mesa de café” con imágenes del conflicto colombiano desde los años cincuenta. Si bien mi atención se centra principalmente en la producción cultural desde los años noventa y en el contexto de la globalización, es importante historizar los orígenes de la violencia en Colombia y las razones de su mercantilización cultural en los mercados globales. También es importante señalar que el trabajo de los violentólogos brota principalmente de los campos de la historia, la sociología y las ciencias políticas, y normalmente no presta mucha atención a las complejidades del mercadeo y la mercantilización de la violencia en la producción cultural. Véase, por ejemplo, la colección de Gonzalo Sánchez Gómez y Ricardo Peñaranda, *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, que incluye ensayos de Germán Guzmán, Herbert Braun, Alejandro Reyes y Saúl Franco (entre otros), los cuales ofrecen una trayectoria histórica de la violencia en Colombia desde el siglo XIX hasta la actualidad.

40 000) durante las dictaduras del Cono Sur en los años setenta (“Los números”, *El Tiempo*; Martínez, *Haunting* 1-2). Mientras el país busca poner fin a décadas de guerra, desplazamiento y violaciones a los derechos humanos, los esfuerzos dirigidos a la reconstrucción de la memoria histórica y la reconciliación nacional comenzaron a ocupar un lugar central en el 2013 con la publicación del informe de 450 páginas *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Este informe se publicó mientras se llevaban a cabo las negociaciones de paz entre la guerrilla de las FARC y el Gobierno colombiano en La Habana, Cuba (2012-2016). La firma de los Acuerdos de Paz en ese último año entre las dos partes pondría fin a estas alarmantes cifras. Sin embargo, los Acuerdos de Paz firmados en junio no obtuvieron suficiente apoyo del voto popular en el referendo nacional celebrado en octubre, y tuvieron que ser modificados y aprobados por el Congreso en noviembre. Entre tanto, todavía no hay acuerdo con la “otra” guerrilla de Colombia, el ELN, mientras que facciones disidentes de las FARC han continuado sus actividades bélicas en todo el país y más de mil activistas sociales y líderes comunitarios han sido asesinados por nuevas fuerzas paramilitares. Ante este estado de cosas, los esfuerzos por promulgar un acuerdo de paz integral continúan enfrentando una dura oposición por parte de algunos sectores de la población y facciones políticas de derecha (por ejemplo, los uribistas), que han alzado su voz de protesta desde las revelaciones en el 2016 de que la guerrilla de las FARC tenía activos cercanos a los diez mil quinientos millones de dólares, como lo revela el artículo de *The Economist* “Unfunny money”. Bajo este tenso clima político, la hoja de ruta hacia una “Colombia de posconflicto” es desafiante (por decir lo menos), debido a que la implementación del Acuerdo de Paz —que contempla, entre otros elementos neurálgicos, la constitución de tribunales especiales para combatientes guerrilleros y la restitución de tierras— sigue enfrentando obstáculos.

Como se puede inferir de esta historia condensada de la Colombia moderna, existen diferentes manifestaciones de la violencia —a menudo agrupadas bajo la categoría de “violencia colombiana”— cuando, en realidad, los grupos afectados, su agenda política y el contexto histórico en el que se ha desarrollado el conflicto no pueden reducirse a esa etiqueta. La antología *On Violence* de Bruce Lawrence y Aisha Karim postula que “la violencia es siempre y en todas partes históricamente contingente” y, como tal, está “mediada por individuos”. En su formulación, la violencia “no es intrínseca a la condición humana o a la estructura social”, ya que los individuos y la sociedad son cómplices de las expresiones reales o potenciales de violencia (6). Por lo tanto, la violencia se entiende mejor como “una cadena de eslabones” porque no es “ni estable ni predecible”: “La violencia es siempre y en todas partes una cadena porque las cadenas están siempre y en todas partes sujetas a cambios, ya sea desde abajo o desde arriba, por actores o por observadores” (13). Este enfoque es fructífero para comprender la violencia en Colombia debido a su variabilidad y adaptabilidad a medida que nuevos grupos violentos se convierten en actores del conflicto. También arroja luz sobre mis esfuerzos por ir más allá del lugar común de la “violencia colombiana”, alejándome de cualquier enfoque esencialista que interprete a Colombia como un país “naturalmente violento”.

En este sentido, hay una vertiente académica que propone el término “violencias” (en plural) para abordar las múltiples y diversas manifestaciones de la violencia en Colombia. Por ejemplo, Rory O’Byrne sostiene que “esta ‘cosa’ singular llamada La Violencia es de hecho una combinación de múltiples ‘violencias’, cada una de las cuales está inscrita en su propia temporalidad de rupturas inciertas y continuidades más amplias” (*Specters* 5). Asimismo, Daniel Pécaut ve la violencia en Colombia como una amalgama de múltiples actores que compiten por la preservación de recursos y espacios, generando así una violencia multiforme y en constante transformación,

que a menudo se ve (erróneamente) como una sola violencia. Por su parte, María Helena Rueda percibe la violencia como un continuo dentro de una modalidad contextual y relacional que opera a nivel “individual y colectivo” (*La violencia* 11). Esto puede ejemplificarse en la versatilidad y rápida adaptabilidad —según las transformaciones en los escenarios políticos— de los grupos paramilitares (desde las AUC hasta las bacrim y, más recientemente, las AGC), que típicamente han sido apoyados por terratenientes en áreas rurales, quienes buscan preservar la estabilidad y los recursos de sus territorios, donde la violencia ha sido a menudo “la norma”. En este sentido, Juana Suárez se centra en la normativización de la violencia en Colombia y los “sitios de contienda” que definen la historia de la violencia y la producción cultural del país. Suárez señala a los conglomerados mediáticos como culpables de la consagración de un espectacular y “reiterativo discurso de la violencia” (14). Tal discursividad refuerza la noción de una “violencia sistémica” (Žižek), anclada en las desigualdades económicas fomentadas por los sistemas financieros globales y que, en última instancia, “normaliza” la pobreza y la precariedad. La espectacularización para el consumo cultural, nos recuerda Suárez, rara vez disecciona la coexistencia de las violencias política y criminal. Esto, en última instancia, homogeneiza las múltiples manifestaciones de la violencia y perpetúa la noción de que es perenne, intrínseca y sistémica en Colombia⁴.

En relación con la violencia sistémica, Ileana Rodríguez sugiere en “The Violent Text” que, dado que Colombia sigue

4 Žižek establece dos tipos de violencia objetiva: sistémica y simbólica, cada una de las cuales corresponde a diferentes modalidades de violencia estructural. Esta violencia no está claramente definida por la acción de un individuo o actor fácilmente identificable. Por ejemplo, la normativización (y aceptación) de la pobreza como un problema sistémico en las economías y regímenes políticos neoliberales impulsados por el mercado a menudo resulta en una “ceguera selectiva” que impide que las personas identifiquen las desigualdades sociales asociadas con la violencia objetiva (3-7).

siendo un Estado fallido como resultado de las luchas por la independencia del siglo XIX (principalmente entre facciones liberales y conservadoras), es más apropiado hablar de una combinación de violencia cívica, social y económica. Esta combinación desembocó en un Estado disfuncional que no proporcionaba “el *locus* del sentido nacional, la autoridad moral y la legitimidad” (96). Como consecuencia, surgió una tradición cultural violenta entre la sociedad civil y el Estado (es decir, los aparatos y estructuras de poder) que, por un lado, problematiza el concepto de “individuos nacionales pertenecientes a una comunidad” y, por el otro, propicia la “formación de un Estado incompleto” o un Estado fallido (96-101). Paradójicamente, como “Estado fallido”, Colombia ha sido una democracia durante la mayor parte de su historia reciente —un caso inusual en el contexto latinoamericano—, y ha evitado golpes de Estado o regímenes dictatoriales, a pesar de que ha sobrellevado décadas de condiciones de guerra civil. Esta aparente contradicción —el carácter “incompleto” del Estado que todavía ofrece una democracia (ostensiblemente) “estable y duradera”, que Bushnell resume al llamar a Colombia “una nación a pesar de sí misma”— complica aún más la conceptualización de la violencia: “[...] los conflictos sociales son tan múltiples y están tan inextricablemente articulados entre sí, que las divisiones claras entre un momento de violencia y el siguiente solo están establecidas de forma relativa” (Rodríguez 104)⁵.

Parte de esta complejidad radica en el entrelazamiento de la violencia política y criminal en Colombia, es decir, de la violencia estatal y la violencia que emerge al margen del Estado. Por ejemplo, si seguimos el enfoque de Walter Benjamin, el interés principal que el Estado adjudica a la violencia es

5 Siguiendo esta misma línea, Gregory Lobo plantea el término *nacionismo* como una formulación alternativa para vivir y experimentar una “vida nacional” en Colombia.

preservar las leyes existentes. En Colombia, esta “violencia para preservar la ley” normalmente la llevan a cabo no solo el Estado y las fuerzas paraestatales, como los paramilitares, que preservan las leyes existentes, sino también los narcotraficantes, quienes utilizan la violencia para preservar las leyes y el *statu quo* que, en última instancia, permite la reproducción de sus actividades ilícitas. Al explorar la relación entre poder y violencia, Hannah Arendt sostiene que “el poder es de hecho la esencia de todo gobierno, pero la violencia no lo es. La violencia es por naturaleza instrumental; como todo medio, siempre necesita guía y justificación para el fin que persigue” (241). La violencia se ejercería, siguiendo este enunciado, siempre que el poder esté en peligro. Esto es particularmente apropiado para Colombia, dado que el poder ha sido retado a lo largo de la historia moderna del país, lo que justifica el uso de la violencia para “preservar la ley” y mantener las instituciones del poder estatal. La elección de Pablo Escobar al Congreso ilustra el poder de la narcopolítica y el hecho de que los capos de la droga buscaron participar en las instituciones democráticas no necesariamente para desafiar el marco legal establecido (o derrocar al Estado), sino para trabajar dentro del marco legal existente para, por ejemplo, ajustar las leyes de extradición o elegir el lugar preferido para ser encarcelado (como La Catedral, la “prisión” diseñada por el propio Escobar). En palabras de Benjamin: “Toda violencia, en tanto medio, crea leyes o las preserva. Si no reclama ninguno de estos predicados, pierde toda validez” (275). En el caso de Colombia, los medios violentos que usa el Estado para preservar el orden (y las leyes del país) en medio del conflicto armado también son promulgados por actores estatales deshonestos y por criminales (supuestos “enemigos del Estado” como los carteles y las bacrim), quienes, desde la ilegalidad, preservan el Estado “fallido” y sus leyes. Como consecuencia, a menudo es difícil distinguir entre víctimas y enemigos, amigos y victimarios, especialmente en zonas rurales donde el conflicto armado ha

puesto en disputa a múltiples facciones que son a menudo indistinguibles⁶.

El carácter aparentemente intercambiable de los actores del conflicto (o el “pluralismo violento” [69], en palabras de Martínez-Durán) refuerza la noción —por ejemplo, en las representaciones de los medios y en el mercadeo de la producción cultural— de que todas las violencias en Colombia se reducen a una entidad homogénea, singular y monolítica. Esto es especialmente evidente en el caso de las apropiaciones globales y la difusión de la producción cultural de Colombia, ya que el mercado neoliberal está volcado hacia la comercialización de versiones del conflicto empaquetadas y de fácil consumo, atractivas por su valor de “entretenimiento” y por promover un sentido compartido de conciencia social y una supuesta proximidad a sujetos marginados. El estudio de Fernando Rosenberg sobre la circulación transnacional y global de los derechos humanos es muy esclarecedor en este sentido. Según Rosenberg, en la nueva configuración estatal neoliberal, el mercado se presenta como el *locus* de la diferencia, la inclusión y el empoderamiento de los consumidores individuales que a menudo participan en operaciones de compra y venta globalmente responsables, pero con cierta distancia con respecto a los sujetos marginados. En el caso específico de Colombia, la reforma constitucional de 1991 encaja plenamente dentro de las expectativas neoliberales, con sus nociones de libre mercado combinadas con la defensa de los derechos humanos y su inclusión institucional dentro del llamado Estado-mercado.

- 6 En su análisis del Sur Global, Herlinghaus reevalúa la propuesta de Benjamin desde una visión de la violencia enmarcada en la desigualdad global, el capitalismo neoliberal y el nuevo imaginario cultural que emerge de esas condiciones: “[...] el propósito original de trazar una filosofía de la historia de la violencia plantea más preguntas hoy [...]” dada la proliferación de “espacios existenciales que han sido globalizados más allá de las fronteras de la libertad cosmopolita y la nacionalidad cívica” (*Violence* 3-7).

Este libro explora precisamente esas dinámicas impulsadas por el mercado en relación con la “violencia colombiana” por medio de operaciones mediáticas transnacionales que favorecen “la homogeneización de identidades” y un cierto nivel de gratificación y toma de posición ética por parte de los consumidores globales (Rueda, *La violencia* 164)⁷. La mercantilización de la violencia que comenzó a surgir en los años noventa convirtió a la literatura, el cine y el arte colombianos en instancias privilegiadas de violencia para el consumo cultural “sin culpa” y con un sentido de justicia y responsabilidad social. A medida que lectores, cinéfilos y espectadores globales abrazaron la falsa sensación de proximidad y de seguridad que tales representaciones proporcionaban, la industria cultural empezó a promover un tipo específico de cultura latinoamericana que “comercializa” a sujetos marginados⁸.

- 7 Es importante mencionar los enfoques ofrecidos por estudios recientes sobre la producción cultural colombiana que no se centran principalmente en el mercadeo global y la mercantilización de la violencia. Estos estudios ofrecen, no obstante, importantes contribuciones para leer la producción cultural de Colombia a través de remanentes y residuos (*Residuos de la violencia*, de Fanta Castro; *La violencia*, de Rueda), de la memoria y el recuerdo (*El rompecabezas de la memoria*, de Ospina), del género y el discurso feminista (*Painting*, de Martín), o de la materia fantasmal y la espectralidad (*Haunting without Ghosts*, de Martínez; *Specters of Violence*, de O’Byren). Más afín a mi enfoque, cabe destacar *Guerrilla Marketing*, de Alexander Fattal, que ofrece una visión interna del uso de estrategias de mercadeo por parte del gobierno colombiano para atraer a los combatientes de las FARC a la sociedad de consumo, que analizo más adelante en el epílogo.
- 8 Tomo prestado el término *industria cultural* del ensayo fundacional de Theodor Adorno y Mark Horkhemier “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” (1944) y la revisión de Adorno en “The Culture Industry Reconsidered” (1964). En el primer ensayo, el énfasis está en el engaño de las masas bajo las prácticas de consumo cultural y entretenimiento del capitalismo como una extensión *de facto* de la productividad de la jornada laboral. En el segundo, escrito tras la retirada del nazismo y su maquinaria de propaganda fascista, la industria cultural todavía está anclada en su carácter antilustración, pero “las masas” parecen haber ganado más agencia y son más conscientes de sus prácticas. En el contexto neoliberal de América Latina,

Consumo de márgenes: el realismo sucio y el campo cultural

La comercialización de la marginalidad está bastante arraigada en el ámbito literario y cultural, como lo atestigua el éxito editorial del realismo sucio —una de las etiquetas que parecen haberse apoderado del legado del realismo mágico— y su apropiación en la ficción latinoamericana más vendida. Consideremos, por ejemplo, los escritos de Pedro Juan Gutiérrez (el padre putativo de este tipo de *best seller* literario en la América Latina contemporánea), cuyas narrativas “excrementales” en *Trilogía sucia de La Habana* (1998) están cargadas de representaciones crudas y repetitivas de Cuba como un país en ruinas; los *thrillers* políticos del escritor chileno Roberto Bolaño, quien ahonda en las atrocidades cometidas por el régimen de Pinochet en obras como *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000), o novelas que narran la guerra contra las drogas en la frontera entre Estados Unidos y México, como los *narco-thrillers* de Élmer Mendoza *Un asesino solitario* (1999) o *Balas de plata* (2008). Estos autores —al igual que algunos de sus homólogos colombianos, como Fernando Vallejo o Jorge Franco— han sido ampliamente distribuidos y traducidos al inglés, así como a los principales idiomas europeos, y han creado un creciente nicho de mercado literario que se alimenta del interés global en las crudas realidades de América Latina⁹.

me baso en algunos de los principios de Adorno para abordar la dinámica de la industria cultural actual en su relación con la circulación de capital y bienes culturales como mercancías.

- 9 Me baso aquí en mis artículos “Se vende Colombia” y “Edición local para el nuevo milenio”. Para una breve historia del *best seller* desde los años veinte, véase el ensayo de López de Abiada en su colección *Éxito de ventas y calidad*

Gutiérrez, por ejemplo, promete a sus lectores descripciones reiteradas y detalladas de actos sexuales y escenarios desagradables y escatológicos relacionados con personajes marginales y de clase baja que se revuelcan con aparente satisfacción, como parte de su cotidianidad, en el sudor apestoso, los excrementos, el semen a borbotones o los fluidos vaginales. Los lectores del realismo sucio, a su vez, consumen estas descripciones y confirman sus ideas preconcebidas sobre las condiciones precarias de los habitantes de La Habana, deleitándose con un gusto voyerista por la suciedad en una narrativa que combina crónica social, erotismo y autobiografía. Este tipo de consumo cultural refuerza el privilegio de las audiencias internacionales al experimentar la “suciedad” a distancia, desde la comodidad de sus hogares en el “primer mundo”, lo cual está en sintonía con la propuesta de Herlinghaus de la “violencia sin culpa” inherente a la forma en que el norte consume la producción cultural proveniente del sur.

El realismo sucio participa de la cultura del exceso que prevalece en la América Latina neoliberal, la cual dicta que la riqueza excesiva y la pobreza extrema son ejes de la economía capitalista en un mundo globalizado. Los escritores colombianos contemporáneos, a medida que se alejan del realismo mágico, han adoptado algunos de los principios del realismo sucio para sus ficciones y, al hacerlo, han publicado novelas que son paradigmáticas de un nicho en el mercado literario basado en la ficcionalización de las penurias sociales de América Latina y en la construcción de personajes marginales aptos para el consumo masivo. Si bien no adoptan los detalles escatológicos que vemos en las narrativas de Gutiérrez, los autores colombianos comparten una fascinación por personajes marginales que viven en los barrios más pobres y por escenarios crudos y violentos que están plagados de peligros e injusticias sociales.

literaria: incursiones en las teorías y prácticas del best-seller. Véase también Daroqui y Cróquer.

Novelas colombianas como *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, *Satanás* (2002), de Mario Mendoza, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, y *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, reproducen la mercantilización de estos márgenes y promueven una cierta tendencia a exotizar las duras realidades de América Latina, adaptándolas a una audiencia consciente e informada sobre las condiciones sociopolíticas de la región y ávida de leer algo nuevo, pero con cierto “peso cultural”.

El hecho de que estos autores se hayan consolidado como un grupo clave en la dinámica editorial de compra y venta de los márgenes latinoamericanos no es una casualidad, aun si las narrativas literarias colombianas han dejado de lado el componente escatológico para dar paso a la crónica social y a escenarios violentos y delirantes que los lectores internacionales identifican como inherentemente colombianos. Al ubicar estas obras narrativas entre Medellín —“la ciudad maldita”, “esta ciudad delirante” (*La virgen* 39, 61), que “al final siempre gana” (*Rosario* 95)— y Bogotá, una ciudad poseída por fuerzas demoniacas (*Satanás*), o anclada en un pasado de locura en el ámbito familiar y nacional (*Delirio*), la narrativa colombiana contemporánea se ha convertido en un *best seller* mundial cuyo éxito es especialmente evidente en historias sobre narcotraficantes violentos, sicarios y personajes con problemas mentales. Gabriela Polit Dueñas ve este fenómeno como el resultado de un cambio “en el imaginario cultural de la región” que ha surgido como producto de la transformación de los “sistemas políticos, sociales y económicos en América Latina”, lo cual explica la proliferación de híbridos como “la hazaña épica de los narcocorridos” o, en clara referencia a los sicarios de Fernando Vallejo, “nuevas manifestaciones del sentimiento religioso en las que la devoción a la Virgen es también una plegaria para matar con un buen tiro” (“Sicarios” 119-120). Editoriales como Alfaguara y Seix Barral, dos gigantes del mundo literario hispano, han incluido en sus listas a autores

que difunden en sus novelas tales transformaciones sociopolíticas y productos culturales híbridos¹⁰.

Considero que el estudio de George Yúdice sobre los conglomerados mediáticos globales y su relación con América Latina es muy esclarecedor para explorar la mercantilización de las violencias de Colombia en las publicaciones globales que tomaron fuerza a partir de los años noventa. Yúdice sostiene que estamos ante una nueva forma de producción cultural, en la que la industria cultural opera en múltiples ubicaciones: “[...] el resultado es la transformación de la producción cultural en una maquila [en la que] el proceso de producción se controla desde el exterior para reducir los costos del trabajo cultural en las localidades de origen” (“La reconfiguración” 648). Estas maquiladoras o maquilas son plantas de ensamblaje en México que fabrican productos terminados para la exportación y generalmente son propiedad de corporaciones no mexicanas. Yúdice posiciona acertadamente a la industria cultural actual como parte de la producción en cadena que es característica del comercio global, y que ha llevado a una mercantilización cada vez más viable y rentable de los productos culturales

- 10 Restrepo y Vásquez recibieron el Premio Alfaguara y Mendoza el Premio Seix Barral por estas novelas, que lograron un considerable éxito comercial con múltiples ediciones y distribución internacional. No en vano el jurado de Alfaguara declara en el acta del premio que la novela de Restrepo ofrece “un caleidoscopio de la sociedad moderna, centrado en la compleja y exasperada realidad de Colombia” (344), y la novela de Vásquez es anunciada como “una lectura conmovedora sobre el amor y el miedo” (264). Asimismo, la contraportada de Seix Barral presenta a Mendoza como “uno de los máximos ejemplares de la nueva narrativa colombiana, una literatura que se ha distanciado del realismo mágico y ha descubierto nuevas voces para una nueva realidad” (*Satanás*). Polit Dueñas data el surgimiento de la ficción sicarésca (una especie de género picaresco en torno a la figura del sicario) —y, en términos más generales, de la producción cultural sobre los sicarios— en el asesinato de Rodrigo Lara Bonilla en 1984 a manos de los sicarios de Escobar. Polit Dueñas incluye *No nacimos pa’ semilla*, de Alonso Salazar, como texto seminal de este género, junto con *La virgen de los sicarios* y la película *Rodrigo D: no futuro*, de Víctor Gaviria (“Sicarios” 114).

latinoamericanos en todo el mundo. Su comprensión de un ensamblaje en la industria cultural sigue un movimiento transnacional en el que “hay centros de mando y control en las industrias culturales, e incluso cuando la producción no proviene de esos centros, las ganancias se acumulan en las empresas allí instaladas” (“La reconfiguración” 641).

Este efecto transnacional tiene un impacto muy significativo en la industria editorial, ya que la compra y venta de diferencias culturales (como lo promueve el multiculturalismo estadounidense) se vuelve común en la difusión global de la literatura latinoamericana. Esto aviva (aún más) la llama que parece reducir a cenizas a las editoriales independientes, las cuales solían abogar por la publicación y distribución de literatura no convencional o “marginal”. En el caso de Colombia, por ejemplo, nos enfrentamos no solo a la intervención de Alfaguara para universalizar el fenómeno local de los barrios marginales de Medellín, sino también a un efecto maquila mediante el cual la producción literaria de esos barrios es controlada desde el exterior y mercantilizada en Europa, América Latina y Estados Unidos. El resultado más inmediato de estas apropiaciones locales adaptadas al mercado global desde el exterior consiste, según Yúdice, en la búsqueda de novelas *best seller* por parte de conglomerados como Bertelsmann y las grandes librerías. Como resultado de este fenómeno y de la falta de una cultura filantrópica arraigada en América Latina, la producción cultural se ajusta a las tendencias actuales del mercado editorial, es decir, a los caprichos del mercado neoliberal que busca convertir las localidades en productos globales para el consumo en el ámbito internacional.

En este libro sostengo que productos de fácil consumo como narcohistorias, relatos de viajes sórdidos o memorias de cautiverio brindan a un público amplio la posibilidad de entrenarse como lectores, creando la falsa ilusión de que realmente pueden elegir, cuando, en realidad, están sujetos a redes globales de comprensión más arraigadas de lo que podría parecer a primera

vista. De acuerdo con los principios del neoliberalismo, las visiones locales y globales se entrelazan para una amplia diversificación del mercado, a la vez que la diferencia cultural y la marginalidad se fetichizan (y mercantilizan), creando la ilusión de que lectores y consumidores tienen capacidad de acción ante situaciones que están localizadas en cualquier parte del mundo. Los productos culturales latinoamericanos de los años noventa han tenido tanto éxito (particularmente en Norteamérica) precisamente porque brindan al norte un sentido de conciencia histórica y de justicia, a pesar de la “insoportable levedad histórica” (para expresarlo con Francine Masiello) y de la proximidad ilusoria que media entre los lectores y los sujetos marginales localizados (811). Esta falsa proximidad entre los lectores globales y los sujetos marginales en la producción cultural colombiana produce en el lector una doble fantasía de identificación y desplazamiento con respecto a los sujetos novelizados. Considero que esto es crucial para el análisis de la producción cultural colombiana reciente, en la medida en que la familiaridad de las audiencias internacionales con el narcotráfico, la guerrilla de las FARC, la guerra paramilitar y los efectos sociopolíticos de estos fenómenos en Colombia se ajusta a las expectativas espectaculares asociadas con la ligereza histórica del *best seller* contemporáneo, y con la producción cultural global latinoamericana.

Translocalidades de la violencia y la diáspora colombiana

En este contexto global de producción cultural, la imagen de Colombia continúa empañada para siempre como *el* escenario de una violencia arraigada, y la mayor parte de su producción artística continúa reproduciendo esta imagen como lo esperan (y a menudo lo exigen) los consumidores internacionales. Lugares como Medellín (como ocurre con

Sinaloa, en México) están siendo integrados, por medio de las operaciones de mercadeo de la industria cultural, a un marco de referencia global que redefine y reinventa las localidades. Ahora bien, como nos lo recuerda Polit Dueñas, el fenómeno de las “narconarrativas no podría entenderse del todo [...] sin reconocer plenamente el impacto que el narcotráfico ha tenido dentro de los escenarios culturales de estas ciudades” (*Narrating Narcos* 2-3). Y, si bien los escritores y artistas tienden a ayudar a sus comunidades locales a enfrentar los efectos de la violencia a través de su producción cultural, también es cierto que la mercantilización de las violencias en Colombia ha hecho que tales intervenciones culturales sean ineficaces debido a las demandas del mercado cultural global, cimentado en la difusión por parte de los productores y distribuidores del norte de “visiones marginales” que emergen del sur (como historias de pobreza, desplazamiento y violaciones a los derechos humanos). Como resultado de este tipo de circulación, la industria cultural actual opera en un mercado extendido que produce en un lugar y procesa o promueve sus mercancías en muchos otros, “en un esfuerzo por reducir el costo del trabajo cultural en las localidades de origen” (Yúdice, “La reconfiguración” 648)¹¹. Esta apropiación transnacional de la producción cultural ejerce un profundo impacto en sectores como la industria editorial, ya que la mayoría de las editoriales solo buscan *best sellers* que se apropien de localidades antes marginales para el consumo global. La “violencia colombiana” ahora es comprada y vendida por conglomerados mediáticos en una dinámica que evoca las prácticas coloniales. La materia latinoamericana se extrae para el consumo global con beneficios tan solo residuales (si los hay) para las localidades de origen.

11 En *The Expediency of Culture*, Yúdice explora más a fondo la cultura como parte del desarrollo económico diseñado para producir una nueva economía cultural: “[...] la cultura se utiliza cada vez más como un recurso para el progreso tanto sociopolítico como económico” (9).

Este tipo de apropiación continúa su curso en un momento en que Colombia enfrenta una encrucijada histórica. Si bien en su mayor parte las tensiones con sus vecinos (Ecuador y Venezuela) se han mantenido bajo control desde la culminación en el 2010 del Gobierno de Álvaro Uribe —un firme aliado de Estados Unidos en la “guerra contra el terrorismo” global—, es importante subrayar la importancia geopolítica de Colombia como vínculo entre Centroamérica (léase Panamá) y Sudamérica. Dicho vínculo también debe tenerse en cuenta al analizar las fuerzas del comercio global, incluida, aunque con menor impacto económico, la industria cultural. Mi objetivo principal en este libro es contextualizar la condición colombiana en esta encrucijada histórica y dentro de los parámetros de la economía global, concentrándome al mismo tiempo en la mercantilización de la violencia para el consumo cultural. Con ese fin, ofrezco un enfoque hemisférico del papel desempeñado por Colombia en la producción cultural en todo el continente y a nivel global.

En este sentido, el estudio propuesto por Arjun Appadurai en *Modernity at Large* es importante para comprender estos procesos de apropiación global de la cultura latinoamericana¹². Appadurai nos ofrece una argumentación relacional profunda sobre el papel de los medios en la construcción de autoimágenes en el contexto global. Su modelo teórico emerge de un examen en torno a la disyunción que separa economía, política y cultura. En palabras de Appadurai, “incluso un modelo elemental de economía política global debe tener en cuenta las relaciones profundamente *disyuntivas* entre el movimiento

12 Es importante señalar que la traducción al español de *Modernity at Large* (1996), de Appadurai, publicada por el Fondo de Cultura Económica en el 2001 como *La modernidad desbordada* y prologada por Hugo Achugar, fue una contribución importante a los debates latinoamericanos sobre el papel desempeñado por las localidades dentro del marco de referencia global más amplio que emerge del neoliberalismo.

humano, el flujo tecnológico y las transferencias financieras” (35; *mi cursiva*). Como resultado de esta disyunción, somos partícipes de la construcción de “mundos imaginados” creados por flujos globales. En el caso de América Latina, estos flujos transnacionales nos llevan a preguntarnos sobre las representaciones “internas” y “externas” que ofrece la industria cultural global. Por lo tanto, esta región está siendo vista más allá de las Américas a través de una doble perspectiva, a la vez interna y externa, que a menudo produce visiones dislocadas y convergentes de América Latina. Mi análisis se centra en estas visiones superpuestas para examinar el efecto translocal dominante en la producción cultural colombiana, que ilustra la incorporación (y el consumo) de localidades violentas latinoamericanas dentro del marco de los flujos culturales y económicos globales.

Este objetivo exige una exploración de los flujos transnacionales y las fuerzas interculturales que han resultado en la heterogeneidad y fluidez de la América Latina actual, una región que analizo como un espacio cultural e intelectual expandido más allá de las Américas como resultado de los poderes disminuidos de los Estados-nación. El hecho de que aproximadamente cinco millones de colombianos (es decir, más de un colombiano de cada diez) vivan ahora en el extranjero, ilustra el argumento de que los latinoamericanos ya no pueden estar encasillados o confinados en una localidad específica. Los productos culturales que examino en este libro responden precisamente a la fluidez cultural que es característica de la América Latina contemporánea y sus comunidades diaspóricas, particularmente en Estados Unidos, como lo ilustra la presencia de esas comunidades en los medios de comunicación en español en los principales enclaves de la comunidad latina (Miami, Nueva York, Los Ángeles o Chicago). Por ejemplo, la población colombo-estadounidense en los Estados Unidos, estimada en más de un millón en el 2017 según datos del censo (López, Pew Research Center), ha

aumentado sustancialmente. Como señalaría Saskia Sassen, la translocación del espacio (un ejemplo, la Medellín “real” a la “imaginada”) es un componente clave de la globalización en términos de la relación entre ubicación y producción. A medida que el capital se vuelve crecientemente transnacional, ocurre lo mismo con la mercantilización cultural y la diversificación de las localidades globales donde se origina dicha producción cultural. Estas translocalidades, en las que somos espectadores desterritorializados que compartimos “comunidades imaginadas” (Anderson), son el resultado del poder disminuido de los Estados-nación inscritos en “ensamblajes espacio-temporales”, es decir, localidades globales que se crean a través de migraciones masivas, flujos tecnológicos y transferencias financieras.

La identidad transnacional colombiana producto de estos flujos migratorios contribuye significativamente a la mercantilización cultural y a la difusión de la violencia, ya que las comunidades locales de la diáspora en el norte consumen ávidamente productos culturales del sur como vínculo con el país de origen, por ejemplo, a través de las tan populares *narconovelas* y *narcoseries* televisivas provenientes de Colombia. En este sentido, María Elena Cepeda explora la relación entre el mercadeo internacional de la música colombiana (por ejemplo, de Shakira y Carlos Vives) y los colombianos en la diáspora. En *Musical ImagiNation*, Cepeda sostiene que el éxito popular de estas estrellas de la música latina y el crecimiento de la diáspora colombiana han contrarrestado en cierta medida la estigmatización de la violenta historia contemporánea de Colombia. Sin duda, la industria cultural ha explotado con destreza las nuevas posibilidades de mercado generadas por las cada vez más pudientes comunidades transnacionales colombianas y latinoamericanas en Estados Unidos. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos por desestigmatizar a Colombia, las translocaciones de la violencia, como lo muestra el caso de Medellín, todavía están siendo mercantilizadas e integradas a

través de las operaciones de mercadeo de la industria cultural en un marco de referencia global que perpetúa el atractivo de dichas comunidades para el consumo “sin culpa”.

Esto se hace evidente en la reciente colaboración musical entre la estrella del pop colombiano Maluma y Madonna para el exitoso tema “Medellín” (2019), cuya letra (en inglés y español) perpetúa la inveterada conexión de la ciudad con la cultura de las drogas: “Tomé una píldora y tuve un sueño [...] tomé un trago y tuve un sueño / Y desperté en Medellín. Ven conmigo, hagamos un viaje [...] Que estamos en Colombia / Aquí hay rumba en cada esquina [...] Dame eso que tú estás tomando”¹³.

Presentada como un “viaje” de ensueño a Medellín (no precisamente en avión), la canción reimagina la ciudad como una translocalidad donde abundan la diversión, el ensueño, el exceso y el consumo de drogas. Esta apropiación de Medellín ilustra las visiones compartidas e imaginadas de esta ciudad en el contexto global y ejemplifica su mercantilización a través de la pegadiza canción de Madonna. Y, lo que es más importante, expone “la insoportable levedad de la historia” que a menudo desterritorializa los escenarios violentos al extraer sus componentes más espectaculares hasta el punto de que la violencia “pierde gravedad” en la medida en que es translocalizada y transpuesta y, en este proceso, queda “perdida en la traducción”, es decir, desvinculada de las duras realidades que en realidad fomentan y desencadenan la violencia en las comunidades locales¹⁴.

13 I took a pill and had a dream [...] I took a sip and had a dream / And I woke up in Medellín [...] Ven conmigo, let's take a trip [...]

14 Martínez-Durán sostiene que la violencia del narcotráfico se afianzó entre 1984 y 1993 en Medellín debido a una “tormenta perfecta”, en la que se mezcló un Estado fragmentado con el mercado criminal competitivo y la subcontratación de la violencia a pandillas juveniles (111). Este trasfondo histórico y esta evaluación rara vez están presentes en las representaciones “imaginadas” de Medellín que vemos en la producción cultural global.

Leer la condición colombiana

En los capítulos que siguen, exploro una serie de estudios de caso que ilustran la condición colombiana y la translocación de Colombia en el mercado cultural global. Comienzo con la proliferación de productos culturales sobre la vida y los tiempos de Pablo Escobar, el infame líder del cartel de Medellín y héroe popular, cuya figura constituye el ejemplo por excelencia de las formas en que los conglomerados editoriales y mediáticos de hoy mercantilizan la condición colombiana. En particular, estudio la mercantilización cultural de las narcohistorias tal como se manifiestan en el arte, la literatura, la televisión y el cine. Siguiendo la infame historia del narcotráfico en Colombia, examino *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, y *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez; el arte de Fernando Botero y los muralistas locales de Medellín; la serie de televisión *Entourage* (2009); el documental *Pecados de mi padre* (2009), narconovelas y narcoseries como *Sin tetas no hay paraíso* (2006). Sostengo que estas apropiaciones culturales de la marginalidad —que han definido el campo cultural en Colombia desde los años noventa hasta la década del 2010— ejemplifican la lógica del mercado cultural subyacente al tráfico de cocaína de Escobar, anclado en lo que Michael Taussig ha acuñado como una economía delirante de consumo y exceso. Al profundizar en las dinámicas de mercado sur-norte que vinculan esa economía con prácticas coloniales profundamente arraigadas, mi análisis articula una crítica cultural de la mercantilización de las historias criminales latinoamericanas para el consumo global, lo que resulta en bienes culturales rentables y exportables anclados en el consumo de exceso.

Avanzando hacia otra manifestación de la violencia (los secuestrados de las FARC), continúo en el capítulo 2 con una exploración del frenesí mediático global que rodeó el secuestro y la eventual liberación de Ingrid Betancourt en el 2010.

Mediante el análisis de una amplia gama de productos culturales, como el cómic francés *Íngrid de la jungle* (2010), las memorias del cautiverio de Betancourt *No hay silencio que no termine* (2010), la serie de televisión sobre su rescate *Operación Jaque* (2010) y la película *Operación E* (2012), estudio cómo el caso de Betancourt ilustra las condiciones que han llevado a una apropiación impulsada por el mercado del auge de las memorias (y de la memoria), y sus vínculos con las narrativas latinoamericanas del testimonio, las cuales han dominado el campo cultural global en los últimos años. Al ofrecer un contraste entre la mercantilización de la memoria como un bien individual disponible para el consumo global y el enfoque colectivo de entidades gubernamentales como el Centro Nacional de Memoria Histórica, exploro cómo el proceso de reconstrucción de las atrocidades del conflicto en la Colombia contemporánea es un proyecto heterogéneo que está inevitablemente permeado por las reglas de la cobertura mediática y la distribución del mercado (algo que examino más a fondo en el epílogo).

Como lo mencioné anteriormente, la “mirada extranjera” es un factor fundamental en la mercantilización de la “violencia colombiana”. En esa medida, en el capítulo 3 centro mi análisis en las opiniones externas proporcionadas por los viajeros internacionales de Australia, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos, quienes visitan Colombia e informan sobre sus viajes a sus coterráneos en sus países de origen. En particular, estudio *Mano negra en Colombia: un tren de hielo y fuego* (1994), de Ramón Chao; *Cocaine Train* (1999), de Stephen Smith; *My Colombian Death* (2008), de Matthew Thompson; *The Robber of Memories* (2012), de Michael Jacobs, y *Short Walks from Bogotá* (2012), de Tom Feiling, como estudios de caso ejemplares del surgimiento de libros de viaje que fomentan el “turismo oscuro” colombiano. Estas narrativas de viajes están pensadas principalmente para un nuevo tipo de lectores, cautivados por un país de hermosos paisajes en

medio de los restos de un conflicto violento. Al analizar estos relatos de viaje, ahondo en las condiciones económicas y culturales que han impulsado el surgimiento de un mercado global para este género en el caso de Colombia. Como lo muestra mi análisis, la boyante industria de viajes y la literatura de viajes anclada en la condición colombiana (antes de la pandemia del covid-19) dan cuenta de una combinación única de ocio, turismo oscuro y activismo humanitario que es altamente sintomática del mercado cultural actual y de la mercantilización de los relatos de viaje para la lectura recreativa.

En las dos últimas secciones del libro (el capítulo 4 y el epílogo) exploro la producción cultural en el contexto del proceso de paz y los esfuerzos de reconciliación nacional. A medida que el país se ha abierto al comercio internacional y al turismo global, la producción cinematográfica se ha beneficiado de una nueva accesibilidad a territorios de conflicto en áreas rurales remotas del país. Esta accesibilidad ha ampliado la producción cinematográfica colombiana y su distribución a nivel mundial. En particular, me centro en la importancia de la visualidad háptica en el cine colombiano reciente como un nuevo camino hacia la comprensión de un conflicto armado de décadas y la articulación de prácticas de reconciliación. Con ese fin, investigo la presencia de imágenes hápticas y demás dispositivos visuales desplegados por cineastas colombianos contemporáneos que desencadenan experiencias táctiles y auditivas en la pantalla, poniendo en primer plano la posibilidad de sentir el conflicto colombiano a través de visualidades afectivas que trascienden el plano meramente visual. A través de un análisis que desafía el régimen escópico olocéntrico asociado con las representaciones realistas del conflicto en el cine colombiano, examino *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra, *La sirga* (2012), de William Vega, *La tierra y la sombra* (2015), de César Acevedo, y *Violencia* (2015), de Jorge Forero. Estas películas fomentan experiencias cinematográficas comunitarias que exigen modos activos de ver

anclados en el tacto y el contacto con el otro, privilegiando un enfoque del conflicto y la reconciliación centrado en el afecto.

En el epílogo, reflexiono brevemente sobre el futuro de Colombia bajo la categoría de “posconflicto” y cómo este último puede afectar la producción cultural a medida que avanza el proceso de paz en los años venideros. Para cerrar el libro, si es que realmente se puede cerrar un libro sobre la “violencia colombiana”, analizo las estrategias mediáticas y de mercadeo desplegadas por el Gobierno durante las ceremonias de firma de los Acuerdos de Paz y el posterior referendo, y las implicaciones de dichas estrategias para la producción cultural a la luz de los incesantes asesinatos de líderes sociales y comunitarios en Colombia desde el 2016. Para ilustrar la “Colombia del posconflicto” en el ámbito cultural, examino la instalación artística *Quebrantos*, de Doris Salcedo, un evento mediático que tuvo lugar en el 2019 como un acto de memoria colectiva en honor a los líderes sociales asesinados en los últimos cuatro años. Esta obra es paradigmática de los vínculos entre el mercado cultural —con su mercantilización de las violencias de Colombia— y la actual coyuntura histórica nacional.

CAPÍTULO 1

NARCOHISTORIAS GLOBALIZADAS: PABLO ESCOBAR Y EL CONSUMO DE EXCESO

Las historias sobre la vida y la era de Pablo Escobar (1949-1993), el infame líder del cartel de Medellín y héroe popular, son un ejemplo paradigmático de la compra y venta de productos culturales colombianos por parte de los conglomerados editoriales y mediáticos. Las historias sobre la violencia relacionada con las drogas en Colombia brindan a las audiencias globales el tipo de exotismo oscuro latinoamericano que desde hace mucho tiempo ha sido adoptado y promovido por los medios editoriales y de comunicación a nivel global. Dichos relatos ponen de relieve el valor histórico de las experiencias personales sobre la condición colombiana, ya que pretenden ofrecer a las audiencias internacionales una conexión más estrecha entre quienes narran historias de violencia y desplazamiento y quienes realmente las sufren de primera mano. No obstante, al poner énfasis en la naturaleza precaria de la irreparable

condición violenta de Colombia, esas narraciones también perpetúan una perspectiva sórdida de la nación, reforzando así un cierto nivel de adicción por parte de lectores, críticos y medios de comunicación a todo lo negativo del país. Los escenarios violentos asociados a las drogas en Colombia se mercantilizan fácilmente en los *best sellers* de ficción, cine, televisión y arte, y se comercializan con éxito en Norteamérica y Europa precisamente porque brindan a las audiencias internacionales un sentido de conciencia histórica, justicia y falsa proximidad con los sujetos marginales localizados.

Las narcohistorias, definidas en términos generales como narrativas sobre la violencia incesante en una sociedad sin ley gobernada por sicarios y carteles de la droga, se han convertido en uno de los productos más rentables (y ampliamente disponibles) en los mercados culturales globales. Los ejemplos abundan en una variedad de productos culturales que construyen —por medio de palabras o imágenes (dependiendo del género)— historias sobre el narcotráfico, dentro de las cuales se destacan las ficciones colombianas más vendidas (como las novelas de Fernando Vallejo, Jorge Franco, Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez), películas y series de televisión de Hollywood (por ejemplo, *Narcos* de Netflix) y obras de arte (como algunas de Fernando Botero), así como otras formas de cultura popular de masas. Como nos lo recuerda Aldona Pobutsky, esta vertiente de la producción cultural queda cobijada por el término general de *narcocultura*, una expresión cultural de la estética del narcotráfico y de los “estilos de vida narco en la televisión, la literatura, la música, la arquitectura, el lenguaje, la moda, el ideal de belleza femenina, y los rituales sociales, incluidos aquellos asociados con la muerte” que ha capturado la atención de las audiencias globales en torno a “las mercancías masivas, el exceso y la gratificación instantánea” (*Narcoculture* 3).

Dicha vertiente cultural se alimenta, por ejemplo, de las representaciones visuales y artísticas de Pablo Escobar que

comenzaron a surgir a partir de su muerte el 2 de diciembre de 1993. Perseguido y baleado en Medellín por un grupo especial de policías y militares colombianos (apoyados por los avances tecnológicos y servicios de inteligencia de Estados Unidos), las fotografías del asesinato de Escobar son a la vez un espectáculo espantoso y una fuente increíblemente rica de la cual escritores, artistas y cineastas han extraído sus creaciones¹. En las fotografías es particularmente inquietante ver la alegría de los captores mientras posan frente a la cámara con el obeso cadáver de Escobar convertido en el codiciado trofeo de una persecución global. El cadáver ensangrentado de Escobar yace inerte en el techo de su guarida en Medellín, mientras las fuerzas especiales del ejército sonríen a la cámara para celebrar la presa cazada. Este momento decisivo para la historia de Colombia marca el fin del reinado de Escobar en el tráfico global de drogas. Sin duda, las autoridades necesitaban mostrar al mundo el cuerpo del capo abatido (como ocurriera con el cadáver del *Che* Guevara en Bolivia muchos años antes) para probar de forma tangible e irrefutable que el enemigo público número uno de Colombia había sido eliminado para siempre. Pero ese no fue el fin de Escobar en el ámbito cultural, sino todo lo contrario, ya que con su muerte inició su legado en los imaginarios nacionales y globales. Una proliferación de productos culturales a menudo diseñados para el consumo global revivió (por así decirlo) al controvertido narcotraficante

1 Las fotografías del cadáver de Escobar estuvieron disponibles rápidamente en medios impresos y visuales, y ahora son fácilmente accesibles en línea. Anunciado por las autoridades como un momento de triunfo y victoria para Colombia, el asesinato *per se* no detuvo la violencia relacionada con las drogas y contribuyó a aumentar la leyenda de Pablo Escobar como mártir y héroe popular. Véase, por ejemplo, la recopilación fotográfica ofrecida por el diario *El Tiempo* de Bogotá: www.eltiempo.com/colombia/medellin/pablo-escobar-gaviria-imagenes-de-los-atentados-y-la-muerte-del-capo-de-medellin-298774.

como criminal despiadado y benefactor de los pobres que utilizó su fortuna para construir casas y campos de fútbol².

La criminalidad de Escobar ha quedado capturada visualmente en las obras de arte de Fernando Botero y de los muralistas locales de Medellín. Las memorables narcopinturas de Botero a finales de los años noventa, como *La muerte de Pablo Escobar*, *Autobomba* y *Masacre de Mejor Esquina*, realzan el legado y el estatus icónico del narcotraficante. De manera similar, *The Memory of Pablo Escobar*, de James Mollison, una memoria fotográfica del narcotraficante a través de miles de artefactos visuales, presenta una extensa colección de arte *kitsch* en murales y pinturas de artistas locales cuyas obras intentan capturar la doble vida de Escobar como el criminal más buscado del mundo y el venerado Robin Hood moderno, benefactor de las clases bajas. Uno de los ejemplos más reveladores del libro de Mollison es el óleo de Hernando Orozco, en el que las manos de Escobar, sólidamente aferradas a la tierra, se extienden hacia los barrios marginales ahora conectados a través de un puente de madera que conduce a una nueva cancha de fútbol y a un complejo de viviendas auspiciado por la filantropía del capo. Representaciones hagiográficas de Escobar aparecen, por ejemplo, en el cuadro *Héroes y antihéroes*, de Germán Arrubla, donde el narcotraficante aparece en un altar junto a nada menos que Diana, princesa de Gales, como se reproduce en las imágenes publicadas en el libro de Mollison (18-20).

- 2 La reciente monografía de Pobutsky sobre Escobar y la narcocultura ofrece uno de los archivos más extensos de las representaciones de Escobar en todo el mundo, particularmente en el ámbito de la cultura popular. El libro establece la “marca Escobar” como “cornucopia de cuentos estimulantes” (*Narcocultura* 230) que incluyen (entre otros) memorias reveladoras escritas por mujeres estrechamente asociadas con Escobar y el narcotráfico, narconovelas, películas biográficas, documentales, *best sellers* de ficción, camisetas, retratos de artistas callejeros, imágenes de bares y hamburgueserías inspiradas en el legado de Escobar, y una muestra fotográfica de las ruinas de la Hacienda Nápoles, la ostentosa finca de Escobar en Antioquia.

Pero tal vez sea el cuadro icónico de Botero, *La muerte de Pablo Escobar*, el que resume de manera más gráfica la huella del legado del narcotraficante en la producción cultural colombiana y sus repercusiones para nuestra comprensión global de la narcocultura. El cuadro muestra a un Escobar gigantesco siendo abaleado sobre los diminutos tejados de Medellín mientras al fondo se percibe la serenidad de las casas perfectamente alineadas y el verdor de las montañas. La narcohistoria narrada en esta pintura contrasta marcadamente con las espantosas fotografías de la persecución de Escobar por parte de las fuerzas especiales de Colombia que circularon como prueba de su muerte y, por extensión, del fin de su poderío sobre el tráfico mundial de drogas (imagen 1.1)³.

La representación pictórica que hace Botero del gigantesco cuerpo del narcotraficante contrasta con la miniaturización de Medellín en el fondo. En el momento de su muerte Escobar se nos presenta como un cuerpo excesivamente agrandado que esquivo las balas que hacia él se dirigen. A pesar de haber sido golpeado en la frente y el abdomen, el narcotraficante (mágicamente) permanece combativo, sosteniendo un arma en su mano derecha en un último acto desafiante mientras permanece, literalmente, en la cima y listo para hacer frente al asalto final contra su vida y continuar su reinado en el narcotráfico. Como lo observa Héctor Hoyos, en esta pintura “Botero presenta a su sujeto al estilo de un capo grandioso y descomunal, perturbado por las balas parecidas a insectos que lo derriban” (132). En esta representación humorística y excesiva, Botero en realidad altera e invierte el posicionamiento y la composición que vemos en las fotografías del asesinato de Escobar, donde el narcotraficante es asesinado a tiros y yace

3 Debido a las dificultades para conseguir los permisos de algunas imágenes para este libro en español, remito a las imágenes incluidas en la versión original en inglés *Commodifying Violence* en las páginas 23, 64-65, 74-75, 78, 81, 123-127, 138, 142-145, 148, 150 y 163-164.

boca abajo en la azotea para regocijo de las fuerzas especiales del ejército y los espectadores. Asimismo, la pintura de Botero nos brinda una poderosa composición que ilustra la perdurabilidad de la huella de Escobar en el imaginario nacional seis años después de su muerte, un momento decisivo que es casi imposible de ignorar para los colombianos y, en particular, para los productores culturales que siguen regresando a este momento icónico de memoria histórica colectiva que define el panorama de las narcohistorias colombianas.



IMAGEN 1.1. *La muerte de Pablo Escobar* (1999), óleo de Fernando Botero (50 cm x 38 cm). Museo de Antioquia, colección permanente. Fotografía de Carlos Tobón.

La muerte de Escobar (y la intuición inminente de que ya no era una amenaza para quienes se atrevían a representarlo bajo una luz negativa) se convirtió en el catalizador de la proliferación y el consumo de narcohistorias en Colombia y a nivel global, en particular aquellas basadas en la explotación del deseo sexual, la pobreza, las drogas y la desesperación en las comunas de Medellín. A través de las apasionantes imágenes de la muerte de Escobar, el público internacional adoptó una actitud de complacencia ante su aparente toma de conciencia sobre las duras realidades de Colombia y ante su “cercanía” a las luchas que enfrentan las comunidades marginadas del país. Tal proximidad y presunta familiaridad refuerzan la idea de “Colombia, la nación violenta”, azotada por el narcotráfico y víctima de una violencia crónica. Curiosamente, el campo literario ha acogido a Pablo Escobar como la figura emergente que da forma a gran parte de la producción cultural colombiana para el mercado global, mientras que otros actores en la historia violenta de la nación, como las guerrillas de las FARC y el ELN, no han alcanzado el legado icónico del capo en el mercado cultural global.

Ahora bien, para comprender el auge de las narcohistorias en la producción cultural colombiana contemporánea, es importante tener presente la apropiación del realismo sucio que prevaleció en el campo literario y cultural a partir de los años noventa (como se analiza en la introducción de este libro). De hecho, la mercantilización del realismo sucio en el mercado global dio forma a la huella de la narcocultura que se origina y se alimenta de la vida y muerte de Pablo Escobar. Mi enfoque principal en este capítulo no es reconstruir las innumerables representaciones de Escobar y cómo estas pueden variar en precisión o verdad histórica (si es que tal cosa es posible cuando se trata del narcotráfico). En cambio, me distancio de las reconstrucciones de la vida de Escobar como el capo más famoso del mundo en los años ochenta y noventa, para centrarme en la producción cultural. Con ese

fin, exploro el papel de Escobar en la narconarrativa como un fenómeno cultural global que precisamente se basa en la acumulación económica y el exceso característicos del tráfico ilícito de drogas impulsado por el propio Escobar. Si bien es difícil equiparar las ganancias de un producto global como la cocaína con las de productos culturales como las narcohistorias, no deja de ser plausible proponer que los procesos de mercantilización y distribución no están realmente tan alejados, particularmente cuando la industria cultural global no ha tenido reparos en apropiarse de tal exceso y acumulación económica en sus esfuerzos “sin culpa” por promover narcohistorias en el mercado cultural internacional. Tal como lo propone Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño: The Latin American Global Novel*, “las narconovelas son principalmente sobre el poder y la acumulación, sobre capitalistas increíblemente exitosos que, quizás paradójicamente, no tienen lugar en el orden mundial capitalista establecido” (154).

En este sentido, términos como *narcocapitalismo* o *narcoacumulación* son muy útiles para comprender la lógica de mercado detrás del tráfico de cocaína de Escobar, que se originó en el cultivo de hojas de coca en los enclaves rurales de América Latina (por ejemplo, Perú, Bolivia y Colombia) y ascendió rápidamente en la escala de las economías locales y del lavado internacional de activos gracias al capitalismo de consumo transnacional de *laissez-faire* característico de las economías neoliberales que florecieron en América Latina en los años noventa. Tal como lo ilustra Gareth Williams, “la narcoacumulación es solo un nombre más para la voluntad de poder contemporánea del capitalismo, en la que el capital se proyecta simultáneamente, como siempre, en dos direcciones: (1) hacia la absolutización de la mercancía y la plusvalía y (2) hacia la minimización [...] del valor del trabajo⁴ (*Infrapolitical Passages* 110)”.

4 [...] narco-accumulation is just one more name for the contemporary will to power of capitalism, in which capital projects itself, as always, in two

Como resultado, la narcoacumulación fomenta el movimiento de mercancías como “drogas, armas y cadáveres” (111) con la aprobación tácita del Estado, sin ninguna intervención legal y, en muchos casos, con la cooperación de elementos delincuenciales dentro del aparato del Estado. En relación con esta idea, Hermann Herlinghaus ve en Escobar una confluencia del capitalismo tardío con una ruptura de sus propias “reglas geopolíticas” que permite un modelo democrático liberal y universal, en el que la violencia y el neoliberalismo se alían para ignorar “la autoridad del superestado” (*Narco-epics* 95-97, 107).

Las narcohistorias participan en este esfuerzo al promover una cultura de exceso capitalista desregulada, o más precisamente, de consumo de exceso, como lo ilustran lujosas mansiones, estilos de vida extravagantes, haciendas que se asemejan a parques temáticos y zoológicos, o mujeres trofeo “embellecidas” con galones de silicona. El gasto innecesario gobierna el consumo de exceso en el mundo del narco, o al menos en el mundo del narco retratado en la producción cultural y consumido por lectores y cinéfilos de todo el mundo. Michael Taussig describe acertadamente este tipo de gasto asociado al mundo del narco a través del concepto de *dépense*, acuñado por Georges Bataille para referirse al gasto improductivo o “excesivo” mediante el cual el consumo excede lo que se consideraría normal o suficiente. El ejemplo que Taussig proporciona para ilustrar su punto de forma jocosa atañe a uno de los cabecillas de Escobar, José Gonzalo Rodríguez Gacha, cuyo papel higiénico tenía grabadas sus iniciales en oro: “Eso es mucho oro tirado a la basura si se considera cuántas iniciales tenía: JGRG” (*Beauty* 11). Ejemplos como estos ilustran lo que Taussig ve como la economía actual de consumo delirante, en la que Pablo Escobar y otros narcotraficantes participaban a

directions simultaneously: (1) toward the absolutization of commodity and surplus value; and (2) toward the minimization [...] of the value of labor.

diario y que ahora se difunde como parte de una cultura global de “consumo de exceso”⁵.

El consumo está irremediabilmente vinculado a una economía global anclada en un “capitalismo instantáneo”, en el que las compras y transacciones monetarias están a solo un clic de distancia de los dispositivos portátiles. Esto también es válido para los bienes culturales y, en el caso de América Latina, ese capitalismo a menudo se basa en la extracción de localidades periféricas que pueden circular fácilmente por todo el mundo y monetizarse. En este sentido, Hoyos sostiene que el surgimiento de una novela latinoamericana global —a la que yo añadiría las narcohistorias globalizadas— coincide con eventos internacionales como la caída del Muro de Berlín y la masacre de la Plaza de Tiananmen en 1989, cuando empiezan a tomar fuerza los espacios supranacionales y una comprensión renovada de la globalidad. Desde esta coyuntura histórica (durante el apogeo del control de Escobar sobre el tráfico de drogas), las localidades hasta ahora periféricas, como las que se originan en enclaves latinoamericanos como Medellín, no pueden ser ignoradas en el canon transnacional de la literatura mundial (5-6). Si bien los personajes marginales de la periferia de América Latina ocupan un lugar central en ese canon, lo mismo ocurre con su monetización a través de la mercantilización cultural, como es el caso de los sicarios de Colombia y otros personajes marginales del narcotráfico.

Teniendo en cuenta este contexto económico transnacional y global, en este capítulo situó las narcohistorias colombianas

- 5 Me baso aquí en el ensayo de Magnus Boström “The Social Life of Mass and Excess Consumption”, en el cual explica que “el consumo de exceso no es sinónimo de consumo masivo, sino que se refiere únicamente a esa proporción que excede la suficiencia” (268). Por su parte, Andrea Fanta sostiene en *Residuos de la violencia* que el narcotráfico promueve una cultura del exceso mediante la cual el poder adquisitivo se utiliza para obtener acceso a la inveterada clase alta colombiana (xv), algo que vemos ficcionalizado en la novela *Delirio*, de Laura Restrepo.

en el campo literario a través de novelas globales como *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, y *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, que veo como casos paradigmáticos de las repercusiones culturales, políticas y socioeconómicas de Pablo Escobar para la identidad nacional de Colombia en todo el mundo. En segundo lugar, examino la apropiación de las narcohistorias como un género literario global que se ha mercantilizado más allá de los confines de Colombia, como en el caso de *The Boat* (2008), del escritor vietnamita-australiano Nam Le. En tercer lugar, recorro al cine y la televisión para explorar cómo los medios de comunicación (como HBO y Caracol) se han apropiado de las narcohistorias para el consumo popular. En particular, analizo *Entourage* (2009) y *Pecados de mi padre* (2009) como dos modelos distintos de representación del legado cultural y político de Escobar, los cuales arrojan luz sobre la proliferación de narconovelas y narcoseries colombianas y su fascinación por el consumo de exceso a través de los medios globales.

Narcohistorias localizadas: Fernando Vallejo y Juan Gabriel Vásquez

El éxito editorial de Fernando Vallejo en la narrativa colombiana reciente es particularmente paradigmático de la tendencia editorial global que busca localidades marginales específicas (por ejemplo, Medellín) para convertirlas en mercancías culturales. Es también un caso paradigmático de un nuevo tipo de “autor superestrella” en el mercado global, cuyo éxito está ligado a los temas recurrentes de la violencia y la desesperación humana en sus obras, la adaptación cinematográfica de estas, su narrativa técnicamente innovadora, y también el personaje literario creado por el propio Vallejo: un homosexual que (provocativamente) dice ser un pederasta, un renegado de la intelectualidad colombiana, un abierto crítico de las

vacas sagradas, como Gabriel García Márquez, y un enemigo acérrimo de la élite política en Colombia⁶.

Considerado un paria por un segmento de la élite cultural colombiana debido a su insistencia en retratar una Colombia apocalíptica, plagada de cadáveres y asesinos, Vallejo intenta en sus novelas (re)crear una memoria colectiva que incorpore esos cadáveres como parte integral de su memoria personal. Según Javier Murillo, autor del prólogo de *El río del tiempo*, una colección de las cinco novelas autobiográficas de Vallejo, “la memoria suele convertirse en un objeto grande y embarazoso que se abulta, irregular y deforme, todos los días. Más en Colombia donde despierta pesadillas de monstruos acéfalos” (7). Estos monstruos aparecen en los escenarios de la obra de Vallejo —la finca de sus abuelos (Santa Anita) y la casa en Medellín— siempre entrelazados con la memoria de sus personajes agonizantes⁷. Los personajes de Vallejo se enfrascan en el

- 6 Es preciso aclarar que la versión cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, dirigida por Barbet Schroeder en el 2000, junto con su posterior éxito tanto en el circuito independiente como en el comercial, fue un factor clave para la distribución masiva de la obra de Vallejo más allá de los mercados de habla hispana, particularmente en Francia y Estados Unidos. Al igual que la película *Rosario Tijeras*, el largometraje de Schroeder evidencia la facilidad mediática con la que estos textos sobre sicarios se incorporan masivamente a un mercado global ávido de recibirlos como muestras válidas de diferencia cultural, en consonancia con el efecto maquila señalado por Yúdice. Véase también “Towards the Latin American Action Hero”, de Pobutsky, y “From Rodrigo to Rosario”, de Fernández L’Hoeste.
- 7 De manera similar, los personajes de *Delirio*, de Laura Restrepo, brindan al lector una narrativa que es a la vez sobre el delirio y delirante. La protagonista, Agustina, y su familia representan una clase burguesa que, subrepticamente y disimulando su apoyo al cartel de Escobar, ha entrado, a través de sus inversiones financieras, en la red de lavado de dinero asociada al narcotráfico, lo que les permite mantener su cómodo estatus en la sociedad bogotana. Agustina, en un repentino e inexplicable estado psicótico, permanece delirante durante la mayor parte de la novela, lo cual se articula a través de una estrategia narrativa polifónica en la que las voces de los personajes principales fluyen entre la primera y la tercera persona, el monólogo interior y el flujo de conciencia. Esta composición intenta establecer una narrativa lineal y lógica

anhelo del hogar para hacer caso omiso de la violencia, y a menudo son incapaces de explicar el malestar social que los rodea.

Por eso, a pesar de su cáustica y mordaz autodescripción como provocador renegado, Vallejo se entrega a la añoranza de su infancia, su juventud y el hogar en una época mejor, ajena a la dura realidad de la Colombia actual. En *El río del tiempo* hay, como ha señalado Daniel Balderston, una “concepción plural del tema y del modo de ficción autobiográfica que caracterizan la escritura de Proust”, aunque en el caso de Vallejo nos enfrentamos a “autobiografías irreverentes” a través de un autorretrato del autor que “no es particularmente halagador” (157)⁸. Así, las novelas de Vallejo cuestionan todas las nociones totalizadoras del sujeto enunciador y conducen a una dislocación, a un no lugar, que es clave para comprender la trayectoria literaria del propio escritor. Él, como sujeto desplazado en sus novelas, abandona su Colombia natal para estudiar cine en Roma y, después de vivir por un tiempo en Nueva York, establece su residencia permanente y su ciudadanía en México, desde donde escribe la mayoría de sus novelas y diatribas contra la política, las élites y la violencia colombianas. No resulta difícil, por tanto, asociar estos desplazamientos del autor con aquellos vividos por sus personajes e incluso por su producción literaria y cinematográfica.

que resulta imposible en “el rompecabezas de su memoria” (32), porque “el delirio carece de memoria. [...] Se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto, pero sobre todo carece de memoria” (85).

- 8 Balderston también explora la deuda de Vallejo con la obra de Proust en cuanto a una posible “identificación entre narrador y autor” (160). En *En busca del tiempo perdido* se menciona a Marcel como posible nombre del narrador. En *La virgen*, Alexis revela el nombre de Fernando justo cuando es amenazado por una bala mortal dirigida al sicario: “¡Cuidado, Fernando!” (78). Rosario Tijeras —“vía Vallejo” más que “vía Proust”— repite este proceso de identificación por parte del narrador, en el momento en que su nombre finalmente se revela tres páginas antes de que la novela acabe, cuando Rosario está lista para morir: “Mejor durmamos, Antonio, me dijo” (164; véase Jaramillo 430-432).

Esta conjunción de memoria y desplazamiento ofrece la clave para el éxito literario de la obra de Vallejo, así como para la de otros autores colombianos en el mercado global (por ejemplo, Jorge Franco, Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez). Como señala Álvaro Bernal, Vallejo representa el “intelectual transterritorializado” (63) como resultado de su nomadismo a través de lo que Bernal denomina una ciudad latinoamericana “inacabada”, “una metrópolis hecha de retazos de una aldea cultural pintoresca, posmoderna, multicultural e híbrida que produce múltiples espacios interculturales” (65). Estos espacios o localidades marginales se venden bien en el mercado literario porque se ciñen al “entorno mercadológico transnacional” (“La reconfiguración” 642), una ingeniosa etiqueta con la que Yúdice encapsula la comercialización de tales espacios a nivel global. Sumado a esto, cabe señalar que la literatura colombiana contemporánea, como nos lo recuerda María Helena Rueda, se estructura en torno a “escrituras de desplazamiento” que surgen como resultado de movimientos voluntarios y forzados a raíz de la violencia, el secuestro y el desarraigo, los cuales evidencian el colapso del “yo” del sujeto enunciador, transformado en habitante de un no lugar (“Escrituras” 391-395)⁹.

- 9 Asimismo, en *Rosario Tijeras* la narración de la historia transcurre mientras la protagonista se debate entre la vida y la muerte en el quirófano. La historia de Rosario se intercala con el presente en el hospital donde la protagonista agoniza. El narrador es repetidamente consciente de la imposibilidad de reconstruir el orden de los acontecimientos, o incluso de encontrar algún sentido lógico a lo que le ha pasado al personaje principal para hacer justicia a su memoria y, por tanto, a la historia de esta heroína popular: “He tenido que luchar con mi memoria para recordar cuándo y dónde nos vimos por primera vez”, comenta Antonio al comienzo de la novela (23). Esto se reitera nuevamente hacia el final, al revelar el fatídico desenlace de Rosario: “Los momentos que siguieron fueron tan confusos y extraños que todavía me resulta difícil unirlos. No recuerdo exactamente el orden en que ocurrieron [...]” (157).

En este sentido, resulta revelador que el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), dirigido por Luis Ospina, comience con el “Foro de Escritores Iberoamericanos” que tuvo lugar en Bogotá en el 2000, en el que Vallejo articula una crítica feroz a los políticos corruptos de Colombia. Esta élite, según él, ha destruido el país y condenado a más de tres millones de colombianos al exilio. Su discurso está acompañado en el documental por una secuencia de escenas gráficas que muestran cuerpos decapitados y sin brazos, heridos de bala y en estado de putrefacción, casas abandonadas que han sido quemadas, e imágenes de un cartel colombiano, la guerrilla y la élite política misma. Estas duras imágenes de violencia social son sintetizadas por el propio Vallejo, quien, evocando el cuento “El matadero”, de Esteban Echeverría, llama a su país “un matadero donde vinimos a morir” y del que hay que escapar: “El destino de los colombianos de hoy —añade Vallejo— es irnos; claro, si antes no nos matan” (*La desazón*). En contraste con las impactantes imágenes de cuerpos desmembrados, el documental (que, en última instancia, es un halagador homenaje a la personalidad y obra literaria de Vallejo) se centra en la casa de la infancia del autor para ofrecer un regreso al hogar y la recuperación de la memoria familiar. Esta recuperación se desencadena tras la exhibición de algunos carretes de cintas de super-8 mm recuperadas de un baúl en la casa de Vallejo. Mientras la familia se sumerge en el recuerdo de tiempos mejores, más tranquilos, en los que la violencia urbana y el llamado “desastre nacional” no estaban presentes, una voz en *off* narra un extracto de la novela *La virgen de los sicarios*:

[...] me iba retrocediendo a mi infancia hasta que volvía a ser niño y a salir el sol, y me veía abajo por esa carretera una tarde, corriendo con mis hermanos [...] Unas cuadras después pasamos frente a Santa Anita, la finca de mi infancia,

de mis abuelos, de la que no quedaba nada. Nada pero nada nada: ni la casa ni la barranca donde se alzaba (97).

Nada, nada —insiste Vallejo—, “no quedaba nada” de ese lugar de la infancia, de esa memoria que ha sido violada. El documental muestra al propio escritor buscando esos lugares de la memoria, ahora completamente borrados y casi irreconocibles entre las nuevas construcciones. Se trata, en palabras de Vallejo, de “una violencia más” en su deambular nostálgico, en su intento de recuperar la memoria familiar, ya inevitablemente violada por el paso del tiempo, por su exilio autoimpuesto y por la desaparición física de lugares idealizados como Santa Anita, tan presentes en su obra.

Este juego constante entre la memoria y la dura realidad del presente se reitera al final del documental: una imagen del rostro de Vallejo cortada en cuatro secciones cuadrangulares sirve de fondo para la última intervención del autor. A medida que avanza en su diatriba final contra la especie humana, las secciones cuadrangulares van descubriendo nuevos rasgos del rostro de Vallejo hasta presentarlo como un todo. La fragmentación de su rostro emula la dislocación de sus personajes y narradores. No es de extrañar, por tanto, que en la última imagen del documental se muestre a Vallejo cerrando el baúl donde se guardaban los rollos familiares en super-8 y luego dando un paseo por la Ciudad de México para deambular perdido en sus recuerdos.

La añoranza por los lugares físicos de la infancia se complementa en el documental con un apartado sobre la trágica muerte de Darío, hermano de Vallejo y protagonista de la novela *El desbarrancadero* (2001), la cual narra la muerte casi simultánea de dos miembros de la familia del autor: su padre, de 82 años, y Darío. El cuerpo del hermano moribundo, que sufre un feroz caso de sida que lo consume, es sin duda el lente que privilegia el narrador. Las descripciones de los enfermos de sida como “fantasmas translúcidos impulsados por la luz

que mueve a las mariposas” (8) dan paso al tono científico (y quizás más realista) de la descripción del cuerpo en descomposición de Darío: “La candidiasis, secuela de la inmunosupresión, le había ulcerado a Darío la boca y le impedía tragar hasta el suero que yo le preparaba con antimicóticos diluidos” (172). La única solución, ante el fracaso médico para sanar el cuerpo de su hermano, es el deambular de Darío por lo más recóndito de su memoria, que es también la memoria familiar del escritor: “Enflaquecido, extenuado, estuporoso, los ojos hundidos, la piel marchita, se pasaba las horas y las horas en el jardín hojeando el viejo álbum de fotos y hablando, hablando, hablando, delirando, mezclando historias de tiempos idos más venturosos” (*El desbarrancadero* 172).

Pasajes como estos evidencian el intento de Vallejo de explorar la memoria como un antídoto contra la dura realidad personal, como un escape de las terribles condiciones de los lugares que definen el presente. En el caso de Darío, mientras experimenta la decadencia física, prevalece la memoria agónica —“hablando, hablando, hablando, desvariando”— en un esfuerzo por reconstruir un todo que es negado por el deterioro físico y, por tanto, por la decadencia del sujeto mismo. Quizás en un intento por recuperar el cuerpo ya ausente de Darío, el documental *La desazón suprema* ilustra el apartado dedicado a su muerte con una serie de grabados al carboncillo de hermosos cuerpos desnudos y penes erectos, estableciendo un contraste entre estas imágenes y las descripciones del cuerpo de Darío en la novela. Su cuerpo solo se redime —en medio de las continuas diarreas, las múltiples infecciones y su decadencia general— en los recuerdos familiares, ilustrados por una fotografía de Darío y Fernando en la portada de la novela. Esa imagen es el símbolo de una comunión fraternal y casi corporal, como concluye el propio narrador hacia el final de la novela: “Habían llovido los años sobre esa foto y ahora mi hermano se está muriendo [...] Lo mejor que le podía pasar a él era que se muriera. Lo mejor que me pudiera pasar a mí era

que él siguiera viviendo. No concebía la posibilidad de vivir sin él” (*El desbarrancadero* 186).

La fijación de Vallejo con el cuerpo de su hermano (que opera en última instancia gracias a la comparación entre un cuerpo sano y uno en descomposición) desemboca en una unión corporal final cuando el narrador anuncia que la muerte de Darío ha producido también la suya: “Y en ese instante, con el teléfono en la mano, me morí. Colombia es un país afortunado. Tiene un escritor único. Uno que escribe muerto” (193). Este “escritor muerto” es el personaje principal de su próxima novela, *La Rambla paralela* (2002), narrada por el *alter ego* de Vallejo, quien viaja a Barcelona desde Ciudad de México para asistir a una feria del libro donde se promocionan ciertos autores colombianos (anónimos). Luchando entre la vida y la muerte en un hotel de Barcelona tras sufrir aparentemente un infarto y sumido en una agonía total, el escritor intenta llamar a su Colombia natal para contactar a su familia en la finca de Santa Anita, pero no puede salir del hotel y durante las horas de su paro cardíaco (y probablemente ya muerto desde las primeras páginas de la novela) deambulará por las Ramblas como un muerto viviente, recuperando la imagen que ya había utilizado el autor en *La virgen de los sicarios* y extrapolándola en una visión apocalíptica de su Colombia natal, que traspasa fronteras y lo sigue hasta Europa:

La Rambla a esas horas hervía de gente. Gente y más gente, todos desconocidos, todos extraños, un desfile de fantasmas sin parar [...] ¡Ésta es la Rambla de los fantasmas! Y los vio opalinos, translúcidos. Ahí iban tan orondos como si estuvieran vivos [...] Se habían convertido en espantos, sombras, visiones, que iban dejando flecos y jirones al avanzar [...] y mientras uno se va tomando su copa va observando el desfile de los cadáveres (*La Rambla paralela* 27-28).

La metáfora de la rambla (una calle ancha construida sobre el lecho seco de un río) como lugar por excelencia para deambular por la ciudad se extiende, a medida que avanza la novela, a una rambla transatlántica donde se encuentra el sujeto, ya no como hombre de carne y hueso, sino como un espectro que deambula por esa avenida imaginaria que conecta Europa con América, conservando la personalidad renegada del propio Vallejo: “Se había vuelto fantasmal, transubstancial, ubicuo, mas no por ello menos malhablado y maldiciente” (60)¹⁰. El intento de Vallejo de transnacionalizar su narrativa en *La Rambla paralela* conduce paralelamente también a una reflexión sobre el mercado editorial literario hispano, hoy dominado, como hemos visto, por conglomerados mediáticos.

En este sentido, la novela es también una reflexión sobre lo que se vende (y lo que no) en ese mercado, siendo en sí misma un ejemplo de escritura de desplazamiento narrada como el calvario personal de su agonía en México, Colombia y España. Unos breves comentarios del narrador sobre la industria editorial en plena Feria del Libro del Moll de la Fusta de Barcelona ilustran cómo el *alter ego* de Vallejo es plenamente consciente de las dinámicas del campo literario y del mercado editorial: “Los libros que más se vendían en esa feria eran los colombianos, los del pabellón de Colombia” (*La Rambla* 32) y “los libros de Planeta Colombiana los hacen con bagazo e caña, son una mierda” (62). En el campo de la ficción, la narrativa colombiana reciente está sujeta a la “búsqueda de *best sellers*”

10 De manera similar, en *La virgen de los sicarios*, el escritor que regresa a la Medellín de Alexis y Wilmar es, como anota Javier Murillo, “un exiliado eterno de su propio mundo, [que] vaga ausente en uno ajeno de la mano de su intercesor”; este narrador que “vaga ausente” representa la “disolución del mundo y de la lengua”, así como “la disolución del yo” (“La voz” 244-248). Para un análisis a profundidad de los fantasmas en la producción cultural colombiana, véase *Haunting*, de Martínez.

por parte de conglomerados mediáticos, aunque se trate de un libro de Planeta Colombiana que se desencuaderna una vez abierto. No importa si el objeto físico (el libro) se deshace en nuestras manos. Al fin y al cabo, es un libro colombiano sobre Colombia, y esto es coherente con el tipo de novela que propone Vallejo, con su dureza visual, su memoria agónica y su sombría reflexión sobre la sociedad. Sin duda, autores como Vallejo y sus congéneres comparten el uso de la marginalidad y la diferencia cultural en ediciones de bolsillo de sus obras que pueden desmoronarse en nuestras manos, en sintonía con la dinámica de la industria editorial de reducir costos para aumentar las ganancias en el mercado global, en detrimento de las economías locales.

Dentro de esa dinámica, Hoyos ve la ficción de Vallejo como ejemplar de la “novela global”, con “estatura literaria mundial” y, en el caso de *La virgen de los sicarios*, como una literatura que consolida “al mundo y a Latinoamérica como [...] cámaras de resonancia” (6-7). Las narcohistorias deben considerarse, entonces, literatura mundial en la medida en que “trascienden las fronteras e impactan a las sociedades de numerosas maneras”, a la vez que desafían las “expectativas sobre los flujos culturales” que emanan de la periferia (Hoyos 128). Dichas narrativas ilustran, además, una tensión importante entre las fuerzas culturales (y económicas) locales y globales que alteran el modelo hegemónico según el cual “América Latina proporciona la materia bruta literaria y la academia metropolitana hace la crítica” (154).

Estas tensiones locales y globales son cruciales para comprender el éxito internacional de la novela *best seller* de Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer* (2011). Publicada diecisiete años después de *La virgen de los sicarios* y dieciocho años después de la muerte de Escobar, la novela de Vásquez es un ejemplo paradigmático de la globalización de las narcohistorias colombianas y de los flujos culturales de la

periferia que trascienden las fronteras locales¹¹. En esta novela, Vásquez reconstruye (para el mundo) la memoria de Ricardo Laverde, un piloto que trabajó para Escobar en los primeros años del tráfico de cocaína, quien se hace amigo del narrador, Antonio Yammara, en una deteriorada sala de billar en Bogotá, en 1996. Al poco tiempo de conocer a Laverde, Yammara es testigo de su asesinato en plena vía pública, lo que desencadena una búsqueda investigativa por parte de Yammara para reconstruir el enigmático pasado del narcopiloto y su relación con Escobar y el tráfico de cocaína de los años ochenta y noventa.

El comienzo de la novela recrea un episodio de la vida real vinculado al legado de Escobar y su infame Hacienda Nápoles, una enorme finca convertida en parque de diversiones y zoológico donde el narcotraficante coleccionaba animales exóticos de todo el mundo, entre ellos cuatro hipopótamos traídos de África, quienes se reprodujeron libremente en las favorables condiciones del río Magdalena y se adaptaron fácilmente al clima templado de la región. Como resultado, Colombia tiene ahora una población creciente de hipopótamos que deambulan libremente por la zona del Magdalena Medio. Dado que los hipopótamos no son una especie nativa de América Latina, esta iniciativa del emprendedor Escobar (convertido en “ambientalista”) resultó ser un caso fallido de *dépense* y de exceso de consumo que ha tenido un impacto desastroso en la

11 Vásquez es, sin duda, uno de los escritores colombianos de mayor éxito en el mercado literario mundial. Sus novelas —*Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaquana* (2007; ganadora del Premio Qwerty), *El ruido de las cosas al caer* (2011; ganadora del Premio Alfaguara) y *Las reputaciones* (2013)— han sido traducidas a varios idiomas y circulan ampliamente. Su trayectoria es la de un escritor global que ha vivido por muchos años en Europa (París, Barcelona), desde donde escribe sobre episodios olvidados de la historia colombiana (por ejemplo, el nazismo en Colombia, la secesión de Panamá, el primer “narcopiloto” de la era de Escobar y la vida del caricaturista político colombiano Javier Mallarino) para reconstruir la memoria histórica al margen de las fronteras nacionales.

flora y fauna de esa región desde los años ochenta. En el 2009, uno de los hipopótamos de Escobar amenazó a la población local (en particular, pescadores y agricultores) y fue asesinado a tiros por el ejército de una manera inquietantemente similar a la escabrosa caza del propio Escobar (con fotografías ya no del capo, sino del hipopótamo abatido). Este hecho real es el catalizador del inicio de la novela y de la reconstrucción histórica y la memoria en torno a Escobar, quien permanece en el imaginario nacional como una figura monstruosa, una fiera similar al hipopótamo suelto:

El primero de los hipopótamos, un macho del color de las perlas negras y tonelada y media de peso cayó muerto a mediados del 2009 [...] Los francotiradores que lo alcanzaron le dispararon un tiro a la cabeza y otro al corazón [...] posaron con el cuerpo muerto, la gran mole oscura y rugosa, un meteorito recién caído [...] y de inmediato comenzaron a descuartizarlo (Vásquez, *El ruido* 13).

La comparación entre la caza del narco en 1993 y la del hipopótamo en el 2009 evidencia la huella de Escobar en el imaginario nacional colombiano y la conflictiva relación entre las fuerzas militares y aquellos considerados “enemigos del Estado”. Como sugiere Rory O’Bryen, el hipopótamo asesinado puede verse “no solo como un símbolo del daño ambiental y la transformación del paisaje colombiano debido al narcotráfico, sino también como un síntoma de la devaluación de la vida” en general y en el ecosistema del Magdalena, como un “cuerpo extraño” que necesita ser asesinado para proteger la vida humana (“Affect” 240-241)¹². Lo que me interesa del inicio de la novela es que anticipa una narcohistoria sobre violencia

12 Pobutsky abre su libro sobre narcocultura con un breve resumen de la matanza del hipopótamo. También menciona la reacción en la prensa colombiana y el descontento general por parte de los grupos animalistas (1-2). El ensayo

y memoria que combina “lo mágico” (los hipopótamos deambulando por las zonas remotas de Colombia) y “lo sucio” (la gran masa oscura y áspera) para consumo global. Además, el narrador de Vásquez es plenamente consciente de estas dos modalidades dominantes, ya que Yammara constantemente hace referencias al tipo de realismo mágico de García Márquez a través de múltiples instancias de diálogo intertextual con la frase inicial de *Cien años de soledad* (“Muchos años después, ante el pelotón de fusilamiento...”): “Muchos años después, recordando ese día aciago” (*El ruido* 112); “Y muchos años después también él, Ricardo Laverde, contaría el accidente” (154). Este guiño literario al autor más célebre del *boom* latinoamericano (Gabriel García Márquez) refuerza el estatus de *El ruido* como una “novela global latinoamericana” (Hoyos) que combina las nuevas y viejas formas de ficcionalizar a Colombia para el mercado literario internacional¹³.

Otro aspecto importante en la novela de Vásquez es el resurgimiento de Medellín como una localidad ligada a la memoria de Escobar y al narcotráfico, y ciertamente a la memoria del

de O’Bryen incluye fotografías del hipopótamo asesinado y del asesinato de Escobar (“Affect” 243).

- 13 De manera similar, la sección final de *Delirio* de Laura Restrepo emula el famoso final de *Cien años de soledad*: “[...] se hubiera sumergido esa misma noche en la lectura de los diarios y las cartas para empezar cuanto antes a descifrar quiénes habían sido en realidad el alemán Portulinus y su esposa Blanca. *A veces tiene que esperar siglos a que ocurra alguna cosa y de golpe ocurren todas a la vez* (131; mi énfasis)”. Para Polit Dueñas, “Restrepo busca construir el archivo de su narrativa apelando tanto a la tradición literaria colombiana como a la existencia de un pecado original mítico [...] La historia de Nicolás Portulinus y su esposa Blanca consta de una serie de escenas que evocan las historias de Melquíades en *Cien años de soledad* (“Sicarios” 139)”. A diferencia de García Márquez, Restrepo rehúsa cerrar su novela con un final mítico, que quizás no sea adecuado para los lectores de realismo sucio en el nuevo mercado literario global. En *Delirio*, las repeticiones de la saga familiar no son ni el detonante del destino apocalíptico, ni se establecen de manera interconectada como la causa del malestar de la familia y de la nación.

narrador. Al igual que Vallejo, Vázquez capitaliza la memoria para revivir el legado de Escobar. El hipopótamo, la bestia suelta, activa la memoria de Yammara y empuja al narrador a una autorreflexión sobre la reconstrucción histórica de la narcohistoria de Laverde: “En mi memoria, los meses que siguieron son una época de grandes miedos y pequeñas incomodidades” (54). Es a través de la documentación auditiva (por ejemplo, cintas de casete, ruidos) que la novela rescata un episodio olvidado de la vida y la época de Escobar con base en las expectativas del mercado literario global, es decir, produciendo una narrativa basada en escenas violentas y en la memoria histórica desencadenada por el “ruido de las cosas al caer”: “Es el ruido de las cosas al caer desde la altura [...] esos ruidos formaban parte de mi memoria auditiva” (83-84). Estas “cosas que caen” (el hipopótamo abatido cayendo al suelo, el cuerpo asesinado de Laverde desplomándose en la calle y el avión de Avianca cayendo en picada tras ser explotado por Escobar) guían la narcohistoria de Vázquez y desencadenan la memoria y la indagación del narrador en torno a los ruidos del pasado¹⁴. La huella de Escobar en la Colombia contemporánea propuesta por Vázquez —a través de ruidos, sonidos y documentación auditiva (por ejemplo, grabaciones en casete)— promueve tendencias editoriales globales que buscan aproximaciones multifacéticas (en este caso, multisensoriales) a la reconstrucción de la historia mediante recuerdos personales. Así, por medio de la narconarrativa repositionada gracias a estos recuerdos íntimos, *El ruido de las cosas al caer* participa del “boom de la memoria” que las publicaciones literarias han

14 Rita de Maeseneer y Jasper Vervaeke sostienen que en la novela de Vázquez las expresiones sonoras están estrechamente ligadas a la recuperación de un pasado doloroso. Al examinar el papel de la memoria visual y auditiva en el acto de recordar, los autores señalan las limitaciones del lenguaje escrito para representar recuerdos dolorosos del pasado, como lo sugiere el énfasis de la novela en lo áureo (sonidos y ruidos) “para activar los procesos de memoria del pasado o crear ecos entre el pasado y el presente” (406).

promovido y mercantilizado para el consumo global, como lo analizaré en el capítulo 2.

“Cartagena” de Nam Le: una narcohistoria global

¿Cómo llegó un autor australiano de origen vietnamita que escribe historias sobre crímenes locales y universales a convertirse en una sensación editorial en el 2008? ¿Por qué escribió una narcohistoria sobre los sicarios de Colombia? Con estas preguntas iniciales, me propongo reflexionar sobre la ópera prima de Nam Le, *The Boat*, una colección de cuentos inspirados en una serie de conflictos locales fácilmente reconocibles por un amplio espectro de lectores. Nam Le, un refugiado que huyó con su familia del régimen comunista de Vietnam, narra el desarraigo a través de un vasto mapa de localidades en lugares tan distantes como Irán, Japón y Colombia, promoviendo un tipo de literatura que claramente se alimenta de puntos focales de conflicto y, en algunos casos, de atrocidades. A través de relatos que buscan la justicia ética, Le se distancia de descripciones gráficas relacionadas con el realismo sucio y busca, en cambio, un cierto grado de composición lírica en sus recreaciones de la vida cotidiana de personajes desplazados o desposeídos (víctimas, criminales y personas que viven en los márgenes de la sociedad)¹⁵.

El lanzamiento de *The Boat* deja en evidencia que las historias creadas por Nam Le encajan plenamente en una corriente

15 Nam Le recibió varios premios y becas (como nos lo recuerda la biografía de su sitio web) y también fue uno de los participantes en el renombrado taller de escritores de Iowa. *The Boat* fue publicado originalmente en Estados Unidos y Canadá, en inglés, por Knopf, en mayo del 2008. Posteriormente fue lanzado en Australia y desde allí se publicó en Alemania, Italia, Países Bajos, Francia, Israel, Croacia, Finlandia y Vietnam. En el 2010, el libro fue publicado en español por Random House, editorial perteneciente al conglomerado Bertelsmann. Véase <http://namleonline.com>.

editorial que perpetúa el crimen como un topos rentable y eficaz en el mercado cultural por medio de la promoción de *best sellers* que explotan la criminalidad inherente a determinadas localidades, destacando sus ramificaciones globales para vender el crimen como un producto de consumo cultural. La disponibilidad de *The Boat* tanto en formato digital como de audio, así como en el sitio web de Nam Le, busca una amplia distribución internacional de narrativas que, como anuncia el propio sitio web del autor, “exploran un vasto paisaje geográfico”.

Desde su Vietnam natal hasta su país de adopción, Australia, pasando por Teherán, Hiroshima, Medellín y Cartagena, los personajes de Le a menudo ilustran la condición humana de los desposeídos y desarraigados. Sin embargo, a pesar de las obvias conexiones autobiográficas entre la vida personal del autor y sus ficciones, *The Boat* ha sido promovida principalmente no como un tipo de literatura étnica (asiático-australiana), sino más bien como una ficción internacional y cosmopolita, en la que la figura del refugiado se redefine como resultado de las nuevas tendencias del mercado que transforman la memoria en un bien cultural (Goellnicht 197-199). Esto se ejemplifica tanto en la distribución (global) del libro en los medios como en su propia naturaleza autorreflexiva, que se hace evidente en los cuentos “Love and Honor and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice” y “The Boat”, que aparecen, respectivamente, al principio y al final de la colección. Ambas historias crean un círculo narrativo muy interesante, a través del cual Nam Le reflexiona sobre su obra literaria, aborda el problema de cómo utilizar la memoria familiar del exilio en sus ficciones (en “Love and Honor”), y, finalmente, crea una historia que narra el trágico viaje en barco de una familia de refugiados vietnamitas (“The Boat”). De esta manera reflexiva, el propio Le sopesa y expone el conflicto ético del escritor que comercializa una literatura sobre refugiados y desplazados. En clara alusión a la forma en que el propio Le aborda estas cuestiones éticas, “Love and Honor” está protagonizada por Nam,

un escritor radicado en Iowa, quien, después de un período de bloqueo creativo, se enfrenta a una decisión ética similar a la de Nam Le: si explotar o no la posibilidad creativa que implica narrar la memoria de su familia como exiliados y refugiados en Australia, o seguir narrando historias similares sobre Hiroshima o sobre sicarios colombianos, aunque tomando cierta distancia personal¹⁶. Todas estas opciones cobran vida en *The Boat*, un libro que, al final, confronta el oportunismo que lleva al escritor verdadero (Nam Le) y a su homólogo ficticio (el personaje Nam) a apropiarse de la llamada escritura étnica.

Este “oportunismo étnico” —que está en clara sintonía con el consumo cultural de la marginalidad— pasa a primer plano en el segundo cuento del volumen, titulado “Cartagena”, narcohistoria narrada por Juan Pablo Meréndez, un sicario de Medellín de catorce años, que se desarrolla durante el período electoral que llevó a Andrés Pastrana a la presidencia en 1998. Cabe señalar que bajo ese Gobierno se llevaron a cabo importantes negociaciones con la guerrilla, así como la implementación del Plan Colombia, el controvertido paquete de ayuda militar y financiera contra el narcotráfico diseñado por la administración Clinton. Como señala Michael Taussig, la característica principal de esa política fue el ataque frontal a las guerrillas —y no tanto a los narcotraficantes— por parte de

16 Donald G. Goellnicht ve la incorporación del propio Nam Le en *The Boat* como una “meditación sobre la escritura étnica” y “una metacrítica de la política cultural de la escritura étnica estadounidense” (199-200). Nam (el personaje) ofrece la siguiente reflexión al respecto: “Me quedaban dos días y medio. Escribiría la historia étnica de mi padre vietnamita. Era una buena historia... En la parte superior de la página escribí ‘HISTORIA ÉTNICA’ en letras mayúsculas” (Le 28). Tal oportunismo no es tan fácilmente justificable en el cuento “The Boat”, ya que demuestra “la tremenda dificultad y el costo físico real que implica la escritura étnica” (Goellnicht 220). Cabe señalar, en cuanto a la representación de la etnicidad, que la versión en audiolibro de “Cartagena” está narrada por un actor de origen hispano, Jesús Martínez. Además, el narrador del audiolibro de “Love and Honor” es James Yaegashi, de origen asiático.

Estados Unidos. Como resultado, la llamada “*guerra contra las drogas* se convirtió en realidad en una *guerra por las drogas*, ya que tanto guerrillas como paramilitares utilizaron las ganancias del narcotráfico para financiar sus causas (Taussig, *Diary* 18)¹⁷.

En medio de este clima de criminalidad (política y social), Nam Le explora en “Cartagena” la historia de Juan Pablo, conocido en las comunas de Medellín como Ron debido a un episodio de su temprana adolescencia, cuando bebió media botella de ron sin vomitar: “Soy un sicario, un sicario, un asesino [...] Llevo siendo un sicario desde hace cuatro meses, aunque mi agente, El Padre, dice que en verdad soy un *soldado* luchando por una causa¹⁸ (Le, *The Boat* 37; cursiva en el original)”¹⁹.

17 El libro de Marco Palacios *Violencia pública en Colombia, 1958-2010* presenta un amplio panorama histórico para comprender el proceso de negociación entre Pastrana y la guerrilla, así como sus ramificaciones en el Plan Colombia. Para un análisis más detallado, véanse las secciones “Pastrana: los límites de las políticas de la paz” (158-165) y “El Plan Colombia, la seguridad de los Estados Unidos y la política colombiana” (165-167). El libro de Palacios también contiene una extensa bibliografía sobre los procesos de paz en Colombia (197-218). En este sentido, Vellinga ve la llamada *guerra contra las drogas* como algo que “ningún gobierno puede ganar o perder” (17), ya que es muy difícil para comunidades que cultivan coca romper la cadena de producción y comercialización del tráfico ilícito de drogas en las condiciones económicas existentes.

18 I am a sicario, a hit man, an assassin [...] I have been a sicario for four months, although my agent, El Padre, says that in truth I am a *soldado* fighting for a cause.

19 La versión en inglés utiliza palabras en español como *gallada* (33), *bazuco* (30) o *sacol* (un pegamento industrial inhalado por niños de la calle en Medellín) (32). La traducción al español de “Cartagena” mantiene estas palabras del texto en cursiva con una nota al pie (Le, *El barco* 43). Además, dicha traducción comete un error idiomático importante: los sicarios usan la expresión *tío* (Le, *El barco* 43) como traducción de la palabra *man* en inglés. Hubiera sido más apropiado utilizar colombianismos como *parcero*, *parce*, *man* o *manes*, en lugar de recurrir al registro idiomático del español peninsular para reproducir el argot coloquial de la juventud colombiana. Aunque este detalle no anula la validez de la traducción de Ignacio Gómez Calvo y Marc Viaplana, es importante destacarlo, ya que con el uso de la palabra *tío*

Desde el inicio del relato el narrador alude a la militarización de la sociedad colombiana y al intrincado entramado de violencia creado por el ejército, los paramilitares, las autodefensas y la guerrilla. El inicio de “Cartagena” se sitúa justamente en este contexto.

Inmediatamente después, se nos dice que el personaje principal, Juan Pablo, ha estado escondido durante cuatro días, temiendo ser citado por su jefe, El Padre, una figura que claramente emula a El Patrón, Pablo Escobar. Al joven Juan Pablo se le ordena aniquilar a su amigo de la infancia, Hernando, quien le salvó la vida antes de convertirse en sicario, y, al rehusarse a hacerlo por lealtad a su amigo, ahora vive con miedo a represalias feroces. Mientras Juan Pablo espera una muerte casi segura, la narrativa de Le nos lleva, por un lado, al pasado del personaje principal, en consonancia con el más puro estilo sicaresco (como vemos en las obras de Fernando Vallejo y Jorge Franco); y, por otro lado, la narrativa construye un paraíso llamado Cartagena: un refugio seguro e imaginado en la costa donde la existencia del sicario es reemplazada por idealizadas playas de arena blanca y una tranquilidad maravillosa (29). Luis, un compañero sicario mayor que Juan Pablo, le dice lo siguiente al grupo de jóvenes delincuentes al inicio de la historia: “En Cartagena nada es como aquí”²⁰ (Le, *The Boat* 30). La descripción de este pueblo caribeño contrasta marcadamente con el retrato que hace Nam Le de las duras realidades que viven los más pobres de Medellín, donde los niños están en manos del bazuco, el sacol, las armas y los grupos paramilitares y guerrilleros.

En “Cartagena”, Nam Le combina con éxito los dos modos dominantes de escritura que han circulado más ampliamente como paradigmáticos de la literatura latinoamericana desde

el texto establece una relación más directa con un público europeo. Para todas las citas del texto de Le se usa traducción propia.

20 In Cartagena everything is nothing like here.

los años del *boom*: lo mágico y lo sucio. Esta fusión, que se repite a lo largo de la historia, se anticipa en las frases iniciales de “Cartagena”, cuando el narrador describe este pueblo como un lugar enigmático, un sitio “mágico”, desprovisto de violencia y alejado de la realidad cruel de las comunas de Medellín: “En Cartagena, dice Luis, la playa es gris al amanecer. Mientras dice esto, señala el cañón de su G3, *gris acero*. La arena es blanca, de este color, dice, golpeando sus dientes²¹ (Le, *The Boat* 29; cursiva en el original)”.

Las frases iniciales de la historia prevén, como podemos ver, estos dos espacios imaginados y la dualidad del personaje principal: Juan Pablo, el buen hijo que le compra una casa nueva a su madre y que a menudo sueña con las finas arenas de las playas de Cartagena (que solo existen en el mundo ficticio de Nam Le), y Ron, el sicario que no puede escapar de las violentas comunas de Medellín (un argumento que reitera el topos más clásico de la sicaresca y de la literatura criminal). Estos dos espacios imaginados tienden a fusionarse a medida que se desarrolla la historia de Juan Pablo y avanza hacia su resolución. Durante el encuentro final entre Juan Pablo y su jefe (El Padre), en el que el joven sicario enfrentará su destino final, las descripciones que hace el narrador de Medellín están cargadas de una sensación de opresión y desesperación que es recurrente en otras narcohistorias colombianas, como *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*²². Esto no quiere decir

21 In Cartagena, Luis says, the beach is gray at dawn. He points to the barrel of his G3 when he says this, *steel gray*, he says. The sand is white, he says, this color, tapping his teeth.

22 Gustavo Forero ofrece un análisis acertado sobre la literatura criminal colombiana al incorporar el concepto de “anomia” —es decir, “estado de anarquía”, “estado de desregulación” o “estado de desgobierno”— en la discusión en torno a textos como *La virgen de los sicarios* (Forero 34-35). Esta “desregulación” opera tanto en el ámbito narrativo como de construcción argumental en las obras de Vallejo y Franco. Véase también “El mercado del crimen”, de Herrero-Olaizola.

que Nam Le esté simplemente imitando o repitiendo lo que proponen estas novelas colombianas. Más bien, se apropia del topos del sicario para crear una narrativa universal (o quizás globalizada) de crimen, lealtad y opresión, que resulte convincente para las audiencias globales. En este sentido, la recreación de Medellín que hace Le da claramente en el blanco del mercado cultural global en términos de autenticidad. Al comienzo del relato, cuando Juan Pablo ve Medellín desde la casa de su madre en las colinas, admira la belleza del paisaje de la ciudad en la noche: “Observo cómo el alumbrado público se enciende paulatinamente, hasta llegar a las laderas, desde donde se extiende hasta que todos los barrios que rodean la ciudad brillan como constelaciones”²³ (Le, *The Boat* 41).

Sin embargo, a medida que se acerca el final, es decir, la conclusión de la historia de Juan Pablo y los últimos momentos de su vida, la ciudad “se eleva sobre la línea negra de las montañas, y debajo de las nubes el efecto es el de la luz de las antorchas sofocadas por mantas grises”²⁴ (53), hasta el punto de la asfixia cuando Juan Pablo se encuentra con El Padre en la última escena del cuento: “El cielo parece hundirse cada vez más cerca de la tierra”²⁵ (63). El final de la historia extrapola aún más la sensación de hundimiento profundo del sicario. En la habitación donde se esconde, El Padre primero amonesta a Juan Pablo por no haber cumplido su misión (matar a su amigo Hernando) y luego revela que el sicario no saldrá vivo de la habitación, pues dos matones armados siguen todos sus movimientos. Lo que no saben, sin embargo, es que Juan Pablo tiene una granada escondida en su bolsillo. Cuando El Padre

23 I see the streetlights come on, running in gridded patterns until they reach the mountainsides where they race up and spread out until all the barrios that surround the city shimmer like constellations.

24 [...] rises over the black line of mountains, and beneath the clouds the effect is one of torchlight smothered by gray blankets.

25 The sky feels like it is sinking closer and closer to the earth.

le pregunta adónde piensa ir, el joven sicario responde, afable: “No sé, digo. Quizás Cartagena”²⁶ (66). El Padre insiste y le vuelve a preguntar por Cartagena, y finalmente Juan Pablo responde “no”, al darse cuenta de que su pulgar descansa “mojado y resbaladizo sobre la anilla”²⁷ de la granada (66). Es demasiado tarde para regresar a Medellín; Juan Pablo decide detonar la granada y estallar junto con El Padre y su séquito, pero justo cuando el joven sicario está a punto de tirar de la anilla de la granada, el recuerdo de Cartagena vuelve a su mente: “[...] la imagen tal como la he imaginado tantas veces en el pasado”²⁸ (67).

Nam Le opta por no describir la explosión final. En cambio, esa descripción es reemplazada por la alusión poética a Cartagena sobre la que se construye la historia hasta ese momento, lo cual es atípico de la mayoría de las narcohistorias colombianas. De esta manera, la recreación de la memoria poética de Luis, el compañero sicario de Juan Pablo, permite al personaje principal poner fin a la historia, a la vez que proporciona a los sicarios de Medellín una fuga imaginada que parece menos violenta en virtud de la versión idealizada de Cartagena evocada por Nam Le: “Luis está sentado en el viejo muro colonial y mirando hacia el océano (...) Cuando sale el sol, dice, se pueden ver diez líneas negras que conducen al agua gris acero (...) todo en armonía (mientras él observa) a los pescadores sacando una enorme red de pesca del océano, lentamente, paso a paso”²⁹ (Le, *The Boat* 67).

26 I don't know, I say. Maybe Cartagena.

27 [...] wet and slippery on the ring.

28 [...] the picture as I have imagined it so many times in the past.

29 Luis is sitting on the old colonial wall and looking out toward the ocean [...] As the sun raises, he says, you can see ten black lines leading into the steel gray water [...] all in harmony [as he watches] the fishermen hauling one enormous fishing net from the ocean, slowly, step by step.

La tranquilidad de esta escena final contrasta con la inquietud y desesperanza que suelen caracterizar los finales de las narrativas sicarescas. La referencia a aguas “grises metálicas” en el último párrafo, sin embargo, nos devuelve al inicio de la historia, cuando Luis empuña el rifle G3 y describe por primera vez la playa de Cartagena a Juan Pablo y al resto de los jóvenes sicarios que conforman su pandilla.

Si bien es evidente que Nam Le ha leído e investigado cuidadosamente la tradición de la sicaresca, su retrato de Colombia está en deuda con la incursión de otra translocalidad (Cartagena), a partir de la cual explora cómo los sicarios de Medellín se imaginan a sí mismos más allá del espacio geográfico de sus comunas. Además, la historia de Le también nos invita a considerar la influencia que tiene la visión internacional de América Latina en la fluidez y heterogeneidad de la región. Tal como lo afirmó Nam Le en una entrevista radiofónica, “no hay ningún lugar que no nos sea extraño [...] realmente no se puede separar un lugar de la mente a través de la cual se ve ese lugar” (Raz, “Interview with Nam Le”). Esta perspectiva evoca los “espacios imaginados” dentro del marco de la globalización que marcan la experiencia humana contemporánea, en los que “la comunidad imaginada de un hombre es la prisión política de otro” (Appadurai 32). Es precisamente este equilibrio lúdico entre imaginación y prisión lo que hace de “Cartagena” una narcohistoria paradigmática de la translocalidad de Colombia para el mercado cultural global. Medellín y Cartagena han entrado así en un marco de referencia global al ser imaginadas más allá de sus fronteras espaciales tanto dentro como fuera de Colombia y de acuerdo con un espacio relacional y contextual —o, en palabras de Appadurai, un “barrio imaginado” (32)—, sin existencia geográfica.

Sin embargo, la interpretación que Nam Le hace de Colombia perpetúa la identificación con la violencia. Su uso del topos criminal plantea todo tipo de cuestiones éticas, ya que repite los patrones que reproducen la noción de una

Colombia intrínsecamente violenta, inmersa en una criminalidad perpetua. Sin embargo, como también lo vemos en sus cuentos sobre Teherán e Hiroshima, Nam hace que estos escenarios sean poéticos y sugerentes, personalizándolos a través de personajes posicionados frente a un entorno criminal del que no pueden escapar. Los cuentos “Hiroshima” y “Tehran Calling”, que se suceden en la colección, narran, a partir de experiencias personales, la rutina diaria de una niña durante el infame día del bombardeo en Japón y la visita que hace una mujer estadounidense a su amigo activista iraní en Teherán. Ambas historias, al igual que “Cartagena”, siguen una composición poética que muchas veces es interrumpida por las circunstancias agobiantes en las que están inmersos los personajes principales. Esto lo vemos, por ejemplo, en la majestuosa descripción de las montañas que rodean Teherán —un hermoso escenario que contrasta con el arresto y la presunta tortura del activista— o en las alusiones poéticas de la joven protagonista amenazada por los horrores del inminente bombardeo en Hiroshima: “El océano es de un azul más oscuro que el cielo. Detrás de la colina está la ciudad. Estamos a salvo aquí”³⁰ (Le, *The Boat* 188).

En este sentido, se podría argumentar que Le explora la literatura como una forma no solo de exponer estos escenarios de crimen —entendido en sentido amplio como delincuencia común, crimen organizado y de lesa humanidad—, sino también de buscar la justicia poética que emerge de sus creaciones literarias. A diferencia de otros casos de denuncia social a través de la ficción, Nam Le intenta retratar momentos e imágenes que surgen dentro de un marco criminal para extraer ciertos escenarios de violencia y desplazamiento propios de la vida cotidiana en localidades específicas. Por lo tanto, no existe una denuncia explícita y concreta de estos escenarios que pueda

30 The ocean is a darker blue than the sky. Behind the hill is the city. We are safe here.

encajar dentro de la llamada literatura social. Nam Le recrea e imagina los espacios que constituyen dichos escenarios y los individuos que los habitan. Dado el éxito crítico y editorial de *The Boat*, es claro que su enfoque personalizado del crimen, su definición en un espacio local reconocible (y accesible) y la proyección global de estos rasgos narrativos se han convertido en una fórmula ganadora para la producción cultural rentable de narcorrelatos globalizados, con todos los problemas éticos que ese éxito acarrea.

Escobar como entretenimiento mediático: *Entourage* y *Pecados de mi padre*

El salto de las narcohistorias del campo literario y artístico al mundo amplio y en constante expansión de los medios masivos, en particular el cine, la televisión y las plataformas de video, era cuestión de tiempo. Los medios visuales rápidamente entronizaron a Escobar como un capo legendario, un villano y un héroe popular icónico para el consumo masivo global. Como lo ilustra la reciente serie de Netflix *Narcos* (2015-2017), Escobar sigue siendo una fuente de ingresos para las redes de distribución mediática, que han contribuido a perpetuar la visión más sórdida de la nación colombiana y su irreparable condición violenta, a la vez que han ignorado, casi siempre, la relación entre quienes narran historias de violencia y desplazamiento y quienes realmente las sufren en carne propia. Para Pobutsky, “*Narcos* proporciona un sentimiento un tanto falso de precisión cultural para un público con poca exposición a América Latina”, dada “su visión simplista de Colombia” y su representación del país “como encantador, pero irremediablemente corrupto” (*Narcoculture* 232). Esta observación es acertada e ilustra las representaciones reduccionistas que los medios hacen del legado cultural y político de Escobar, que a menudo encarnan la levedad histórica de Masiello en lo que

respecta a las opiniones de Estados Unidos sobre América Latina. La aproximación a Escobar por parte de HBO participa de este enfoque reduccionista, a pesar de los esfuerzos de la cadena por buscar un “peso cultural” en sus producciones mediáticas y no ser solo una fuente de entretenimiento popular. En esta sección, abordo precisamente estas dos modalidades de representación del legado del narcotraficante: una que subraya el consumo de Escobar en la cultura pop —la serie *Entourage*— y otra que reflexiona sobre el sufrimiento de las víctimas del capo —el documental *Pecados de mi padre*.

La serie *Entourage* ofrece una versión libre de la vida del actor Mark Wahlberg (productor ejecutivo de la serie) y cuenta la historia personal de Vincent Chase, una promesa de la actuación proveniente de Queens, y su pandilla de infancia en Nueva York. En la tercera temporada de la serie (2009), Colombia comienza a tomar protagonismo cuando Chase consigue, con la ayuda de su astuto agente —el malhablado y locuaz Ari Gold—, el papel protagónico en *Medellín*, una película biográfica sobre la vida y la era de Pablo Escobar. Con *Medellín*, Vincent Chase pretende dar el salto del cine B a un papel dramático serio que lo consagrará como uno de los actores jóvenes más prometedores de su generación. El presupuesto de la película era de 35 millones de dólares, que los productores esperaban pagar una vez se estrenara en el Festival de Cine de Cannes. Para promocionar la cuarta temporada de *Entourage*, HBO creó el sitio web *medellin-the-film.com*, que incluía reseñas, el elenco, la sinopsis y el avance de una película que en realidad no existía. El sitio web presentaba a *Medellín* como una auténtica película taquillera de Hollywood y, lo que es más importante, como un ejemplo del tipo de estereotipo latinoamericano característico de la industria de los medios y el entretenimiento estadounidense. Si bien el sitio web ya no está activo, el tráiler de *Medellín* de HBO aún se puede ver en YouTube. En él, Escobar aparece como un criminal despiadado, desaliñado, ensangrentado y rodeado

de cadáveres y explosiones. Esta se nos presenta, de hecho, como una película biográfica común y corriente sobre la vida criminal de Escobar para el consumo popular masivo, como lo ilustra el narrador: “Era el año 1989 y una cosa estaba en la mente de todos: la cocaína. Y el hombre detrás de todo fue Pablo Escobar. Ganó millones para hacer realidad sus sueños y mató a quien se interpusiera en su camino”³¹.

Medellín ocupa la mayor parte de la cuarta temporada de *Entourage*, que comienza con lo que parece ser un documental real sobre la realización de la película a cargo de un periodista de un medio británico, con entrevistas a Vincent Chase y el director ficticio Billy Walsh, escenas de detrás de cámaras, así como fotografías de locaciones en Colombia (grabadas en realidad en el Valle de San Fernando, en California). En ese material se hace evidente lo que llevaría a la industria cinematográfica a invertir en una película real titulada *Medellín* y en un documental sobre su realización. Un grado similar de autenticidad se puede apreciar en las escenas del estreno de la película en Cannes, que asemejan un hecho real con todo el glamur al que estamos acostumbrados en festivales de cine de esta naturaleza. Pero el estreno de *Medellín* en Cannes resulta ser un completo fracaso y, para disgusto de los productores y actores, se oyen algunos abucheos justo cuando el público comienza a salir de la sala antes de que aparezcan los créditos finales. Enojado por la reacción del público, el director, el excéntrico Billy Walsh, grita: “¿Qué carajos les pasa, maricones franceses? ¡Muestran algo de respeto por el pueblo colombiano y miren los créditos!”. Finalmente, de vuelta en Estados Unidos, la película recibe malas críticas de Richard Roeper (en la quinta temporada de la serie), quien la califica como “una de las peores películas del año”. Al final,

31 Véase www.youtube.com/watch?v=wSpHeWRYyVE&ab_channel=DeathtoUtopia.

Medellín pasa directo al DVD y la carrera de Vincent Chase queda en suspenso.

Lo que me interesa de la *Medellín* de *Entourage* es que, por medio de la figura icónica de Pablo Escobar, la película hipotética ilustra cómo la industria del entretenimiento mercantiliza las duras realidades de América Latina para el mercado global. *Medellín* pone en evidencia, además, que las narrativas sobre Escobar se han convertido en un ejemplo paradigmático de la forma en que los conglomerados mediáticos compran y venden los productos culturales colombianos en la actualidad. La mayoría de las veces, las historias íntimas sobre la violencia relacionada con las drogas en Colombia demuestran un interés compartido en traficar con la vida personal de Escobar y en brindar a las audiencias globales el tipo de exotismo oscuro latinoamericano que adoptan y promueven los conglomerados editoriales y mediáticos globales. Si bien es cierto que *Entourage* pretende proporcionar un comentario que se distancia de tales prácticas, la serie en última instancia perpetúa — a pesar de su tono irónico — estereotipos arraigados sobre Colombia (y, por extensión, América Latina) como sociedad corrupta gobernada por narcotraficantes, mujeres sensuales y villanos poderosos como Pablo Escobar. *Medellín* omite, por supuesto, cualquier tipo de reflexión o referencia a la propia carrera política de Escobar y, más importante aún, a las estrechas conexiones entre el narcotráfico, la guerrilla y la clase política en la Colombia contemporánea. Lo que vemos, en cambio, es la “insoportable levedad histórica” de Masiello y una insistencia en ciertas diferencias culturales espectaculares (por ejemplo, “mostrar respeto por el pueblo colombiano”) que son típicas de la producción cultural latinoamericana comercializada masivamente. Esta tendencia se hace aún más evidente en el interés de HBO en fabricar la ilusión de que *Medellín* (la película) realmente existe. Otro componente significativo en las operaciones de mercado del sur para el norte que ahora son típicas de la industria cultural es el papel determinante

que ha desempeñado HBO en el reciente interés global en las películas biográficas sobre Escobar, como es el caso de *Loving Pablo* (2017) y *Escobar: Paradise Lost* (2014).

Para diversificar su portafolio de narcohistorias más allá de la frívola apropiación del legado del narcotraficante en *Entourage*, HBO invirtió astutamente en uno de los casos más convincentes de tráfico de la esfera privada en torno a la figura de Pablo Escobar: el documental del 2009 *Pecados de mi padre*, de Nicolás Entel³². Producido por Red Creek y seleccionado en el Festival de Cine de Sundance en el 2010, HBO consiguió los derechos exclusivos de televisión en Estados Unidos para este documental y lo estrenó el 4 de octubre de ese año. En contraste con el Escobar de *Medellín*, *Pecados de mi padre* está claramente anclado en la documentación histórica y puede considerarse una forma de entretenimiento intelectual (y, posiblemente, un documental que muestra respeto por el pueblo colombiano). El documental narra el exilio voluntario del hijo de Escobar a Argentina y su regreso a Colombia doce años después para reunirse con dos prominentes familias de la casta política, los Galán y los Lara Bonilla, cuyos patriarcas fueron víctimas de la violencia del narcotráfico en los años ochenta y noventa, y más específicamente de las órdenes sicariales de Escobar. Todo el documental se basa en una escena muy poderosa: el encuentro cara a cara, que tardó cuatro años en organizarse y filmarse, entre las familias de las víctimas y el hijo de Pablo Escobar.

El intento de reconciliación ocurre ante la cámara y, si bien en la conversación se menciona la posibilidad de que las

32 Otro ejemplo del uso de Pablo Escobar para el consumo masivo por parte de las cadenas de televisión más importantes es el documental de ESPN *The Two Escobars*, que explora las conexiones entre Pablo Escobar y la selección colombiana de fútbol, cuyo bajo rendimiento en la Copa Mundial de 1990 se debió en parte al infame autogol en un partido contra Estados Unidos del defensa Andrés Escobar, quien finalmente fue asesinado tras su regreso a Colombia.

familias Galán y Lara Bonilla abracen al hijo de Escobar, es comprensible que la atmósfera en la sala sea tensa. Los espantosos asesinatos de Rodrigo Lara Bonilla (ministro de Justicia en 1984) y Luis Carlos Galán (candidato presidencial del Partido Liberal Colombiano en 1989) a manos de los sicarios de Escobar y el posterior espectáculo mediático dificultan la reconciliación entre las familias Galán, Lara Bonilla y Escobar (y, por extensión, la reconciliación nacional). El tono confesional, autoacusatorio e indulgente de la conversación nos lleva a preguntarnos si era necesario que este primer encuentro tan personal (y claramente doloroso) se desarrollara frente a la cámara. Al aceptar este encuentro, el documentalista y sus familiares ponen su vida personal a disposición de un espectáculo mediático sobre el legado criminal de Pablo Escobar, quien, aunque lleva mucho tiempo muerto, permanece siempre presente en la sala. Por supuesto, esta escena de reconciliación está más en sintonía con un programa de entrevistas de televisión que con la representación decididamente reduccionista de Escobar que presentan las películas de Hollywood. En ese sentido, la escena proporciona una comprensión con fundamentación histórica de la intrincada relación entre la política y el narcotráfico en Colombia.

Sin embargo, *Pecados de mi padre* es, sobre todo, una conversación entre huérfanos de la nación que encarnan el clima político que define a la Colombia contemporánea para el resto del mundo. Gracias a la muerte de sus padres, los hijos ahora pueden aunar fuerzas para lograr la reconciliación en un nuevo clima político. En este sentido, también vale la pena señalar que los herederos del ministro de Justicia y del candidato presidencial se postularon exitosamente para cargos en la Alcaldía de Bogotá y en el Senado Nacional, respectivamente. Como representantes electos, estos políticos tenían mucho que ganar —más allá de su interés genuino en reconciliarse con el hijo de Escobar— para sus propias carreras políticas al aceptar participar en la construcción de un legado

más positivo que deje atrás la feroz narcopolítica de los años ochenta y noventa³³.

Los pecados del padre quedan así “borrados” ante la cámara. Para rechazar la relación patronímica con su padre (el narcotraficante), Juan Pablo Escobar cambia su nombre a Sebastián Marroquín y ahora puede ser perdonado y reconocido como víctima del legado paterno. Sin embargo, como sugiere Rocío Davis,

la estructura del documental se complica por la necesidad de reclamar la filiación antes de rechazar las consecuencias y el legado de esta [...] Aunque la historia de Marroquín supone el rechazo de la vida de su padre, la película en última instancia traza la aceptación de su lazo filial con Pablo Escobar [...], lo que implica admitir su identidad y remediar, de alguna manera, los crímenes de su padre (59).

Por lo tanto, el proceso de limpieza de los pecados y crímenes de Escobar no se materializa del todo, pues la película propone que Sebastián Marroquín realmente es Juan Pablo Escobar y ese legado no se puede borrar por completo. De hecho, unos años después del estreno, Sebastián recuperó su nombre de pila, Juan Pablo Escobar Henao, y aprovechó el legado de su padre al publicar las memorias *Pablo Escobar, mi padre* (2014) y lanzar la línea de moda Escobar Henao, inspirada en el infame capo.

Por su parte, los hijos de Luis Carlos Galán y Rodrigo Lara Bonilla continuaron su carrera política en el Senado y la Alcaldía y, de alguna manera, también capitalizaron los esfuerzos de reconciliación asociados a su participación en el documental

33 En una de sus columnas de opinión, Mario Vargas Llosa señala que este no es “un documental específico sobre el narcotráfico” sino sobre la “la supervivencia o el desplome de los regímenes democráticos de América Latina” (*El País*, 30 de mayo del 2010). Para más información sobre la narcopolítica en Colombia, véase *La rabia en el corazón*, de Betancourt.

de Entel. Al traer al presente su sufrimiento como víctimas de Escobar, volvieron a ser debidamente reconocidos como héroes de la nación y como interlocutores calificados del proceso de paz colombiano que se gestaría en los años posteriores al documental. Si bien se esperaba que *Pecados de mi padre* pudiera marcar una interrupción del ciclo de violencia y venganza asociado a la historia reciente de Colombia, todo indica que la reconciliación entre las familias Galán, Lara y Escobar aún no se ha logrado.

La distribución por parte de HBO de *Pecados de mi padre* es otro rasgo sintomático de la mercantilización del legado de Pablo Escobar. En este sentido, considero relevante comparar los dos inicios diferentes que ideó la productora para el estreno televisivo y el lanzamiento cinematográfico del documental, respectivamente. Este último comienza con una escena idílica de tranquilidad ambientada en medio de la selva colombiana, donde los pájaros rodeados de colores brillantes parecen cantar todo el día. Mientras seguimos la cámara en movimiento, notamos a los trabajadores que fabrican pasta de coca y luego la llevan por las laderas de las colinas hasta la ciudad. A medida que el foco pasa de la tierra al cielo, finalmente se nos presenta una vista aérea que muestra un mapa roto de Colombia. Esta secuencia presagia la prevalencia del consumo de drogas y su influencia en el imaginario nacional. El espectador se sumerge así en una experiencia casi psicodélica (como si estuviera bajo el efecto de las drogas) producida por una técnica de animación que añade colores fluorescentes sobre imágenes de acción real. A primera vista, esta apertura parecería prever un ambiente de armonía, pero la atención rápidamente se desplaza hacia las duras realidades del narcotráfico. Esta transición, sin embargo, no se da en la versión televisiva del canal Discovery en Español, que transmitió *Pecados de mi padre* en América Latina antes de que el documental estuviera disponible en plataformas de video. En la versión de Discovery, el narrador identifica desde el principio a Pablo Escobar como un poderoso villano que

dominó la política y la vida cotidiana en Colombia durante la mayor parte de los años ochenta y principios de los noventa. La lapidaria declaración inicial del narrador —“Colombia, una nación violenta donde la secuela de un asesinato es la venganza, donde un hombre se destaca sobre todos: Pablo Escobar” — deja poco espacio para imágenes idílicas de la vida en Colombia, y reproduce la representación de Escobar en la *Medellín de Entourage*.

Lo que aquí queda de manifiesto es que el tipo de presentación mediática propuesta por Discovery en Español (Latinoamérica), HBO y otros medios que explotan el legado de Escobar se basa en gran medida en narrativas íntimas que se jactan de tener una base histórica, más allá del mero sensacionalismo. Tales narrativas operan claramente de acuerdo con las dinámicas del mercado del sur para el norte antes mencionadas, las cuales evocan las prácticas coloniales: sitios latinoamericanos como la Medellín de Escobar ahora están siendo expropiados para el consumo mundial y ofreciendo a audiencias internacionales atractivas historias de supervivencia, aventuras, corrupción, marginalidad, sexo y violencia, justicia y reconciliación. Asimismo, es claro que los productores de medios como Discovery Channel o HBO terminan perpetuando la práctica del tráfico de lo íntimo para el consumo global, incluso cuando intentan alejarse de tales dinámicas.

Narconovelas colombianas: cocaína y crimen para el consumo global

En un número especial de la *Revista de Estudios Hispánicos* (2008), María Fernanda Lander propone una narcogeografía basada en el mapa de América Latina trazado por las agencias gubernamentales que luchan contra el narcotráfico. La ruta explorada por Lander nos invita a analizar la narcoviolenca en el estado mexicano de Sinaloa (Gabriela Polit Dueñas),

los narcocorridos mexicanos y colombianos en el contexto transnacional (Miguel Cabañas) y las estéticas neorrealistas en la sicaresca (Héctor Fernández L’Hoeste). El enfoque de Lander pretende hacer un aporte al interés crítico en torno a la incursión en los conglomerados mediáticos de producción cultural de localidades latinoamericanas azotadas por el crimen y el caos social. Como señala Diana Palaversich en su estudio sobre la narconovela mexicana, “no cabe duda de que el surgimiento del género ‘narco’ se debe, entre otros factores, a su proclividad al mercadeo y a la facilidad con que este tema puede transformarse en ficción” (104). Este fenómeno responde también a lo que Arjun Appadurai ha señalado sobre las geografías, que en la era global ya no están marcadas por una escala o espacio específico, sino por una disyunción en sus diferentes velocidades, ejes y puntos de origen, es decir, por un marco relacional y contextual que él denomina “un mundo de flujos” (178) y que María Helena Rueda ve como “el resultado de una serie de desplazamientos” (“Escrituras” 391). Siguiendo este marco contextual de transnacionalidad, propongo explorar las narconovelas como un género mediático que tiene ramificaciones culturales tanto globales como locales.

En este sentido, resultan muy significativos los paralelismos entre la historia del tráfico de drogas en Colombia y los canales actuales de mercantilización de las narcohistorias, ya que en los dos casos emerge un patrón análogo de producción y consumo. Si los enclaves localizados en Colombia abastecieron al mundo de drogas, comenzando con la marihuana en la región de Santa Marta en los años setenta y la cocaína en laboratorios remotos dispersos por Antioquia en los años ochenta y noventa, las narcohistorias han seguido una cadena de suministro similar: de Medellín para el mundo, aunque de manera lícita y con márgenes de ganancia menos astronómicos. Los rudimentarios laboratorios de cocaína a través de la región de Antioquia bajo el influjo de Escobar no estaban realmente tan apartados de la producción artesanal de cocaína por parte

de los muiscas, la comunidad indígena vinculada a la leyenda de El Dorado. Los narcotraficantes como Escobar se dieron cuenta rápidamente de que la producción masiva de pasta de coca procesada químicamente en rudimentarios laboratorios locales para el consumo global era posible a bajo costo. En Escobar se esboza la figura de un mago —un “multiplicador de activos” y un “proveedor omnipotente”, en palabras de Herlinghaus— que fue capaz de crear un negocio transnacional basado principalmente en las estructuras agrícolas y en las prácticas manufactureras que durante mucho tiempo han estado asociadas con el pasado precolonial de Colombia (*Narco-epics* 99-102).

La conversión de hoja de coca a cocaína procesada en polvo ya era parte de la cultura indígena en Colombia, pues los muiscas utilizaban poporos (recipientes parecidos a pipas) en los que dicha conversión se realizaba “orgánicamente” masticando hojas de coca con pequeñas cantidades de conchas marinas trituradas y quemadas, mezcladas con cal dentro del poporo. La reacción química de esta mezcla de saliva, hojas de coca masticadas, cáscaras quemadas y cal procedente de los poporos de oro es la precursora del uso moderno de la acetona para transformar las hojas de coca en cocaína. Para Michael Taussig, esta “sustancia transgresora” combinaba dos objetivos distintos de la economía occidental: el oro (para la acumulación capitalista) y la saliva (como sustancia sin valor o improductiva), juntando así la acumulación de oro y el “oro blanco” como dos mercancías fetichizadas en la modernidad: “Como el oro, la cocaína está imbuida de violencia y codicia, un brillo que hiede a transgresión” (Taussig, *My Cocaine Museum* xi).

Sin duda, la violencia ha estado asociada durante mucho tiempo al tráfico ilícito de drogas y puede rastrearse fácilmente en la historia del comercio transnacional que comenzó a finales del siglo XIX, cuando el oro blanco se convirtió en un producto nacional en Perú. Como lo observa Paul Gootenberg en *Andean*

Cocaine: The Making of a Global Drug, la coca fue introducida poco tiempo después al mercado internacional como un tónico a la manera de la quinina, y comercializada sin éxito como otra posible exportación colonial (como el té, el café o el cacao) para el consumo norteamericano y europeo³⁴. El fracaso inicial de un comercio internacional legal y rentable para la hoja de coca en el siglo XIX y principios del XX desembocó en los años ochenta en el surgimiento de Colombia como una potencia para el procesamiento ilícito de cocaína. Esa transformación fue precedida por el auge de la marihuana, la llamada bonanza marimbera de los años setenta. Como detalla Lina Britto en *Marijuana Boom: The Rise and Fall of Colombia's First Drug Paradise*, esta bonanza sigue siendo en parte una historia olvidada del papel desempeñado por Colombia en el comercio internacional de drogas. Los canales y rutas comerciales para el comercio ilícito de marihuana desde la región de Santa Marta fueron, sin duda, el preámbulo de lo que luego se convertiría en el auge de la cocaína en Colombia en los años ochenta y noventa: “[...] el auge de la marihuana fue también un aspecto neurálgico de las relaciones hemisféricas en la medida en que sirvió como campo de entrenamiento para la ‘guerra contra las drogas’ en Suramérica” (Britto 2). Asimismo, dicha bonanza creó oportunidades para la acumulación de capital por parte de los colombianos y estableció mercados mundiales con dinámicas locales y globales de producción, distribución y consumo (9-12). También hay razones geopolíticas y culturales para el infame reconocimiento de Colombia como líder mundial en la producción de cocaína. Por un lado, el cultivo y consumo de coca ha formado parte de las culturas rurales durante mucho tiempo; por otro, el golpe de Estado en Chile en 1973 y la recia permanencia de Fidel Castro en el poder

34 Para una exposición periodística de las interconexiones entre el dinero de las drogas y la economía global, y sus efectos en la sociedad, véase *Cero Cero Cero: cómo la cocaína gobierna el mundo*, de Roberto Saviano.

en Cuba bajo el bloqueo estadounidense a partir de los años sesenta desembocaron en el surgimiento de nuevas rutas de contrabando de drogas (principalmente marihuana y cocaína) desde América Latina hacia el norte. Otro factor que influyó en este proceso fue la masiva diáspora colombiana asentada en Estados Unidos debido a las condiciones de la guerra civil en Colombia durante los años cuarenta y cincuenta, conocido como La Violencia.

Estos desarrollos históricos condujeron al establecimiento de un patrón de comercio internacional mediante el cual las exportaciones legales colombianas (por ejemplo, caucho, café y plátano) y productos ilícitos como la marihuana y la cocaína y, en menor medida, la amapola, el opio y la heroína (Thoumi 74-75), eran transportadas al norte y transadas con amplias ganancias. El mismo patrón también se aplica a los bienes culturales, como las narconovelas y narcoserries, que ponen en evidencia la continua influencia de Escobar, aun décadas después de su muerte, en la configuración de la narcocultura y en la representación del consumo de exceso impulsada por los medios. No en vano, como nos lo recuerda acertadamente Hoyos, en el caso de las narcohistorias globalizadas pareciera que “el opio —o más bien la cocaína— es la nueva religión del pueblo” (127) o incluso la nueva adicción cultural. A principios de la década del 2000 y tras la adicción cultural a las narcohistorias, las cadenas de medios en Colombia, como RCN y Caracol, comenzaron a explotar el enorme potencial de combinar la narcocultura con el género bien establecido de la telenovela latinoamericana. En muchos sentidos, las narcohistorias y las telenovelas están estrechamente emparentadas, ya que sus historias a menudo cubren el periplo de la pobreza a la riqueza a través de rasgos compartidos de melodrama, engaño, traición, belleza, exuberancia y crimen.

El ejemplo por excelencia de este fenómeno cultural es la novela *best seller* de Gustavo Bolívar Moreno, *Sin tetas no hay paraíso* (2005), y su posterior adaptación a serie de televisión

(2006). La novela cautivó al público con la historia melodramática de Catalina, una joven prostituta que busca aumentar sus senos para complacer los deseos de los narcotraficantes y, a cambio, mejorar sus condiciones de vida y las de su familia. Tanto la novela como la serie de televisión presentan a Catalina como una “prepagó” que elige la prostitución como una forma de escapar de las modestas condiciones de vida de su barrio en Pereira. Para pasar de un narcotraficante rico a uno más rico, Catalina tiene que someterse a varias cirugías mamarias: cuanto mayor es la cantidad de silicona que añade a sus senos, más cómodas se vuelven sus condiciones de vida. Sin embargo, el aumento de los senos tiene sus límites, y el cuerpo de Catalina finalmente cede y rechaza los implantes de silicona, lo que resulta en una mastectomía urgente para salvar su vida. Al recobrar su pecho plano, ya no se ajusta a los estándares de belleza codiciados por los narcotraficantes, y rápidamente cae en desgracia y en una espiral de autodestrucción y muerte.

Es importante contextualizar el final de la historia de Catalina dentro del marco más amplio de la belleza y la violencia en Colombia, que Michael Taussig aborda en su estudio sobre cirugías plásticas fallidas. Es sorprendente, sugiere Taussig, escuchar tantas historias en Colombia sobre cirugías estéticas que terminan mal (o “cirugías cósmicas”, como él las llama), pero es aún más sorprendente que muchas de esas historias parezcan “deleitarse con la muerte o la desfiguración del paciente” y con su cautivante “exceso erotizado” (*Beauty* ix-x). La dramática historia de Catalina en *Sin tetas no hay paraíso* es un buen ejemplo de cómo el público internacional disfruta de ese exceso erotizado, de la mutilación de sus senos y de la ulterior decadencia de su cuerpo. Para Hermann Herlinghaus, estas narcohistorias promueven en las audiencias globales el placer en el consumo de una violencia espectacular sin culpa por parte de los consumidores y productores culturales (*Violence* 4-5). Este argumento está en sintonía con mi análisis sobre las

narcohistorias ancladas en el realismo sucio, la marginalidad y el sufrimiento humano, las cuales son consumidas ávidamente por lectores y espectadores de televisión alrededor del mundo.

Asimismo, esta intrincada relación entre belleza y violencia es comercializada en narconovelas y narcoserries como *El capo* (2009), *Las muñecas de la mafia* (2009), *El cartel de los sapos* (2008), *El patrón del mal* (2012) y *Los tres Caínes* (2013). Estas producciones ponen de manifiesto el hecho de que el crimen y la pasión se han convertido en piezas clave de la producción cultural colombiana para el consumo local y la exportación global. Con actores apuestos y actrices hermosas (“papacitos” y “mamacitas”), un culto y una adicción sin parangón a la silicona (y a la cocaína), suntuosas decoraciones interiores, artificialidad y sobreactuación, actuaciones sexistas, que a menudo rozan con lo *camp*, y bandas sonoras pegadizas, estas narconovelas y narcoserries han cautivado al público tanto local como global. Lo han hecho precisamente por su exitosa representación del mundo narco y la exhibición de la riqueza y el consumo de exceso que pregonan los criminales. Por lo tanto, el crimen se reposiciona como un bien cultural de fácil consumo, una fuente de entretenimiento “cultural” que promueve los componentes más espectaculares de la historia del narcotráfico a expensas de cualquier evaluación ética. En otras palabras, el objetivo parece ser mostrar el espectáculo, crear una adicción mediática a la narcoestética y evitar cualquier juicio ético sobre las acciones de los personajes y sus múltiples crímenes.

El entretenimiento a menudo pesa más que los méritos estéticos en el caso de estas narcoserries y narconovelas. Como lo señala Óscar Osorio, la de Bolívar Moreno es “una de las novelas peor escritas de la literatura colombiana”, con “una ostensible deficiencia estética” (72). El valor estético o la calidad literaria (términos realmente difíciles de definir) no siempre son proporcionales al éxito editorial o incluso a las condiciones del mercado global. Se podría decir que la “fábrica de tetas” de Bolívar Moreno (222) —por cierto, estas son las

últimas palabras de la novela— ilustra la dinámica maquila en el mercado cultural global, el gusto por la abyección corporal, el exotismo sucio y la proximidad ilusoria entre lectores globales y sujetos marginales. Ahora bien, Bolívar Moreno —quien ha escrito más de dos mil guiones de televisión, como él mismo declaró en el 2010 en una entrevista para el diario *El Tiempo* (Velasco)— se enorgullece de que sus obras no sean mero sensacionalismo, sino que documenten una nueva realidad para las clases bajas, como lo atestigua su uso de reportajes periodísticos. Por ejemplo, el autor argumentaría que *Sin tetas no hay paraíso* sí ofrece información histórica sobre el desplazamiento de “tres millones de colombianos desde la década de 1980” o sobre “los asesinatos de cinco candidatos presidenciales” entre 1986 y 1995 (*Sin Tetas* 45), pero sin desarrollar estas afirmaciones ni aportar más detalles. Si bien Bolívar busca validar o darle cierto peso cultural o histórico a su relato melodramático de los capos de la droga y las prepago en medio de la nueva realidad social impuesta por las leyes del narcotráfico, en última instancia sus obras ponen de manifiesto el predominio de la levedad histórica de la que pretenden alejarse.

Dado el éxito de su versión televisiva, *Sin tetas no hay paraíso* sirvió como plataforma para promover la narcoestética a través de una amplia distribución y comercialización en diversos formatos, que incluyen una versión cinematográfica (2010) dirigida por el propio Bolívar, numerosas adaptaciones internacionales de la serie original en Europa y Estados Unidos, y la secuela *Sin senos sí hay paraíso* (2018). Esta última entrega de la “fábrica de tetas” de Bolívar sigue los pasos de la media hermana de Catalina (también llamada Catalina), quien nació de una relación casi incestuosa entre el novio “original” de la protagonista y su madre en la serie de televisión del 2005. *Sin tetas*, de Bolívar, se convirtió en el narcodrama más popular del mercado internacional, con versiones en España (Telecinco), Rusia, México y Estados Unidos (Telemundo) que emulan la

serie original colombiana. Y, dentro de la lógica capitalista del mercado global, no sorprende que se le propusiera una versión en inglés a NBC, propietaria del canal en español Telemundo, que ya produjo su propia versión bajo el timorato título de *Sin senos no hay paraíso* (De la Fuente 20). Esta primera versión para el mercado hispano en Estados Unidos tuvo que “adaptar” las *tetas* de Catalina a *senos* por temor a ofender a las audiencias más puritanas del norte. También es de esperar que la eventual versión en inglés elimine las escenas más controvertidas de la telenovela, por ejemplo, la violación grupal de Catalina y su posterior aborto, las imágenes gráficas de su cirugía estética o la exhibición de narcotraficantes obesos en ajustados trajes de baño. Llámense tetas o senos, el éxito de Bolívar se basa en gran medida en la dinámica del mercado del sur para el norte y en el esquema maquilador que favorece el ensamblaje localizado de productos para la exportación global. Con este modelo de difusión mediática internacional, la diversificación de la “fábrica de tetas” de Bolívar refuerza el consumo de exceso como motor de estas narconovelas y narcoseries³⁵. También es importante señalar que las plataformas de video como Netflix ofrecen acceso a estas narcoseries y narconovelas en múltiples idiomas y países, contribuyendo a la perpetuación de una visión violenta de América Latina vista a través de la “insoponible levedad histórica”.

35 Un ejemplo contundente de narcoserie transnacional es *La reina del sur* (2011), basada en la novela *best seller* del 2002 del escritor español Arturo Pérez Reverte. Rodada en Colombia, México y Melilla (enclave del narcotráfico internacional), la novela detalla el viaje de Teresa Mendoza, la novia de un narcotraficante de Sinaloa, cuyo asesinato empuja a la heroína a escapar de México a Europa y, en última instancia, a convertirse en una reina de la mafia. Esta narconovela ha sido distribuida en más de cien países y doblada a quince idiomas diferentes. Hay al menos veintidós adaptaciones de la serie y veinticuatro traducciones de la novela a distintos idiomas. Véase www.perezreverte.com/libro/41/la-reina-del-sur/.

Otros intentos (en mi opinión menos exitosos) de darle peso histórico a los narcodramas son las series producidas en la década de 2010, *El patrón del mal*, *Los tres Caínes* y *Narcos*. Los documentales y las noticias reales prevalecen en estas series de televisión, ya que buscan proporcionar un cierto nivel de didactismo sobre el legado histórico de Pablo Escobar y la historia del paramilitarismo de Colombia³⁶. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos por parte de gigantes de los medios como Netflix y Caracol, dichos narcodramas minan su supuesto valor documental con sobreactuaciones melodramáticas y un énfasis en la recreación de pasiones más relacionadas con el género de la telenovela. Tal es el caso de *Los tres Caínes*, una controvertida mirada al paramilitarismo y el narcotráfico a través de la heroica entronización de Carlos Castaño, fundador de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La escena final de esta serie (a la que se llega tras una compleja sucesión de giros argumentales impulsados por la envidia, el odio y la venganza) ilustra la cúspide del melodrama, poniendo en duda

36 La figura de Pablo Escobar sigue cautivando al mercado de los medios populares, como lo muestra la serie de televisión de Caracol *El patrón del mal* (2012), cuya retransmisión en la cadena Telemundo ha conquistado el mercado televisivo estadounidense. La serie está basada en el texto de Alonso J. Salazar, publicado originalmente bajo el título *La parábola de Pablo* (2001) y posteriormente como *Pablo Escobar, el patrón del mal*, cuya portada lo promociona como “el libro que inspiró la telenovela” (véase Herlinghaus, *Narco-epics* 93-125). Escobar también aparece en *Los tres Caínes* (2013) como amigo y enemigo de las AUC en el narcotráfico. Esta serie enfureció a las víctimas de la guerra paramilitar en Colombia, ya que “humanizó” a la familia Castaño y justificó muchas de sus acciones criminales como “intentos” de salvar a la nación de las guerrillas de las FARC y de capos como Pablo Escobar. El guion de la serie fue escrito por Gustavo Bolívar, quien argumentó que se basó en entrevistas y testimonios recopilados en el marco de la política de Justicia y Paz (2006) para aportar al proceso de desmilitarización de grupos armados ilegales como el grupo paramilitar de Castaño. Véase https://elpais.com/internacional/2013/03/29/actualidad/1364521266_909995.html. Por otro lado, *El cartel de los sapos* (2008), de Andrés López López, ofrece la “historia secreta” del cartel del Norte del Valle en la que se basó la serie de televisión.

su validez histórica. En concreto, me refiero a la confesión de Vicente Castaño —el llamado *maestro* o ideólogo-estratega del grupo paramilitar— a su madre y otros familiares sobre su responsabilidad directa en la muerte de su hermano menor Carlos Castaño, el fundador y comandante militar de las AUC. Este momento final de empatía (y dolor) hacia los hermanos Castaño como figuras heroicas cuyas acciones están éticamente justificadas, en detrimento de las víctimas que sufrieron sus atrocidades, no guarda relación con la realidad histórica del paramilitarismo colombiano ni con la forma en que Carlos Castaño fue asesinado³⁷. Para apaciguar las críticas de esta escena y de la serie en general, y reactivar su carácter pedagógico, los productores agregaron una secuencia final, en la que los actores ven en una pantalla un breve reportaje sobre “la realidad del paramilitarismo” en Colombia y el destino final de los Castaño y de las AUC. Este informe buscaba, sin duda, no solamente silenciar las críticas de las asociaciones de víctimas, sino también validar el supuesto peso histórico de la serie.

Los narcodramas, como nos lo recuerda Héctor Abad Faciolince en su ensayo “Estética y narcotráfico”, muestran con éxito “el culto sórdido a la vulgaridad y a los hampones o a sus hembras de plástico”, todo dentro de la narcoestética que mezcla el estilo estadounidense de la ideología del nuevo rico con su contraparte en el campesinado colombiano: “[...] la juntanza entre caballo de paso, mansión exótica y convertible rojo” se materializa en “los sueños secretos de nuestros ricos a medias” y el “mal gusto latente de la burguesía” (513-517). Ahora bien, como lo señala Martín-Barbero, el melodrama es el

37 Se cree que Vicente Castaño en realidad no mató a su hermano Carlos y que el plan de ejecución en realidad fue ejecutado por su jefe de seguridad, alias “Mono Leche”. Véase “Confirmado: Carlos Castaño está muerto” (2006); véase www.semana.com/on-line/articulo/confirmado-carlos-castano-esta-muerto/80598-3/#:~:text=La%20muerte%20de%20Casta%C3%B1o%2C%20asesinado,Carlos%20para%20que%20lo%20traicionara.

principal “identificador” de este género, ya que las estructuras sociales y emocionales se unen en un esfuerzo por fusionar “quiénes somos” y “quiénes queremos ser” (216). Ahí radica, en parte, el éxito local y global de la narcoserie, en la medida en que el público participa en una operación transaccional para adquirir (aunque solo sea durante el tiempo que dura la serie) el gusto de los nuevos ricos y el “fácil” acceso a cantidades desmesuradas de capital³⁸.

De manera similar, Hugo Benavides ubica los narcodramas latinoamericanos (principalmente en el caso de México) como instancias donde se produce la reconfiguración de las identidades sociales, la hegemonía y la cultura popular: “[...] el narcodrama afecta y es afectado por los discursos de la globalización presentes en las Américas hoy” (129), como respuesta a la prevalencia de los antihéroes, la pobreza extrema y la narcoviolencia que dominan el discurso de los medios. Para Benavides, se trata también de un proyecto muy lucrativo —uno de los más rentables del continente, junto con las remesas— en el que se establece una identidad translocal a través de un fenómeno híbrido global compartido entre el norte y el sur (por ejemplo, la telenovela *Betty la fea*), con base en las tendencias impuestas por la economía neoliberal.

En esa medida, es claro que hay razones más intrínsecas en juego en la incorporación de productos culturales locales al mercado global. Esas razones tienen que ver con las localidades originales que definen el éxito de dichos productos. En primer lugar, la falsa proximidad que Masiello considera típica de la levedad histórica en los productos más vendidos de América

38 Martín-Barbero agrega que las telenovelas colombianas descentralizan las regiones periféricas del país (como Risaralda en *Sin tetas* o Urabá en *Los tres Catnes*), que de otro modo no serían visibles para la nación en general (o para los espectadores globales). Sin embargo, al hacerlo, también exponen la centralización regulatoria del Estado. Véase también “Crimen sin castigo: narcodramas para el mercado global”, de Herrero-Olaizola.

Latina debe darse entre sujetos marginales locales y lectores globales. Por tanto, la ubicación de los primeros requiere un cierto valor genuino, es decir, la presentación de esos temas debe responder a una historicidad específica reconocible para audiencias no locales. En segundo lugar, se hace necesario explorar elementos genuinamente locales y no del todo ajenos a la globalización. En el caso de *Sin tetas no hay paraíso*, el melodrama de telenovela latinoamericana se fusiona con la mafia y la estética criminal para explorar las relaciones de clase que configuran el imaginario social colombiano. Aunque se exportan como productos culturales en el mercado global, estos narcodramas todavía guardan en sí mismos una “riqueza local”, una producción de maquila que genera ingresos locales pero cuyas principales ganancias provienen del mercado global.

Como concluye Héctor Abad Faciolince,

Sufrimos de una especie de fascinación por la maldad; le rendimos culto al muy dudoso heroísmo de los asesinos; padecemos el hipnótico encanto de los sicarios, como si sus armas de muerte fueran, en vez de simples balas asesinas, rayos divinos de dominación. Antes había un temor reverencial por sus actos violentos; ahora es peor, ahora se leen con fruición sus palabras (“Estética” 518).

Esas palabras ahora se venden en ediciones de bolsillo o a gran escala en DVD y plataformas de video, y son parte de una distribución de medios masivos en la que los autores latinoamericanos son proveedores de un amplio portafolio de realismo sucio. Tanto los lectores como las audiencias televisivas son ahora, y más que nunca, participantes directos del consumo global de localidades marginales, en la medida en que esas localidades están marcadas por una falsa proximidad e inmediatez hacia los sujetos locales y por versiones espectaculares y criminales de América Latina que tienden a gravitar cada vez más desde el extremo de la magia hacia el

de lo sucio. Las narconovelas se nutren de la velocidad que caracteriza la experiencia cultural global en la actualidad, experiencia que, en el caso colombiano, parece estar regida por múltiples niveles de adicción a un submundo dominado por la cocaína, la silicona, el crimen y el consumo de exceso que, en última instancia, capta la imaginación popular de los espectadores globales.

CAPÍTULO 2

LA HISTORIA DE ÍNGRID BETANCOURT: LA MEMORIA EN LOS TIEMPOS MEDIÁTICOS

El secuestro de la exsenadora colombiana y candidata presidencial Ingrid Betancourt ha sido una de las sagas más cautivadoras en la historia reciente de la televisión y los medios globales. Tomada como rehén por las FARC el 23 de febrero del 2002 y liberada seis años después, el 2 de julio del 2008, Ingrid Betancourt ha dado lugar a la creación de una historia extraordinaria sobre Colombia como una “nación rehén” (Bruce). Dicha historia, que nos lleva de Bogotá a su Francia adoptiva (donde pasó sus años escolares de formación) y a su posterior cautiverio en la selva tras su regreso a la política colombiana, ha contribuido significativamente a perpetuar la imagen global del país como una nación violenta, peligrosa e insegura: una maquila de historias de desesperación humana, supervivencia y lucha personal a disposición de las audiencias globales. Dada la tendencia de los medios de comunicación a exagerar las condiciones humanas peligrosas para captar y

retener a sus audiencias, la historia de Betancourt les proporcionó una increíble saga de supervivencia personal que incluía elementos de peligro, el misterio de lo desconocido en áreas remotas de la selva amazónica, la guerra civil entre guerrillas, paramilitares y el ejército, así como conflictos personales y engaños entre Betancourt y sus compañeros de cautiverio. El interés internacional en la historia de Betancourt fue alimentado por los informes de los medios de comunicación sobre las condiciones inhumanas a las que fueron sometidos los rehenes de las FARC en la selva, los múltiples intentos de fuga de la candidata presidencial y las negociaciones fallidas para su liberación. A medida que su salud se deterioraba en cautiverio y, aparentemente, se le acababa el tiempo, el clamor internacional por su liberación siguió presente en las noticias. A su vez, estos acontecimientos convirtieron a Betancourt en una estrella por cuenta propia y, posiblemente, en la víctima de secuestro más comentada en todo el mundo durante un lapso de seis años.

La historia de Betancourt evolucionó rápidamente en los meses posteriores a su liberación. Algunos de los detalles “más jugosos” de su vida durante su cautiverio —como las supuestas (y reales) relaciones sexuales entre cautivos y captores, la gran disputa entre Betancourt y su socia política y candidata a la vicepresidencia, Clara Rojas (quien quedó embarazada en cautiverio y dio a luz en la selva)— comenzaron a revelarse en los medios de comunicación como hitos importantes en la lucha personal de Betancourt. Luego salió a la luz material adicional para mantener viva la historia con eventos cautiverios para el consumo mediático, como su divorcio y su demanda contra el Gobierno colombiano por no brindarle la protección necesaria durante su último viaje de campaña en el 2008, cuando fue tomada como rehén. La demanda (otro giro interesante en la historia de Betancourt) fue retirada a los pocos días de haber sido presentada, dada la oposición pública y la indignación expresada por la clase política en

Colombia. Esta misma clase había sido fundamental para su liberación y, comprensiblemente, Betancourt se vio obligada a disculparse públicamente por lo que muchos vieron como un gesto de ingratitud.

Como lo que pasa en la selva se queda en la selva, es muy probable que nunca sepamos qué ocurrió realmente durante el cautiverio de Betancourt. Es precisamente debido a esta incertidumbre (algunos datos sobre su secuestro y liberación no encajan del todo) que la historia de Betancourt ha seguido atrayendo el interés internacional: precisamente porque la historia sugiere que hay más por saber, más por descubrir. Para empezar, las condiciones que llevaron a su cautiverio aún no se han aclarado del todo: ¿por qué se le negó la protección de las fuerzas de seguridad colombianas cuando se aventuró en territorio de las FARC cerca de San Vicente del Caguán? ¿Qué la llevó a adentrarse en una zona guerrillera a pesar de las advertencias oficiales que supuestamente recibió? ¿Por qué una visita a San Vicente del Caguán parecía tan necesaria para sus aspiraciones presidenciales cuando apenas contaba con un 7 % de intención de voto en las encuestas en el momento de su captura y sus posibilidades de ganar la presidencia eran prácticamente nulas? Otras preguntas adicionales rodearon también su liberación, que no estuvo exenta de controversias e informes contradictorios.

La versión oficial plantea que su liberación junto con otros catorce secuestrados fue posible gracias a una operación militar casi inverosímil en la que agentes del ejército colombiano engañaron a las FARC al hacerse pasar por miembros de un equipo humanitario que supuestamente ayudaría a reagrupar a Betancourt con sus compañeros de cautiverio. La cobertura mediática de su liberación desde el momento en que el helicóptero aterrizó en una zona militarizada segura cerca de San José del Guaviare pronto fue cuestionada por un reportaje de la radio suiza que afirmaba que en realidad se había pagado un rescate de veinte millones de dólares por la liberación de

Betancourt, el cual posiblemente había sido negociado por los gobiernos de Francia y Estados Unidos a través de acuerdos tras bambalinas con uno de los captores de Betancourt. Si bien este lado de la historia ha sido negado vehementemente por el Gobierno colombiano (y por la propia Betancourt), los medios de comunicación lo transmitieron de todas formas y, al hacerlo, continuaron brindando a las audiencias internacionales un capítulo más de lo inconcluso (y aparentemente en constante evolución) de la historia de Betancourt¹.

La difícil hazaña de la liberación de Betancourt fue impulsada por esfuerzos diplomáticos y comunitarios en Francia, donde Betancourt se convirtió nada menos que en una causa célebre que encarnaba la solidaridad internacional con las mujeres privadas de la libertad. El hecho de que se hubiera casado con el diplomático francés Fabrice Delloye en los años ochenta y hubieran criado a sus dos hijos juntos hizo de Betancourt una figura lo suficientemente importante para que el público francés en general (y sus representantes electos) se preocuparan por su cautiverio en la selva amazónica. Otro hecho importante en su éxito como figura pública en Francia tuvo que ver con sus estrechos vínculos con la élite política francesa, como lo ejemplifican sus estudios en la prestigiosa Science-Po de París, una reconocida plataforma para la clase política en ese país. No sorprende entonces que, poco después

1 Frederich Blassel, de Radio Suisse Romande (RSR, una radiodifusora pública suiza), fue el primero en informar sobre la historia del rescate el 4 de julio del 2008, solo dos días después de la liberación. Esta noticia coincidió con la visita de Betancourt a París, donde el entonces presidente Sarkozy recibió a la ilustre rehén franco-colombiana en el Palacio del Elíseo. Para ver una muestra de la cobertura mediática internacional sobre el reclamo de rescate, véase, por ejemplo, *The Guardian* (4 de julio del 2008, www.theguardian.com/world/2008/jul/04/betancourt.france); *BBC Radio* (7 de julio del 2008; www.bbc.co.uk/world/service/news/2008/07/080708_betancourt_sl.shtml); *Le Figaro* (8 de julio del 2008; www.lefigaro.fr/international/2008/07/04/01003-20080704ARTFIG00425--millions-de-dollarspour-liberer-betancourt-.php). Véase también *Operación Jaque: secretos no revelados*, de José Gabriel Ortiz Abella.

de su liberación, Betancourt se presentara en la Alcaldía de París ante una enorme pancarta con su imagen que la declaraba libre el mismo día en que se le confirió el título de Ciudadana Honoraria de la ciudad. Parecía que el círculo de la historia se cerraba con Betancourt nuevamente codeándose con la élite política francesa y presentándose ante el público como un símbolo de libertad.

Sin embargo, este fue solo el comienzo de la historia de Betancourt para la industria cultural. La atención de los medios de comunicación que precedió a su captura y liberación pronto se materializó en propuestas de libros y películas que repiten episodios bien conocidos (o, al menos, los más reportados) de su vida en la selva. Además, el evento motivó la publicación de nuevas ediciones de sus memorias políticas ya publicadas, *Hasta que la muerte nos separe: mi lucha por recuperar Colombia* (2002) y el lanzamiento de *Cartas a mamá* (2008), que contiene algunas de sus cartas personales durante el cautiverio en la selva². Todas estas reconstrucciones de su secuestro explotan el auge de la memoria que domina la producción cultural global y el interés de las audiencias internacionales por consumir memorias de lucha y supervivencia. Este interés global por la memoria ha producido un aumento significativo en el número de obras publicadas en Colombia dedicadas a la reconstrucción de la violencia histórica y el desplazamiento de las víctimas. El interés por eventos mediáticos globales recuperados continuamente a través de una amplia variedad de productos culturales es, en mi opinión, una consecuencia directa del ciclo informativo de 24 horas que la mayoría de nosotros experimentamos (voluntariamente o no) como parte de nuestra vida diaria.

2 *La rabia en el corazón* (2002) se publicó originalmente en francés como *La rage au coeur* (2001) y en inglés como *Until Death Do Us Part*. Es muy revelador que la versión en inglés se volviera a publicar poco después de la liberación de Betancourt con una etiqueta reluciente que anunciaba: "Secuestrada el 23 de febrero del 2002. Rescatada el 2 de julio del 2008".

En este capítulo examino la historia de Betancourt en términos de su producción cultural y difusión global en los medios de comunicación, a través del análisis —a la luz del reciente auge de los estudios de la memoria en Colombia— de su cautiverio y posterior liberación dentro del abanico de diversos productos culturales que surgieron como resultado de su secuestro. En particular, me centro en el término “memoria mediática” —es decir, “la exploración sistemática de pasados colectivos narrados por los medios” (Neiger 1)— en relación con nuestra comprensión de la memoria colectiva dentro de la especificidad de América Latina y su tradición del testimonio³. Mi objetivo es establecer un vínculo entre esa tradición —cuyo auge se materializó en los años ochenta con testimonios como *Me llamo Rigoberta Menchú*— y las memorias globalizadas (impulsadas por los medios) como la narrativa del cautiverio de Betancourt. Además, sitúo la historia de Betancourt como un producto cultural global para consumo masivo que encaja perfectamente dentro de los parámetros de la condición colombiana, en virtud de los cuales se supone (y, además, se espera) que la producción cultural que emerge de Colombia sea sobre violencia, supervivencia,

- 3 A pesar de la gran cantidad de estudios sobre la memoria, solamente unas pocas aproximaciones abordan la relación entre los medios y la memoria, en particular, cómo los medios definen o construyen memorias individuales y colectivas. Para mi análisis me baso principalmente en *On Media Memory* (2011), de Motti Neiger *et al.*, *Mediated Memories* (2007), de José van Djick, y *Memory in Culture* (2011), de Astrid Erll. Para una discusión general sobre la memoria personal y colectiva, y la historia de los estudios de la memoria, véanse *History, Memory, Forgetting* (2006), de Paul Ricoeur, *Regimes of Memory* (2003), de Katherine Hodgkin, y *The Collective Memory Reader* (2011), de Jeffrey Olick. En el contexto de Colombia, cabe destacar *El rompecabezas de la memoria* (2019), de María Ospina Pizano, *Violencia, memoria y sociedad* (2013), de Alejandro Castillejo Cuéllar, *Geografías de la memoria* (2012), de Óscar Acevedo Arango, *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria* (2013), de Daniel Pécaut, “El deber de la memoria” (2017), de Sven Schuster, y “Construyendo la memoria en medio del conflicto” (2017), de Pilar Riaño Alcalá y María Victoria Uribe Alarcón.

lucha y desesperación humana. En virtud de esa expectativa, los productores y distribuidores culturales están obligados a reproducir tales condiciones para el mercado con el fin de brindar a los consumidores culturales internacionales la dosis esperada de sufrimiento colombiano. En la medida en que ahora accedemos al pasado principalmente a través de los medios de comunicación (televisión, internet, fuentes y archivos digitales), nuestra comprensión de la historia (y de la memoria colectiva, en términos generales) a menudo se canaliza a través de operaciones del mercado cultural que nos brindan un relato basado en hechos históricos significativos, como el secuestro y la liberación de Betancourt.

Para comprender cómo las fuerzas del mercado cultural han usado la historia de Betancourt (y abusado de ella), analizo a profundidad cuatro casos paradigmáticos que demuestran la apropiación de su lucha por el consumo cultural global: el cómic francés *Ingrid de la jungle* (2010); las memorias del cautiverio de Betancourt, publicadas simultáneamente en francés, español e inglés como *Même le silence a une fin*, *No hay silencio que no termine* y *Even Silence Has an End* (2010), respectivamente; la serie de televisión sobre su rescate *Operación Jaque* (2010) y la película *Operación E* (2012) sobre el hijo de Clara Rojas nacido en la selva. Todos estos relatos complementarios de la historia de Betancourt ilustran las condiciones del mercado que han conducido a una apropiación del auge de las memorias (y de la memoria), dominante en la producción cultural en los últimos años y que las audiencias internacionales consumen ávidamente, especialmente en el caso de Colombia. También es importante mencionar que el lanzamiento del cómic, las memorias del cautiverio y la serie de televisión en el 2010 coincidieron “convenientemente” con la fallida demanda de Betancourt contra el Gobierno colombiano por 6,5 millones de dólares. Este aparente paso en falso, de hecho, revivió la cobertura mediática de la historia de Betancourt y confirmó una vez más que no existe la mala publicidad, particularmente

cuando se trata de una historia en constante evolución como la de Betancourt y cuando dicha publicidad coincide con el lanzamiento de una importante memoria de cautiverio como *No hay silencio que no termine*.

La historia en cómic: Ingrid en la selva

El 15 de septiembre del 2010, tan solo una semana antes de que se publicaran las memorias de cautiverio de Betancourt, apareció en Francia *Ingrid de la jungle*, la versión en cómic de su historia de supervivencia. El libro pasó casi desapercibido y tuvo una circulación limitada, ya que compitió con el lanzamiento internacional de la historia de supervivencia “real”, publicada en francés como *Même le silence a une fin*. El cómic, por su parte, solo empezó a circular (aunque de forma limitada) más allá de Francia a través de sitios web como Amazon Canadá, cuando la historia de Betancourt volvió a ser el centro de atención en septiembre del 2010^[4]. Siguiendo la tradición franco-belga de *bande dessinée* en personajes como Tintín o Astérix, *Ingrid de la jungle* ofrece una versión paródica de los detalles más conocidos de la historia de Betancourt: su captura en el 2002, sus numerosos intentos fallidos de fuga, sus conexiones con la élite política francesa, la oportunidad política que ofrecía su liberación para los Gobiernos de Colombia y Francia, y

4 Hay muy poca información sobre la tirada real del cómic o la audiencia a la que llegó cuando se publicó por primera vez. En términos generales, Mark McKinney señala que la distribución de cómics en francés suele ser bastante amplia, ya que estos libros “se venden de diversas maneras, incluso a través de cadenas de hipermercados, como Carrefour, Intermarché o Leclerc, que venden tanto alimentos como lencería; cadenas de gran volumen, librerías generalistas y multimedia, especialmente la FNAC en ciudades de Bélgica, Francia y Suiza [...]; tiendas de periódicos y revistas [*maisons de la presse*]; y librerías de cómics independientes y especializadas en ciudades y pueblos de toda la Europa francófona (8)”.

la fanfarria mediática tras el fin de su secuestro en el 2008. A través de veintidós escenas que transcurren entre la selva, París y Bogotá durante un lapso de seis años, los creadores del cómic —Serge Scotto, Eric Stoffel y Richard Di Martino— parodian la sobreexposición en los medios televisivos de la historia de Betancourt⁵. Si bien *Ingrid de la jungle* ciertamente explota esa misma exposición mediática que busca parodiar (y criticar), propone, no obstante, una nueva visión de estos episodios familiares de cautiverio a la luz de las maniobras tras bambalinas que supuestamente ocurrieron durante el cautiverio y la liberación de Betancourt.

Para poner en marcha el tono paródico buscado, el cómic cambia el nombre de todos los actores principales de la historia de Betancourt, creando así un universo paralelo pero familiar para sus lectores, identificable como real y cómico al mismo tiempo. Así, la infame guerrilla colombiana es la Farce por las siglas en francés “Force armée révolutionnaire du colombin equatorial” (Fuerza Armada Revolucionaria de Colombina Ecuatorial) y también por ser *farsa* en francés; la protagonista es Ingrid Pétancourt (que podría traducirse libremente como “Íngrid Cara de Pedo”); el presidente colombiano es Urible (una mezcla de Uribe y “horrible”); el primer ministro francés es Dominique De Grillepin (que todavía está enamorado de Íngrid después de sus años universitarios juntos), y el presidente de Francia (Nicholas Sarkozy) es el diminutivo (en nombre y tamaño) Sarko. Estos personajes están prácticamente fijos en sus roles a lo largo de toda la historia de manera predecible y constante, siguiendo al pie de la letra lo que se ha convertido en el conocimiento de los medios de comunicación sobre los diversos actores involucrados en la historia de Betancourt, conocimiento que, como detallaré en la siguiente sección,

5 El cómic ya no aparece en el catálogo de Edition Fluide Glacial, si bien hay disponibilidad para consultarlo y ver su portada en línea en la Biblioteca Nacional de Francia: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42363887b>.

también es paralelo al que emerge de las memorias de cautiverio de la propia Betancourt. Para el creador principal del cómic, Serge Scotto, estos y otros episodios de *Ingrid de la jungle* nos brindan una manera diferente de acceder a la historia “real” detrás de su cautiverio y liberación. Sostiene, por ejemplo, que el cómic no debe tomarse a la ligera, ya que se basa en gran medida en relatos y documentaciones periodísticas verosímiles⁶.

Si bien algunas de las situaciones descritas en *Ingrid de la jungle* pueden parecer poco realistas y contrarias a lo que revelan las memorias de Betancourt, el cómic contribuye en última instancia a una reflexión sobre esa historia para el consumo global. Por ejemplo, la historieta comienza sin preámbulos, *in media res*, en medio de la selva —al igual que en *No hay silencio que no termine*—, describiendo uno de los intentos de fuga de Ingrid. De manera similar, *No hay silencio que no termine* e *Ingrid de la jungle* articulan sus líneas narrativas a partir de una dislocación temporal que intercala el tiempo de libertad de la protagonista y su tiempo en la selva. En este sentido, ambos textos utilizan la memoria como punto de referencia para el presente del que parten las narrativas.

En el cómic, el recuerdo de Ingrid sobre su secuestro se desencadena durante uno de sus intentos de fuga, mientras intenta sobrevivir a las duras condiciones del desierto (algo bastante absurdo si tenemos en cuenta el paisaje selvático de su secuestro). Al igual que en *No hay silencio que no termine* (donde Betancourt reconstruye sus recuerdos de cautiverio a través de sus intentos de fuga), el cómic replica el proceso reflexivo para la construcción de la memoria que la propia Ingrid despliega: “Al final, esta historia termina tan mal como empezó...”⁷ (Scotto 20). Pero este tono reflexivo no es

6 Para más detalles, véase la entrevista con Serge Scotto “Ingrid de la jungle: un BD parodique”, que salió al aire el 21 de septiembre del 2010 en www.youtube.com/watch?v=NLa7loVGhHM.

7 Au fond, cette histoire se termine aussi mal qu'elle avait commencé...

la norma en *Ingrid de la jungle*, ya que el cómic a menudo utiliza lo absurdo (por ejemplo, ubicar un desierto en medio de la ruta de escape de los rehenes en el Amazonas) así como la vulgaridad para burlarse de Ingrid y los demás personajes de la historia. Las viñetas iniciales, por ejemplo, muestran a la protagonista en lo que parece ser un acto de cunnilingus con una cabra llamada Marcelo. Sin embargo, a medida que la imagen se acerca, nos damos cuenta de que no se da un encuentro sexual entre especies y que Marcelo en realidad está mordiendo las ataduras de Ingrid para dejarla (temporalmente) en libertad.

Mediante juegos de palabras, insinuaciones sexuales y situaciones absurdas, el cómic da un giro diferente a la versión de la historia de Betancourt ofrecida por los medios de comunicación y las memorias de cautiverio. Por ejemplo, la Farce escenifica la captura, en alianza con la propia Ingrid, como parte de una estratagema para darles más visibilidad a su candidatura presidencial y a la guerrilla la oportunidad de tener un futuro presidente de su lado (Scotto 21-22). Asimismo, el famoso video de Ingrid sentada sola en cautiverio —la llamada prueba de supervivencia— está coreografiado para mostrar el aparente deterioro de su salud física y mental (Scotto 31)⁸. El tercer intento de fuga ejemplifica otra desviación de la versión oficial, ya que en el cómic Betancourt logra escapar y es rescatada por el ejército colombiano, pero inmediatamente devuelta a la selva por orden del presidente Uribe, quien teme perder su reelección ante una posible candidatura presidencial de Ingrid Pétancourt (Scotto, 26). Por otro lado, si bien el presidente Sarko se beneficia de la liberación de Ingrid y gana apoyo en las encuestas, se siente eclipsado y desplazado en los medios por el regreso triunfal de Betancourt a Francia y se resiente

8 En sus memorias, Betancourt dedica varias secciones a describir cómo las FARC gestionaron estas pruebas (véase *No hay silencio que no termine* 158-163, 242-248, 657-664).

con la exrehén (Scotto 45). El cómic concluye con una serie de conversaciones que desembocan en un contrato televisivo para que Ingrid participe en un *reality* de supervivencia llamado “Premiere Compagnie” [Primera Compañía] (Scotto 45). Como resultado de su participación en el programa, Ingrid termina nuevamente en la selva, en territorio de la Farce, y atrapada nuevamente en el frenesí mediático que hará posible no solo la continuación de su historia, sino también el prospecto de una secuela del cómic, que se anuncia en la página final junto con las siguientes preguntas: “¿Se convertirá Ingrid en una estrella de un *reality* de televisión? ¿Volverá a las urnas el presidente Sarko? ... Lo descubrirás en el segundo volumen de las aventuras de Ingrid de la selva: *El regreso de Ingrid de la selva*”⁹.

Como lo sugieren las páginas finales del cómic, la historia de Betancourt parece siempre abierta a una mayor apropiación por parte de la industria cultural y a otro capítulo de la historia, que conduzca inevitablemente a más recuerdos de Betancourt para que el mundo los consuma¹⁰.

Curiosamente, uno de los giros más inesperados en la cadena de producción cultural en torno a esta historia es la participación real de las FARC en la traducción al español de *Ingrid de la jungle*. La historieta francesa llegó de alguna manera a manos de la guerrilla de las FARC, y el 9 de febrero del 2011, el Bloque Martín Caballero —que operaba en la región del

9 Ingrid deviendra-t-elle une star de la TéléRéalité? Le Président Sarko remontera-t-il dans les sondages? Vous le saurez en lisant le tome 2 (...) des aventures d’Ingrid de la Jungle: Le retour d’Ingrid de la jungle (Scotto 46).

10 Esta apropiación encaja bien con la tradición franco-belga del cómic, que, como sostiene McKinney, ha estado ligada durante mucho tiempo a la historia y a la política, particularmente en cuestiones relativas al colonialismo, el nazismo y el racismo —el autor señala, por ejemplo, “el revuelo internacional” que rodeó a *Tintín en el Congo* en 1930-1931—, a pesar de que “Francia hace esfuerzos considerables por exportar sus productos culturales, incluidos los cómics, a países extranjeros” (16).

Caribe— subió a su sitio web (resistencia-colombia.org) una traducción “no autorizada”, titulada *Íngrid de la selva*. La versión digital en español, que ya no está disponible en línea en el sitio web de las FARC —si bien es accesible a través de Scrib—, es un documento completo escaneado página por página del cómic original francés en el que los globos originales han sido (a veces de forma más notoria que otras) borrados y reemplazados por traducciones en español¹¹.

Como se puede apreciar en una comparación de las portadas de los cómics, la versión en español es, en efecto, una copia del original francés que ha sido alterada para hacerla accesible a los lectores hispanohablantes, respetando todas las viñetas, el contenido, formato y letras del original (y los colores de la bandera francesa en las esquinas)¹². Además, la portada del libro en español indicaría que esta sería la traducción publicada del original francés disponible para la venta, cuando en realidad se trata de una traducción y una edición pirata elaborada por las FARC. Curiosamente, el crédito por la traducción no es atribuido a ningún individuo sino a todo el grupo guerrillero, el cual (es de suponer) se ve a sí mismo como el legítimo

- 11 Gustavo Rueda Díaz, cuyo nombre de guerra era Martín Caballero, lideró durante años este bloque de las FARC, que fue responsable del secuestro de varios ciudadanos estadounidenses. Después de la muerte de Rueda en el 2007, el bloque continuó operando en Bolívar y zonas aledañas hasta el 2016. El sitio web www.resistencia-colombia.org/ ahora presenta la plataforma del partido político creada por exguerrilleros después de la firma de los Acuerdos de Paz. La pancarta principal reza: “Por una Colombia en paz con justicia social”. Este sitio está dedicado ahora a los esfuerzos de desmovilización en la costa Caribe de Colombia y a recopilar algunos documentos históricos del antiguo bloque guerrillero de las FARC. El partido político creado por la guerrilla de las FARC en el 2016 conservó durante algún tiempo sus siglas, FARC o Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común (www.farc-ep.co/), pero ante la controversia que eso generó pasó a llamarse “Comunes”.
- 12 Para acceso en línea a esta comparación de portadas, véanse los enlaces de la Biblioteca Nacional de Francia y de Scrib: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42363887b>; <https://www.scribd.com/document/101977781/Ingrid-de-La-Selva>; o también *Commodifying Violence* 64-65.

dueño de *Ingrid de la jungle* y posiblemente de toda la historia de Betancourt. No está claro cómo el cómic francés llegó a las FARC, pero la versión pirata de *Ingrid de la jungle* parece tener la aprobación implícita de su creador principal, Serge Scotto, ya que su página de Facebook ofrecía un enlace al sitio web de las FARC donde se publicó la versión en español (resistencia-colombia.org). Más aún, no hay ninguna alteración significativa en el tema o la trama de *Ingrid de la jungle* y, aparte de algunas referencias secundarias para lograr un efecto cómico —por ejemplo, Lady Gaga reemplaza una referencia al líder de la resistencia francesa Guy Môquet (33)— la versión de las FARC coincide con el original francés en cuanto a color, diseño y fuente, y no hay ninguna intervención editorial por parte de la guerrilla. Esto, por supuesto, sugiere una serie de preguntas: ¿cómo llegaron las FARC a saber sobre el cómic francés? ¿Por qué eligieron traducir y subir *Íngrid de la selva* a su página web? ¿Hubo alguna participación por parte de los creadores del cómic?

Curiosamente, la traducción y publicación digital de *Ingrid de la jungle* por parte de las FARC convierte a la guerrilla en un productor cultural más de la historia de Betancourt. Al proporcionar una versión digital de acceso gratuito del cómic en español, las FARC sabotearon, en efecto, cualquier esfuerzo potencial de los editores comerciales para aventurarse a publicar una traducción al español autorizada y auténtica del cómic. Al hacerlo, “recapturaron” la trama cómica resultante de la historia de supervivencia de su rehén más preciada y volvieron a adquirir un sentido de propiedad sobre dicha historia. Se podría argumentar que el acceso digital gratuito a la traducción/adaptación al español encaja bien con los principios anticapitalistas de la guerrilla, ya que bloquea una mayor comercialización del cómic y, por extensión, de la historia de Betancourt. Este sentido de propiedad de *Íngrid de la selva* es evidente en la forma en que acreditaron la traducción en su sitio web: “Escrito por una traducción de FARC-EP”. *Íngrid de*

la selva fue escrita, literalmente, por las FARC por medio de una traducción, en lugar de haber sido escrita por otra persona y luego simplemente traducida por las FARC. De esta manera, la guerrilla recuperó el control sobre “Íngrid” en el mercado hispanohablante y aceptó el humor autocrítico de sus páginas, a la vez que se apropió de la representación de Betancourt como una “estrella mediática” y “princesa de la élite política”, que ya estaba presente en el original francés.

Más aún, al aceptar la versión paródica de la liberación de Íngrid en *Íngrid de la selva* como su propia (co)creación, las FARC encontraron quizás una manera de guardar las apariencias respecto a su supuesta negligencia en la operación de liberación y rescate. Como se mencionó, la historieta propone que, antes de llegar a territorio guerrillero, Íngrid había llegado a un acuerdo con la Farce para permanecer en cautiverio solo por un corto tiempo, con el fin de favorecer sus aspiraciones presidenciales. Asimismo, el cómic no da crédito por la liberación ni al ejército colombiano, ni al presidente, ni a ninguna fuerza especial del ejército. Simplemente señala que el rescate fue un error inoportuno debido a la “ausencia temporal” del líder del campamento, quien estaba en el baño (Scotto 35). El comandante de la Farce, por tanto, no es culpable de la ingenua estupidez de sus lugartenientes, quienes son engañados en su ausencia por agentes del gobierno francés disfrazados de guerrilleros “amantes del Che”¹³.

Dejando a un lado estos (malos) chistes, tanto *Ingrid de la jungle* como *Íngrid de la selva* presentan a Betancourt, principalmente, como un peón en el juego de ajedrez de la política

13 Mila Bongco argumenta en *Reading Comics* que “la superficialidad ha caracterizado gran parte de la literatura crítica sobre cómics por más tiempo que la mayoría de las otras formas populares”, en la medida en que, para muchos, este es un género asociado con los “niños” o los “subletrados” (2). Ciertamente, las escenas de *Ingrid de la jungle* descritas anteriormente pueden parecer “infantiles”, pero subrayan, aunque sea esporádicamente, la política transnacional detrás de los esfuerzos de liberación de Betancourt.

francesa, incluso cuando ridiculizan a la élite política francesa que utilizó su secuestro y liberación para promover sus propias carreras políticas. En este sentido, *Ingrid de la jungle* se centra en las disputas de la política francesa (Villepin/Grillepin vs. Chirac/Chirabric vs. Sarkozy/Sarko) más que en la guerra de guerrillas en el contexto político colombiano. Es precisamente la falta de profundidad en la situación colombiana lo que convierte al cómic en un producto cultural aceptable que no amenaza del todo el *statu quo* de Colombia ni la imagen de las FARC. *Ingrid de la jungle* es, en este sentido, un libro auténticamente francocéntrico en el que las autoridades colombianas apenas aparecen en un puñado de viñetas, y toda la trama está dominada por acontecimientos que ocurren en la selva, pero en torno a los cuales se hace referencia constantemente a Francia. Se trata, pues, de un libro destinado principalmente a lectores franceses que conocen a Betancourt, pero que quieren leer la versión cómica de su historia. Por lo tanto, el cómic se apropia de una historia colombiana de supervivencia y lucha para extender su alcance más allá de sus fronteras nacionales originales a través de su comercialización para un público específico que busca reírse de las conexiones de Betancourt con la élite política francesa.

Más importante aún, *Ingrid de la jungle* anticipa —una semana antes de la publicación de *No hay silencio que no termine*— algunas de las tendencias globales de producción y distribución cultural que han regido la historia de Betancourt. Mi interés en leer la versión cómica de esa historia junto a sus memorias (y a la luz del auge de la memoria histórica en Colombia y la tradición latinoamericana del testimonio) tiene que ver con la diversificación cultural que proporciona este género como una versión alternativa de la historia. Para Andreas Huyssen, “el auge de la memoria [...] es un signo potencialmente saludable de impugnación del hiperespacio informativo y una expresión de la necesidad humana básica de vivir en estructuras de temporalidad extendidas, sin

importar cómo estén organizadas” (*Twilight Memories* 10). En este contexto de auge de la memoria, tomo la apropiación de Ingrid por parte de los creadores de la historieta como un claro ejemplo de un producto de cultura de masas proveniente de Colombia, pero comercializado desde afuera para el consumo global¹⁴. Si bien existe una traducción no autorizada al español (que ya no está disponible en la página de las FARC pero que se puede descargar en otros sitios web), todavía muy pocos colombianos conocen su existencia (o realmente se preocupan por ella). Esto demuestra cómo los principales canales de distribución de la historia de Betancourt rara vez han incorporado versiones no oficiales de esa historia, como esta versión cómica y su apropiación por parte de las FARC. *Ingrid de la jungle* e *Ingrid de la selva* ilustran el proceso de mercantilización que entronizó a Ingrid Betancourt como rehén estrella internacional y ejemplo vivo de la visión más caótica de Colombia como territorio infestado de guerrillas. Esta visión fue impulsada por otros medios de comunicación (televisión, radio e internet) que, de hecho, supieron explotar el potencial mediático de la historia de Betancourt¹⁵.

14 Como sostiene Felipe Gómez Gutiérrez en “National Identity in Colombian Comics”, existe una producción significativa de cómics (y novelas gráficas) en Colombia (si bien quizás no tan sólida como en México, Argentina o Brasil) que ha pasado desapercibida por la crítica. Cómics como *Los perdidos* y *Virus Tropical* abordan la violencia, el desplazamiento y la memoria de maneras que complementan las nociones establecidas de colombianidad.

15 Hay una gran cantidad de entrevistas de radio y televisión disponibles en línea con Ingrid Betancourt después de su liberación y durante la gira promocional que siguió a la publicación de las memorias sobre su cautiverio. Es interesante notar la diversificación de públicos y espacios elegidos para la gira mediática de Betancourt. Por ejemplo, en Estados Unidos, la excandidata presidencial optó por conceder entrevistas en una amplia gama de foros de radio y televisión (Oprah Winfrey, Larry King, Diane Rhem, Charlie Rose o PBS NewsHour, por nombrar algunos), llegando así a diferentes tipos de audiencias.

No hay silencio que no termine
y el *boom* de la memoria

No hay silencio que no termine, de Ingrid Betancourt, encaja perfectamente en el actual *boom* de la memoria editorial que ha invadido el mercado cultural internacional. Impulsado por la versatilidad lingüística y la personalidad mediática de su autora, el lanzamiento de *No hay silencio que no termine* cubrió un amplio mercado transnacional que los editores ciertamente habían previsto. Para ellos, la historia de Betancourt requería una red de distribución internacional bien establecida, y lograron ubicarla en los mercados de medios masivos de todo el mundo para que la “rehén estrella” pudiera contextualizar su cautiverio en el marco del interés general que la memoria y el testimonio han generado en las últimas décadas¹⁶. A diferencia de las narrativas testimoniales latinoamericanas de los años ochenta, memorias como las de Betancourt y las de sus compañeros de cautiverio — *Cautiva* (2009), de Clara Rojas, y *Out of Captivity* (2009), de Marc Gonsalves—, si bien afirman tener “peso histórico”, no fueron escritas principalmente para dar voz a una lucha comunitaria (por ejemplo, la de los secuestrados o desplazados por las guerrilleras). Se articulan, en cambio, como relatos individualistas en los que los intereses

16 Publicadas el 21 de septiembre del 2010 por las principales editoriales internacionales en francés (Gallimard), inglés (Penguin) y español (Aguilar/Santillana), las memorias de Betancourt fueron el “evento literario” de la temporada de otoño del 2010, y poco después de su publicación se convirtieron en el libro de no ficción más reseñado del año y uno de los más vendidos, alcanzando el sexto lugar en la lista de *The New York Times* a principios de octubre del 2010 y permaneciendo entre los veinte primeros puestos durante todo ese mes. Obviamente, los datos son solamente para la versión en inglés, pero ciertamente podríamos encontrar estadísticas similares para las ediciones en francés y español; véase www.nytimes.com/best-sellers-books/2010-10-10/hardcover-nonfiction/list.html. Es importante señalar que el título del libro proviene del poema “Para todos” de Pablo Neruda, como lo aclara la “Nota al lector”.

y emociones personales (y no el sufrimiento colectivo) ocupan un lugar central. Al carecer (en su mayoría) de una reflexión sobre la crisis nacional de Colombia o incluso sobre el acto de escribir sobre el cautiverio, estas memorias principalmente vuelven a familiarizar a los lectores con las versiones de los medios de comunicación en torno a la terrible experiencia de los rehenes de las FARC en la selva.

El atractivo de estas memorias para el consumo cultural popular se puede deducir de los subtítulos en inglés empleados para vender las narrativas personales de Rojas, Gonsalves y Betancourt: “2147 días de terror en la selva colombiana”, “Sobreviviendo 1967 días en la selva colombiana” y “Mis seis años de cautiverio en la selva colombiana”, respectivamente. También es importante señalar que tanto las memorias de Rojas como las de Gonsalves fueron escritas por escritores fantasmas, lo que pone en duda la voz autoral (léase autoritativa) de los rehenes. Por su parte, las memorias de Betancourt fueron escritas por ella misma en francés y traducidas al inglés y al español. Las memorias de Rojas tienen un subtítulo diferente en español, *Testimonio de un secuestro*, lo que sugiere que su narrativa está emparentada con los relatos testimoniales, posiblemente con la tradición latinoamericana del testimonio¹⁷.

Como lo señala la crítica en el campo de los estudios de la memoria, los medios de comunicación son ahora la fuerza creativa omnipresente en la (re)construcción global de la memoria, la cual “goza de la máxima atención en los periódicos diarios y

17 Las memorias de Betancourt no tienen subtítulos en español ni en francés. En la “Nota al lector”, al final de *No hay silencio que no termine*, la autora explica por qué eligió escribir sus memorias en francés: “El francés me dio la distancia necesaria y, por ende, el control, para poder comunicar lo que estaba sintiendo y lo que había vivido” (709). Para una descripción comparativa de estas tres memorias sobre el cautiverio, véase “Inside the Trap”, de Joshua Hammer, en *New York Review* (2010). *No hay silencio que no termine* de Betancourt es sin duda la joya de la corona de las narrativas del cautiverio en la selva colombiana bajo el poder de las FARC.

semanales [y] nos ocupa en nuestro tiempo libre, formando una industria próspera” (Erl1 1). La industria de la memoria, que se basa en gran medida en las operaciones de mercadeo de los medios de comunicación, presentó las memorias de Betancourt como un buen producto para que los consumidores de todo el mundo las leyeran y/o se familiarizaran con ellas a través de sus televisores. Una de las razones por las que tales operaciones mediáticas tienen tanto éxito en el mercado cultural radica en nuestra incapacidad “de entender el pasado sin sus versiones mediáticas”, las cuales tienden a simplificarlo a la vez que desdibujan la “separación entre historia y cultura” (Garde-Hansen 1-5). A medida que dependemos cada vez más de los medios para conocer la historia de las FARC y de Betancourt, también estamos sujetos a procesos mediáticos de distribución y selección de eventos para poder acceder a la “historia real” detrás de los rehenes de las FARC. Esta transformación de la forma en que adquirimos conocimiento histórico ha desembocado, en muchos casos, en el reposicionamiento de las fuentes digitales como nuestro “acceso principal” al pasado. En otras palabras, “la memoria cultural es impensable sin los medios” (Erl1 113), ya que ahora el acceso individual y colectivo a la memoria parece inevitablemente vinculado a eventos mediáticos o a la mediación real de la televisión y las fuentes digitales que procesan dicha memoria. Nuestra comprensión del pasado nacional está íntimamente ligada a relatos mediados de guerra y atrocidades a través de la exposición audiovisual (ya sea prensa escrita y televisiva, cine, fotografía, radio o internet), casi hasta el punto de que “somos incapaces de entender el pasado sin sus versiones mediáticas” (Garde-Hansen 1). Esto se debe en parte, según José van Djick, a las tecnologías mediáticas que han reconfigurado la forma en que se capturan los recuerdos individuales y colectivos, lo que él llama *memorias mediadas*, en las que “lo personal y lo colectivo interactúan [para] crear y recrear un sentido de nuestro yo pasado, presente y futuro en relación con los demás” (170; Loc. 3304).

La historia de Betancourt ilustra la forma en que la memoria ha sido mercantilizada a través de estos cambios tecnológicos, al punto de que es impensable hablar de su cautiverio y liberación sin hacer referencia al papel fundamental que desempeñaron los medios de comunicación. En este sentido, Nieger señala que la memoria mediática es un campo de investigación que aborda precisamente qué tipo de pasado, qué versión (o versiones) del pasado son recreadas y moldeadas por diferentes medios, a menudo subrayando las “culturas en las que estos procesos tienen lugar” y “las interrelaciones entre los medios y otros ámbitos de la sociedad” (2). Asimismo, como nos lo recuerda Nieger, “las memorias colectivas no existen en abstracto [...] no puede haber ‘memoria colectiva’ sin una articulación pública [...] en resumen, la memoria colectiva es un fenómeno inherentemente mediado” (3). El dominio de los medios de comunicación sobre la historia de Betancourt da relevancia social e histórica al papel desempeñado por la tecnología digital en la creación de la memoria cultural, ya que “los recuerdos personales solo pueden cobrar relevancia social a través de la representación y distribución de los medios” (Erl 113). *No hay silencio que no termine* es un ejemplo de estos procesos mediáticos de memoria histórica, ya que su enfoque principal es un recuerdo personal de momentos clave del cautiverio de Betancourt en la selva, la mayoría de los cuales ya habían sido reportados por los medios antes de su liberación. Las selecciones de eventos en sus memorias siguen patrones de información similares a los que suelen proporcionar dichos medios, que, en general, tienden a ser irregulares y rara vez brindan una narrativa continuamente cohesiva. Este proceso selectivo puede considerarse en su relación con el olvido, que “es necesario para que la memoria funcione económicamente” y es inherente a esta (Erl 8).

Las memorias de Betancourt abarcan 82 episodios organizados en orden no cronológico, en los que la autora intenta reconstruir su camino casi imposible de rastrear en el tiempo y

el espacio a través de la selva¹⁸. Es precisamente bajo el follaje de la selva amazónica que las idas y venidas de la protagonista se relatan sin dar a los lectores un sentido de dirección espacial. Es un movimiento intencional que busca que los lectores “se pierdan en la selva” mientras siguen su viaje y comparten la imposibilidad de orientación espacial de las víctimas de secuestro. Sin duda, he aquí precisamente uno de los atractivos del libro: poner al público internacional en los zapatos de Betancourt, como si atravesara con ella la selva amazónica. Como se revela hacia el final, la presentación que hace la autora de los entornos espaciales y geográficos donde sufrió atrocidades y humillaciones es coherente con la tradición de la novela de la tierra, una vertiente de la literatura regionalista latinoamericana de principios del siglo xx: “Nos internamos cada vez más en las profundidades de la selva” (Betancourt, *No hay silencio que no termine* 503). Este tipo de referencias veladas a la novela *La vorágine* de José Eustasio Rivera de 1924 abundan en *No hay silencio que no termine* (por ejemplo, 447-448, 503, 562, 599) para mostrar cómo la selva domina la existencia humana. La exploración de ese dominio es una de las premisas de la llamada *novela de la tierra*, que en las memorias de cautiverio está ligada a lo imaginario como real: “[...] en Colombia lo real desborda las fronteras de lo posible. Los límites con lo imaginario son difusos y todo coexiste con la mayor naturalidad” (476-477)¹⁹.

- 18 La falta de orden cronológico en la narrativa de Betancourt se manifiesta a lo largo de toda la secuencia de capítulos del libro. Por ejemplo, el capítulo 1 comienza con su intento de fuga (sin fecha); el capítulo 2 tiene lugar en febrero del 2009 y enero del 2002; el capítulo 3 en febrero del 2003; el capítulo 7 en abril del 2003; el capítulo 8 en marzo del 2002; el capítulo 25 en septiembre del 2003; el capítulo 29 en octubre del 2003; el capítulo 37 en marzo del 2004; el capítulo 43 en agosto del 2004; el capítulo 60 en enero del 2005; el capítulo 68 en mayo del 2006, y el capítulo 70 en abril del 2007.
- 19 Véase también *Cartas a mamá desde el infierno*: “[...] porque aquí, en esta selva, la única respuesta a todo es ‘No’” (23); “la vida aquí no es vida, es un desperdicio lúgubre de tiempo” (24).

Ahora bien, la presencia asfixiante de la selva desemboca en una “luz al final del túnel” en la última parte del texto, la cual ofrece coordenadas más concretas para ubicar el campamento de las FARC en el que se encuentra retenida la protagonista. En la página 516 (de las 708 páginas del libro) Betancourt proporciona, por primera vez en el mismo, una ubicación específica con referencia al Guaviare, el departamento donde fue secuestrada. Esta referencia también brinda a los lectores un lugar donde situar la narrativa del cautiverio. Curiosamente, la ubicación casi exacta es revelada gracias a la supuesta negligencia de sus captores (en línea con la representación de la Farce en *Ingrid de la jungle*), quienes dejan inadvertidamente un dispositivo GPS en manos de Betancourt: “De modo que estábamos aparentemente en el Guaviare, al norte de Mitú, la capital de Vaupés, el departamento limítrofe del Guaviare al sur, y cerca de Guainía, con el que limitaba el oriente” (517).

Como recordatorio de que en la selva se pierde la noción del tiempo y el espacio, no sorprende encontrar en *No hay silencio que no termine* múltiples referencias a la temporalidad como factor clave en el proceso de reconstrucción de la memoria de la rehén. Por ejemplo, la noción de tiempo es algo que Betancourt reitera especialmente tras sus fallidos intentos de fuga: “[...] el tiempo había dejado de ser lineal; se había vuelto permeable como un sistema de vasos comunicantes. El pasado regresaba para ser revivido como proyección de lo que podría volver a ocurrir (559)”.

Es cierto que la pérdida de tiempo y la omisión de un espacio geográfico específico hasta este punto (alrededor del año 2005 en la narrativa de Betancourt) son parte integrante de su interés en presentarnos la selva como un enemigo poderoso que ella describe como “un campo de concentración tropical” (424). Al evocar el espectro del Holocausto (un punto de referencia clave para los estudios de memoria y trauma), Betancourt busca fortalecer su historia de supervivencia ante audiencias internacionales que probablemente desconocen la

geografía colombiana, subrayando así el “oscuro exotismo” que aún hoy se identifica como un rasgo típico de América Latina. El desplazamiento geográfico también ayuda a crear una sensación de desorientación en los lectores, que emula la dislocación que sintió Betancourt durante la mayor parte de su cautiverio en la selva. Junto al desplazamiento temporal de su relato se destaca el desplazamiento espacial de un campo de concentración tropical.

Estas consideraciones espaciales y temporales son importantes para la reconstrucción de la memoria y, en última instancia, para entender los vínculos de las memorias como género literario con la memoria histórica y el testimonio latinoamericano. Si bien el texto de Betancourt no encaja plenamente en ninguno de estos parámetros genéricos, sí se ajusta bien al interés contemporáneo en investigar los procesos de la memoria histórica, ya que explora cuestiones de temporalidad en la reconstrucción de una memoria individual en lugar de colectiva. Asimismo, los editores han promovido la historia de Betancourt como perteneciente a dos modos predominantes de reconstrucción del pasado: la memoria histórica y el testimonio. Estos, desde mi punto de vista, han sido reconfigurados por la incursión de los medios de comunicación en nuestra comprensión de los acontecimientos históricos y por la mediación constante (24 horas al día, 7 días a la semana) de nuestro pasado y presente por medio de la televisión, los periódicos, la radio y la internet. Ahora bien, a diferencia de la visión comunitaria de los textos clásicos del testimonio latinoamericano —como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) o “*Si me permiten hablar*”, *testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1979)—, el texto de Betancourt se ocupa principalmente de una historia personal de supervivencia: “Escribir este libro me obligó a sumergirme profunda e intensamente en mí misma y en mi pasado, trayendo desde ese fondo abismal un caudal de emociones desbocadas” (709).

Así pues, Betancourt no busca dar voz a un colectivo —ya sea el de los rehenes de las FARC o, en términos más generales, el de aquellos que están privados de su libertad— ni situarse a sí misma o a su historia en el contexto de otras formas escritas (relatos periodísticos, reportajes de investigación, memorias) que relatan la violencia en Colombia vivida por las víctimas del secuestro, el narcotráfico y el desplazamiento.

Para John Beverley, una de las características fundamentales del testimonio es la necesidad de comunicar “un problema de represión, pobreza, subalternidad, cautiverio o lucha por la supervivencia”, y la presencia de un narrador que “habla por y en nombre de la comunidad o grupo” (30-33). Esto es primordial para entender las conexiones entre el género del testimonio y otros géneros narrativos relacionados, como las memorias, los diarios confesionales o incluso la novela testimonial. La diferencia fundamental —propone Beverley— es que en el testimonio el narrador, al dar voz a una comunidad, rompe su “estatus jerárquico y patriarcal” y borra así su papel como única autoridad en el texto; es decir, el testimonio aboga por el desmantelamiento de la “presencia autoral” en favor de una voz colectiva que representa a un grupo o una lucha social específica. En este sentido, a diferencia del papel mediador de Elisabeth Burgos en el testimonio de Menchú o de Moema Viezzer en el de Domitila, en el relato de Betancourt no hay alternancia o cambio del papel del “yo” narrador, el cual no puede ser asumido indiscriminadamente por ninguna de las personas afectadas en su grupo de rehenes o incluso por la comunidad de desplazados en Colombia (Beverley 40-41)²⁰. El “yo” narrativo es Ingrid, la ilustre rehén exaltada por los

20 En el caso de Rojas y Gonsalves, la mediación de escritores fantasmas (Isabel García-Zara y Gary Brozen, respectivamente) complica aún más la determinación de la voz del autor en el texto, ya que estos escritores fantasmas no actúan como defensores de la causa de los rehenes, sino que suplantán su “yo” narrador.

medios, quien a menudo parece remota y hostil en relación con sus compañeros de cautiverio. Su comunidad o colectivo permanecen “silenciosos” y “ausentes” a lo largo de *No hay silencio que no termine*.

Como sugiere el título de este capítulo, la historia de Betancourt sirve para ilustrar un tipo diferente de creación de memoria, una memoria en la “era del espectáculo” o una “memoria en los tiempos de los medios de comunicación”. A pesar de estas incursiones o puntos de contacto con la memoria y el testimonio, la historia de Betancourt, la publicación del libro y el frenesí mediático en torno a su secuestro socavan cualquier vínculo con la colectividad, tal como la exploraron antropólogos e historiadores durante el auge del testimonio en los años ochenta. La historia de Betancourt se beneficia, por tanto, del auge de la memoria en los tiempos de los medios de comunicación. Como lo sugiere *Ingrid de la Jungle*, esa historia a menudo parece un *reality* verosímil y en constante evolución, protagonizado por la propia Ingrid, sobre su supervivencia en la selva amazónica. Si bien esto no menoscaba las penurias que soportaron los rehenes de las FARC, tal vez sea un triste recordatorio de los usos y abusos que surgen de los procesos de producción cultural global y de mercadeo en los tiempos mediáticos de la memoria.

Bifurcaciones de la historia de Betancourt: *Operación Jaque y Operación E*

La industria cultural supo diversificar rápida (y acertadamente) su portafolio en torno a la historia de Betancourt. Como se esperaba desde su liberación, la historia de supervivencia de la excandidata presidencial y su espectacular operación de rescate pronto llegaron a las pantallas grandes y pequeñas, como cualquiera podría haber predicho al presenciar el espectáculo mediático que rodeó la liberación de los rehenes de las

FARC en julio del 2008. Dos producciones cinematográficas internacionales (una realizada para televisión y la otra para cine) —*Operación Jaque* (2010) y *Operación E* (2012)— capturaron precisamente ese impacto mediático al recrear el pasado con base en las memorias de Betancourt y su socia política, Clara Rojas, cuya amistad no sobrevivió al cautiverio. Estas dos producciones buscan principalmente reproducir eventos familiares de las historias de los rehenes de las FARC al presentar los episodios más cautivadores de dichas historias, como el secuestro y la liberación de Betancourt y de Rojas, el destino del hijo de esta, nacido en cautiverio, y los enfrentamientos de Ingrid con los otros rehenes y con los captores. Estas versiones cinematográficas de la toma de rehenes por parte de las FARC, en las que se enfatizan las luchas personales sobre los conflictos colectivos y los “elementos de chisme” en torno a las razones sociohistóricas de la crisis del secuestro, están diseñadas principalmente para volver a familiarizar a las audiencias internacionales con la versión mediática de la historia de Betancourt. Como resultado, ambas producciones cinematográficas refuerzan la amnesia histórica —“una cultura que padece una enfermedad terminal de amnesia” (Huyssen, *Twilight Memories* 1)— que constituye el pilar de la mayoría de los relatos mediáticos sobre la supervivencia y la lucha personal, los cuales a menudo dejan de lado el tipo de reflexión política y colectiva necesaria para la construcción de la memoria nacional de Colombia. El mercadeo de *Operación Jaque* y *Operación E* busca precisamente dar la impresión opuesta, ya que tanto productores como cineastas insisten en que sus películas relatan “acontecimientos reales” y que nos presentan la “historia real” de los rehenes de las FARC en la selva.

Para lograr este resultado, la promoción mediática de *Operación Jaque*, por ejemplo, se basa en gran medida en el hecho de que la serie fue filmada durante un período de diez semanas en locaciones de la selva colombiana (en Cumaral, Meta, para ser precisos), posicionando a los actores (y aquellos

involucrados en la realización de la serie) en estrecha proximidad con la experiencia “auténtica” de los rehenes de las FARC (como intenta hacerlo también *Ingrid de la jungle*)²¹. Por su parte, el mercadeo en torno a *Operación E*, tal como se lee en el cartel promocional de la película y en la portada del DVD, insiste en que la producción está basada en “hechos reales”: es una historia sobre “la liberación de un niño” y “la paz de un país”. En el contexto del mercadeo y la distribución, también es importante tener en cuenta que ambas películas son coproducciones internacionales (España, Colombia y Francia), con una amplia distribución en mercados mediáticos que siguen a grandes rasgos los patrones de circulación de *No hay silencio que no termine*, de Betancourt, cuyo lanzamiento fue prácticamente simultáneo con el de la serie de televisión *Operación Jaque* y la noticia de la demanda de Betancourt contra el Estado. Estos eventos mediáticos que precedieron a la publicación de sus memorias sobre el cautiverio (julio-septiembre del 2010) agregaron un peso significativo al interés internacional en su historia, brindando a los consumidores culturales una variedad de productos (televisión, película, libro de memorias y cómic) desde donde experimentar recuerdos de lucha y supervivencia en la selva. Los carteles de *Operación Jaque* y *Operación E* enfatizan estos matices dramáticos al mostrar rehenes siendo detenidos por la guerrilla y huyendo²².

- 21 En este sentido, las declaraciones sobre el rodaje efectuadas por la directora de la serie, Silvia Quer, refuerzan tal pretensión de autenticidad: “[las condiciones] eran difíciles, pero sabíamos que podías ir al hotel, ducharte y dormir hasta tarde en una cama [...] y pensar que los verdaderos rehenes no tienen esa vía de escape, esa cama...” (www.rtve.es/television/20110801/silvia-quer-era-gran-aventura-profesional-personal-no-dude-aceptar/451500.shtml).
- 22 Para ver los carteles promocionales de *Operación E* y *Operación Jaque*, véase *Commodifying Violence* 74-75, la página de Pentagrama Films, <https://www.pentagramafilms.com/en/peliculas/operacion-jaque.php>, o la página de los Premios Goya, <https://www.premiosgoya.com/pelicula/operacion-e/>

La serie *Operación Jaque* fue un encargo de la televisión española a una productora colombiana (Paraíso Films) y se estrenó el 20 de julio del 2010, casi exactamente tres meses antes del lanzamiento oficial de *No hay silencio que no termine* (el 21 de septiembre del 2010). Como es habitual, *Operación Jaque* se emitió de forma diferente en España y Colombia según las prácticas televisivas de los consumidores en Europa y América Latina. La versión de miniserie se estrenó en Colombia en julio del 2010 (Caracol TV) y en España (RTVE) en agosto de ese mismo año, para luego ser retransmitida como serie de quince episodios en diciembre del 2011, ajustándose así a los hábitos de consumo televisivo en América Latina, donde los episodios breves (de 20 a 30 minutos) con suspenso son el formato preferido para asegurar el *rating*. Independientemente del formato, *Operación Jaque* —que sigue fielmente el libro *Operación Jaque* (2009) de Juan Carlos Torres— ofrece una versión condensada del lapso de seis años en el que Betancourt permaneció en cautiverio, y está organizada en orden cronológico hacia el gran desenlace de su liberación y el (aparente) triunfo de la Operación Jaque²³. El informe de investigación ficticio de Torres afirma que el 29 de abril del 2007 un agente de inteligencia colombiano logró localizar las coordenadas de los rehenes de las FARC en la selva, las cuales se utilizaron después para crear un esquema de comunicación falso entre el comandante del campamento (“César”, alias de Gerardo Aguilar Ramírez) y el líder del cuartel general de las FARC (“Alfonso Cano”, nombre de guerra de Guillermo León Sáenz

23 El libro de Torres fue comercializado como la “historia real” de la Operación Jaque. Como colaborador del presidente Andrés Pastrana, Torres ocupó un cargo en la Embajada de Colombia en Washington, D. C. Si bien no era portavoz del Gobierno colombiano en el momento de la liberación de los rehenes de las FARC, su filiación política pasada indica un vínculo con la historia oficial detrás de la operación de rescate. Torres también es el traductor al español de *Out of Captivity*, de Gonsalves, uno de los compañeros rehenes de Betancourt en la selva.

Vargas). Una vez montado el llamado “engaño electrónico” (Torres 80), la inteligencia colombiana (aparentemente) logró comunicarse libremente con el campamento de las FARC y planteó la idea de una misión humanitaria para transportar a los rehenes a otro campamento. Según el libro de Torres y la serie de televisión, se necesitó casi un año para capacitar a los agentes de inteligencia que participaron en la estratagema de la ONG humanitaria. Gracias a lecciones de actuación, entrenamiento en defensa personal y muchas horas de ensayo, la llamada Misión Humanitaria Internacional entrenó a sus miembros para imitar otras misiones humanitarias que habían interactuado exitosamente con las FARC. Así, se decidió que la misión incluiría a “un líder, un médico, dos enfermeras, un delegado australiano y otro árabe, un periodista, un reportero de cámara, un miembro de las FARC con estrechos vínculos con Alfonso Cano y un miembro del bloque Caribe de las FARC” (Torres 154). La operación encubierta tuvo desde su inicio todas las características de una gran producción cinematográfica, y esto es precisamente lo que los medios y las series han capitalizado efectivamente para captar a sus audiencias.

Operación Jaque centra su narrativa —como se esperaría de los relatos mediáticos— en torno a la figura omnipresente de Ingrid Betancourt, quien a menudo es retratada como una rehén llena de ínfulas, (a veces) luchadora y (muy a menudo) obstinada. *Operación Jaque* establece el tono para la protagonista desde el momento en que Betancourt y Rojas se encuentran con los guerrilleros de las FARC en San Vicente del Caguán: “[Ingrid]: ¿acaso usted no sabe quién soy yo?”. La condición de Betancourt como “rehén estrella” se hace evidente a lo largo de toda la serie y es debidamente reconocida por las FARC, que ven en ella “una moneda de cambio”, y por los funcionarios colombianos que quieren arrebatarse esa moneda a la guerrilla. Sin embargo, y más importante aún, la reconstrucción propuesta del cautiverio de Betancourt en *Operación Jaque* parece orientada a reparar su dañada imagen

pública y mediática después del fiasco de la demanda, y con este fin, intenta “humanizar” a la protagonista como una simple víctima de secuestro y cautiverio. Para lograr esto, la serie pone en primer plano la interacción bastante amistosa entre Betancourt y Rojas; por ejemplo, su separación se presenta como un punto altamente melodramático de la historia (parte 1; 1:03:00), y pone énfasis en la brutal golpiza que recibe Betancourt después de uno de sus intentos de fuga (parte 1; 1:11:00), así como los momentos conmovedores cuando escucha a sus hijos en la radio o se entera de la muerte de su padre a través de un periódico viejo y arrugado²⁴.

Además, la serie justifica parte del comportamiento cuestionable de Betancourt (hacia otros rehenes y miembros de la guerrilla) cuando se le da la oportunidad de ofrecer su reflexión sobre su cautiverio de seis años justo cuando el plan de rescate está en marcha: “[...] todo lo que se vive en esta selva debe quedar enterrado en ella para siempre” (parte 2; 0:09:00). Esta lapidaria declaración, que parece haber sido tomada casi

24 En sus memorias, Betancourt menciona los mensajes de sus hijos en el programa radial *Las voces del secuestro* (www.lasvocesdelsecuestro.com), el cual se transmitía semanalmente y se convirtió en la única forma en que la mayoría de los rehenes escucharan a sus familias durante su cautiverio en la selva (*No hay silencio que no termine* 641). El director del programa, Herbin Hoyos, que huyó de Colombia en el 2009 por amenazas de muerte de las FARC, creó y dirigió *Las voces del secuestro* tras haber estado secuestrado por ese grupo guerrillero. El programa fue lanzado al aire en 1994 y se convirtió, durante los casi 24 años en que se transmitió, en un canal de comunicación para las familias de los secuestrados. La importancia de los medios de comunicación se aborda en una de las cartas que Betancourt escribió a sus hijos mientras estaba en cautiverio, la cual fue publicada luego en *Cartas a mamá desde el infierno*: “Y es que nosotros le debemos demasiado a los medios. Es por ellos que no nos hemos vuelto del todo locos en la sola soledad de la selva” (4). En *Cartas a mamá*, Betancourt muestra abiertamente su afecto hacia el establecimiento político en Francia, Colombia, Venezuela y Estados Unidos, países donde los medios siguieron con gran interés su captura y, posteriormente, su liberación. Para ahondar en las conexiones políticas de Betancourt con la élite francesa, véase *Íngrid Betancourt* de Thomet.

palabra por palabra de la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, presagia las apariciones mediáticas “posliberación” de Betancourt, las cuales racionalizan sus acciones en cautiverio como daños colaterales de la selva, que no deben revelarse en su totalidad. Así, el aura de misterio continúa impregnando la visión de la serie sobre los rehenes de las FARC, en sintonía con la visión de que las cosas deberían permanecer “enterradas” en la selva o, al menos, no completamente develadas. Las últimas escenas de la serie muestran el helicóptero vacío utilizado en la operación de rescate con una leyenda que anuncia que todos los involucrados en la Operación Jaque se encuentran ahora en Estados Unidos bajo protección del Gobierno, y que César, el líder de las FARC responsable de la “desafortunada” entrega de rehenes, también se encuentra en Estados Unidos cumpliendo una condena por tráfico de drogas, según la versión oficial de los hechos (parte 2; 1:17:00). El final, en otras palabras, sugiere que hay una secuela por venir y que la historia (mediática) de Betancourt “continuará”.

La coproducción franco-española *Operación E* (2012), que relata (en forma de precuela de *Operación Jaque*) la historia del viaje del hijo de Clara Rojas desde el cautiverio con las FARC hasta un hogar de paso en una finca en territorio guerrillero, es un ejemplo de esto²⁵. En la medida en que para el año 2012 la historia de Betancourt parecía haber perdido impulso, con su protagonista lejos de los reflectores en Europa, trabajando en su doctorado en Teología en Oxford y escribiendo una novela en francés, y con Clara Rojas gozando de la custodia de su “niño de la selva”, *Operación E* mantuvo viva, una vez más,

25 Hay películas menos conocidas sobre la toma de rehenes de las FARC en Colombia, como *La milagrosa* (2008), de Rafael Lara, el *thriller* de terror *El páramo* (2011), de Jaime Osorio Márquez, y el documental *Gente de papel* (2014), dirigido por Andrés Felipe Vásquez. Estas películas, sin embargo, no han entrado en el mismo circuito de distribución ni han tenido el mismo alcance internacional de películas y programas de televisión más relacionados con la historia de Betancourt.

la historia de Betancourt en los medios. Si bien no se ocupa directamente de Betancourt y su exasesora de campaña o de sus peleas en la selva, la película reconstruye la supervivencia de Rojas y la liberación de los rehenes a través de la historia de su hijo Emmanuel. Es, de nuevo, una historia diseñada para los medios, ya que está repleta de engaños, un embarazo no deseado en medio de la selva (resultado de una relación con un miembro anónimo de la guerrilla de las FARC) y una historia enrevesada (y con tintes de Hollywood) sobre la búsqueda de un niño perdido que fue utilizado como moneda de cambio para la liberación de Rojas, que ocurrió solo unos meses antes de la de Betancourt en el 2008.

Lo que me interesa de esta película no son tanto sus tintes melodramáticos, que por momentos se tornan televisivos, sino el uso que hace de la memoria y la reconstrucción histórica para contar la historia de José Crisanto Gómez Tovar, el campesino obligado por las FARC a ser el cuidador de Emmanuel Rojas. La película, como era de esperar, está basada en un libro: *El hijo de la selva*, una memoria escrita por Crisanto Gómez mientras estaba preso por cargos de secuestro y colaboración con la guerrilla²⁶. Como se nos recuerda desde los créditos iniciales, esta no es solo una historia personal, sino un eslabón de la memoria colectiva nacional sobre un episodio que fue seguido de cerca por los medios de comunicación, los negociadores de las FARC y las familias Rojas y Betancourt. Una serie de primeros planos de la película indican precisamente esos momentos en los que la memoria se (re)construye para el público y, a su vez,

26 Crisanto, ahora en libertad, fue condenado a 33 años de prisión, de los cuales cumplió cuatro hasta que la Corte Suprema de Colombia revocó su condena en el 2013. En sus memorias *El hijo de la selva*, Gómez afirma su inocencia y niega cualquier implicación con el secuestro de Emmanuel Rojas o con las FARC: “Hoy escribo desde la cárcel La Picota de Bogotá mientras soporto una agobiante injusticia” (1). Hasta el día de hoy, Clara Rojas cuestiona la versión de Gómez sobre los hechos que llevaron a la entrega de Emmanuel por parte de las FARC.

para la colectividad nacional. La escena inicial, por ejemplo, presenta un primer plano de Crisanto (interpretado por el español Luis Tosar) hablando directamente a la cámara y anunciando: “Les voy a contar todo, todo lo que sé”. Con esta declaración, Crisanto comienza a reconstruir la historia de Emmanuel (y de la participación de las FARC en su secuestro) tal como la ha testificado ante funcionarios del Gobierno.

Después de un primer plano de cinco minutos con cámara fija del rostro de Crisanto, la película retrocede hasta el día en que las FARC le entregaron un bebé de ocho meses con un brazo roto y gravemente picado por mosquitos. Las FARC no le dan ningún nombre ni más información: simplemente debe seguir sus órdenes y mantener al niño bajo su cuidado en su finca sin hacer preguntas. Parece que la precaria salud del bebé preocupa a las FARC y, dado que el suegro de Crisanto es curandero local, la guerrilla decide dejar al niño al cuidado de la familia Gómez. Sin embargo, en contra de las órdenes de las FARC y en vista del deterioro del bebé, Crisanto decide llevarlo en secreto a un hospital, donde el niño es identificado como una posible víctima de abuso infantil y finalmente es entregado a la custodia del Estado (y, como se nos releva más adelante, a un orfanato). Crisanto, quien no entiende muy bien la participación de los servicios del Bienestar Familiar en su renuncia al cuidado y custodia de Emmanuel, recibe la asesoría de un abogado que le aconseja entregar al niño a las autoridades con la promesa de que podrá reclamar la custodia en una etapa posterior, una vez que las heridas del niño hayan sanado. Pero las cosas se complican y pronto se da cuenta, viendo la televisión y leyendo un periódico, de que Emmanuel está en el centro de las negociaciones entre las FARC y las autoridades venezolanas y colombianas para liberar a Clara Rojas. Dos primeros planos en los que el rostro de Crisanto y el periódico dividen el encuadre explican visualmente cómo Crisanto llega a darse cuenta de que el niño que alguna vez estuvo bajo su custodia en realidad es de Rojas. En dos tomas paralelas, la noticia sobre

la “Operación Emmanuel” y el rostro de Crisanto aparecen y desaparecen en cuestión de segundos, alternando entre el primer plano del periódico y el de Crisanto. En la primera toma, el periódico es lo que se destaca, mientras que en la segunda, se destaca a Crisanto. Inicialmente, el periódico resalta la noticia “Operación Emmanuel: en marcha”, con el rostro del protagonista desenfocado, pero luego la escena se invierte, enfocando claramente el rostro y desenfocando el periódico²⁷.

Esto marca el momento de la película en el que Crisanto se da cuenta, a partir de la descripción en los medios de comunicación de la condición de salud del niño, de que él fue el padre adoptivo del “niño de la selva” de las FARC (como lo llama el Crisanto de la vida real en su memoria). Estas tomas desencadenan los recuerdos que Crisanto tiene de Emmanuel, a la vez que reconstruyen este episodio para la audiencia y para la memoria nacional. Como he señalado en este capítulo, es justamente a través de la televisión y los medios impresos (por ejemplo, esos primeros planos del periódico) que la memoria de los rehenes de las FARC (incluyendo al hijo de Rojas) cobra vida, no solo para sus protagonistas, sino también —en última instancia— para la nación.

Al analizar las estrategias fílmicas en *Operación Jaque* y *Operación E*, vemos que, en el caso de Colombia, la memoria y la reconstrucción del pasado nacional pueden ocupar un lugar central en memorias, series de televisión y películas que muchas veces son producidas fuera de Colombia. En este sentido, la historia de Betancourt cumple una doble función para la industria cultural, ya que responde tanto a la fuente de ingresos del auge de la memoria como al deseo de consumo cultural de historias colombianas de violencia, supervivencia y lucha personal. Todo esto es posible gracias, en parte, a la existencia de memorias compartidas por lectores, televidentes y cinéfilos globales, en las que la historia de Betancourt sigue

27 Para el contraste entre estas dos tomas, véase *Commodifying Violence* 78.

ocupando un lugar significativo. Ahora bien, así como todos pensábamos que la historia de Ingrid Betancourt se había agotado, y tal vez había caído en el olvido, el mercado cultural se embarcó en una nueva aventura (de tipo literario) para devolverle su protagonismo. En el 2014, Betancourt publicó en francés la novela *La ligne bleue*. Ambientada en la Argentina de los años setenta, durante el duro período de la junta militar, la novela recrea una historia de amor entre un guerrillero de izquierda y una mujer que tiene el poder mágico de ver el futuro. Según el editor francés (Gallimard), *La ligne bleue* toca varios temas (libertad, coraje personal, esperanza) que aparecen en las memorias del cautiverio de Betancourt y que se repiten en un escenario histórico diferente. La novela, aún no publicada en español, ha sido traducida al portugués (*A linha azul*) y publicada en Brasil (Alfaguara 2015), y al inglés (*The Blue Line*), publicada por Penguin en el 2016. Anunciada por esta última editorial como “una impresionante historia de amor y traición de una de las escritoras y activistas más reconocidas del mundo” y “un retrato profundamente sentido de una mujer que alcanza la mayoría de edad mientras su país se sumerge cada vez más en el caos”, el inminente lanzamiento de *The Blue Line* nos devolvió una vez más a las prácticas culturales de la memoria en la época de los medios de comunicación y, al hacerlo, revivió la historia de Betancourt para audiencias globales²⁸.

La memoria “oficial” en Colombia

En contrapunto con la memoria que atraviesa el relato de Betancourt, es importante situar los esfuerzos realizados por

28 Cito aquí el sitio web de la editorial inglesa cuando se lanzó el libro en el 2015: www.penguin.com/book/the-blue-line-by-ingrid-betancourt/9781594206580. Este sitio ya no está disponible.

el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), particularmente a través de la publicación del informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), un reporte integral de más de 400 páginas sobre actos violentos contra la población civil en Colombia. La creación del Centro en el 2011 fue un hito importante en los esfuerzos del Gobierno colombiano por poner fin a los actos violentos cometidos por guerrillas, paramilitares y otros grupos armados que se aprovecharon del estatus de “Estado fallido” en el que Colombia ha estado sumida desde los años cincuenta. A raíz de una serie de leyes y decretos emitidos entre el 2005 y el 2010, el llamado Grupo de Memoria Histórica fue el encargado de elaborar el informe, bajo el liderazgo de Gonzalo Sánchez Gómez, entonces director del Centro de Memoria Histórica²⁹.

A pesar de su importancia y calidad investigativa, el informe recibió una modesta atención por parte de los medios internacionales. La escasa atención mediática (si se compara con la historia de Betancourt) no menoscaba la reflexión detallada que ofrece el informe sobre lo que significa reconstruir la memoria nacional colombiana de los últimos cincuenta años a partir de una amplia documentación testimonial e histórica. En este sentido, es muy significativo que, si bien la narrativa del cautiverio de Betancourt opta por no explorar

29 El informe da crédito a los siguientes investigadores: Andrés Suárez, Fernando González S. J., Rodrigo Uprimny, Pilar Riaño, Patricia Linares, María Emma Wills, Jesús Abad Colorado, César Caballero, Iván Orozco, León Valencia, María Victoria Uribe, Paula Andrea Ila, Luis Carlos Sánchez, Teófilo Vásquez, Nubia Herrera, Absalón Machado, Pilar Gaitán, Jorge Restrepo, Tatiana Rincón y Álvaro Camacho. También da crédito a las instituciones nacionales e internacionales (por ejemplo, la Unión Europea, España, Canadá, Suiza y Estados Unidos) que contribuyeron a las conclusiones del informe. Se puede descargar una versión más corta, de unas 100 páginas, desde el sitio web del Centro (centrodememoriahistorica.gov.co), junto con el informe ampliado de 434 páginas. Intencionalmente o no, el informe lleva el nombre de la organización española *¡Basta ya!*, que desde 1999 defiende los derechos de las víctimas de ETA (grupo terrorista separatista vasco) en España.

la memoria colectiva —es decir, reflexionar sobre la memoria nacional de Colombia (o sobre los rehenes de las FARC como un grupo comprometido con una lucha común)—, *¡Basta ya!* hace referencia reiteradamente a su posición frente a los discursos de reconstrucción de la memoria en un esfuerzo no solo por recopilar testimonios de violencia y desplazamiento en Colombia en las últimas cinco décadas, sino también por detallar el significado, en sí mismo, del acto de (re)construir una memoria nacional. Es difícil desvincular estos esfuerzos gubernamentales de su recepción en los medios, ya que los centros de memoria son responsables de sus hallazgos ante el público general. Como ocurre a menudo, dichos hallazgos circulan ampliamente a través de la televisión y los medios impresos. En la recepción mediática internacional de *¡Basta ya!* —por supuesto, mucho menos glamorosa que el lanzamiento internacional de *No hay silencio que no termine*—, estas reflexiones sobre la construcción de la memoria y su importancia para el informe y para Colombia brillaron por su ausencia³⁰.

Una iniciativa complementaria condujo a la inauguración del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR) en el Parque El Renacimiento de Bogotá, un espacio diseñado para contribuir a la reconstrucción de la memoria histórica en Colombia. En línea con lo que hemos visto en otros países latinoamericanos, los centros de memoria y sitios para conmemorar las atrocidades cometidas bajo regímenes dictatoriales se han

30 Por ejemplo, el diario español *El País* publicó el 24 de julio del 2013 el siguiente titular: “El conflicto armado en Colombia dejó 220 000 muertos desde 1958”, seguido de algunos detalles del trabajo realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica y su estimación de 25 000 desaparecidos, lo que “supera los crímenes cometidos en el Cono Sur” por las dictaduras militares (Reyes). Es importante no olvidar aquí que el interés de diarios como *El País* por los procesos de recuperación de la memoria histórica tiene una conexión directa con lo ocurrido en España tras el “Pacto de Silencio” (léase “amnesia histórica”) que marcó las primeras décadas de la transición democrática tras cuarenta años de dictadura franquista. https://elpais.com/internacional/2013/07/24/actualidad/1374677621_928074.html.

multiplicado en todo el continente. Sin embargo, a diferencia de otros procesos de reconstrucción de la “memoria histórica nacional” en Chile o Argentina, Colombia presenta un caso único en la medida en que las atrocidades han continuado a lo largo de una historia sólida de gobiernos democráticamente elegidos. La incesante violencia en Colombia desde los años cincuenta ha creado todo tipo de dificultades para reconstruir la memoria nacional de un país aún inmerso en el conflicto: el asesinato de más de mil líderes sociales desde la firma de los Acuerdos de Paz en el 2016 es un ejemplo de esto³¹.

Al visitar el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (como lo hice por primera vez en el 2014), llama la atención su ubicación periférica, al lado del Cementerio Central de Bogotá y relativamente alejado de las atracciones turísticas del centro de la ciudad (por ejemplo, el distrito de La Candelaria y la Catedral Primada, el Museo Botero y el Museo del Oro). Si bien el CMPR y los edificios adyacentes son bastante modernos con un diseño arquitectónico innovador que incluye un espejo de agua, la entrada hace que uno se pregunte sobre la ubicación “periférica” de la memoria, la paz y la reconciliación en Colombia. Tan solo unos años después de su inauguración, el letrero del edificio revela los primeros signos de deterioro en la palabra *memoria*: a la segunda “m” parece faltarle una parte, lo cual es muy revelador de las condiciones generales que rodean la ubicación del Centro (incluida la indigencia, como se puede observar en la imagen 2.1). Esto, por supuesto, no menoscaba en lo más mínimo la importancia de la misión

31 Hay dos sitios más para la memoria nacional en Colombia: la Casa Museo de la Memoria de Medellín (www.museocasadelamemoria.gov.co/) y el Museo Nacional de la Memoria en Bogotá, cuya inauguración estaba prevista para el 2022, fecha que no se cumplió (<http://museodememoria.gov.co/>). Entre los sitios para conmemorar las atrocidades en América Latina se destacan la ESMA (un antiguo centro de detención convertido en museo), en Buenos Aires (www.museositioesma.gob.ar/), y el Museo de la Memoria de Santiago, en Chile <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>.

del Centro: “Contribuir a la construcción de paz, con la participación de los distintos sectores poblacionales de Bogotá a través de la promoción y fortalecimiento de procesos de memoria que visibilicen las distintas experiencias relacionadas con el conflicto armado” (<http://centromemoria.gov.co/informacion-general/>).

Esto, sin embargo, es sintomático de cómo los centros de “memoria oficial” operan como entidades no amenazantes para el Estado, como lugares en los márgenes que, en última instancia, “inmunizan” al Estado de las atrocidades pasadas.

A pesar de esto, el CNMH y el CMPR llevaron la memoria colectiva a la palestra de los medios de comunicación con distintos niveles de interés y compromiso y, de alguna manera, contribuyeron a reorientar la discusión nacional desde los asesinatos, los secuestros y el narcotráfico hacia un proceso de sanación nacional que, por supuesto, todavía está en marcha. Ahora bien, este esfuerzo colectivo por crear una memoria histórica nacional a través de centros “oficiales” también está sujeto a una mercantilización cultural. En este sentido, Sven Schuster parte de la afirmación de Pierre Nora de que “la memoria colectiva ya no existe” para explicar que las sociedades en transición (como Colombia) presentan una conexión más débil “entre las memorias vivas, colectivas y nacionales”, lo que conduce a la construcción de sitios de la memoria como epicentros artificiales para la memoria colectiva ahora ausente (40). Aunque el caso de Colombia es significativamente diferente en términos de su duración y de los participantes en la guerra (por ejemplo, guerrillas, paramilitares, narcotraficantes y ejército), es importante tener en cuenta que la memoria histórica en América Latina (y también en España) también se ha convertido en un bien cultural ampliamente distribuido en el cine, el arte, la literatura y otros medios de difusión. Por ejemplo, Michael Lazzara ha reflexionado sobre cuánta memoria y de qué tipo se debe buscar después de las atrocidades y, más importante aún, quién está autorizado a hablar sobre el pasado (10).

Los estudiosos de la memoria histórica en España, quienes son un importante punto de referencia para procesos similares en América Latina, han investigado las dinámicas establecidas por los procesos de olvido y cancelación de la memoria en la España posfranquista, que han resultado en una “historia como trauma” o una “memoria herida” (Moreiras-Menor 121-122).



IMAGEN 2.1. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.
Fotografía del autor (2014).

Tal como lo propone Jeffrey Olick en *The Collective Memory Reader*, iniciativas gubernamentales como las que vemos en Colombia son sintomáticas de una tendencia actual en la que “los Estados-nación recurren al pasado como base para apuntalar la legitimidad”, lo cual desemboca en “una mercantilización de la nostalgia”, la “popularización de la historia” y un interés compartido en la “memoria colectiva e individual” (3-4). Como consecuencia, los estudios de la memoria como disciplina pueden entenderse dentro del contexto más amplio

de la industria de la memoria, que consumimos a través de las redes sociales y los medios de comunicación. Sin duda, centros de memoria oficiales como los de Bogotá buscan exponer las atrocidades cometidas contra los ciudadanos de una nación. Sin embargo, su eficiencia ha sido cuestionada por Tzvetan Todorov en *Memory as Remedy for Evil* (citado en *¡Basta ya!*), texto en el que el autor sostiene que, si bien el testimonio y las confesiones actúan como catarsis necesarias que implican el reconocimiento de las víctimas y el señalamiento de los victimarios, estos testimonios no disuaden *per se* de cometer más atrocidades y, por lo tanto, se ha demostrado que son en cierta medida ineficaces (8-50). En línea con la crítica de Todorov a la “memoria por la memoria” (el autor aboga por acciones que trasciendan la simple recopilación de datos y testimonios), Andreas Huyssen critica a los medios modernos y su reproducción adormecedora de la memoria, que desemboca en “una saturación del mercado de la memoria” y la consiguiente “hipertrofia de la memoria”³². Dado que el pasado se vende “mejor que el futuro”, nos enfrentamos, por un lado, a una revaloración de la importancia de la memoria basada en los medios y, por el otro, a la mercantilización del testimonio, las memorias y la confesión en función de la cobertura mediática y la distribución en el mercado: “[...] los propios discursos de la memoria participan en los procesos de destemporalización que caracterizan una cultura de consumo y obsolescencia” (Huyssen, *Past Presents* 10). Esto plantea una serie de preguntas sobre si las entidades gubernamentales dedicadas a la memoria responden al mercadeo de esta, o si la memoria histórica puede realmente consolidarse independientemente de las operaciones de los medios de comunicación.

32 En *The Future of Memory* Richard Crownshaw rechaza la “hipertrofia” de la memoria presente en el enfoque de Huyssen y aboga, en cambio, por abrir la memoria al futuro: “El recuerdo del pasado debe ir acompañado del recuerdo del futuro” (3).

A pesar de estas consideraciones, encuentro fructífero considerar los hallazgos y el trabajo provenientes de estos centros oficiales de memoria, impulsados en sí mismos por el mercado cultural y los medios de comunicación. Al leer con atención *¡Basta ya!*, constantemente surgen preguntas sobre la recepción y distribución del informe (básicamente, quién lo está leyendo o para quién está siendo escrito). Sin embargo, los compiladores del informe no abordan a cabalidad estas preguntas. Dicho esto, el informe no omite la autorreflexión sobre la escritura de la memoria histórica nacional. En este sentido, resulta sorprendente que, si bien *¡Basta ya!* proviene de una entidad gubernamental y por lo tanto prometería una lectura en clave meramente oficialista, sus páginas iniciales reflexionan —si bien tímidamente— sobre algunas de estas preguntas fundamentales en torno al proceso de escritura de la memoria nacional de Colombia. Ante esta tarea, los compiladores del informe afirman en el prefacio: “El informe no es una narrativa sobre un pasado remoto, sino sobre una realidad anclada en nuestro presente. Es un relato que se aparta explícitamente, por convicción y por mandato legal, de la idea de una memoria oficial del conflicto armado” (16).

Desde esta perspectiva, habría que establecer una distancia clara entre lo que buscan los funcionarios (y, posiblemente, los medios de comunicación) y la tarea del informe, que es “actualizar” (traer al presente) los recuerdos de aquellos que han sufrido el conflicto armado de Colombia. Curiosamente, a pesar de su patrocinio gubernamental, el informe ofrece su propia comprensión de la memoria histórica dentro del contexto de lo que Huyssen llamaría *amnesia cultural*. En palabras del informe, “Colombia sufre de mala memoria, pues aprovecha y aprende poco de sus experiencias y errores” (*¡Basta ya!* 24). Además, el informe detalla su propia intencionalidad frente a la reconstrucción de esta “mala memoria” nacional. Como se lee en la conclusión de la sección inicial:

Hacer memoria de la violencia es también hacer memoria de los cambios indeseados, de los seres, de los entornos, las relaciones y los bienes amados que fueron arrebatados. Memoria de la humillación, del despojo, de los proyectos truncados. Memoria de la arbitrariedad y de la ofensa. Memoria del enojo, de la rabia, de la impotencia, de la culpa y el sufrimiento... *Estamos en tiempos de memoria*, pero la reconstrucción apenas comienza (25-26; mi énfasis).

Esta larga lista de los alcances de la memoria ilustra el contexto en el que se escribe y se lee el informe, es decir, los tiempos de la memoria (mediática)³³. Es en ese contexto que se debe entender *¡Basta ya!* como un caso paradigmático de la exposición mediática que ha ayudado a impulsar la reconstrucción de la memoria histórica (oficial) en Colombia. En este sentido, el papel del CNMH como organismo oficial encargado de documentar y recoger las voces del pasado, y “preservar” la

33 Alejandro Castillejo propone otra larga lista de quince modalidades de memoria en relación con la violencia en Colombia: “la memoria”, “memoria histórica”, “memoria colectiva”, “memoria individual”, “memoria social”, “memoria cultural”, “memoria oral”, “las memorias en plural (en tanto artefacto: una referencia a un relato en donde, por lo demás, nunca se evoca el contexto de enunciación o sus condiciones de enunciabilidad y las agendas globales y locales con las que se interconectan)”, “memoria traumática”, “historia y/o memoria”, el “archivo” (memoria de la nación), “los documentos” (que constituyen el “archivo” y que a la vez fundamentan la “memoria de la nación”), “construcción de la memoria”, “reconstrucción de la memoria”, “recuperación de la memoria” (contra “el olvido” o como una forma de “resistencia”), “verdad” (como soporte o como condición de “la memoria” y del “archivo”). Si bien estas modalidades se superponen de manera bastante significativa y el propio Castillejo sostiene que no deben tomarse como categorías fijas, sí ilustran la difícil tarea de reconstruir la memoria histórica nacional (“Iluminan” 21-22). Por su parte, *El rompecabezas de la memoria*, de María Ospina, analiza la intrincada relación entre la “memoria privada” (léase, memoria individual) y la memoria cultural, en la medida en que la primera (en el caso de Colombia) siempre está mediada por el conflicto y, por lo tanto, a menudo queda subsumida en este último (17).

memoria de quienes sufrieron atrocidades durante el conflicto, plantea una serie de interrogantes sobre el involucramiento y participación del Estado en procesos históricos de memoria. *¡Basta ya!* identifica claramente al Estado como uno de los perpetradores del conflicto armado, a pesar de que el propio Estado está brindando el apoyo operativo y logístico necesario para reconstruir la memoria histórica “oficial”. Esto se evidencia con claridad en el prolífico programa de publicaciones y documentación del CNMH. Desde el 2008, el Centro ha publicado más de 150 libros y creado documentales y pódcast que cubren un gran abanico geográfico y temático del conflicto colombiano. Algunos libros están dedicados específicamente a lugares donde ocurrieron masacres infames como El Salado, Bojayá, La Rochela, San Carlos, El Tigre o Trujillo. Otras publicaciones abordan cuestiones más amplias sobre la justicia, la paz, los derechos de las mujeres, la comunidad LGBTQI, la guerra urbana y el exilio. Este enfoque inclusivo por parte del Centro abre nuevas interpretaciones de la historia del conflicto en Colombia, ya que las voces de las víctimas reciben un espacio para ser escuchadas, particularmente aquellas que típicamente han sido silenciadas, como las de campesinos, comunidades indígenas, afrocolombianos, mujeres desplazadas y miembros de la comunidad LGBTQI (Ospina, *El rompecabezas* 23). Lo que aún no es claro, sin embargo, es qué alcance y qué tipo de impacto ha tenido esta vasta documentación en la población general en términos de esfuerzos de reconciliación, particularmente si se considera que todas las publicaciones del Centro están disponibles en su sitio web de forma gratuita³⁴.

Esta memoria “oficial” (y extensa) permanece siempre incompleta. En “Construyendo memoria en medio del conflicto”, Pilar Riaño y María Victoria Uribe (que participaron

34 Para acceder a las publicaciones y recursos del Centro, véase <http://centrode.memoriahistorica.gov.co/>.

en el Grupo de Memoria Histórica) abogan por un modelo integrador en la reconstrucción de la memoria que dé voz a víctimas, victimarios y organizaciones sociales, ya que, desde el punto de vista de estas autoras, no es posible determinar una “única” verdad sobre el conflicto colombiano. Su trabajo en el Grupo buscó documentar diferentes “repertorios de violencia” en el conflicto colombiano, incluidos desplazamientos, apropiación de tierras, secuestros y abusos de género. Sin embargo, como era de esperar, en muchos casos esta fue una tarea difícil en la medida en que la seguridad personal de muchas de las víctimas no podía estar plenamente garantizada si hablaban de los acontecimientos que habían presenciado o experimentado. Por ello, Riaño y Uribe reconocen “los silencios en la memoria de las víctimas” como una de las materias pendientes en los esfuerzos del Grupo por “incorporar voces disidentes e independientes” en lo que ellas llaman *una memoria no gubernamental* (19-20). Esto suscita más preguntas sobre el papel desempeñado por el gobierno en la creación de una memoria “oficial” que pueda ser tan integradora como indican los objetivos del Grupo y, además, cuestiona la reconstrucción de la memoria histórica de Colombia cuando las heridas aún están frescas y las hostilidades continúan, como lo muestran los continuos asesinatos de líderes sociales y sindicales.

CAPÍTULO 3

EXOTISMO OSCURO PARA EL CONSUMO GLOBAL: EL *BOOM* DE LAS NARRATIVAS DE VIAJE

En los últimos años, los libros de viajes sobre Colombia se han convertido en un importante producto cultural dirigido a audiencias internacionales. A medida que más viajeros —inicialmente, en su mayoría periodistas y defensores de ONG que trabajaban en Colombia (y, más adelante, turistas)— se adentraron en las áreas urbanas y rurales del país, comenzó a emerger en el mercado cultural una plétora de narrativas de viaje que dan cuenta de los recientes cambios en la empañada imagen internacional de Colombia. Muchas de estas narrativas sobre la “nueva Colombia” están escritas para una nueva marca de turistas o visitantes internacionales que se aventuraron a viajar por Colombia gracias, en parte, a relatos más positivos en los medios, como los reportes sobre las conversaciones de paz entre la guerrilla y el Gobierno, y sobre los avances en general en la seguridad. “Sacando provecho” de la guerra contra las drogas

en México, Colombia está siendo progresivamente relevada de su antiguo estatus como foco del crimen y la violencia en América Latina. Las narrativas de viaje más recientes sobre Colombia reflejan este cambio. Los viajeros visitan ahora el país, antes percibido universalmente como una nación azotada por el crimen, para informar sobre sus hermosos paisajes en medio de los restos de un conflicto violento. Como explicaré en este capítulo, en estas narrativas recientes de viaje abundan las representaciones mágicas (exóticas) y oscuras (descarnadas) de Colombia. Pero estos dos polos de lo que se considera la nueva realidad colombiana aparecen ahora en constante tensión y proporcionan al mercado cultural otro muestrario de la condición colombiana, el cual atraviesa la mayoría de los informes (y otros productos culturales) provenientes de Colombia.

Este capítulo se centra en la escritura de relatos de viaje en y sobre Colombia como un género ideal para las operaciones de mercado que continúan explotando los males de esta nación para el consumo global. Las narrativas que analizo aquí fueron escritas en los años noventa y la década del 2000 por viajeros internacionales procedentes de Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Francia y Australia. Estos textos ponen en evidencia cómo la mirada extranjera informa al mundo desde el frente colombiano, sugiriendo que la nación todavía está en guerra (consigo misma). Se trata, además, de un tipo de reportaje que también da cuenta de la condición de los escritores lejos de casa; es decir, sus narrativas de viaje aluden a las guerrillas colombianas y a la guerra paramilitar o a las actividades del narcotráfico, pero también a los países de origen de los viajeros, que constituyen el punto de referencia de sus narrativas. Estos relatos ponen de relieve la autorreflexión e introspección de los viajeros a lo largo de su travesía por lo que describen como una tierra lejana, mágica, peligrosa y misteriosa. Como es característico del género de escritura de viajes en su conjunto, los relatos de viaje colombianos ponen de manifiesto un

posicionamiento temático establecido de arriba hacia abajo, en el que extranjeros del primer mundo narran sus aventuras en territorios nuevos e inexplorados del tercer mundo¹.

Estas narrativas a menudo describen a Colombia como una tierra a la vez mágica y sórdida, de una belleza y crueldad inesperadas, de paisajes apacibles en un entorno de guerra. Estas yuxtaposiciones se pueden encontrar en una amplia variedad de relatos de viaje sobre recuerdos personales y autodescubrimiento, como *The Robber of Memories: A River Journey Through Colombia* (2012), de Michael Jacobs, o *My Colombian Death: A Journey Into the Heart of South America's Most Dangerous Country* (2008), de Matthew Thompson; o diarios personales de viajes a la “tierra del peligro”, como *Two Wheels Through Terror: Diary of a South American Motorcycle Odyssey* (2004), de Glen Heggstad, *Beyond Bogotá: Diary of a Drug War Journalist in Colombia* (2009), de Garry Leech, y *Short Walks from Bogotá: Journeys in the New Colombia* (2012), de Tom Feiling; o viajes en tren que capturan el pasado y el presente nacional, como *The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia* (1994), de Ramón Chao, y *Cocaine Train: Tracing My Bloodline Through Colombia* (1999), de Stephen Smith².

- 1 El término *diario de viaje* se ha vuelto de uso común en el discurso académico sobre literatura de viajes. Dada la reciente proliferación de blogs en internet, narrativas personales de viajes, guías turísticas, etc., “diario de viaje” puede usarse como un término general que incluye las diversas manifestaciones de la escritura sobre viajes.
- 2 Se podrían incluir otros títulos en esta lista, pues casi cualquier libro reciente sobre Colombia tiende a replicar, al menos en el título, el lado más oscuro del país: por ejemplo, *The Saddest Country: On Assignment in Colombia* (2004), de Nicholas Coghlan; *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia* (2004), de Steven Dudley; *A Gringa in Bogotá: Living Colombia's Invisible War* (2010), de June Carolyn Erlick; *Marked for Death: Dying for the Story in the World's Most Dangerous Place* (2009), de Terry Gould, o *Throwing Stones at the Moon: Narratives of Colombians Displaced by Violence* (2012), de Sibylla Brodzinsky y Max Schoening. Si bien mi enfoque en este capítulo es cómo se ve el conflicto colombiano desde afuera a través de la

La llegada de estos nuevos escritores de viajes del “primer mundo” a Colombia (o América Latina) no es algo nuevo. Durante siglos, la región ha estado en la mira del imperio, a medida que los viajeros europeos han llegado al continente para informar sobre las maravillas y las posibles hazañas de esta vasta tierra. Como lo expone Mary Louise Pratt, los libros de viajes que hablaron por primera vez de América Latina “dieron a los lectores europeos un sentido de propiedad, derecho y familiaridad con respecto a lugares distantes del mundo que estaban siendo explorados, invadidos, explotados y colonizados” (3). No parece haber cambiado mucho en las nuevas narrativas sobre Colombia desde los años noventa, las cuales también se ajustan a los tipos de escritura colonial inspirados (y, en algunos casos, ordenados) por el poder imperial. Los relatos de viaje colombianos recientes están repletos de descripciones detalladas de vastos paisajes y expresan fascinación por las grandes distancias, los territorios multiétnicos y, por supuesto, la violencia y los restos que deja a su paso. A diferencia de los “viajeros ingenuos” del siglo XIX, que buscaban registrar nuevas tierras e informar sobre ellas en su país de origen desde un ángulo más bien etnográfico y antropológico, los escritores de los nuevos libros de viaje colombianos parecen confiar en la familiaridad preexistente de sus lectores con el tema que abordan. Buscan, en esa medida, ofrecer a los lectores internacionales una confirmación de lo que ya saben o creen saber: que Colombia es un territorio gobernado por el conflicto, la corrupción, el narcotráfico y la violencia. Asimismo, la exposición *a priori* de estos escritores a las representaciones

escritura de viajes, vale la pena hacer referencia a narrativas “internas” que han circulado ampliamente más allá de Colombia, como *My Colombian War: A Journey Through the Country I Left Behind* (2007), de Silvana Paternostro, *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2005), de Alfredo Molano, y *País de plomo: crónicas de guerra* (2005), de Juanita León.

culturales de Colombia (y, por extensión, de América Latina) sirve como punto de partida para sus historias.

El orientalismo al que se refiere Edward Said puede verse como el catalizador de una ola de estudios que analizan las formas en que los escritos sobre viajes, particularmente los de los años noventa, representan nuestras culturas. Es importante hacer referencia a Said porque su enfoque pone énfasis en el hecho de que los viajeros, antes de viajar, ya han sido influenciados por las representaciones culturales a las que han estado expuestos previamente: “Por lo tanto, nunca abordaron lugares nuevos o completamente independientes, sino que los percibieron a través de una serie de recuentos ajenos” (Youngs 9). Esto es crucial en el caso de Colombia, donde los actos violentos de los capos de la droga (Pablo Escobar), las guerrillas (FARC) y los paramilitares (AUC) han definido la imagen de esta nación durante mucho tiempo. Esta “exposición *a priori*” a las representaciones culturales es crucial, como veremos, para el análisis de los relatos de viaje colombianos.

Estos relatos a menudo se construyen como validaciones ejemplares de crisis, conflictos y formas de violencia nacionales. ¿Por qué estos escritores buscan replicar en sus relatos de viaje lo que los medios globales ya nos han dicho y continúan diciéndonos sobre Colombia? ¿Qué hace que el público internacional se interese por el oscuro exotismo que nos ofrecen estos libros de viaje? Y, más importante aún, ¿por qué existe un mercado global para estos relatos de viaje a zonas de guerra? ¿Y cómo contribuye ese mercado en sí mismo a la condición colombiana? Estas son algunas de las preguntas que abordaré en este capítulo, a la vez que intento delinear la importancia de la guerra, el conflicto, la noción de desastre y otras crisis colombianas infundidas por los medios, tal como se presentan para el consumo cultural global en los escritos de viajes contemporáneos.

Por un lado, sostengo que la escritura sobre viajes es un medio ideal para informar sobre el conflicto colombiano, es

decir, para producir reportes desde el frente de batalla que refuercen la noción de que dicho conflicto tiene, en esencia, la estructura de una guerra. En un momento en que las audiencias internacionales consumen la guerra y el conflicto a través de los medios globales de comunicación, la escritura de viajes se articula como un proceso de descubrimiento en el que los propios autores participan en una tensión constante entre ellos mismos y el otro, entre el observador y lo observado y, a menudo, en el caso de América Latina, entre culturas dominantes y dominadas. Para Tim Youngs, la escritura de viajes es un género híbrido difícil de demarcar: “[La escritura de viajes] arroja luz sobre cómo nos definimos a nosotros mismos y cómo identificamos a otros. Su construcción de nuestro sentido de ‘yo’ y ‘tú’, ‘nosotros’ o ‘ellos’ opera a nivel individual y nacional, así como en los ámbitos de la psicología, la sociedad y la economía”³ (1).

Un elemento crucial es que todo escrito sobre viajes presupone el estatus de “visitante” del autor, quien permanece como el sustituto del lector: un extranjero cultural que entra, atraviesa y finalmente trasciende los lugares y eventos que encuentra (7).

Desde la perspectiva del lector, tomo *Travel Writing, the Self, and the World* (2002), de Casey Blanton, como punto de partida para mi discusión sobre la escritura de viajes contemporánea. En palabras de Blanton:

La narrativa de viajes es una forma convincente y seductora de contar historias. El lector se desliza por la superficie del texto a través del movimiento del viaje, a la vez que es iniciado en un nuevo territorio extraño y a menudo peligroso [...] las experiencias en el mundo exterior pueden ser “transferidas”

- 3 It throws light on how we define ourselves and on how we identify others. Its construction of our sense of “me” and “you,” “us” or “them” operates on individual and national levels and in the realms of psychology, society and economics.

al yo que está siendo escudriñado, convirtiendo así al viaje en un modo de introspección⁴ (Blanton 2-3)⁵.

Es precisamente esta forma de introspección la que prevalece en los escritos recientes sobre viajes a Colombia, que Blanton situaría dentro del contexto de autorreflexividad e inestabilidad que es común en los relatos de viaje de finales del siglo xx. En estos relatos más recientes, “existe una imposibilidad de reunir al yo con el mundo”, es decir, los escritores, a través de la autorreflexión y la inestabilidad, caen en una especie de lucha interna y, como consecuencia, parecen ser menos contundentes a la hora de afirmar su propia presencia entre los “otros” que están siendo observados (Blanton 26-29). A menudo, en los relatos de viaje colombianos vemos a los narradores estupefactos por el desplazamiento (interno) de los sujetos y el conflicto bélico (externo), y por la consiguiente incapacidad del narrador para explicar en su totalidad las luchas nacionales que definen a Colombia como la tierra de los “sujetos errantes”.

- 4 [...] travel narrative is a compelling and seductive form of storytelling. Its reader is swept along on the surface of the text by pure forward motion of the journey while being initiated into strange and often dangerous new territory (...) the experiences in the outer world can be “transferred” to the self that is being scrutinized, thus converting the journey into a mode of introspection.
- 5 Blanton rastrea los escritos de viajes desde el siglo XIII y Marco Polo en adelante, ofreciendo un desarrollo histórico del género dentro de la interacción entre los parámetros culturales del “yo” narrativo y el “descubrimiento de los otros” que tiene lugar durante el viaje. Para Blanton, es preciso hacer una distinción importante entre “narrativas impersonales” (lineales, planas, cronológicas) y narrativas de viajes “elaboradas conscientemente”, que a menudo se valen de figuras y tropos afines a la ficción. En el caso de Colombia, esto último parece ser más generalizado. En términos de la evolución del género, Blanton ve una tendencia (a partir de los años cincuenta) hacia narrativas de viajes de desilusión, desencanto, tedio e incluso ira (25; haciendo referencia a las narrativas “posturísticas” de Fussell).

Influenciados por el trabajo de Homi Bhabha y su conceptualización de lo “deshabitado” (posiblemente una característica distintiva del sujeto global), Patrick Holland y Graham Huggan han señalado que todas las narrativas de viajes articulan o comparten “una poética del sujeto errante”. Dichas narrativas “están menos preocupadas por recuperar o reinventar un yo único que por seguir la trayectoria de una serie de yoes en tránsito” (14). En este sentido, los relatos de viaje colombianos problematizan la experiencia hasta cierto punto celebratoria de Bhabha del sujeto global en tránsito, que el autor describe en términos positivos: “En el mundo en el que viajo, me estoy recreando sin cesar” (8). Además, para Bhabha, “no tener un hogar no significa estar sin hogar, y los que no tienen hogar tampoco pueden ser fácilmente encasillados en esa familiar división de la vida social: la esfera pública y la privada”⁶ (9). Estas afirmaciones chocan con la realidad de Colombia, con su altísima tasa de desplazamiento interno a lo largo del país. Ese desplazamiento ha producido numerosas trayectorias de tránsito en las que estos viajeros/narradores externos también participan cuando escriben sus relatos de viaje. De esta manera, en el caso de Colombia dichos relatos son por definición doblemente transitorios, ya que tanto sus narradores como sus sujetos narrados están en (constante) tránsito. En otras palabras, estos relatos de viaje, si bien conservan la mirada imperial de la época colonial, al mismo tiempo intentan reposicionar esa mirada a medida que se reubican dentro de las trayectorias transitorias típicas del conflicto colombiano. En palabras de Holland y Huggan, “la mirada imperial de la escritura de viajes todavía opera en una

6 En este sentido, Holland y Huggan sostienen que “las narrativas de viajes buscan expresar lo desconocido, pero también regresan a ello; al explorar el pasado, compilan un inventario de misterios domesticados y, sin embargo, se ven obligadas a afrontar la inesperada extrañeza del presente” (24).

época que, después del imperio, aún tiene que ajustar cuentas con el imperialismo” (15).

Mi enfoque principal, sin embargo, no es tanto analizar más a fondo la relación entre uno mismo y los demás (y el mundo) como la quintaesencia de los relatos de viaje. En cambio, busco explorar la especificidad de esa relación dentro de las condiciones del mercado cultural que han favorecido la proliferación de relatos de viaje colombianos para audiencias globales. Este enfoque me lleva a examinar la producción y distribución de esos relatos dentro de los parámetros del “turismo oscuro”, un concepto que ha tomado fuerza en los estudios recientes⁷. Entendido como “un producto de las circunstancias de la modernidad tardía y una influencia significativa en estas circunstancias” (Lennon y Foley 4), el turismo oscuro es, sobre todo, una industria rentable⁸. Esta industria atrae a visitantes de todo el mundo a sitios “pedagógicos” de muerte y memoria, monumentos de guerra, lugares de conflicto, tumbas de personajes famosos y atrocidades. Todo esto encaja con los parámetros de la economía neoliberal y la comunicación global que apoyan y alientan las prácticas de viajar al “lado oscuro”. Al mismo tiempo, estas prácticas plantean importantes preguntas éticas sobre la mercantilización de la muerte para los fines de la industria turística mundial. En el caso específico de Colombia,

7 Me baso aquí en las siguientes obras: *Dark Tourism: The Appeal of Death and Disaster* (2000), de John Lennon y Malcolm Foley; *Extreme Pursuits: Travel/Writing in an Age of Globalization* (2009), de Graham Huggan, y *The Darker Side of Travel* (2009) y *Writing the Dark Side of Travel* (2012), de Jonathan Skinner.

8 El argumento de Lennon y Foley es que “el turismo oscuro es un indicio de la posmodernidad” impulsado por las tecnologías globales y la ansiedad y la duda sobre la modernidad (11). Skinner, al revisar las contribuciones de Lennon y Foley, ve en la “literatura de turismo tanatológico” y el “turismo oscuro” canales para la mediación entre los vivos y los muertos, y para la esperanza de “un buen morir”, razón por la cual los turistas de todo el mundo acuden en masa a los museos del Holocausto o al lugar del accidente de Lady Di en París (4).

el “turismo oscuro” toma una forma algo diferente, ya que no hay monumentos conmemorativos establecidos ni lugares de “culto a la muerte” para visitar (con la excepción quizás de la tumba de Pablo Escobar o la prisión/cuartel general que él mismo construyó, La Catedral). Pero todo el país puede (posiblemente) interpretarse como un lugar para viajar al lado oscuro. Digo “puede”, precisamente porque eso es lo que muchos de los relatos de viaje colombianos recientes deciden hacer, a saber, viajar a Colombia como país inherentemente vinculado a prácticas de “turismo oscuro”.

Este deseo de visitar lugares de muerte y desastre, como señalan Sharpley y Stone, no es realmente nuevo: “De hecho, desde que la gente ha tenido la posibilidad de viajar, se ha sentido atraída —intencionalmente o no— por sitios, atracciones o acontecimientos que están vinculados de una u otra forma a la muerte, el sufrimiento, la violencia o el desastre” (4). Lo que parece haber cambiado en las últimas décadas es la relevancia de los medios y la tecnología en la modernidad tardía como responsables de “aumentar la especificidad geográfica del asesinato y la muerte violenta” y de hacerlo con un mayor grado de inmediatez a medida que somos llevados a presenciar estos eventos violentos mientras se desarrollan (16). Esto es importante como dispositivo de mercadeo, ya que Colombia es marcada con el signo de la diferencia cultural y se convierte así en un sitio “prohibido”, atractivo para la población masiva que constituye el objetivo del turismo moderno. Sin abordar el caso específico de Colombia, Holland y Huggan sitúan el actual auge de los relatos de viaje en estrecha relación con la diversificación de las sociedades occidentales. Como consecuencia de las preocupaciones sobre la creciente homogeneidad social, hay una oleada de “contraviajeros” en estas sociedades: mujeres, gays, ecoturistas y afines están buscando una “postura de oposición a los modos convencionales de viajar”, como el turismo masivo. Holland y Huggan sostienen que la escritura de viajes es “una mercancía que clama ser comprada, consumida y

comprada nuevamente [...] Es como si este ciclo de producción, consumo y reproducción estuviera en el centro del género; y como si la repetición fuera el gesto paradójico que marca y al mismo tiempo conjura el riesgo de su desaparición (199)⁹.

En este sentido, Colombia (un país multiétnico como ningún otro) ofrece a estos nuevos viajeros la frontera definitiva para la diversificación cultural, la “otredad”, el conflicto inacabado y los territorios desconocidos y peligrosos. El país emerge como un destino ideal para viajes no convencionales, diversos, alternativos o arriesgados. Como señalan Holland y Huggan, la nueva industria cultural está sacando provecho de “las preocupaciones de los occidentales con respecto a la homogeneización” al ofrecer “espectáculos asépticos de turismo masivo” (2), dado que “los viajes abren, al menos potencialmente, un mundo de extrañamiento, en el que el trabajo —el trajín— de viajar consiste en un compromiso productivo con los otros para producir un lugar o una serie de lugares que se resisten a la uniformidad, y ese gesto, a su vez, abre espacio para la diferencia, la “otredad” y la diversidad de formas (trans) culturales”¹⁰ (217).

No se trata tanto de que todos seamos globales ahora (nos guste o no), sino de que, a pesar de que estamos globalizados, vemos en las narrativas exóticas/oscuras un medio que nos redime de desaparecer en la homogeneidad. Un cierto grado de homogeneización es, claro está, la esencia de la globalización. Cuanto más globales nos volvemos, mayor es la tendencia a “igualar” y a “descartar” las diferencias. Por lo tanto, las

9 [...] a commodity that cries out to be purchased and consumed and purchased again [...] It is as if this cycle of production, consumption, and reproduction were at the genre's core; and as if repetition were the paradoxical gesture that both marked and warded off the risk of its demise.

10 [...] travel, at least potentially, opens up a world of estrangement, one in which the work—the travail—of travel is to engage with others productively, to produce a site or number of sites that resist uniformity, and that gesture instead to difference, “otherness” and diversity of (cross-)cultural forms.

formas alternativas de viajar (como las que se encuentran en Colombia y sus alrededores) “proporcionan una coartada para escribir sobre viajes sin dejar de lado las tradiciones y el prestigio (no menos comercial) del género” (Holland y Huggan 198). Incluso las narrativas de estos contraviajeros (a pesar de todas sus posturas opositoras) “no se pueden sustraer del influjo de una serie de tropos y clichés antiguos (originarios, primitivistas, exóticos, etc.), como tampoco pueden esperar destilar encuentros ‘auténticos’ de sus fuentes mercantilizadas”¹¹ (Holland y Huggan 199).

Los relatos de viaje colombianos que analizo en este capítulo presentan precisamente esta tensión entre los tropos antiguos (coloniales/imperiales) y los nuevos (no homogéneos) de la escritura de viajes dentro de los parámetros de distribución y producción del mercado global. Si bien estos contraviajeros en Colombia no pueden escapar completamente de sus ideas preconcebidas y su anclaje cultural, existe (al menos desde su perspectiva) un deseo de reproducir en sus relatos de viaje estos “encuentros auténticos”. Sin embargo, como insiste Debbie Lisle en *The Global Politics of Contemporary Travel Writing* (2006), los rasgos históricos del Imperio todavía están presentes en los escritos de viajes contemporáneos, a pesar de los esfuerzos de los nuevos viajeros por abandonar la herencia colonial explotadora (2). El legado del Imperio permanece incluso cuando se vuelve imposible considerar la escritura de viajes fuera del ámbito del poscolonialismo: “La escritura de viajes contemporánea sigue la tradición colonial: reproduce una civilización occidental dominante de la que surgen escritores de viajes que ejercen dominio sobre otros Estados, culturas y personas” (3). Esto a menudo desemboca en el acto de “juzgar áreas menos civilizadas del mundo” y

11 [...] cannot escape being haunted by an array of tropes and clichés (originary, primitivist, exotic, etc.), any more than they can hope to distill ‘authentic’ encounters from their commodified sources.

representar una cierta superioridad de los valores culturales y morales de los viajeros (3). Para Lisle, todavía persiste una tensión implícita entre las visiones coloniales y metropolitanas en los escritos de viajes contemporáneos. Aunque muchos de los llamados *contraviajeros* (por ejemplo, aquellos que informan sobre Colombia) buscan aportar una visión cosmopolita a sus relatos de viaje, todavía están sujetos a las “lógicas simples de dominación y subordinación” que han definido la mirada imperial durante siglos y que continúan haciéndolo en la era global (incluso bajo conceptualizaciones inclusivas, como la “aldea global”): los escritores de viajes “que actualmente articulan visiones cosmopolitas del mundo no están exentos de las actitudes ‘vergonzantes’ de sus predecesores coloniales: en realidad producen nuevas formas de poder que replican la pasada sensibilidad del imperio” (5). A medida que los nuevos relatos de viaje migran hacia formas cosmopolitas, globales y diversas de escritura, Lisle identifica un cierto grado de despolitización en estas narrativas, a pesar de su celebración de la “igualdad, la tolerancia y la diversidad cultural” (15). El resultado es que los relatos de viaje contemporáneos son, en última instancia, despolitizantes en la medida en que “encubren las relaciones de poder heredadas del Imperio a través de historias supuestamente neutrales y objetivas sobre encuentros con la diferencia” (265). A pesar de los esfuerzos de la globalización por nivelar las diferencias culturales, “la escritura sobre viajes sigue siendo popular porque alimenta imágenes de alteridad utilizadas por los escritores coloniales y, como tal, constituye un refugio frente a actitudes ‘políticamente correctas’ sobre raza, género, sexualidad y clase” (19).

No sorprende, en esa medida, que los relatos de viaje colombianos se utilicen como casos ejemplares de “encuentros con la diferencia”: ¿qué podría ser más diferente que un país multiétnico con cuatro aparatos de guerra distintos (narcotraficantes, guerrillas, paramilitares y ejército nacional), financiados (del todo, parcialmente o mediante sobornos) por el tráfico de

drogas ilícitas? Lo que es muy claro es que los relatos de viaje colombianos no están despolitizados, ya que en ellos hay un nivel de compromiso y “deber global” por parte de estos nuevos viajeros que, a pesar de las posiciones imperiales preconcebidas en sus escritos, buscan exponer la condición pasada y presente del conflicto social de la nación. Es cierto que estos relatos de viaje colombianos persisten en representaciones coloniales de la alteridad y la diferencia, como lo ilustran sus abundantes descripciones de paisajes mágicos y amenazantes. Sin embargo, no todos los escritos sobre viajes que se adhieren a estos topos establecidos pueden simplemente ignorarse como un género conservador que refuerza el imperialismo: “Los escritos sobre viajes son, apropiadamente, un género dinámico, a menudo empleado con fines radicales. Este género se asocia con el colonialismo y la expansión capitalista y con el patriarcado, pero también puede ser opositor, interrogativo y subversivo” (Lisle 14). Los relatos de viaje que analizo a continuación muestran precisamente estas tensiones entre las voces imperiales y opositoras que están necesariamente asociadas con la experiencia de aquellos viajeros cuya inmersión en Colombia busca promover una agenda global de compromiso político.

La escritura mediante las huellas perdidas:
los viajes mágicos y misteriosos de
Ramón Chao y Stephen Smith

El ahora desaparecido sistema ferroviario de trenes de pasajeros en Colombia es el punto de partida de dos relatos de viaje que demuestran la mercantilización cultural de los desafíos pasados y presentes de esta nación para audiencias globales. Tal es el caso de *The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia* (1994), de Ramón Chao, y *Cocaine Train: Tracing My Bloodline Through Colombia* (1999), de Stephen Smith. Se trata de narrativas ejemplares articuladas como “informes

desde el frente de batalla” que son características de la mirada imperial extranjera, la cual se posa sobre las desigualdades globales, los conflictos y la transformación social. Escritos con cinco años de diferencia, ambos relatos de viaje se construyen como narrativas personales de descubrimiento impulsado por la pérdida de un sistema ferroviario viable en Colombia. Las narrativas de Chao y Smith abarcan un período bastante amplio de la historia moderna de la nación, ya que ambas apuntan a reconstruir el pasado a partir de las vías de tren abandonadas que alguna vez sirvieron al país como una forma vital de transporte y desarrollo económico. En el caso de Chao, la narrativa del viaje se organiza a través de anotaciones irregulares en un diario que narra la “gira de la paz”/“gira de la buena voluntad” que la banda francesa de pop/rock Mano Negra realizó en Colombia en 1993. La narrativa de Smith, por su parte, reconstruye un oscuro secreto familiar vinculado al sistema ferroviario nacional y al ingeniero británico Leslie Frost (abuelo materno del autor), quien diseñó muchas de las vías de dicho sistema durante los años treinta y cuarenta. En ambos relatos de viaje, los escritores emprenden un recorrido reconstructivo, histórico (y mágico) por Colombia mientras rastrean los restos del conflicto armado, una operación que también les permite ahondar en sus propias ansiedades personales como viajeros en medio de la inestabilidad del clima político y social.

Escrito por el periodista Ramón Chao, padre del líder de la banda Mano Negra, Manu Chao, *The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia* fue publicado por primera vez en francés en 1994 por una pequeña editorial independiente y prácticamente no estuvo disponible para el público internacional. En el 2009 el libro fue traducido y publicado en inglés y pronto estuvo disponible en formato digital, lo que lo hizo más accesible al público global. La versión española, traducida por Santiago Gamboa poco después de su lanzamiento en francés, se publicó en Madrid en 1994. Hasta el día de hoy, no existe ninguna edición colombiana de *The Train*

of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia, a pesar de que el viaje en tren de Mano Negra fue ampliamente difundido en la prensa colombiana, la cual siguió a la banda en los lugares (en su mayoría rurales) elegidos para la serie de conciertos que conformaron la “gira de la paz”¹². Esta gira fue concebida para llegar a pequeñas comunidades rurales que habían sufrido la guerra entre guerrilla y paramilitares. Mientras la banda se embarcaba en un viaje que era (al menos, desde el punto de vista logístico) casi imposible utilizando las vías de tren existentes que conectan a Bogotá con la costa atlántica, Chao estaba allí como informante privilegiado. El viaje tenía todos los ingredientes de otra gran historia de supervivencia, aventura, desplazamiento y violencia para el mercado cultural global. *The Train of Ice and Fire* es, en esa medida, un relato paradigmático de la condición colombiana, bajo la cual los productos culturales originarios de Colombia están irremediamente vinculados a manifestaciones de violencia y desplazamiento, incluso en los casos en que no existe la intención de promover tales manifestaciones.

Durante el viaje en tren, originalmente planeado para llegar a la ciudad turística de Santa Marta (aproximadamente a mil kilómetros de Bogotá), Mano Negra ofrecería una serie de diez conciertos y espectáculos circenses en estaciones ferroviarias abandonadas a lo largo del camino. Entre las atracciones que

12 El relato de viaje de Ramón Chao ha aparecido en editoriales relativamente desconocidas: *Un train de glace et de feu* fue publicado por la Edition de la Différence, de París. Route publicó la versión en inglés *The Train of Ice and Fire* (traducida por Ann Wright), en el Reino Unido, y El Europeo y La Tradición publicaron la versión en español *Un tren de hielo y fuego*, en Madrid. Otra edición en español fue publicada en el 2001 en Valencia por Cybermonde, con el título *Mano Negra en Colombia: un tren de hielo y fuego*. Se trata, en su mayoría, de imprentas con pequeñas redes de distribución, lo que hizo que este diario de viaje se mantuviera al margen de los canales masivos de circulación hasta que apareció la edición digital/Kindle de la versión en inglés en septiembre del 2010. Podría decirse que ese fue el momento en el que el diario de viaje se globalizó.

ofrecía el tren (más allá de los conciertos de música) estaban un vagón que lanzaba fuego y otro que fabricaba hielo; el “carro-jaula” —descrito como “una enorme iguana metamorfoseada en dragón”—; el “carro de feria”, hogar de “lo mágico y lo atrevido”, y el “carro-grúa”, preparado para “los actos del trapecio y la cuerda floja” (Chao 15-16). Este conjunto de atracciones fue modelado deliberadamente a partir de coloridos espectáculos de carnaval típicos de circos itinerantes y comunidades gitanas. Con eso en mente, Mano Negra emprendió el itinerario previsto el 15 de noviembre de 1993, con miras a entretener y dar solaz a comunidades inmersas en la violencia.

Sin embargo, casualmente, la gira comenzó en un momento crucial de la historia más reciente de la violencia en Colombia, apenas unas semanas antes de que Pablo Escobar fuera tiroteado en los tejados de Medellín y justo en medio de un aumento de la actividad bélica guerrillera y paramilitar. Sin desconocer estos acontecimientos, la banda decidió incorporar como una de las atracciones del tren la llamada “Oficina de los Deseos Humanos”, un tablero de mensajes improvisado que proporcionaba a los asistentes al concierto un canal para expresar sus opiniones sobre los acontecimientos nacionales. El cuaderno de viaje reproduce (al menos parcialmente) los mensajes escritos en Santa Marta (63, 74), Aracataca (94), Bosconia (107), Gamarra (118, 128), Barrancabermeja (144, 148), La Dorada (165) y Facatativá (190). Chao intercala estos mensajes en su diario de viaje sin una secuencia cronológica aparente en un esfuerzo por presentar las “voces reales” de Colombia que expresan sus deseos para la nación. Por lo tanto, es significativo que, a lo largo de la mayor parte de la narración, se da muy poca voz directa a los colombianos que Mano Negra encontró en el camino, ya que el diario de viaje de Chao se centra principalmente en el narrador y, como consecuencia, pone en primer plano el punto de vista del observador en lugar del observado. La mayoría de los mensajes publicados en la Oficina de Deseos Humanos piden el cese de la violencia y critican abiertamente

a los políticos y al gobierno por la dilación de la violencia. También señalan la importancia de la incursión de la banda en zonas de conflicto armado, destacando la vigencia del “*tour de servicio*” de la banda y el deseo de reactivación del sistema ferroviario en Colombia expresado en los mensajes. En este sentido, un joven de 14 años llamado Cristiano Buenahora parece aceptar la premisa de la gira de la banda cuando escribe: “Quiero que el ferrocarril funcione bien para que traiga paz a Colombia” (128). Asimismo, Fidelina Rojas, habitante de 32 años de La Dorada, reflexiona sobre los efectos del recorrido en tren: “Sueño con viajar y conocer países, porque ustedes los extranjeros han dejado un recuerdo muy hermoso en nuestra Colombia” (165). Los mensajes nos ofrecen una mirada inmediata a los deseos y temores de los colombianos. Chao no proporciona ningún contexto para la reproducción de estos mensajes, ya que están separados en secciones independientes que se intercalan con las entradas de su diario de viaje.

Estas citas de los mensajes de la población local subrayan el objetivo que Mano Negra tenía en mente cuando decidió emprender una empresa aparentemente tan atrevida: “[...] reactivar una forma de transporte tan crucial para el tejido social y geográfico de un país” (7). Más importante aún, el diario de viaje de Chao presenta las visiones internas y externas del conflicto colombiano tal como las informan los propios miembros de la banda, los asistentes a los conciertos y, por supuesto, las propias reflexiones del narrador a lo largo del viaje. Estos dos conjuntos de visiones —las del observado y las del observador— son sintomáticos de la escritura de viajes y del encuentro entre “dos mundos” (Europa y América) propuesto por la incursión de Mano Negra en Colombia, que, como lo señalé en la introducción de este capítulo, es un rasgo central de los escritos sobre viajes latinoamericanos¹³.

13 Los antecedentes de la familia Chao son importantes aquí por sus conexiones en ambos continentes. El patriarca es un inmigrante gallego que trabajó

Sin embargo, la narrativa va mucho más allá del objetivo de la banda de explorar a través de esa gira la crisis nacional en Colombia resultante de la desaparición del sistema ferroviario. La importancia del momento histórico en el que se llevó a cabo la gira implica un realineamiento de las fuerzas sociales y económicas en el país, que Mano Negra busca capturar como parte de su *tour* de servicio.

Con este fin, Chao (y los miembros de la banda) recurren a Gabriel García Márquez, cuyos escritos han reflexionado sobre el advenimiento y desaparición de los trenes de pasajeros en Colombia y han absorbido esta historia para (re)crearla a través del “realismo mágico”¹⁴. El título del libro evoca, por supuesto, la primera línea de *Cien años de soledad*, una frase que marca el tono de Chao y de toda la gira de Mano Negra: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (1; citado también en Chao 27). Chao utiliza el tipo de temporalidad en espiral presente en esta frase inicial para intercalar su propia

como director editorial para América Latina de Radio Francia Internacional. Antes de su viaje en tren a Colombia en 1993, Mano Negra había hecho una gira por América Latina en barco como parte del proyecto “Cargo 92” de la banda, cuyos destinos incluyeron Argentina, Uruguay, Brasil, Cuba y República Dominicana. El viaje de 1992 quedó plasmado en el diario *Il était une fois... cargo 92: Royal de luxe, Mano Negra, Philippe Decouflé, Philippe Genty sur la route de Christophe Colomb* (2013).

- 14 Como nos lo recuerda Chao, esta desaparición coincidió con la privatización de los ferrocarriles y el surgimiento de la aerolínea nacional Avianca, que, en efecto, no solo transformó el sistema de transporte de la nación, sino que también afectó su movilidad social y su tejido nacional. El sistema ferroviario colombiano alcanzó en su apogeo unos 3200 kilómetros, de los cuales solo 1600 son hoy vías transitables. La única línea de tren que funciona en la actualidad es la de Bogotá a Zipaquirá, ruta turística hasta la Catedral de Sal (26). Con la excepción de esta línea turística, el sistema de red nacional de pasajeros se suspendió en 1992. Desde entonces se han realizado esfuerzos para reactivar algunas de las líneas ferroviarias existentes, principalmente a través de inversores internacionales.

narrativa del tren con una temporalidad elíptica que yuxtapone eventos actuales y pasados de la historia colombiana con la “gira de la buena voluntad” de Mano Negra. Como en *Cien años de soledad*, Colombia sigue siendo un país azotado por el fuego, es decir, inmerso en una guerra de guerrillas, paramilitares y narcotraficantes (el paralelo sería la Guerra de los Mil Días), pero al mismo tiempo sujeto a incursiones mágicas como la aparición repentina del hielo, que los artistas circenses y Mano Negra ofrecen a los espectadores en los entornos rurales a lo largo de la ruta del tren. En este sentido, todo el viaje en tren puede leerse como un intento de ponerle hielo al fuego, es decir, hacer de la “gira mágica y misteriosa” de la banda y sus extravagantes intérpretes una forma de apaciguar los puntos calientes del conflicto armado. Así lo reafirma Coco, uno de los artífices de la gira colombiana del grupo, quien explica que “para hacer que las personas hablaran de algo distinto al terror en Colombia, conjuré esta idea con un espectáculo que reconciliara a los dos enemigos hereditarios, el fuego y hielo” (24).

Así, la visión del realismo mágico de García Márquez está presente a lo largo de todo el relato de viaje, como lo evidencian las referencias reiteradas de Chao y los miembros de la banda a *Cien años de soledad*¹⁵. Tales referencias también se pueden encontrar en el álbum de fotos incluido en la edición en inglés que documenta el espectáculo de la banda recreando el descubrimiento del hielo en comunidades rurales colombianas, una clara evocación de los inventos de Melquíades en la novela de García Márquez. Más importante aún que el episodio del descubrimiento del hielo (que encaja mejor en el ámbito de lo real maravilloso), Chao busca visitar dos

15 *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, no solo es una referencia importante para el diario de viaje de Chao y su comprensión de Colombia, sino que casi todos los diarios de viaje incluidos en este capítulo hacen referencia a la obra de García Márquez como piedra angular de una visión realista mágica de Colombia. Para las referencias de Smith, véanse en su libro las páginas 109 y 139.

momentos clave de la novela de García Márquez para brindar a sus lectores internacionales algún contexto histórico sobre los acontecimientos que narra en su relato. Mediante estas frecuentes referencias, Chao busca refamiliarizar a sus lectores con el texto de García Márquez y situar su propio relato en el horizonte de las obras del maestro colombiano.

Un momento paradigmático de este procedimiento literario es el sueño de Chao antes de la salida del tren de Bogotá, que hace eco (al menos formalmente) del sueño fundacional de José Arcadio Buendía sobre Macondo, al que Chao hace referencia más adelante (86): “[...] mis sueños estaban poblados de guerrilleros, bandidos, soldados, paramilitares, narcotraficantes; esa mezcla encantadora que hace de Colombia el país más violento del mundo [...] En mis pesadillas nos suceden todo tipo de desastres: bombas que explotan en el camino, ataques de bandas armadas, tiroteos, puñaladas en el corazón”¹⁶ (17).

El sueño premonitorio de Chao ilustra las ideas preconcebidas sobre Colombia que él mismo (y posiblemente Mano Negra) tenían antes de la gira colombiana de la banda. También pone de relieve el hecho de que las premoniciones en Colombia tienden a hacerse realidad (como ocurre con José Arcadio Buendía) y, de hecho, ciertos acontecimientos oníricos finalmente se materializan en esta tierra de lo mágico. Otro ejemplo es la famosa (e históricamente fundamentada) masacre de las bananeras de los años veinte, cuando los trabajadores colombianos de la United Fruit Company tuvieron un sangriento enfrentamiento con el ejército. Por muy central que sea en la novela de García Márquez, este episodio recrea una experiencia de pesadilla para el hijo del patriarca de la

16 [...] my dreams were populated by guerrillas, bandits, soldiers, paramilitaries, drug traffickers; that charming mix that makes Colombia the world's most violent country [...] In my nightmares, all sorts of disasters befall us: bombs exploding on the track, attacks by armed gangs, gun battles, knives stuck in hearts.

familia, José Arcadio II. En el relato de Chao, esto también sirve como contrapunto al deterioro del viaje de la banda cuando los intérpretes llegan a la zona en la que tuvo lugar la masacre, todavía impregnada del recuerdo de la violencia: “El concierto en Ciénaga ha sido cancelado. Ciénaga es un pequeño pueblo a unos cincuenta kilómetros de Santa Marta, escenario de las terribles masacres bananeras de 1928. No ha cambiado mucho. Las autoridades quieren asignarnos escoltas militares durante el viaje, nuestra estancia y los conciertos”¹⁷ (50).

Como lo muestran estos dos ejemplos, la ficción de García Márquez es para Chao no solo una fuente válida de información cultural, sino también una clave necesaria para comprender los hitos históricos del pasado violento de Colombia. Chao utiliza la narrativa de García Márquez como modelo ejemplar del aura mágica que da forma a las visiones de ambos escritores sobre la Colombia contemporánea. No sorprende que, durante la visita de la banda a Aracataca (ciudad natal de García Márquez e inspiración de Macondo), Chao mencione “las bellezas descendientes de Úrsula y el coronel Aureliano Buendía” (82), las visitas de los gitanos y las personas que, hasta el día de hoy, afirman haber conocido “todo un linaje de Aurelianos y José Arcadios” (83). En su esfuerzo por reescribir o visitar el mundo mágico realista de *Cien años de soledad* tres décadas después de su publicación, Chao toma prestada casi palabra por palabra la descripción inicial de García Márquez de Macondo y la reubica dentro de las condiciones económicas actuales:

Aracataca fue fundada aquí por la calidad del suelo y su posición privilegiada frente al arenal. Ya no es el pueblo

17 The concert at Ciénaga has been cancelled. Ciénaga is a small town some fifty kilometers from Santa Marta, scene of the terrible banana massacres in 1928. Not much has changed. The authorities want to give us an army escort during the trip, our stay, and the concerts.

de veinte casas de barro y paja junto a un río diáfano que discurre sobre un lecho de piedras pulidas del tamaño de huevos prehistóricos [...] El río es fangoso, sucio, muy alejado de su antepasado. Las casas han mantenido la misma estructura [...] El primitivo caserío se ha metamorfoseado en un bullicioso pueblo, con comercios, talleres de artesanos y una vía con constante tráfico¹⁸ (85).

Esta incursión del Macondo ficticio en la Aracataca real que Chao visita con Mano Negra resalta la realidad dual que la mirada extranjera parece imponer inevitablemente sobre Colombia. Al vincular el presente del país con su pasado primitivo, misterioso e intrigante (aunque desprovisto de una descripción ficticia), Chao se ajusta tanto a la antigua visión imperial/colonial como a la actual perspectiva cosmopolita de la escritura de viajes. Si bien su relato no reproduce palabra por palabra la segunda frase de la novela, claramente yuxtapone las visiones primitivas y contemporáneas de Aracataca/Macondo: “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (García Márquez, *Cien años de soledad 1*)”¹⁹.

18 Aracataca was founded here because of the quality of the soil and its privileged position vis-à-vis the sandbank. It's no longer the village of twenty mud and straw houses beside a diaphanous river running over a bed of polished stones as big as prehistoric eggs [...] The river is muddy, dirty, a far cry from its ancestor. The houses have kept the same structure [...] The primitive hamlet has metamorphosed into a bustling town, with shops, artisans' workshops, and a road with constant stream of traffic.

19 El siguiente es otro ejemplo en el que la voz colonial aparece en la descripción que hace Chao de los recursos naturales de la nación: “Colombia tiene la suerte de tener recursos infinitos. Su subsuelo posee esmeraldas y otras piedras

De esta manera, *The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia* presenta la compleja realidad de Colombia en consonancia tanto con el ámbito del presente arenoso como con aquel del pasado mágico (por ejemplo, “el río sucio y fangoso” de Aracataca y el “río diáfano” de “piedras pulidas” en Macondo). El prólogo de Ignacio Ramonet anticipa esta dualidad de la nación colombiana, ahora anclada en la mente de muchos lectores internacionales y que el relato de viaje explota a cabalidad: “[este libro] te envuelve en un mundo de olores y aromas, ves paisajes y rostros, sientes calor y frío [...] El terror se ha apoderado de estas regiones de impresionante belleza [...] estas personas alegres, a quienes el tren de hielo y fuego conoció durante su viaje, aún están soñando”²⁰ (4).

Como lo muestra este pasaje, el inicio del diario de viaje de Chao anticipa la intriga y el misterio de las páginas siguientes: “Fui a Colombia porque tenía miedo. Mis dos hijos estaban inmersos en un viaje en un tren aún inexistente, sobre vías oxidadas, a través de un peligroso territorio guerrillero” (7). Como alguien que conoce Latinoamérica bastante bien, Chao evita (casi siempre) las largas descripciones de los paisajes de Colombia que lo posicionarían como la voz europea maravillada ante la belleza de esta nueva tierra. Se trata, en cambio, de un viajero informado, pero que, sin embargo, no siempre puede distanciarse de sus ideas preconcebidas sobre la Colombia que está a punto de enfrentar, y que tal vez quiera enfrentar. Las pocas descripciones de los hermosos paisajes del país parecen tímidas (30, 100); y en las páginas finales sale a relucir el lado

preciosas, enormes reservas de bauxita, potasio y cobre. Las exportaciones de petróleo comenzaron en 1986 con una producción anual de dieciocho millones de toneladas” (162).

- 20 [this book] envelops you in a world of smells and aromas, you see landscapes and faces, feel heat and cold [...] Terror has taken possession of these breathtakingly beautiful regions [...] these joyful people, whom the train of ice and fire met during its journey, are still dreaming.

más oscuro de Colombia. Así como el viaje en tren fracasó en el camino y varios miembros de la banda abandonaron la gira, el diario de viaje de Chao reflexiona sobre la difícil situación actual para la mayoría de los colombianos. Señala, por ejemplo, que “las condiciones de vida de la mayoría de la población de Bogotá son totalmente infrahumanas, peores incluso que las de otras capitales latinoamericanas” (178). Además, el desplazamiento masivo de población que ha experimentado el país “ha convertido a Bogotá en un campo de refugiados” en el que “la sobrepoblación trae consigo desigualdades [y] acentúa la segregación social” (215). Al final, como ocurre con el intento de Mano Negra de restaurar el sistema ferroviario y, en última instancia, recuperar la paz, el fuego triunfa sobre el hielo en este diario de viaje.

* * *

El diario de viaje *Cocaine Train: Tracing My Bloodline Through Colombia* tiene una premisa diferente a la de Chao, pero también busca reclamar la importancia de un sistema ferroviario viable para Colombia. Su autor, el periodista británico Stephen Smith, emprende su viaje, no como parte de una gira colectiva de buena voluntad, sino más bien por un deber personal de buscar un eslabón perdido en su linaje familiar. La historia familiar ligada a Colombia se remonta a los años treinta y cuarenta, cuando su abuelo (Leslie Frost), tuvo una relación extramatrimonial con una empleada doméstica (Beatriz Forero) mientras trabajaba como ingeniero para el sistema ferroviario colombiano. Muchos años después, tras la muerte del ingeniero, Smith decide embarcarse en una aventura colombiana para localizar al hijo de Leslie Frost y su amante colombiana. Sin ningún nombre a la mano y sin mucha información sobre cómo localizar a su pariente perdido, Smith rastrea documentos almacenados en los archivos de la compañía ferroviaria, entrevista a personas que vivieron los días

de gloria de los viajes en tren y su desaparición en Colombia, y viaja a lo largo de algunas de las rutas de tren que su abuelo ayudó a construir en un esfuerzo por encontrar pistas que lo lleven hacia su familia colombiana. El viaje de Smith es, de hecho, de descubrimiento personal, de secretos familiares y de linaje perdido. Pero, sobre todo, es un típico relato de viaje colombiano de autoexamen en medio de lo que un periodista extranjero percibe como un ambiente hostil en un país oscuro, peligroso y violento.

Como diario de viaje colombiano ejemplar, la narrativa de Smith fue claramente comercializada como un libro de viajes para aquellos lectores globales interesados en experimentar tanto el lado más oscuro de Colombia como su faceta mágica. El libro fue publicado en el Reino Unido por Abacus (un sello de Little, Brown and Company), que lo promocionó como un viaje personal audaz y atrevido a una “tierra surrealísticamente hermosa, insondablemente salvaje [y] sórdidamente glamorosa” donde la “masacre es una causa de muerte habitual” (contraportada). La edición impresa de 1999 estuvo disponible en formato digital en septiembre del 2012, coincidiendo con el auge de las publicaciones de relatos de viaje colombianos. *Cocaine Train* es prácticamente desconocido en Colombia porque no hay traducción al español disponible para este libro, y actualmente solo una biblioteca en Bogotá, la Luis Ángel Arango, tiene una copia. Esta disponibilidad limitada refuerza la idea de que el diario de viaje de Smith está escrito para audiencias globales (es decir, lectores anglófonos internacionales) que buscan sumergirse en la exploración de la empañada imagen de Colombia²¹.

21 Smith también ha publicado *The Land of Miracles: A Journey Through Modern Cuba* (1997) y *Underground London: Travels Beneath City Streets* (2004). Cada uno de estos títulos se adhiere en términos generales a puntos de vista “mágicos” y “sórdidos” en la escritura de viajes. Además de sus escritos sobre viajes, Smith ha contribuido a *London Review of Books* y a las noticias de *Channel 4* en el Reino Unido.

Para establecer el tono del relato de viaje y de su aventura personal en Colombia, Smith abre su narración con la imagen de un tren que penetra lentamente la oscuridad: “El tren se adentró en la oscuridad como si arrastrara los pies, como si fuera tan reacio como yo mismo” (1). Esta frase inicial sirve como termómetro de lo que vendrá. A lo largo del libro, las recurrentes visiones oscuras de Smith sobre Colombia como una nación carente de estructuras políticas o sociales viables y al borde del colapso aparecerán junto con sus pensamientos personales sobre las vías abandonadas, su familia y su linaje²². No es coincidencia que la frase “el tren se deslizó en la oscuridad” aparezca cuatro veces (1, 5, 7, 8) en el capítulo inicial, que presenta la vista panorámica un tanto angustiosa de Colombia que Smith acepta sin matices: “Tenía razón desde el comienzo. Colombia era tan mala como me habían dicho, tan mala como yo pensaba, y eso era todo” (5). Pero esta visión de la oscuridad también se extiende a la propia vida personal de Smith, de modo que el viaje a Colombia también trata de recuperar algo personal de la oscuridad general, algo que se deriva del legado de Leslie Frost: “El siguiente relato trata sobre la oscuridad, una oscuridad que ha abrumado a un país entero” (6). La oscuridad, por lo tanto, envuelve todas las cosas

22 Smith proporciona una gran cantidad de información y comentarios relacionados con la violencia en Colombia, lo que refuerza su punto sobre el lado más oscuro del país. En el capítulo inicial menciona, por ejemplo, que “Colombia mata nueve veces más que Estados Unidos” (8), que “la ‘masacre’ es ya parte del argot demográfico de Colombia” (9), que 80 de cada 100 000 personas enfrentan una muerte prematura y que los registros policiales indican 36 000 muertes violentas en 1998 y 32 000 en 1997 (9). De manera similar, Smith proporciona a los lectores internacionales información histórica sobre grupos armados como el M-19, las FARC o el ELN (112-113, 116-117). Esta información pretende validar sus ideas preconcebidas sobre los males nacionales. La breve historia de Smith sobre las guerrillas colombianas está intercalada con recuerdos del tren y de la oscuridad: “El tren atravesó la fría oscuridad de un túnel de arcilla” (117). Nuevamente, a través del tren, Smith reconstruye la historia nacional (una historia de violencia y desaparición).

en el diario de viaje de Smith a Colombia: se trata de Colombia, pero también de un oscuro secreto familiar, la vida ilícita (o doble vida) de un ingeniero muy respetado. Con la llegada del observador externo, que rastrea los orígenes de esta doble oscuridad a través de las vías abandonadas y el extinto sistema ferroviario de pasajeros —otrora signo de prosperidad e inversión económica para el país—, la tarea es recuperar las perdidas vías del tren como medio para descubrir la historia familiar que quedó atrás²³. Smith pretende documentar la importancia del sistema ferroviario para la prosperidad económica de Colombia y, para ello, incluye información que valida los beneficios económicos que alguna vez tuvo el transporte ferroviario para la nación. Sus incursiones en el desarrollo económico y el gran potencial para el crecimiento colombiano típicamente caen dentro de los parámetros de los escritos de viajes (pos)coloniales y las descripciones extractivistas que examinan los recursos potenciales de la nación (uno de los objetivos originales de los escritos de viajes en América Latina):

El Ferrocarril de Antioquia funcionó por primera vez en 1893 [...] El resultado fue un auge en la exportación de café: Colombia se estableció como el principal productor mundial de granos arábicos o suaves, muchos de los cuales se cultivan en Antioquia. La expansión, sin embargo, no se detuvo ahí. La primera gran fábrica textil se inauguró en Medellín en 1906 y, a los pocos años, la ciudad estaba llena de fábricas de algodón (177).

Para navegar en esa oscuridad envolvente, que para Smith es parte integrante de Colombia, el viajero también debe aceptar

23 The Ferrocarril de Antioquia first ran in 1893 [...] The result was a boom in coffee export: Colombia was established as the world's leading producer of Arabica or mild beans, many of them grow in Antioquia. Nor did the expansion end there. The first big textile mill opened in Medellín in 1906, and within a few years, the city was full of cotton factories.

los aspectos “impactantes” y “embriagadores” de esta nación. Según Smith, “Colombia es impactante” (de hecho, repite esta frase varias veces en el capítulo inicial) en el sentido de que es un lugar donde “lo más escandaloso que puede suceder [...] ya ha sucedido” (10), una frase clave en vista de la historia familiar que busca descubrir. Es una nación de extremos (por ejemplo, tráfico de drogas y guerra de guerrillas con hermosos paisajes como telón de fondo), pero que al final te conquista, incluso cuando hay una oscura historia familiar detrás.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en la sección que habla sobre la línea de tren que va de Cali a la ciudad portuaria de Buenaventura, la ruta predilecta de los traficantes de cocaína que recorren los paisajes del Valle del Cauca. Este es el “tren de la cocaína” titular (74). Smith tiene la oportunidad de viajar sin otros pasajeros a bordo y sin narcos a la vista. Puesto que el sistema de la red nacional de trenes fue suspendido en 1992 y el diario de viaje apareció en 1999, se puede asumir que hubo algún arreglo especial para que Smith experimentara la línea de tren abandonada, posiblemente gracias a su conexión familiar con Leslie Frost, posiblemente por ser un periodista extranjero que busca revitalizar el sistema ferroviario. Mientras Smith viaja hacia Buenaventura —“la tan recordada carrera hacia el mar de los suizos” (79)—, pensando en la carrera de ingeniero de Frost y la desaparición del tren, Colombia comienza a ganar su afecto: “Colombia estaba actuando como un narcótico en mí” (79).

De hecho, este efecto narcótico parece aumentar a medida que Smith va conociendo más sobre los sistemas ferroviarios y está a punto de conocer a su pariente perdido: “[...] fue el efecto de Colombia: en ese país drogadicto, el intoxicante más fuerte resultaba ser el país mismo” (105). La embriaguez de Smith encaja bien con su idea de Colombia como una tierra incongruente de belleza, errores, maravillas y sorpresas inesperadas. No es exactamente el recuerdo familiar de Colombia que su madre instiló en él cuando era niño, “un lugar mágico

de sol, montañas y animales” (228). Consciente como está del aumento de la violencia en las últimas décadas, Smith se pregunta si su familiar perdido puede ser un “barón de los narcóticos” o tal vez un político corrupto. Pero cuando finalmente conoce a su pariente perdido, Federico Forero, en el pueblo de Mariquita, todos sus temores iniciales se disipan rápidamente: “[...] todo lo que podrías desear en un tío perdido hace mucho tiempo: apuesto, seguro, una figura íntegra” (210). En este encuentro, Smith se enterará de que su abuelo tuvo un segundo hijo con Beatriz, hecho que se niega a revelar a su madre en el Reino Unido. El hecho de que no se dé información sobre este segundo hijo (quizás se convirtió en narco o en político corrupto, como Smith había temido de Federico) continúa la saga del linaje familiar perdido y perpetúa el misterio que lo rodea. En ese sentido, la tendencia de Smith a adherirse a sus ideas preconcebidas sobre Colombia se refuerza en el episodio familiar de modo que, en última instancia, la familia Forero (es decir, la rama ilegítima de la familia Frost) sigue siendo retratada como “otra” y no como propia, como parte del carácter “escandaloso” y “narcótico” de Colombia.

Sin embargo, sería injusto caracterizar el diario de viaje de Smith como una simple lectura unilateral y desde arriba, vinculada al modo predominantemente imperial de escribir sobre los viajes a América Latina. Si bien es cierto que se trata de un sujeto británico que informa sobre la infraestructura fallida construida por su abuelo bajo el régimen poscolonial de expansión del comercio de café, la reconstrucción (a menudo romántica) que hace Smith del viaje en tren está inevitablemente ligada a la rearticulación de este linaje familiar y a su viaje de descubrimiento personal. En este sentido, si bien el relato de Smith pone énfasis en el lado más oscuro de Colombia, también reflexiona sobre los errores y aciertos de los medios globales en su descripción del país. Por ejemplo, Smith insiste en no asociar las armas con las drogas y las drogas con las armas. Señala, correctamente, que las armas ya existían mucho

antes de que comenzara el auge del narcotráfico, durante las disputas por las condiciones laborales en la zona productora de petróleo de Barrancabermeja (11), por ejemplo, o la huelga de las bananeras en 1928, las cuales ya habían producido niveles significativos de violencia (45-46)²⁴.

Smith cierra acertadamente su relato de viaje con un capítulo dedicado a la única línea de tren de pasajeros que circula actualmente en Colombia: el tren turístico de Bogotá a Zipaquirá, donde se encuentra la Catedral de Sal (una estructura subterránea construida en una mina de sal). Esta es también la oportunidad para retomar su tema inicial de la oscuridad como característica definitoria de su diario de viaje. Mientras desciende a la mina de Zipaquirá, penetrando las “entrañas de la tierra”, ve a Colombia como un “país impío, que avanza en la oscuridad” (236). Su capítulo final resume su propio viaje de descubrimiento, entonces, como un viaje a la oscuridad del país y de su familia. En los párrafos finales, reitera los dos modos de escritura que se han convertido en rasgos inherentes de Colombia y, por extensión, de América Latina: “La Carretera del Norte no se veía como el ‘camino a la muerte’, sino como la Colombia que uno encontraba todos los días, la Colombia de las montañas y los ríos, los parques y las mulas y las busetas llenas de hollín, del sensiblero vallenato y las tortas de maíz, era un incongruentemente hermoso telón de fondo para guerrillas, escuadrones de la muerte y narcotraficantes”²⁵ (225).

24 Smith sostiene que ha habido una “línea ininterrumpida” de violencia desde los años de La Violencia y señala que “la evidencia parecería indicar que la violencia relacionada con las drogas iba a la zaga de otras causas de morbilidad sumaria, incluida la ausencia total de ley y orden” (145).

25 Carretera del Norte didn't look much like the “road to death” but the Colombia you encountered every day, the Colombia of the mountains and rivers, parks and mules and soot-trailing busetas, of maudlin vallenato and maize cakes, was an incongruously beautiful backdrop for guerrillas and death squads and drug gangsters.

Al finalizar el relato de viaje, Smith refuerza la idea de que la belleza en Colombia a menudo se ve “interrumpida” por las duras realidades de la contaminación, el ruido y la violencia cotidianos. Esta noción ha informado su itinerario por Colombia: “Mi mente había estado llena de muerte, la muerte que parecía sinónimo de Colombia en los años noventa, la muerte de mi abuelo hace mucho tiempo, la muerte de mi padre. Había encontrado la Colombia que esperaba, la Colombia que tal vez merecía”²⁶ (231).

Como muchos otros escritores contemporáneos, Smith confirma las expectativas y las ideas preconcebidas que lo llevaron allí, en lugar de dejarse sorprender por el descubrimiento de un nuevo país o un lugar inesperado.

Escribir a casa desde Colombia:
las visiones y recuerdos perdidos de
Matthew Thompson y Michael Jacobs

Colombia, vista como la tierra de la aventura, el misterio y el terror, es el lugar que Matthew Thompson y Michael Jacobs eligen para estar lejos de casa. Sus respectivos relatos de viaje, *My Colombian Death: A Journey Into the Heart of South America's Most Dangerous Country* (2008) y *The Robber of Memories: A River Journey Through Colombia* (2012), sitúan a Colombia como el lugar perfecto para desconectarse de las realidades y rutinas cotidianas, un lugar al que se acude para perder de vista las cosas, desaparecer y, en última instancia, ganar perspectiva sobre la vida en casa. Estos relatos de viaje parecen tratar de “olvidar el hogar”, pero en realidad intentan

26 My mind had been full of death, the death that seemed synonymous with Colombia in the 1990s, the long-ago death of my grand-father, the death of my father. I had found the Colombia I had been expecting, the Colombia I deserved perhaps.

“escribir el hogar”, lo cual es inherente a cualquier experiencia de escritura de viajes: el viajero siempre trae su propio hogar al lugar extranjero que está visitando, a gracias a ideas preconcebidas y comparaciones inevitables entre el país de origen y el de destino. Sin embargo, en los casos de Thompson y Jacobs, estar lejos de casa es el detonante real de sus narrativas de viaje, y Colombia es el lugar donde pueden estar “totalmente desconectados” de su país de origen. Como se puede inferir a partir de los títulos de sus respectivos libros, el relato de viajes de Thompson favorece y explota el lado más oscuro de Colombia, mientras que el de Jacobs, inspirado en un encuentro casual con García Márquez, privilegia la perspectiva del realismo mágico. Ambos relatos de viaje, sin embargo, están atravesados de magia y oscuridad en su representación de la vida en Colombia.

My Colombian Death, de Thompson, narra una aventura de supervivencia a través de una serie de episodios que buscan explícitamente sacar a relucir el lado más oscuro de Colombia. Como se anuncia en la contraportada del libro, este diario de viaje invita a los lectores a una travesía terrorífica donde “matar puede ser divertido”, “donde la vida es tan barata como las drogas” y “donde las líneas entre amigo y enemigo, la vida y la muerte, son a menudo imposibles de identificar”²⁷. Con esta configuración en mente —la cual obviamente encaja con el nicho de mercado que presenta la condición colombiana en el contexto del entusiasmo global por el consumo cultural masivo—, Thompson se embarca en un viaje suicida que le permite desentenderse de las responsabilidades domésticas y familiares. Para él, el atractivo de Colombia es doble en la

27 *My Colombian Death* se publicó por primera vez en Australia en el 2008 (Picador/Pan Macmillan) y comenzó a circular en otros mercados de libros anglófonos en el 2009, el mismo año del lanzamiento de la edición digital. El diario de viaje de Thompson no ha sido traducido al español y no se encuentra en ninguna de las principales bibliotecas colombianas.

medida en que le permite experimentar el país al que podría haber emigrado con sus padres a una edad temprana (su madre se negó y la familia se mudó a Australia) y, lo que es más importante, poner fin a la monotonía de su vida en Sydney, donde trabaja como reportero de *The Sydney Morning Herald*.

Desde el principio, Thompson describe a Colombia como una tierra de “guerra civil perpetua”, “secuestros gratis para todos”, “narcoterrorismo” y “chamanes nativos que dispensan los alucinógenos más poderosos del mundo” (5-7). El punto de inflexión de su viaje es su experiencia cercana a la muerte (o “mal viaje”) con la planta alucinógena yagé, que se detalla en la última sección de su diario. Como lo evidencia su itinerario, Thompson pretende encontrar y desafiar todos los peligros posibles a lo largo del camino, incluidos barrios marginales plagados de drogas y líderes guerrilleros y paramilitares, que presentan oportunidades para el comportamiento más atrevido e imprudente que Colombia puede ofrecer. Es una cuestión de liberación personal, de lograr una desconexión total con respecto al hogar y a su entorno familiar. Mientras el relato de viaje nos lleva a través de los sitios habituales visitados en los relatos de viaje colombianos (Bogotá, Medellín, Cartagena y zonas de conflicto paramilitares y guerrilleras), Thompson se nutre de la idea de estar “sin hogar”. Colombia, al parecer, es el lugar ideal para quienes desean estar lo más lejos posible de casa y transportados a una realidad completamente diferente: “Llévame a Colombia para desvanecerme en un presente abrumador” (18).

Este “presente abrumador” (que para Thompson está salpicado de drogas, conflictos armados y terror) facilita la máxima sensación de liberación. A medida que avanza el viaje, se vuelve cada vez más intrépido, un viajero kamikaze que busca una experiencia colombiana sin límites. Casi parecería que Thompson “se droga” con tales encuentros, lo que refuerza su búsqueda de la muerte en Colombia. Un ejemplo de ello es la reflexión antes de su reunión con Salvatore Mancuso,

el jefe del grupo paramilitar AUC (Autodefensas Unidas de Colombia)²⁸: “Qué privilegio ser un visitante libre, que se transforma y puede escalar ileso a través de los esplendores del terror en Colombia. Nada puede hacerme daño mientras estoy en movimiento: ni las drogas, ni las pandillas, ni los toros, ni los depredadores o la pobreza [...] Estoy desarraigado, sin nada que defender excepto mi libertad”²⁹ (181).

De manera similar, cuando se aventura en territorio de las FARC en la selva, Thompson escribe: “[...] mis sentidos prosperan en estas tierras baldías, mis nervios me inundan de alegría [...] Soy imparable, no tengo miedo, soy inexpugnable” (220). Sin miedo al encuentro con el otro, Thompson siempre se posiciona como superior, situándose a sí mismo lo largo de la mayor parte de su relato como el observador externo que suele tener la ventaja cuando se enfrenta a un encuentro peligroso con lo observado. Es como si su autopoicionamiento como el viajero intrépido y valiente que desciende al “infierno” tuviera como objetivo desafiar las convenciones de corrección política y sacudir a sus lectores. Dicho esto, sería injusto decir que es ignorante o carece de comprensión histórica o contextual sobre el conflicto armado colombiano; por ejemplo, demuestra que está plenamente consciente de los esfuerzos de desmovilización que buscaban poner fin a la actividad paramilitar en Colombia (98-99, 190, 208-209). Sin embargo, siempre se apresura a ofrecer a su lector algún juicio ya preparado. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando concluye lo siguiente después de relatar

28 Mancuso, en palabras de Thompson, “es el comandante en jefe de un ejército clandestino de 30 000 hombres entregados del todo a las atrocidades” (204): “[Mancuso] proyecta el aire casual, juguetón pero distante de un hombre que creció en cuna de oro, más que de un amenazante y sangriento comandante de guerra” (205).

29 What a privilege it is to be a free-ranging shape-shifting visitor who can climb without harm through the splendours of terror in Colombia. Nothing can hurt me while I’m on a roll—not the drugs, the gangs, the bulls, the predators or the poverty [...] I am rootless, with nothing to defend but my freedom.

su encuentro con Mancuso —“el príncipe de las tinieblas de Colombia” —: “Este es un país únicamente de depredadores, de pumas, de jaguares, de bestias ágiles y silenciosas” (217).

La relación de Thompson con el “otro” (como bestia) es inherente a la tradición poscolonial que se aproxima a América Latina (o a Colombia, en este caso) como una tierra extrañamente hermosa plagada de peligro, terror e inmundicia. Para el propósito de su diario de viaje (después de todo, es un viaje de muerte), se concentra en paisajes empolvados, a veces literalmente, dondequiera que pueda encontrarlos. Su descripción de Cartagena (86-97), lejos de su hermosa arquitectura colonial, está marcada por el deterioro y el desperdicio: “Cruzo bulevares de obras viales abandonadas *donde la arena es azotada* por vientos costeros y las burbujas de aguas residuales emergen hacia la superficie, fluyendo sobre las intersecciones y a lo largo de las alcantarillas junto a los puestos de comida [...] *La arena y los desechos humanos* en el aire atacan mis pulmones”³⁰ (90-93; mi énfasis)³¹. Es precisamente este tipo de descripción lo que permite a Thompson sentirse alejado de su hogar (por ejemplo, de la comodidad, el orden y el aseo) y, por tanto, más cercano a su objetivo final de convertirse en parte de los desechos humanos que anticipa en su “muerte colombiana”. Sin embargo, incluso en los casos en los que conscientemente busca sacar a relucir el lado más oscuro de Colombia, la tierra extrañamente hermosa se apodera de sus sentidos. Tal es el caso de su primera impresión de Medellín desde el aire:

30 I cross boulevards of abandoned road works where grit is whipped by coastal winds and sewage bubbles to the surface, flowing over intersections and along gutters beside food stalls [...] The grit and human waste in the air are attacking my lungs.

31 En el original, la palabra *grit* tiene el sentido de “arena” o “polvo”, pero también significa “agallas” o “coraje”. El autor juega con esta polisemia.

[...] la oscuridad de la noche nublada de la montaña debajo de nosotros se disuelve en puntos de luz de color amarillo-anaranjado [...] las líneas punteadas de las luces de las calles y de los automóviles muy abajo también se curvan abruptamente a lo largo del lado opuesto de un golfo en el espacio, brillando desde arriba como una ciudad lanzada al aire. Me desoriento; es demasiado hermoso y extraño³² (227).

La extrañeza y la desorientación en relación con lo que la mayoría de las audiencias internacionales todavía perciben como la capital del crimen y la droga de Colombia son rasgos sintomáticos del “sentimiento de estar lejos de casa”. A pesar de compartir (parcialmente) la versión mediática de Medellín, Thompson sigue siendo sensible a su belleza: “Medellín, donde hasta la paloma de la paz ha sido bombardeada, pero es hermosa, todo está perdonado. Las nubes cubren las estrellas y luego las liberan” (239).

Como vemos en las descripciones que hace Thompson de Medellín, Colombia ha comenzado a ganárselo. Hay una sensación “intoxicante” de estar desorientado, desarraigado, “sin hogar”, y Medellín es el catalizador que trae esta experiencia a la conciencia. No es casualidad que sea en esta ciudad donde Thompson comienza a buscar un chamán que lo inicie en los ritos del consumo de yagé³³. La experiencia del yagé (que a grandes rasgos entra dentro de la categoría de la Colombia mágica) lleva a Thompson a interrumpir su aventura y regresar

32 the blackness of clouded mountain night below us dissolves into orange yellow pinpricks of light [...] the dotted runs of streetlamps and car lights way down below also curve steeply across the far side of a gulf in space, glittering from above like a city thrown in the air. I lose orientation; it is too beautiful and strange.

33 Michael Taussig, también australiano (a quien Thompson no menciona), ha escrito sobre la experiencia del yagé desde un punto de vista antropológico en *My Cocaine Museum* (2004) y *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man* (1991).

a Australia, donde están su esposa Renae y su hijo. Es, por lo tanto, un momento importante en la estructura de su diario de viaje, no solo en términos de su inmersión en el reino de lo mágico, sino porque marca además un cambio importante en el posicionamiento del escritor. Al principio de su diario de viaje, Thompson habla de un episodio sobre las “cualidades mágicas” de Colombia, que son básicas en las secciones finales de *My Colombian Death*. Thompson conoce a un músico australiano que se niega a leer *Cien años de soledad*: “Odio toda esa puta mierda del realismo mágico. Es demasiado lindo. Este lugar es tan milagroso como beber un líquido para desatascar cañerías” (169). Pero su reacción inicial contra el realismo mágico cambia significativamente hacia el final del diario de viaje. Una vez en manos del chamán, el viajero extranjero se convierte en objeto de su propia observación, por lo que tiene que renunciar a su postura colonial/imperial autoritaria y, en última instancia, a su sentido de orientación, de hogar.

El viaje del yagé y sus cualidades mágicas o curativas se presagian en los primeros capítulos cuando Thompson visita el Museo del Oro en Bogotá. Al examinar los artefactos muiscas y leer sobre los rituales chamánicos del período precolombino, el autor describe la ayahuasca o yagé como una pócima que conduce al trance: “[...] tiene propiedades purgativas que inicialmente enferman violentamente a quienes la beben, pero también contiene poderosas sustancias químicas psicoactivas que inducen visiones de la jungla y la civilización perdida” (61). Es importante señalar aquí que su descripción de los efectos del yagé coincide con el relato del diario de viaje de Colombia como un país que “enfermará violentamente” y “purgará” al viajero. Esta combinación de violencia y purga ha sido siempre el propósito del viaje, una experiencia cercana a la muerte en un país de “intoxicación” que “vive borracho, en niveles repugnantes de autocomplacencia” (298). Hasta este punto, estos modos de intoxicación también le han permitido a Thompson sentirse libre y “lejos de casa”, pero a medida que

el yagé hace pleno efecto en su cuerpo, produciendo vómito, pulso débil y sensación de ahogamiento, el viajero comienza a sentir miedo hacia la muerte y hacia el riesgo de ser “un viajero sin esperanza de volver” (302):

El yagé me está matando [...] tengo una sobredosis [...] me estoy muriendo en un retrete del tercer mundo. Tiré todo. Hice pasar a Renae por un infierno y le robé a su hijo un padre para morir por las drogas en un retrete colombiano [...] Cada célula de mi cuerpo está llegando a una quietud total y terminal. El pánico detona en un terror que se expande sin cesar³⁴ (303-304).

Y así, incapaz de aceptar su muerte anunciada en Colombia, Thompson regresa a “casa”, recordando a la esposa y al hijo que dejó en Australia, justo antes de perder el conocimiento. El yagé y Colombia, al final, le brindan una segunda oportunidad en la vida y, lo que es más importante, un “nuevo yo” capaz de regresar a casa: “En verdad, he nacido de nuevo, y esta vez no en la ignorancia de la niñez, sino en la libertad sangrienta, marcada y hermosa del fugitivo” (319).

* * *

Un tipo diferente de escapismo (lejos de casa) se puede encontrar en *The Robber of Memories*, de Michael Jacobs³⁵. Estructurado como una memoria de viaje a lo largo del río Magdalena,

34 The yagé is killing me [...] I am overdosing [...] I am dying in a Third World toilet. I threw everything away. I put Renae through hell and stole her baby's father away to go die from drugs in a Colombian toilet [...] Every cell in my body is coming to a total, terminal stillness. Panic detonates into endlessly expanding terror.

35 Publicado por Granta Books en el Reino Unido en el 2012, *The Robber of Memories* (también disponible en formato digital desde el 2013) se comercializa como una “guía de viaje” para lectores interesados en la información

este diario es una meditación personal sobre el alzhéimer y la demencia que sufren los padres del autor, que Jacobs utiliza para vincular a Colombia (una tierra donde “los recuerdos son ilusorios”) con su hogar en el Reino Unido (donde los recuerdos se han desvanecido como consecuencia de las enfermedades degenerativas de sus padres). En este relato de viaje se busca a Colombia no como el lugar del encuentro con la muerte, sino como un lugar para los recuerdos, más precisamente como el lugar para emprender un viaje de recuerdos. Jacobs se propone explorar la memoria “como fuente de misterio y asombro” (14), siguiendo la trayectoria por el río Magdalena desde Barranquilla (Atlántico) hasta San Agustín (Huila). Su itinerario fluvial está inspirado en la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (1985), que cierra con el “interminable” viaje amoroso de los dos ancianos protagonistas (Fermina Daza y Florentino Ariza) de ida y vuelta a lo largo del río Magdalena durante su ingeniosa y autoimpuesta cuarentena contra el cólera³⁶. Jacobs hace referencia a un extracto (en forma de epígrafe) de esta escena final para abrir su diario de viaje: “[...] y se dio cuenta de que el Magdalena, padre de las aguas, uno de los ríos más grandes del mundo, era solo una ilusión de la memoria”. La búsqueda de tal ilusión en medio de las mágicas y espantosas realidades colombianas que Jacobs encontrará a lo largo del viaje por el río ocupará gran parte de su diario³⁷.

sociohistórica sobre Colombia. El autor, Michael Jacobs, ha escrito varios libros de viajes sobre España, Francia y la región andina.

- 36 Como es habitual en los relatos de viaje colombianos contemporáneos, el diario de Jacobs también incluye referencias a *Cien años de soledad* (7-9, 195).
- 37 El documentalista Nicolás Rincón Gille también explora la vida y la muerte a lo largo del río Magdalena en su película del 2010 *Los abrazos del río*. Como en el diario de Jacobs, Rincón expone la transformación del río de un lugar de sustento y mitología para los lugareños a un cementerio.

Los recuerdos fluviales que emergen de la novela de García Márquez son a la vez explorados y disipados en el relato de Jacobs, el cual presenta al Magdalena como una combinación de belleza natural (“la culminación inolvidable de montañas y páramos tropicales”), peligros sociopolíticos e historia violenta que tienen un efecto “psicoactivo” en el viajero (157). También es un vertedero de víctimas del conflicto armado entre guerrillas y paramilitares, una fosa común para los desaparecidos y para los recuerdos robados que quedan atrás y que evocan en Jacobs a aquellos que están desapareciendo en su vida familiar: “Pensaba en los desaparecidos, en la acumulación de presencias ausentes en mi vida, en los miles de víctimas desaparecidas flotando en el Magdalena” (172-173). Por lo tanto, la vida y la muerte que Jacobs encuentra a lo largo del río lo ayudan a construir un vínculo entre la memoria personal (“la presencia ausente” en su vida) y la pérdida histórica de la memoria que atormenta a la nación, a medida que las víctimas sin nombre se acumulan a lo largo de las orillas del río. El interés de Jacobs por exponer los crímenes y violaciones de derechos humanos de guerrilleros y paramilitares tiene que ver precisamente con su búsqueda de recuperar la memoria perdida de quienes han sufrido las masacres del conflicto armado.

En el proceso de recuperar los recuerdos que le han sido arrebatados, Jacobs a menudo recurre a episodios de la vida hogareña en el Reino Unido, en particular aquellos relacionados con las “ausencias” que padecieron sus padres. Es mediante esta reflexión constante sobre la pérdida de la memoria (individual o nacional) que Jacobs logra “escribir el hogar” (inscribir el hogar en su narrativa) mientras está en Colombia. Este vínculo entre hogar y distancia se ve en la ciudad de Yarumal (Antioquia), cuya población, debido a una rara mutación genética que se remonta a los inmigrantes españoles del siglo XVIII, tiene una de las tasas más altas del mundo de aparición temprana del alzhéimer. Este llamado “pueblo del alzhéimer” fascina a Jacobs por razones que van más allá de la vinculación de Colombia

con la enfermedad terminal de su padre³⁸. Otrora un foco de lucha guerrillera y violencia escabrosa, Yarumal ofrece un extraño paralelo de vida con el famoso episodio de la “pérdida de la memoria” en *Cien años de soledad*, cuando los habitantes de Macondo sufren colectivamente de insomnio y, posteriormente, pierden la memoria y el lenguaje. De manera similar, el episodio constituye un caso paradigmático de pérdida de memoria histórica: ahora es la pérdida de memoria colectiva que surge de un conflicto violento la que presagia la proliferación de la enfermedad. Al poner la historia de Yarumal en el centro de la sección del diario de viaje titulada “Los desaparecidos”, Jacobs amplifica tanto el significado de desaparición en el contexto de Colombia como el de la pérdida de memoria como enfermedad. Además, y de forma no muy diferente a la de otros relatos de viaje colombianos, se basa en gran medida en el realismo mágico (por ejemplo, un pueblo sin memoria a merced tanto de la guerrilla como de una enfermedad mental generalizada) como un recurso que le permite escribir sobre lo que percibe como la insondable realidad de Colombia.

Otro episodio de la vida colombiana en el que Jacobs explora el realismo mágico de García Márquez es su breve encuentro con un subcomandante de las FARC cerca de Yarumal. Cuando el comandante anónimo afirma que “las FARC ahora pretenden ser un importante promotor del turismo en Colombia”, Jacobs siente que está “viviendo un sueño absurdo” que solo puede explicarse con la ayuda de la ficción de García Márquez: “Había paseado por las páginas de *Cien años de soledad*, siendo testigo

38 Jacobs conoce Yarumal gracias a su encuentro con el escritor de Medellín Héctor Abad Faciolince. En particular, Jacobs está interesado en *El olvido que seremos* (2006), un homenaje al padre de Abad que fue asesinado por fuerzas paramilitares, y en el artículo “El pueblo del alzhéimer”, “sobre la proliferación de la enfermedad en un distrito a cien kilómetros al norte de Medellín” (Jacobs 193). Las memorias de Abad han sido traducidas al inglés como *Oblivion* (2010) y también han sido adaptadas a la pantalla grande en el documental *Carta a una sombra* (2015) y, más recientemente, en una película dirigida por Fernando Trueba (2020).

de una guerra que ya no tenía ningún sentido, una guerra basada en recuerdos cada vez menos claros de cómo había comenzado, una guerra que continuaba casi mecánicamente, sin importar sus objetivos cambiantes, cada vez más confusos”³⁹ (238).

A pesar de la preocupación principal de Jacobs por “los recuerdos robados” o arrebatados por la enfermedad o la violencia, su diario de viaje también busca brindar cierto nivel de conciencia global sobre las duras realidades de Colombia. Por mucho que esté atrapado en su propio viaje melancólico lejos de casa y entre las maravillas naturales del país, también está comprometido a exponer las atrocidades llevadas a cabo por guerrillas y paramilitares. A medida que se acerca al nacimiento del Magdalena en el Páramo de las Papas, “ese lugar de belleza legendaria” (225) ahora azotado por la actividad guerrillera, el diario gira hacia descripciones que hacen de su viaje personal una experiencia que involucra el interés colectivo en las tragedias humanas del desplazamiento y la muerte: “Era un paisaje de fantasmas y recuerdos trágicos, de asesinatos y secuestros, de fincas tomadas por las FARC, de niños despojados de sus casas, de requisas y represalias del ejército, de habitantes que habían aprendido a sobrevivir sin contarle nada a nadie”⁴⁰ (258).

Al embarcarse en un viaje de iniciación que induce a la suspensión del recuerdo, el diario de viaje de Jacobs plantea si el olvido está asociado al hogar y a la familia o a la violencia histórica, que está en el centro de los esfuerzos de reconciliación en Colombia.

39 I had strolled into the pages of *One Hundred Years of Solitude*, witnessing a war that no longer made any sense, a war based on rapidly diminishing memories of how it had started, a war that was kept going almost mechanically, mindless of its shifting, ever more confused objectives.)

40 It was a landscape of ghosts and tragic memories, of killings and kidnappings, of farms taken over by the FARC, of children robbed of their homes, of army searches and reprisals, of inhabitants who had learnt to survive by not telling anyone anything.

El *boom* de los relatos de viaje colombianos

Como hemos visto en los relatos de viaje de Smith, Chao, Thompson y Jacobs, el miedo, el terror, la belleza y la magia parecen ser aquellos atributos de Colombia que el mercado cultural global busca perpetuar para venderlos a audiencias internacionales. Todos estos relatos de viaje, sin embargo, presentan diversos grados de defensa de los derechos de las víctimas del conflicto armado y, por lo tanto, no deberían ser simplemente descartados como libros de viajes generados por el mercado para lectura recreativa. Si bien los relatos de viaje colombianos presentan patrones conocidos y puntos de vista sesgados en los escritos de viajes de América Latina (por ejemplo, la presencia irremediabilmente notoria de la mirada imperial, la primacía de la voz del observador sobre el sujeto observado), también ofrecen a lectores globales representaciones alternativas a las versiones cinematográfica y televisiva de Colombia. Quizás estoy siendo algo ingenuo sobre el alcance y el impacto que realmente tienen algunos de estos relatos de viaje, y sobre cómo se leen o si se leen en absoluto. Sin embargo, como lo mencioné en la sección introductoria de este capítulo, una de las razones del reciente auge de los relatos de viaje tiene que ver con el interés genuino de los lectores globales en torno a la diferencia, la diversidad cultural y la exploración de aquello que es distantemente extranjero, extraño o desconocido para ellos.

Los relatos de viaje colombianos son muy adecuados para responder a tales demandas del mercado, y es de esperar que, a medida que las preocupaciones de seguridad disminuyan un poco y más miradas extranjeras se posen sobre las áreas remotas del país, emerjan más escritos de este tipo. Diarios de viajes recientes como *Short Walks from Bogotá* (2012), de Tom Feiling, *Beyond Bogotá* (2009), de Garry Leech, *The Saddest Country, On Assignment in Colombia* (2004), de Nicholas Coghlan, o *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla*

Politics in Colombia (2004), de Steven Dudley, han aparecido en una amplia variedad de editoriales tanto comerciales como académicas (Penguin, Beacon, McGill, Routledge), con audiencias diversas, y constituyen buenos ejemplos de esta tendencia actual del mercado y de su diversificación en torno a los relatos de viaje⁴¹. Si bien estos libros tienen diferentes propósitos y alcances, sus autores comparten una agenda común de defensa de las víctimas en Colombia. Sin embargo, no deja de ser importante que sus libros también se beneficien (y se lucren) del auge general de los relatos de viaje en el que Colombia desempeña un papel central, especialmente teniendo en cuenta que los relatos de viaje más recientes son ampliamente accesibles en formato digital.

Por oportunistas que puedan parecer algunos de estos relatos de viaje recientes, vale la pena explorar las razones por las que se publican y distribuyen en el mercado global. Por ejemplo, *Short Walks*, de Feiling —periodista británico que trabajó para la ONG “Justicia para Colombia” y produjo el documental *Resistencia: Hip-Hop in Colombia* (2001)—, busca exponer las duras condiciones de vida de las zonas rurales de Colombia sometidas a guerra paramilitar y de guerrillas, al tiempo que ofrece a los lectores una visión de la

41 Algunos de estos autores no son neófitos en Colombia, ya que han vivido y publicado sobre el país antes. Véanse, por ejemplo, *Cocaine Nation: How the White Trade Took Over the World* (Pegasus, 2009; originalmente *The Candy Machine: How Cocaine Took Over the World*; Penguin, Reino Unido, 2009) y *The FARC* (Zed, 2011), de Leech. Podría decirse que Feiling y Leech han sacado provecho del actual auge de los relatos de viaje colombianos. Otro título en esta lista de relatos de viaje sobre Colombia es *Two Wheels Through Terror*, de Glen Heggstad. Este es un diario de viaje bastante desconocido de un exsoldado del ejército estadounidense, profesor de artes marciales y “motero” que es detenido por el ELN en Colombia. Heggstad se nos presenta como un viajero mal informado que constantemente se posiciona como más inteligente que los guerrilleros y, obviamente, como su “superior” proveniente del Norte. Para la sección del diario de viaje dedicada a Colombia, véanse 83-172.

“nueva Colombia”. El relato detallado de Feiling proporciona una gran cantidad de información histórica sobre cómo se formaron grupos armados como las AUC, el ELN y las FARC, y qué tipos de interacción han tenido con diferentes sectores de la población y varios gobiernos desde su aparición. Su interés en explorar la “violentología” de Colombia ofrece a los lectores internacionales un análisis de múltiples capas de los llamados actores del conflicto (narcotraficantes, secuestradores, guerrillas y paramilitares). Más importante aún desde el ángulo del mercado cultural, Feiling advierte a sus lectores internacionales sobre el hecho de que, a pesar de los actos violentos que dominan la “vieja” Colombia, la nueva Colombia del siglo XXI tiene todas las características de una historia de éxito (al menos, “en el papel”), gracias a sus ricos recursos (minerales, viento, agua, tierras de cultivo, biodiversidad) (cap. 10; *loc.* 3356). Se trata, pues, de un país potencialmente diferente al retratado en los medios y, por tanto, digno de ser explorado.

Asimismo, es un país diferente al que encontró en 1999, ya que ahora parece anclado en la renovación y repetición que los lectores internacionales pueden reconocer tras la lectura de *Cien años de soledad*: “Doce años después, un número cada vez mayor de extranjeros están descubriendo la generosidad de Colombia. A pesar de los irregulares contornos de su historia nacional, el país parece destinado a emerger de los años de soledad que están por venir. El mundo celebrará este acontecimiento”⁴² (cap. 11; *loc.* 3695).

Por lo tanto, el diario de viaje de Feiling busca apelar a los deseos de los lectores (y de los viajeros) de (re)descubrir una nueva tierra de vastos recursos y belleza incomparable que

42 Twelve years later, growing numbers of foreigners are discovering the bounty of Colombia. Despite the ragged contours of its national history, it seems destined to emerge from its years of solitude to come. The world is in for a treat when it does.

se está deshaciendo de su imagen y su pasado contaminados (o al menos intentándolo), aunque todavía sujeto a “años de soledad” tanto en su futuro como en su pasado.

Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia, de Dudley, y *The Saddest Country: On Assignment in Colombia*, de Coghlan, se desvían significativamente del carro del realismo mágico y de lo que algunos considerarían un diario de viaje estándar. Ambos títulos, publicados en el 2004 por editoriales académicas (o de orientación académica), obviamente tienen un gran atractivo para audiencias internacionales interesadas en la defensa y los abusos de los derechos humanos, ya que documentan las experiencias de sus autores en Colombia durante el incremento de la violencia en el país en los años noventa. Coghlan, un exfuncionario de la embajada de Canadá e invitado de la ONG Peace Brigades International, se propone informar y explicar por qué “Colombia merece no solo nuestro horror sino también nuestra simpatía” (5). Alejándose de la descripción de hermosos paisajes, este diario de viaje es una exposición de la “impunidad por crímenes de todo tipo” que ha definido la historia reciente del país. Por su parte, Dudley —quien, casualmente, llegó a Colombia en 1995 como miembro de las Brigadas Internacionales de Paz— se centra en la desaparición del izquierdista Partido Comunista de Colombia y en la historia de la Unión Patriótica, y en los horrores que siguieron una vez que la mayoría de sus líderes (y miembros) habían sido aniquilados en medio de la violencia de los años ochenta y noventa. Mientras viaja por el país para documentar, por ejemplo, el sindicato procomunista en la refinería de petróleo de Barrancabermeja (un foco de actividad guerrillera y paramilitar), se acerca a lo que llama “fantasmas ambulantes” colombianos. Se trata de “personas que han cruzado la frontera de la muerte”, que “aún están vivas” pero desearían “estar muertas”, porque el conflicto armado las ha “arrinconado” y las ha obligado a vivir en un mundo de “velorios y funerales” (11).

Como se puede deducir de estas sucintas descripciones, Coghlan y Dudley pretenden llegar a un nivel más alto entre sus audiencias internacionales, y lo hacen explicando la importancia sociohistórica de sus viajes políticamente comprometidos, situándose por encima de la mayoría de los “diarios de viajes de miedo y muerte”, el mismo género al que, sin embargo, parecen hacer referencia los títulos de sus libros.

El público internacional también puede encontrar un grado similar de defensa y distanciamiento de las representaciones del realismo mágico al leer *Beyond Bogotá*, de Garry Leech. Aunque no es un relato de viaje en sentido estricto, el libro (un cruce entre una memoria personal y un diario) se basa en las once horas de detención de Leech por parte de las FARC en el 2006. Estructurado en once capítulos (supuestamente correspondientes a cada hora de “confinamiento”), el libro proporciona poca o ninguna información sobre el motivo de su detención, liberación y/o su estado mental mientras estuvo detenido⁴³, pero sí ofrece a los lectores algunos antecedentes importantes que lo convertirían en un enemigo potencial de las FARC: es un estadounidense nacido en Gran Bretaña, que sirvió durante 18 meses como infante de marina estadounidense en el Canal de Panamá, donde formó parte de las Fuerzas Especiales de Estados Unidos. Sin embargo, Leech rechaza cualquier lealtad al ejército estadounidense: “Rápidamente llegué a detestar la naturaleza deshumanizante, insensibilizante y tediosa de la vida militar, y respondí a ello con creciente desobediencia hacia mis superiores [...] Muchos años después me daría cuenta de lo ajeno que era a las realidades políticas y sociales de Panamá” (11).

43 I quickly grew to detest the dehumanizing, desensitizing, and tedious nature of military life and responded to it by becoming increasingly disobedient to my superiors [...] Many years later, I would come to realize just how oblivious I was of the political and social realities of Panama (11).

En cambio, en cada capítulo Leech deambula en su mente por las partes de Colombia que ha visitado en el pasado, al tiempo que reflexiona sobre la guerra civil que aflige a la nación y aborda algunas posibles soluciones. Por ejemplo, condena el intervencionismo económico y militar de Estados Unidos en Colombia (111-112), denuncia los asesinatos de líderes sindicales y el impacto posterior en los derechos de los trabajadores (195), y expone la degradación ambiental y sus efectos sobre los recursos naturales para las comunidades afrocolombianas e indígenas en La Guajira (202).

Promocionado en el mercado como un relato convincente y exhaustivo de las realidades en Colombia, que proporciona “nuevas perspectivas sobre la política exterior de Estados Unidos, el papel de los medios de comunicación y la difícil situación de los colombianos atrapados en medio de una guerra brutal” (contraportada), el libro de Leech ofrece una imagen bastante sesgada que condena categóricamente los actos de los paramilitares (y sus intervenciones financiadas por el Estado) al mismo tiempo que simpatiza un poco con la causa de las FARC (que, dicho sea de paso, es el tema de su próximo libro). Su “diario de una guerra contra las drogas” (como indica el subtítulo) pone demasiado énfasis en su “desafortunado” encuentro con las FARC, y también proporciona una “falsa sensación” de viajar por toda Colombia, que Leech y (presumiblemente) su editor, han usado de manera oportunista para competir en el actual *boom* de los relatos de viaje colombianos.

Bajo las políticas neoliberales, se deben abrir nuevos mercados para seguir satisfaciendo la demanda sin precedentes de viajes y escritura sobre viajes que define la era global. Colombia se erige como la última frontera para viajeros nuevos, más aventureros y/o con mayor conciencia social. Al menos, tal es la idea que se está difundiendo en los recientes relatos de viaje colombianos y en la forma en que están siendo reseñados por los principales periódicos. El auge de los relatos de viaje

colombianos inspira también una reflexión sobre hasta qué punto la industria de viajes favorece un portafolio diverso de destinos, que incluye sitios de puro ocio, así como turismo oscuro y promoción humanitaria. Colombia ofrece a los escritores de relatos de viaje una combinación única de oportunidades: para el compromiso global en torno a los conflictos y las crisis sociales, para ampliar la conciencia sobre las violaciones de derechos humanos, pero también para describir paisajes cautivadores y explorar la diversidad y heterogeneidad social.

CAPÍTULO 4

VISUALIDAD AFECTIVA: EL CINE DEL CONFLICTO Y LA RECONCILIACIÓN

¿Es el tacto necesario para lograr la reconciliación? Comienzo este capítulo con esa pregunta para situar la importancia de dicho sentido en las prácticas de reconciliación. Por lo general, la reconciliación incluye una experiencia táctil (un apretón de manos o un abrazo) para indicar algún nivel de cierre o fin del conflicto. El cine colombiano de las últimas dos décadas ha explorado gramáticas visuales que se centran precisamente en lo táctil y en la proximidad entre víctimas y victimarios (o entre partes opuestas del conflicto). “Tocar al otro”, por así decirlo, se ha convertido en un topos recurrente en películas recientes y, por lo tanto, ha activado prácticas afectivas en la experiencia de ver películas como un medio hacia la reconciliación nacional. Al desplegar lo táctil como uno de sus principales dispositivos visuales, estas nuevas películas exploran la relación entre los espectadores y los sujetos cinematográficos, creando una nueva forma de conocimiento que es, en principio, más

igualitaria y menos hegemónica. Este tipo de relación visual favorece la conexión con los demás y, en definitiva, fomenta la reconciliación. A medida que la presentación visual se aleja del despliegue explícito de atrocidades y crímenes en la pantalla, se desencadena en el espectador una experiencia de “sentir al otro” o “sentir el conflicto”; en pocas palabras, sentir el conflicto se vuelve más importante que verlo.

Como Laura Marks propone en *The Skin of Film* (2000), la visualidad táctil busca relacionar directamente los objetos tocados con los recuerdos, los silencios y las ausencias que se evocan a través de ellos. Esto es precisamente lo que experimentamos en el cine colombiano contemporáneo: vemos el conflicto a través de recuerdos, silencios, ausencias y a través del contacto visual con el celuloide. El afecto en el espectador se desencadena a través de experiencias táctiles, a través de imágenes texturizadas en las que el ojo está expuesto a formas no tradicionales de visualidad como la háptica, definida a grandes rasgos como el sentido del tacto o la percepción táctil. La visualidad táctil a menudo nos hace experimentar una visualización parcial, ya que las imágenes de la película se oscurecen intencionalmente por la granulación, la oscuridad, lo gris, lo incompleto o lo borroso. Como sugiere Marks, como espectadores de cine al principio estamos confundidos acerca de lo que vemos (o más bien no vemos) en la pantalla y acerca de la aparente ausencia de una narrativa cinematográfica coherente. A diferencia de la visualidad óptica, que “supone que todos los recursos que el espectador requiere están disponibles en la imagen”, en la imagen háptica nos vemos obligados a “contemplar la imagen misma en lugar de ser arrastrados hacia la narrativa” (Marcos 163). Así, muchas veces tenemos que completar o complementar la visualización parcial u obstruida y las “zonas grises” que aparecen en la pantalla, y para ello nos involucramos en la narrativa fílmica a través de un contacto ocular con la llamada *piel de la película*, ya que es necesario discernir las texturas que se nos presentan.

Como nos lo recuerda Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion* (2002), lo háptico, como sugiere su raíz etimológica —relacionada con la “capacidad de entrar en contacto” (6)— nos conecta con las personas y la superficie de las cosas a través del tacto. Bruno plantea una serie de vínculos entre la percepción háptica, el tacto y el afecto que, en última instancia, se relacionan con las duplas conceptuales vista/lugar [*sight/site*] y emoción/movimiento [*emotion/motion*]: “Así, mientras la base del tacto es alcanzar un objeto, un lugar o una persona (incluido uno mismo), también implica lo contrario, es decir, ser tocado” (254). Es en este movimiento de tocar y ser tocado —y las prácticas afectivas involucradas en este proceso— donde pretendo enmarcar mi lectura del cine colombiano reciente y cómo ese cine aborda el conflicto y la reconciliación.

La visualidad óptica ha dominado durante mucho tiempo el panorama cinematográfico colombiano, ofreciendo al público películas que retratan el conflicto armado de manera simplista, con una fijación en las duras realidades del conflicto a través de representaciones realistas de la violencia y la guerra en las que el “bien” y el “mal” están claramente definidos. Recientemente, sin embargo, se ha producido un cambio importante tendiente a dismantelar las narrativas hegemónicas sobre el conflicto armado para representarlo, en cambio, a través de gramáticas visuales más complejas y tramas fílmicas informadas por la tactilidad y las imágenes hápticas. Este cambio, en mi opinión, tiene que ver con varios factores convergentes, como lo son el movimiento histórico hacia la reconciliación nacional, el surgimiento de cineastas colombianos con formación académica, el financiamiento y apoyo gubernamental a la expansión y distribución de películas colombianas, el agotamiento de la audiencia con respecto a las representaciones miméticas (y a menudo crudas) de la violencia que polarizan el conflicto armado, y el advenimiento de plataformas globales de distribución fílmica.

Algunos casos paradigmáticos de este giro hacia una visualidad compleja (léase multisensorial) en el cine colombiano se pueden encontrar en las gramáticas visuales exploradas en películas contemporáneas como *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), *La sirga* (William Vega, 2012), *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015) y *Violencia* (Jorge Forero, 2015). En ellas, el conflicto sirve de anclaje para la narrativa filmica y sigue siendo un elemento importante en la representación visual, pero hay un cambio hacia la oclusión del conflicto y la imagen en movimiento que lo representa. La oclusión visual es común en estas películas, ya que el polvo, la niebla, la lluvia, las cenizas o la vegetación impiden nuestra visión completa y difuminan la primacía de la visualidad óptica. En cambio, las películas colombianas recientes a menudo muestran a sus sujetos y objetos en penumbra, en blanco y negro, o en escala de grises para romper con la noción de que es posible llegar a una “imagen completa” sobre el conflicto colombiano y sus procesos de reconciliación. Como sabemos, dada la compleja historia de disturbios civiles, conflictos y guerras en Colombia, cualquier intento de ofrecer una visión completa está condenado al fracaso. El cine colombiano reciente acepta y explora esa imposibilidad a través de una visualización parcial que cuestiona las narrativas maniqueas sobre el pasado violento y la historia contemporánea de la nación.

Para comenzar mi discusión, las imágenes más ilustrativas de *La sirga*, *La tierra y la sombra* y *Violencia* muestran cómo el cine colombiano contemporáneo explora la oclusión visual y la visión parcial para representar el conflicto y la reconciliación¹.

1 Para una selección de estas imágenes, véase *Commodifying Violence* 123-127, 138, 142, 144-145, 148 y 150, y también el sitio web de Proimágenes Colombia para *La sirga*, *La tierra y la sombra* y *Violencia*: https://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1967; https://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2116; https://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2114

Es importante señalar que las similitudes en la composición visual (por ejemplo, contraluz y oclusión) no son simples coincidencias, sino que apuntan a un enfoque recurrente en la manera en que se filma el conflicto. Es fundamental considerar cómo la forma en que vemos y los elementos que no vemos del todo exponen de manera efectiva (y en un nivel afectivo) las zonas grises en los procesos de reconciliación.

Muy a menudo, los personajes en estas películas se hayan inmersos en el entorno natural mientras las malezas o los cañaverales aparecen en primer plano para impedir nuestra visión completa de sus rostros, como se puede observar con Alicia en *La sirga*, oculta entre juncos². En esa medida, imágenes como esta invitan a los espectadores a considerar cómo estas texturas se relacionan con los sujetos de la película, anclados en áreas rurales específicas del conflicto en Colombia (es decir, la vegetación del lago La Cocha en Nariño y los cultivos de caña de azúcar en el Valle del Cauca) donde la naturaleza parece envolver y oprimir a sus habitantes. Los entornos rurales (que han sido durante mucho tiempo las localidades principales del conflicto armado colombiano) se apoderan de la composición de la imagen en estas películas para marcar la complejidad de la lucha de los personajes con sus entornos naturales en medio de la guerra. El dominio de la vegetación opresiva sobre la supervivencia y subsistencia humana en América Latina no es un topos enteramente nuevo, pero en estas películas las texturas naturales y su granulación se despliegan en la pantalla como referencias indexicales de esa lucha. Primero, los espectadores ven hierbajos y cepas alineadas que parecen rasguñar la superficie de la imagen y los rostros de los protagonistas. Si bien no hay una oclusión total u oscuridad en estas imágenes, nosotros, como espectadores, no podemos captar completamente los contornos de los rostros de los protagonistas, ya que permanecen incompletos ante nuestros ojos. Esto, en efecto,

2 https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_1537_imagen_.jpg

activa nuestra respuesta visual para llenar los vacíos en las imágenes, provocando que nuestro ojo táctil interactúe con la superficie, con la “piel de la película”³.

Otro tipo de imágenes —por ejemplo, la presentación de Gerardo en un claroscuro en *La tierra y la sombra*⁴ o de un falso positivo en *Violencia*, estando ambos personajes en sus momentos finales de vida⁵—, ofrecen una visión diferente de la visualidad háptica. Estas imágenes presentan a los sujetos de la película como siluetas oscuras contra la luz blanca que entra a través de las cortinas estampadas. Su proximidad a la muerte en la narrativa fílmica es realzada por la luz proveniente del exterior que apenas ilumina la habitación y los objetos mientras la oscuridad se apodera de las imágenes. En busca de claridad, los espectadores se sienten atraídos por los patrones texturizados de las cortinas que filtran la luz hacia la habitación y hacia las últimas horas del personaje. Aquí nuevamente se nos pide que interactuemos con las texturas de la imagen, con la superficie, para buscar pistas que nos permitan discernir lo que vemos y aquello que apenas podemos ver. En la primera imagen, la cortina de encaje frente a la que respira con dificultad el protagonista marca su enfermedad respiratoria terminal; en la otra, el cuerpo oscuro del joven anónimo contra el patrón de malezas silvestres en la cortina anticipa el campo abierto (lejos de la ciudad) en el que tendrá lugar su ejecución extrajudicial unas horas más tarde. Estas composiciones visuales táctiles establecen una clara correlación entre la oclusión y la oscuridad en la pantalla, por un lado, y la resolución de la historia de los personajes en la narrativa fílmica, por el otro.

3 Según Bruno, “como una función de la piel, lo háptico —el sentido del tacto— constituye el contacto recíproco entre nosotros y el entorno, a la vez que alberga y extiende la interfaz comunicativa” (6). Su conceptualización de la imagen en movimiento dentro del “campo de la pantalla” se entiende como un “espacio geográfico habitable” (250).

4 https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_3335_imagen_.jpg

5 https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_3292_imagen_.jpg

Mi interés en explorar la visualidad háptica para abordar representaciones fílmicas del conflicto y la reconciliación en Colombia tiene que ver precisamente con el carácter incompleto de la imagen en movimiento, y con la exploración visual de espacios inestables que no están claramente encasillados en cartografías bien definidas. En este sentido, Juliana Martínez ha propuesto leer las prácticas de visualización en el cine colombiano como instrumentos “para moldear la percepción del mundo y legitimar cartografías neocoloniales que distribuyen recursos y derechos de manera desigual” (“Competing Visions” 122). Esto se puede ver en películas como *La sirga*, en la que el impedimento visual emerge como el principal modo de visualidad en la medida en que “ver no es fácil” y las imágenes son “o demasiado abiertas o demasiado cerradas para determinar lo que está sucediendo” (124), como señala Martínez. Por lo tanto, la representación del conflicto en Colombia y su posible resolución no es fácil de determinar, como lo muestran películas recientes que intentan precisamente subrayar la imposibilidad de “dar cierre” a un conflicto que se ha extendido por décadas.

Las oclusiones visuales que vemos en la pantalla se relacionan con los desafíos para acceder a estas nuevas geografías, lo que, en última instancia, indica que el anhelado proceso de paz está, en el mejor de los casos, en una fase transitoria. Los personajes de *La sirga*, por ejemplo, viven en una comunidad inquietantemente tranquila en el lago La Cocha, que obviamente está atravesando la difícil transición del conflicto a la paz prometida. El pueblo de la película está conformado por pescadores locales cuya subsistencia se ve amenazada, por un lado por las exigencias de la economía neoliberal de un proyecto pesquero industrial y, por otro, por la aparición de grupos armados en la región. La llegada de la protagonista a la posada de su tío coincide precisamente con la renovación del hostel y con la esperanza de que los turistas regresen al lago, lo cual sirve como referencia implícita a la promesa del

gobierno de una Colombia más segura y pacífica donde el turismo pueda llegar a zonas remotas del país.

Como podemos ver en múltiples planos de la película, los contornos geográficos del lago en el que la película está anclada temática y visualmente a menudo permanecen ocultos al espectador a través de una luz oscura o una niebla permanente. La materialidad y la reconstrucción ocupan un lugar central en una serie de tomas fijas a lo largo de la película como recordatorios constantes de la decadencia de la posada (y, por extensión, del país). Los primeros planos de madera y ventanas de vidrio rotas y techos de hojalata oxidados, todo ello indicativo de la extrema necesidad de renovación, ponen la mirada del espectador en contacto con la superficie de la película. Sumado a esto, el constante detalle y contacto con superficies que necesitan reparación por parte de los personajes de la película activa nuestra visión multisensorial en torno a los esfuerzos de renovación (es decir, de reconstrucción nacional)⁶.

Al explorar el significado de la percepción multisensorial, Juliana Martínez sostiene que la distinción deleuziana entre espacios estriados y lisos es claramente observable en *La sirga*. Los primeros son superficies estables y productivas que ofrecen centralidad (e, implícitamente, están regidas por el control del Estado), mientras que los segundos priorizan el deseo de ver y no pueden ser contenidos enteramente por los sistemas de medición establecidos. Martínez se enfoca en las conexiones entre las oclusiones visuales (como la niebla o la neblina) y las (des)apariciones fantasmáticas en la película, las cuales contribuyen, en última instancia, a limitar nuestra visión y a la borrosidad general en la trama y en las imágenes en movimiento en la pantalla. En este contexto, Martínez sostiene que la percepción háptica en *La sirga* proporciona al público experiencias sensoriales de visualización más

6 Véase https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_1535_imagen__.jpg o bien *Commodifying Violence* 126-27.

holísticas que “priorizan y fundamentan un régimen escópico” de deseo y conocimiento (“Competing Visions” 124-128). La percepción háptica de estos espacios lisos, a diferencia de los espacios estriados “definidos por la visión de larga distancia” (125) y los obstáculos visuales característicos de la percepción háptica, invita a los espectadores a participar en “una forma holística y reflexiva de relacionarse con el medioambiente” (126) y, en última instancia, a afrontar la imposibilidad de medir y mapear las fronteras de las nuevas cartografías expuestas en la pantalla⁷.

Las visualidades táctiles como las de las imágenes referidas de *La sirga*, *Violencia* o *La tierra y la sombra* abundan en el cine colombiano reciente y privilegian una materialidad centrada en la exposición fílmica de texturas, al tiempo que nos invitan a considerar la relación entre la mirada del espectador y el celuloide. Como gramáticas visuales recurrentes en el cine colombiano, estas visualidades ilustran una importante toma de distancia con respecto a la cruda estética de las películas de *pornomiseria* que abordan la pobreza o la violencia del narcotráfico en entornos urbanos marginales, tan prevalentes en décadas anteriores. El término *pornomiseria* fue acuñado por los cineastas caleños Luis Ospina y Carlos Mayolo en referencia a películas que se alimentan de la pobreza y explotan

7 En *Haunting without Ghosts*, Martínez sostiene además que las películas colombianas recientes “son difíciles de ver, no porque muestren imágenes gráficas o explícitas, sino porque casi se podría decir que con demasiada frecuencia no ‘muestran’ nada en absoluto” (77). En cambio, estas películas proponen una nueva gramática visual para el cine colombiano basada en el enfoque multisensorial característico de la percepción háptica, que subraya las “capacidades no visuales” (por ejemplo, táctiles) del ojo: “[...] el sonido, la textura y la emoción son todos elementos fundamentales de la percepción háptica” (91-92). En estas nuevas películas, el diálogo narrativo, la claridad visual y la resolución son relegados por la preponderancia de los silencios y el sonido de fondo, la oclusión visual, la ambigüedad y la apertura. También es importante señalar que no todas las películas o cineastas colombianos recientes comparten la huella táctil descrita anteriormente.

el sufrimiento humano para el consumo global. Su “falso documental” de 1977, *Agarrando pueblo*, es un recuento metafílmico de la búsqueda por parte de un equipo de filmación de “gamines” y vagabundos a quienes se les pide que participen en una película sobre sus luchas diarias en los barrios marginales de la ciudad. Al dejar al descubierto el dispositivo de la pornomiseria y proponer una autorreflexión a través de un documental paródico sobre la aproximación a la pobreza de quienes participan en ese género, el equipo de filmación (interpretado por los propios Ospina y Mayolo) ridiculiza al público europeo (o más ampliamente, al público del norte), ávido de ver con sus propios ojos las terribles condiciones en los barrios marginales y posar su mirada escopofílica sobre el sufrimiento de los otros⁸.

En un esfuerzo por alejarse de la fijación en las representaciones “realistas” o miméticas de la violencia en Colombia y el correspondiente efecto de “pornomiseria” que cautiva al público internacional, las producciones cinematográficas contemporáneas han explorado gramáticas visuales alternativas que evitan precisamente las representaciones gráficas de actos violentos, así como las referencias explícitas a las guerrillas y los grupos paramilitares o narcotraficantes. En la mayoría de estas películas rara vez vemos personajes involucrados directa o explícitamente en actos de violencia gráfica, asesinatos o escenas de crímenes sangrientos. Antes bien, estos

8 Para información contextual y de antecedentes sobre este género cinematográfico, véase Faguet (“Pornomiseria” 2009). Un ejemplo de pornomiseria son las películas de Víctor Gaviria, que a menudo muestran representaciones expositivas y hasta cierto punto explotadoras del “lado más oscuro” de Colombia, como se puede ver en *Rodrigo D: no futuro* (1990) o *La vendedora de rosas* (1998). La película más reciente de Gaviria, *La mujer del animal* (2016), retoma las representaciones gráficas de la violencia, en este caso contra las mujeres en los barrios marginales de Medellín. La diferencia con sus películas anteriores es que la monstruosidad exagerada del protagonista y su maltrato a las mujeres ponen en tela de juicio el supuesto realismo de la película.

personajes (que muchas veces han sufrido las consecuencias desastrosas del conflicto armado) comparten sus recuerdos o experiencias vividas y construyen vínculos afectivos con el público. Al alejarse de las representaciones realistas del conflicto, el nuevo cine colombiano involucra —a través del lente de la reconciliación nacional— a víctimas y victimarios en términos más igualitarios. Estas películas problematizan las visiones simplistas y reduccionistas del bien y el mal que han dominado durante mucho tiempo las representaciones de la violencia en Colombia en los mercados cinematográficos nacionales e internacionales.

La nueva ley de cine y el panorama cinematográfico colombiano

Para comprender el origen de la proliferación de estas nuevas visualidades afectivas y táctiles en el cine colombiano, es importante abordar los numerosos componentes convergentes que se alinearon para dar lugar a ese cambio. Primero, los esfuerzos por pacificar el país y desmantelar los grupos armados estaban claramente diseñados para posicionar a Colombia en el comercio global, particularmente teniendo en cuenta que durante años las áreas rurales y remotas habían estado fuera del alcance del comercio nacional e internacional. Podría decirse que el inicio del reciente proceso de pacificación del país comenzó con la desmovilización paramilitar (2003-2006) bajo la presidencia de Álvaro Uribe, y culminó con la promulgación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448) en el 2011 y el proceso de paz entre el Gobierno y las guerrillas de las FARC (2012-2016) bajo el Gobierno de Juan Manuel Santos⁹. Con el advenimiento de estos esfuerzos de pacificación, entre el

9 La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras buscó brindar asistencia judicial y reparación a las víctimas del conflicto desde 1985 en adelante “como

2012 y el 2013 proliferaron campañas turísticas dirigidas por el Gobierno, tales como *Colombia es Pasión*, *Colombia: el único riesgo es que te quieras quedar* o *Colombia, realismo mágico*, mostrando al mundo un nuevo acceso a territorios nacionales que durante mucho tiempo fueron considerados campos de guerra. Estos publirreportajes, ampliamente disponibles en canales de televisión y plataformas de medios, fueron parte del esfuerzo de promoción del Gobierno para librar a Colombia de su empañada imagen de país perpetuamente violento. En una serie de videos promocionales en español e inglés, Colombia se muestra bajo una luz muy diferente (y bastante positiva). Esto se logra a través de la exhibición oclocéntrica de paisajes exóticos, entornos culturales y étnicos diversos, culturas cosmopolitas y una vida armoniosa¹⁰.

En segundo lugar, y en tándem con los esfuerzos del Gobierno por abrir el país al mundo, la ley de cine del 2003 (Ley 814) creó un nuevo sistema tributario y fiscal que impulsó la producción y distribución de películas realizadas en Colombia a través de Proimágenes, un mecanismo institucional encargado de recaudar un porcentaje de cada entrada vendida en las salas de cine colombianas y desembolsar hasta un 40 % en subsidios a las productoras cinematográficas de películas en Colombia¹¹. En tercer lugar, como resultado de los esfuerzos

consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos” (Ley 1448). A pesar de los esfuerzos del Gobierno por buscar reparación para las familias de las víctimas, los problemas logísticos y presupuestarios para promulgar esta ley han abundado, como lo ilustra el documental *Un asunto de tierras* (2015), de Patricia Ayala Ruiz.

10 Los siguientes enlaces de YouTube ofrecen ejemplos de estas campañas: www.youtube.com/watch?v=Hn4hMEOpF8o; www.youtube.com/watch?v=F8y4gBz4bR0; www.youtube.com/watch?v=AJ-MKNnlzi4

11 En su ensayo “Nuevo cine colombiano”, Minerva Campos sostiene que lo “nuevo” en el cine colombiano tiene que ver con los esfuerzos realizados por Proimágenes desde el 2003 para promover la distribución internacional de

de pacificación y el nuevo sistema de subsidios, se “abrieron” nuevas locaciones cinematográficas en Colombia, particularmente en aquellos territorios que habían sido difíciles de alcanzar y/o permanecían fuera del radar de los equipos de filmación debido al incesante conflicto armado. Estos esfuerzos gubernamentales por crear una Colombia “más segura” fueron diseñados para atraer inversión extranjera e impulsar la productividad nacional (particularmente en las industrias de servicios y turismo), favoreciendo la expansión de la industria cinematográfica debido a su poder de llegar a audiencias globales y, obviamente, a consumidores potenciales de bienes culturales colombianos más allá de las fronteras nacionales.

Específicamente, la ley del 2003 proporcionó una serie de incentivos fiscales para la producción y promoción de películas realizadas en Colombia. Gracias a este programa de financiamiento, la producción cinematográfica nacional ha aumentado significativamente, de 4 a 6 películas por año a alrededor de 35 a 40^[12]. Las metas y objetivos de la Ley 814 y

cineastas como Óscar Ruiz Navia (*El vuelco del cangrejo*, 2009; *Los hongos*, 2014), Carlos César Arbeláez (*Los colores de la montaña*, 2011), Carlos Moreno (*Todos tus muertos*, 2011), Rubén Mendoza (*La sociedad del semáforo*, 2010), William Vega (*La sirga*, 2012), Juan Andrés Arango (*La Playa DC*, 2012), César Augusto Acevedo (*La tierra y la sombra*, 2015) y Ciro Guerra (*La sombra del caminante*, 2004; *Los viajes del viento*, 2009; *El abrazo de la serpiente*, 2015): “[...] son estos realizadores y las películas citadas las que los festivales internacionales han celebrado en torno a la idea de un Nuevo Cine en el país” (123). Martínez sostiene que la ley de cine, a pesar de sus deficiencias, “creó una alternativa viable y más independiente de un modelo industrial que requiere capital privado o estatal masivo, permitiendo a los cineastas asumir más riesgos” (*Haunting* 284). Por lo tanto, estos cineastas se han alejado de las narrativas más establecidas (o convencionales) para crear películas visualmente ricas y con un atractivo más amplio para audiencias globales y para la circulación internacional.

- 12 Carolina Rocha destaca que muchas de las nuevas películas colombianas son en realidad coproducciones con países europeos y latinoamericanos (40 %), y alrededor del 37 % cuentan con el apoyo de Ibermedia, que se creó en 1997 para impulsar la cooperación cinematográfica en los países iberoamericanos

todas sus directivas y decretos gubernamentales sobre su implementación señalan los esfuerzos del Gobierno de establecer una industria cinematográfica global en Colombia capaz de acoger coproducciones internacionales:

Desde el 2003, con la expedición de la Ley 814 del 2003, Proimágenes administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), siguiendo los lineamientos del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC). En este marco, recauda los recursos provenientes de un porcentaje de los ingresos de la industria y los ejecuta con transparencia y eficiencia, lidera el programa de internacionalización del cine colombiano, organiza las convocatorias públicas para la entrega de estímulos, coordina las actividades de acompañamiento y formación para los proyectos apoyados e impulsa a los futuros creadores [...] Asimismo, Proimágenes es el administrador del Fondo Fílmico Colombia (FFC), creado bajo la Ley 1556 del 2012, a través del cual se da una contraprestación del 40 % del valor de los gastos realizados en el país por concepto de servicios cinematográficos y del 20 % del valor de los gastos en hotelería, alimentación y transporte a las empresas que realicen las producciones en el territorio colombiano¹³.

En efecto, Proimágenes centraliza todos los esfuerzos de financiamiento para la producción y promoción del cine

(“Cine colombiano en el siglo XXI” 124). El Gobierno español, según Tamara Falicov, aporta actualmente alrededor del 60 % de la financiación, mientras que los demás firmantes (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Panamá, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela) aportan proporcionalmente el 40 % restante, que a menudo se ajusta en función de las necesidades financieras de cada país (“Programa Ibermedia” 22: <https://cinema.usc.edu/assets/054/10911.pdf>). Para más información sobre Ibermedia, véase www.programaibermedia.com/.

13 Proimágenes, www.proimagenescolombia.com/secciones/proimagenes.php

colombiano a nivel nacional e internacional “con transparencia y eficiencia”, una afirmación que no es plenamente compartida por algunos de los cineastas que la institución busca promover. Sea como fuere, para que este emprendimiento tuviera éxito era necesario trazar una nueva cartografía del cine colombiano; es decir, las películas de los años ochenta a noventa habían circulado en su mayoría entre audiencias altamente especializadas, y ahora Proimágenes (bajo la iniciativa del Gobierno de explorar nuevas vías de comercio) buscaba ampliar su presencia en certámenes internacionales como el Festival de Cine de Cannes y los Premios de la Academia. Al respecto, Juana Suárez sostiene en *Sitios de contienda* que la ley de cine buscaba el flujo de capital privado hacia la industria cinematográfica dada la relativa ineficiencia de programas de financiación anteriores que estaban exclusivamente en manos gubernamentales, como la ya extinta Focine (Compañía del Fomento Cinematográfico, 1978-1993), y que generaron serias dudas sobre la viabilidad de un cine nacional colombiano tanto por parte de los productores como del público (85).

Sin embargo, los críticos de la ley afirman que, si bien los cineastas locales se han beneficiado enormemente de su financiación y sus iniciativas de promoción en el extranjero, muchas productoras y empresas de apoyo técnico internacionales se han trasladado a Colombia para aprovechar los incentivos financieros. Como resultado, la ley no ha fomentado realmente la producción cinematográfica local ni el desarrollo de técnicos cinematográficos cualificados. Varios cineastas han expresado su preocupación por la “invasión” de cineastas internacionales en Colombia, quienes utilizan los créditos fiscales de la ley para producir sus películas por una fracción de lo que costarían en otros países¹⁴. Jorge Forero (director de *Violencia*), por ejemplo, sostiene que la ley fue verdaderamente concebida como una

14 Véase “Lo malo de la ley de cine”; www.youtube.com/watch?v=NBO3g81Flfg.

“ley de comercio” que en realidad no aborda las necesidades de los componentes culturales del cine ni las de las productoras locales en Colombia, ya que su objetivo principal es la expansión hacia los mercados internacionales¹⁵. Claro está que un componente importante de la nueva ley es la promoción y distribución de películas realizadas en Colombia que generen “escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento” (Proimágenes), lo cual claramente alude a festivales de cine internacionales y otros “escenarios” donde las películas colombianas pueden circular más ampliamente —ya sea a través de plataformas en línea o canales digitales de distribución— y llegar a audiencias más nutridas.

Curiosamente, mientras la ley y los esfuerzos del Gobierno buscaban “vender una nueva Colombia” (más segura y en paz) a través de producciones cinematográficas reconocidas internacionalmente, el conflicto y la reconciliación continuaban ocupando un papel central en la narrativa cinematográfica. Esto plantea una serie de preguntas sobre la perpetuación de las “películas colombianas violentas” como una marca continua (aunque con una nueva estética cinematográfica que favorece las manifestaciones hápticas y afectivas) en el mercado cultural global. Sin duda, ha habido un cambio importante en la forma en que el conflicto y la violencia se presentan ahora a través de visualidades afectivas y prácticas hápticas, a medida que nuevos temas que habían sido ignorados durante mucho tiempo por el cine convencional en Colombia se vuelven parte del paisaje cinematográfico nacional. Por ejemplo, las comunidades afrocolombianas ocupan un lugar central en *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2014), *La playa DC* (Juan Andrés Arango, 2013) o *Siembra* (Ángela Osorio y Santiago Lozano, 2016); la comunidad LGBTQI en *Señorita*

15 Véase “La ley del cine en Colombia”; www.youtube.com/watch?v=x_j5s1Jy-1NM.

María, la falda de la montaña (Rubén Mendoza, 2017), o las comunidades indígenas como los wayús de la región de la Guajira en *Los viajes del viento* (2009) y *Pájaros de verano* (2018; codirigida con Cristina Gallego) de Ciro Guerra. Claramente, estas películas se alejan significativamente de los temas y la estética característicos de la pornomiseria, ya que dan una nueva voz a los grupos minoritarios y a sus geografías. Como resultado, el cine colombiano ingresa al sistema de producción transnacional que fomenta la diversidad cultural y el pluralismo étnico como parte de una empresa global para acceder a nichos de mercado independientes más allá de las megaproducciones cinematográficas. Por su parte, y dado el financiamiento canalizado por el Gobierno, los cineastas están dispuestos a “asumir más riesgos” y buscar narrativas *cinematográficas* que incorporen discursos no hegemónicos del conflicto (Martínez, *Haunting* 83-84).

Para María Ospina, estas nuevas geografías se están sumando ahora al panorama cinematográfico colombiano como resultado directo del “giro rural” que se produjo después de la ley del 2003. Este giro busca expandir las “cartografías audiovisuales de los espacios rurales” y, al hacerlo, “ofrecer modos alternativos de mapear el espacio y las subjetividades rurales en Colombia”, al tiempo que promueve un “mercado global” en el que “una tierra pacífica está lista para acoger viajes de ocio, consumo e inversión” (Ospina, “Natural Plots” 248-251). Muchas de estas películas también contribuyen a la creación de paisajes espectaculares que corresponderían con una cierta “postalización” del territorio nacional y con una forma convencional de presentar la topografía típica de los lugares exóticos. Sin embargo, de manera simultánea a la inclusión de estas topografías rurales, surgió un esfuerzo por explorar y filmar escenarios violentos asociados a áreas rurales de conflicto. El lanzamiento internacional de *Monos* (2019), de Alejandro Landes, es un ejemplo convincente de la postalización de enclaves rurales para el consumo global. En dichos

enclaves, los actos violentos (por ejemplo, secuestros y asesinatos llevados a cabo por niños reclutados por milicias) tienen lugar en localidades exóticas y distantes que se prestan para el desarrollo de la extrema deprivación humana. Del mismo modo, las películas más recientes de Ciro Guerra ofrecen al público una intrincada relación entre la postalización de áreas remotas (por ejemplo, La Guajira) y la violencia cruda, particularmente mostrada a través del sorprendente despliegue visual de violencia y paisajes exotizados. Estos paisajes, no obstante, a menudo son explorados (por cineastas como Guerra, Vega, Acevedo y Forero) a través de la visión háptica para dar cuenta de la ambigüedad, la falta de resolución y la continuidad del conflicto, ya que la propiedad de la tierra aún sigue sin resolverse para muchas personas desplazadas en Colombia que fueron obligadas a abandonar sus territorios durante el conflicto. Al mostrar imágenes texturizadas y granuladas en la pantalla, la resolución visual permanece opaca y poco clara a la vista, lo que genera dudas sobre un potencial cierre histórico.

El afecto y la mediación llegan a las salas de cine

La lectura de la visualidad háptica y la tactilidad en el cine colombiano contemporáneo encaja dentro de los parámetros de lo que Laura Marks llama *cine intercultural*, término que abarca otras formas de referirse al cine no convencional o no comercial, como *tercer cine* o *cine mundial*. Es en estas formas alternativas de producción cinematográfica donde se produce un cruce intercultural, no solo entre minorías y grupos dominantes, sino también entre modelos narrativos filmicos del “primer cine” y representaciones de las marginalidades que no suelen estar presentes en las producciones comerciales. Las gramáticas visuales en las producciones cinematográficas colombianas contemporáneas son paradigmáticas de un cruce intercultural y de modelos narrativos filmicos que a menudo

se muestran a través del despliegue de la materialidad y la tactilidad. Las imágenes táctiles señalan un nuevo acercamiento a las representaciones del conflicto y su relación con la comunidad cinematográfica que propone el cine colombiano reciente. Además de esto, las llamadas *formas alternativas* de realización cinematográfica han llegado ahora a las salas de cine comercial y a menudo se proyectan junto con las principales producciones de los grandes estudios como parte de una oferta diversificada de películas entre las que el público puede elegir. Por ejemplo, una película taquillera de Hollywood comparte sala con una película colombiana en wayú, *Pájaros de verano*, de Ciro Guerra, que se difundió ampliamente en Estados Unidos y llegó a muchas salas de cine tanto comercial como independiente de todo el país.

Como nos lo recuerda Laura Podalsky, el giro hacia el estudio del afecto es una consecuencia directa de la economía de libre mercado y de nuestra incapacidad para sintetizar la avalancha de datos e información a la que estamos expuestos (*Politics* 5). Dicho giro proviene, además, de la imposición de “una nueva lógica cultural sensacionalista” que se basa en promover sentimientos de miedo, incertidumbre e inseguridad, a la vez que crea una experiencia de la vida cotidiana guiada por las sensaciones (*Politics* 17). Estos antecedentes nos invitan a considerar las conexiones afectivas —o “prácticas afectivas” (4), como las denomina Margaret Wetherell en *Affect and Emotion*— que surgen de la experiencia comunitaria de ver una película. Para Wetherell, el afecto es un “acontecimiento predominantemente relacional y social” vinculado a la producción de significado compartido por una “comunidad emocional” (74) y, por lo tanto, tiene potencial político. Lo que se propone en los enfoques orientados al afecto es establecer la manera en que nosotros, como espectadores, nos relacionamos con lo que aparece en la pantalla, y cómo las dinámicas comunitarias afectivas y relacionales determinan la experiencia de ver una película, ya que, como nos lo recuerda Bruno, “la película se mueve,

y fundamentalmente nos mueve, a través de su capacidad de desplegar afectos y, a su vez, de afectar”¹⁶ (7).

Considero que tales dinámicas son fundamentales para nuestra comprensión del cine del conflicto y la reconciliación en Colombia, ya que estas películas establecen relaciones afectivas entre los espectadores y los sujetos cinematográficos. Además, es frecuente que en estas películas el afecto se incorpore temáticamente a la trama para ilustrar cómo las relaciones afectivas a través del tacto y el contacto hacen posible la reconciliación, como veremos en el análisis de *La sombra del caminante*, *La tierra y la sombra* y *Violencia*. De hecho, lo que vemos en la pantalla en estas películas parece estar más cerca del público y, por así decirlo, nos toca a través de una experiencia multisensorial que reta la visualización tradicional del cine, en la que el espectador ve “pasivamente” y simplemente consume lo que está en la pantalla, como es el caso de la mayoría de las grandes producciones de Hollywood¹⁷.

En “The Affect Turn”, Podalsky sitúa además el giro afectivo en América Latina en el contexto del terrorismo de Estado y las guerras civiles de finales del siglo xx. Podalsky defiende la necesidad de comprender “cómo la producción cultural interpela a su audiencia a nivel sensorial” (251), más allá de analizar cómo se representan las emociones en textos particulares. Propongo estudiar el cine colombiano reciente dentro de este “giro afectivo” que ha llevado a repensar las relaciones comunitarias imbuidas en él, particularmente en

16 De manera similar, Brian Massumi ve este movimiento biunívoco en las prácticas afectivas: “Afectar y ser afectado es abrirse al mundo, ser activo en él y estar a la espera de su respuesta” (Massumi *loc.* 159). Véase también Brinkema.

17 Melissa Gregg y Gregory Siegworth señalan que “el afecto emerge como una ‘mediación’ y se ancla en una proximidad acumulativa [...]; el afecto marca la pertenencia de un cuerpo a un mundo de encuentros” (2). Estos encuentros son importantes para las prácticas afectivas que pueden llevar a “tocar al otro” en el contexto de la reconciliación.

lo que respecta al conflicto y la reconciliación a través de la experiencia multisensorial que brinda la visión háptica. En el caso de América Latina, el afecto ha despertado algunas sospechas entre los académicos debido a su vínculo con las tácticas capitalistas (Podalsky, “Affect” 241)¹⁸. Como nos lo recuerda Nilo Couret en “El movimiento de cuerpos”, muchos latinoamericanistas condenan la retórica celebratoria de las interpretaciones orientadas al afecto, ya que existe un grado de sospecha sobre el carácter manipulativo del afecto y, por lo tanto, cualquier manifestación emocional es marginalizada o simplemente excluida de la esfera política: “Esta suspicacia suele suponer que una política afectiva es necesariamente manipuladora; más aún supone que cualquier cambio político conlleva la reformación de los mecanismos estatales y que la lucha política es una lucha territorial de posición”¹⁹ (161).

- 18 Los enfoques orientados a los afectos eran relativamente nuevos en los estudios latinoamericanos hasta la publicación de trabajos académicos como *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* (2011), de Podalsky, *Latin American Popular Culture: Politics, Media*, de Geoffrey Kantaris y Rory O’Byren, *Affect* (2013) y *Coming to Our Senses* (2016), de Dierdra Reber, o *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina* (2012), de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Con algunas excepciones, la mayoría de los estudios académicos orientados a los afectos no han explorado la especificidad de la producción cultural colombiana. Por ejemplo, en “Filmar en desacuerdo”, Felipe Gómez Gutiérrez examina el afecto en la realización de documentales de Luis Ospina dentro del contexto histórico de los Acuerdos de Paz en Colombia.
- 19 Para ahondar en las ramificaciones políticas del afecto, véase el trabajo seminal de Brian Massumi, *The Politics of Affect*, donde se propone que “el concepto de afecto está orientado políticamente desde el principio [...] el afecto es propolítico” (*loc.* 152). En el contexto latinoamericano, Beasley-Murray ve el afecto como “un índice de poder que nunca puede contenerse por completo” (citado en Podalsky, “Affect” 244). Para Rubén Yepes, existe una “dimensión desestabilizadora en el afecto” que implica tanto “una promesa como una amenaza” relacionada con una posición política ambigua en las prácticas afectivas (55-56).

En el caso específico de Colombia, las prácticas afectivas (aunque sospechosas para algunos) han estado presentes durante mucho tiempo en los diversos intentos gubernamentales y populares de pacificación y de reconciliación nacional. No es enteramente una cuestión del predominio de la emoción sobre la razón para poner fin a un conflicto armado de cincuenta años; más bien, se trata de entender cómo estas prácticas afectivas se construyen y despliegan en el contexto de la Colombia del “posconflicto”. Las películas colombianas de la última década sugieren que, incluso antes de que se firmaran y ratificaran los acuerdos de paz, la reconciliación nacional había llegado a las salas de cine, ya que las audiencias en Colombia tenían acceso a nuevas formas de ver el conflicto a través de producciones nacionales. Estas nuevas producciones cinematográficas proliferaron y, a su vez, produjeron un alto nivel de mercantilización del proceso de reconciliación, el cual se ha convertido en otro bien de consumo cultural ya integrado en el libre mercado de la economía neoliberal (la misma economía neoliberal que, para Podalsky, ha producido un excedente de afecto en la producción cultural). Esto plantea la pregunta de si el afecto debe ser mercantilizado como una herramienta efectiva para lograr la inserción política de víctimas y victimarios en los procesos de reconciliación, lo que nos lleva nuevamente a la sospecha sobre el carácter manipulativo de los enfoques orientados al afecto en los estudios latinoamericanos.

Partiendo de la teoría del afecto y abordando la cuestión fundamental de cómo representar el conflicto colombiano, Rubén Yepes propone el término *mediación* para estudiar las prácticas afectivas en la producción cultural. En *Afectando el conflicto* (2018), Yepes sostiene que lo que vemos en las obras de arte de Doris Salcedo y en las películas de Ciro Guerra o César Acevedo no son meras representaciones del conflicto, sino mediaciones. Estas producciones culturales tienen como objetivo mediar a través de un vínculo afectivo entre las audiencias urbanas y las áreas rurales localizadas donde típicamente

ha tenido lugar el conflicto. El enfoque de Yepes favorece el término mediación sobre representación, ya que el primero implica la participación activa de la audiencia y los procesos relacionales característicos de las comunidades emocionales. El énfasis, por tanto, está puesto en “el proceso social en su totalidad” (43) y no solo en el contenido del objeto cultural²⁰. En el caso específico del cine colombiano, Yepes sostiene que películas como *La sombra del caminante* y *La tierra y la sombra* “median el conflicto a través de una interrelación compleja y variable de elementos visuales, simbolismo y afecto expresados a través de cuerpos en acción” (61). Para Yepes, estas películas se alejan del estilo televisivo de producciones cinematográficas colombianas anteriores, al tiempo que desafían la violencia espectacular como fuente de entretenimiento. Es a través de la visualidad háptica que estas películas más recientes atraen a los espectadores hacia la imagen, borrando la distancia entre nuestra posición como espectadores y los sujetos y superficies presentados en la pantalla: “[L]o más interesante de la imagen cinematográfica sucede no a nivel de la narrativa, el significado o el discurso, sino a través de los efectos inmediatos de la imagen sobre el cuerpo del espectador (247)”.

Mi argumento, sin embargo, tiene un enfoque un poco diferente, ya que analizo la imagen háptica al unísono con la narrativa fílmica, que no está meramente influenciada por lo visual, sino que es definida por dicho elemento. Con esto en mente, examino a continuación el afecto y la visualidad háptica en tres películas que considero ejemplares de este giro: *La sombra del caminante*, *La tierra y la sombra* y *Violencia*,

20 Yepes se aproxima a estas obras como “objetos abiertos”, como parte de un proceso que abre las expectativas “entre sitios, sujetos y sectores sociales heterogéneos”, en el que el espectador tiene que participar activamente en un proceso de interrelación con la obra de arte o película (46-48). Es importante tener esto en cuenta al analizar producciones cinematográficas que requieren una “participación activa” por parte de los espectadores.

producidas entre el 2004 y el 2015, tras la ratificación de la ley de cine y durante el período que condujo al proceso de paz en Colombia (2012-2016). Estas películas rompen con la hegemonía visual que tradicionalmente ha narrado el conflicto a través de la explotación de la violencia cruda y explícita para el consumo masivo. Estos nuevos cineastas ofrecen una visión más matizada del conflicto y la resolución a través de gramáticas visuales complejas que requieren que los espectadores activos participen comunitariamente en la observación del pasado y el presente nacional. Es importante recordar que, si bien estas películas se realizaron antes de la firma de los Acuerdos de Paz en el 2016, las tres promueven activamente la reconciliación a través de prácticas afectivas.

Ahora bien, si la tactilidad visual y la percepción háptica fomentan una experiencia colectiva y exigen una postura activa por parte de los espectadores, ¿qué pasa entonces con la limitada circulación del nuevo cine colombiano dentro del territorio nacional frente a las megaproducciones de Hollywood? ¿Qué efecto pueden tener estas nuevas películas en los procesos de reconciliación en Colombia? Si bien los académicos, los expertos en cine y aquellos interesados en el cine intercultural quieren participar en la experiencia comunitaria de ver películas y en la labor de discernir su ambigüedad y complejidad, la gran mayoría del público colombiano ignora por completo estas películas y prefiere las convenciones ópticas que ofrecen las producciones comerciales disponibles en las salas de cine donde también se proyectan películas nacionales como las estudiadas en este capítulo. Es precisamente en las salas de cine de los centros comerciales —focos de la economía de mercado neoliberal y global que los recientes gobiernos colombianos han promovido con tanta avidez como un signo de paz y prosperidad en el país— donde el cine colombiano y sus espectadores nacionales se acercan por primera vez a estas visualidades táctiles y a las prácticas afectivas que conducen a la reconciliación nacional. Por su parte, el mercado

cinematográfico internacional en general ha adoptado estas nuevas gramáticas visuales que ahora están siendo implementadas por los cineastas colombianos y que pueden incorporarse plenamente a formas alternativas de visualización. Además, estas películas han ingresado a plataformas digitales que han ampliado la audiencia del cine colombiano y han permitido que las audiencias globales participen en nuevas formas de ver el conflicto y la reconciliación en Colombia²¹.

*Acercarse al otro en La sombra del
caminante, de Ciro Guerra*

La sombra del caminante es una película única que aborda la reconciliación a través de prácticas afectivas y de visualidad táctil como ninguna otra película colombiana contemporánea lo había hecho antes. El largometraje ofrece un novedoso punto de entrada al conflicto y su resolución a través de su énfasis en las relaciones afectivas y la visión comunitaria. Es, en muchos aspectos, precursora de las “nuevas formas” de ver el conflicto y su posible resolución para el público cinematográfico colombiano, ya que sienta las bases para las gramáticas visuales alternativas que han surgido en las últimas dos

21 Vale la pena señalar que *La sirga* se estrenó por primera vez en línea para abrir el apetito de los cinéfilos internacionales a través de una difusión masiva que abrió el telón para su amplio estreno después de varias proyecciones en festivales de cine. Asimismo, el diario *El Espectador* transmitió *Violencia*, de Jorge Forero, en el sitio web del periódico para conmemorar la firma de los Acuerdos de Paz en el 2016. Estos esfuerzos por promover la visualización comunitaria de películas colombianas en el país y en el extranjero han contribuido a ampliar el mercadeo del cine colombiano más allá de su ámbito nacional y lingüístico hacia una circulación mucho más extensa, como podemos ver en el caso de *Monos*, *El abrazo de la serpiente* o *Pájaros de verano*, todas ellas coproducciones internacionales que se beneficiaron de la nueva ley de cine.

décadas del cine colombiano²². Filmada en blanco y negro, la película aborda el conflicto a través de la vida de dos personajes marginados, uno de los cuales ha sido una víctima y el otro un victimario años atrás en una zona rural del Caquetá. Ahora ambos son desplazados en Bogotá y, a menudo, buscan la compañía del otro para afrontar las luchas diarias de estar desempleados en la ciudad.

Los dos personajes participan de la llamada economía del rebusque, es decir, la economía informal de vendedores ambulantes y jornaleros que realizan trabajos ocasionales (que es parte integral de la ya mencionada economía neoliberal). Mañe es un veterano de guerra discapacitado que perdió una pierna en el conflicto armado y, en riesgo permanente de ser desalojado del lugar donde vive, debe recurrir a la venta de figuras de origami en las calles para ganarse la vida. Mansalva, seudónimo de un personaje misterioso cuyos antecedentes y procedencia no se conocen del todo, trabaja como silletero transportando pasajeros en una silla atada a su espalda por unos cuantos cientos de pesos²³. Los dos protagonistas se encuentran por casualidad cuando Mansalva rescata a Mañe

- 22 La financiación de esta película se enmarca en los patrones del cine independiente. Fue autofinanciada por la productora del propio director, Ciudad Lunar, en parte gracias al dinero recibido por la participación de Ciro Guerra en un concurso de televisión. La película se benefició de los esfuerzos de promoción del cine colombiano de la ley del 2003 y circuló ampliamente en festivales de cine nacionales e internacionales, obteniendo el Premio en Construcción en el Festival de Cine de San Sebastián. También fue nominada como candidata de Colombia a los Premios de la Academia en el 2006, pero no fue seleccionada (www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=274).
- 23 María Ospina sostiene que la película retrata el modelo neoliberal de una ciudad que ve a sus ciudadanos como consumidores. La escena inicial es una serie de primeros planos que ilustran con precisión la precaria economía en la que viven los personajes. Vemos cómo Mansalva corta un ataúd con una sierra y recicla la madera para construir su silla (“Evocar y convocar” 170-176). Por su parte, Juana Suárez sostiene que, si bien esta no deja de ser una película sobre la violencia en Colombia, el enfoque es muy diferente, ya que

de una pandilla callejera que lo golpea y le roba su pata de palo. Después de este encuentro fortuito, ambos comparten las precarias condiciones de vida derivadas de su rebusque y entablan una serie de intercambios personales que fomentan su relación y complicidad. Por ejemplo, Mansalva talla una pata de madera de reemplazo para Mañe y lo protege de quienes intentan hacerle daño; a su vez, Mañe le enseña a Mansalva a leer y a escribir y consigue un permiso de la Alcaldía para que Mansalva continúe su trabajo como sillettero gracias a sus conexiones con el ejército y la policía.

A medida que los dos personajes se vuelven más cercanos y se desarrolla la historia de fondo sobre el conflicto armado y las razones del desplazamiento, empieza a surgir la confrontación. Hacia el final de la película, nos enteramos de que Mansalva participó en una masacre de civiles inocentes en Caquetá, donde recibió un disparo en la cabeza. Mansalva sufre una lesión cerebral permanente que solo puede aliviarse con una misteriosa planta medicinal proporcionada por una tribu indígena no identificada. A través de una serie de coincidencias en la narrativa cinematográfica, los dos protagonistas pronto se dan cuenta de lo intrincado que es realmente su pasado. Un día Mansalva se entera de que el sargento del ejército que participó en la ofensiva militar en Caquetá contra su grupo armado resulta ser el arrendador y vecino de Mañe. Temiendo ser reconocido, Mansalva desaparece de la vida de Mañe. Con la esperanza de restablecer su compañía perdida, Mañe decide robar la planta medicinal que Mansalva usa para aliviar el dolor de su lesión cerebral. Poco después, Mansalva acepta la oferta de Mañe de buscar la planta, pero las pandillas que a menudo acosan a Mañe se la han robado. Al no poder acceder al remedio a base de hierbas, la salud de Mansalva comienza

se evitan los lugares comunes y no es una película comercial en la forma en que aborda la pobreza, a pesar de que la cámara se desplaza a los márgenes de la ciudad (89).

a deteriorarse: la bala en su cabeza termina provocando una hemorragia cerebral mortal que acaba con su vida²⁴.

En la película, los espectadores adoptan las posiciones de los personajes principales para ver cómo el conflicto y la reconciliación se desarrollan ante sus ojos tras las interacciones entre dos personajes desplazados que se enfrentan a una existencia precaria similar. Ver y no ver son elementos clave de la película, que, por supuesto, se alejan de la percepción del conflicto a través de la violencia explícita y los detalles sangrientos de la guerra, para explorar en cambio la visión parcial de los personajes a través de testigos del conflicto armado. Esto se muestra visualmente, por ejemplo, en los ojos de Mansalva, cuya mirada permanece oculta a lo largo de la película debido a sus gafas oscuras y su paraguas negro que impiden que sus ojos tengan exposición directa al sol y a la luz. De manera similar, los espectadores no siempre pueden captar completamente lo que se muestra en la pantalla y, a menudo, se mantienen en la oscuridad.

La importancia de ver y no ver el conflicto se hace evidente cuando, en un momento crucial hacia el final de la película, Mansalva le muestra a Mañe un video en el que una mujer detalla en medio del llanto las atrocidades que un grupo armado no identificado cometió en Caquetá. Su testimonio hace evidente que los dos protagonistas han vivido tales atrocidades desde extremos opuestos muchos años antes. Hasta ese momento, Mañe (y el público) permanecen en la ignorancia sobre los crímenes pasados de Mansalva, aunque son conscientes del impacto del conflicto en la vida de Mañe. En una escena anterior que da inicio a la reconciliación, ambos personajes caminan

24 Ospina interpreta el remedio herbario como una variación del yagé (una planta alucinógena) dentro de los patrones del conocimiento mágico y el aura indígena (como sostiene Michael Taussig en *Shamanism*), ejemplificando los territorios marginales que ahora se incorporan al cine colombiano (“Evocar” 176-177).

junto a los mausoleos del Cementerio Central de Bogotá, donde Mañe revela que sus padres fueron asesinados de forma atroz (“destripados y ahorcados”) en Caquetá, pero no está claro quién lo hizo realmente: “Primero, nos dijeron que fueron las guerrillas, luego los paramilitares, luego los narcos, luego los militares deshonestos” (48:00). Esta escena tiene lugar a plena luz del día, al aire libre, para que cualquiera pueda verla claramente excepto Mansalva, cuya mirada está parcialmente impedida por sus gafas oscuras. Sin embargo, todo se torna más oscuro rápidamente, tanto visual como temáticamente.

A medida que nos acercamos a una resolución sobre los responsables de la masacre en Caquetá, el despliegue de visualidades táctiles y hápticas (e imágenes mucho más oscuras) ocupa la pantalla. Como nos lo recuerda Rubén Yepes, el impacto en la opinión pública ha sido un factor determinante para la visibilidad (o invisibilidad, según el caso) del conflicto, y dicho impacto se atribuye “según el poder hegemónico” y la “influencia pública” (39). Los dos protagonistas se vuelven “invisibles” y pierden toda influencia sobre el público debido a sus precarias condiciones de vida como desplazados.

Estas dos capturas de pantalla (imágenes 4.1 y 4.2) resumen el momento clave en el que víctima y victimario se sientan juntos en la oscuridad para conocer la verdad sobre Mansalva y su responsabilidad en la muerte de la familia de Mañe y la lesión en su pierna tras un atentado con una bomba en un hospital realizado por el grupo armado de Mansalva. Este es un primer intento de reconciliación en el que nosotros, como espectadores, nos sentimos atraídos por estas imágenes y el didactismo de este momento metafílmico. Los sujetos de la película y los espectadores experimentan una interacción similar con la imagen en movimiento, ya que comparten su proximidad con la llamada piel de la película, con la granulación y la escala de grises en la pantalla. Si miramos con atención la primera imagen (imagen 4.1), las atrocidades cometidas por Mansalva se reflejan en los lentes transparentes de Mañe

y quedan parcialmente oscurecidas en los lentes oscuros de Mansalva. El énfasis aquí está precisamente en no mostrar los detalles espantosos de los crímenes cometidos en Caquetá (algo que hubiera sido más cercano a los parámetros del cine de la pornomiseria), sino en mostrar los recuerdos y testimonios de quienes estuvieron presentes en la masacre. Dado que el video no muestra explícitamente ninguna imagen de las atrocidades, muchas preguntas permanecen abiertas y la imagen completa de lo que realmente sucedió queda incompleta, en una zona gris. Después de que se corta el testimonio de la mujer y el video se vuelve estático, Mañe exige a Mansalva una explicación inmediata: “Usted hizo... todo eso. ¿Por qué me muestra esto? ¡Respóndame!” (1:08:00). La granulación de la imagen estática se apodera entonces de toda la pantalla: tras un primer plano de cuatro segundos de la imagen granulada, Mansalva colapsa repentinamente en el suelo del cuarto oscuro, mientras Mañe y los espectadores comparten la borrosidad que rodea el papel de Mansalva en las acciones violentas en Caquetá. En la escala de grises de la imagen estática, Mañe permanece en la oscuridad y la participación de Mansalva en la masacre sigue sin resolverse.

Al ver el video testimonial, los sujetos de la película y los espectadores pueden leer en comunidad la estática y la granulación visual que se muestra en pantalla como una indicación de que el pasado y el conflicto permanecen turbios e irresueltos²⁵. Aún hace falta esclarecer la masacre a través de los sujetos de la película, y los espectadores participan activamente en el esfuerzo por descifrar la granulación y la escala de grises que

25 Yepes señala que películas como *La sombra del caminante* “no se mueven hacia una resolución, sino que son segmentos abiertos de tiempo, no unas temporalidades cerradas sino fragmentos de tiempo que parecen haber sido recortados de un *continuum* temporal que los abarca” (345). Desde mi punto de vista, la intención de la película es mantener el conflicto deliberadamente irresuelto y permitir que el público ate los cabos sueltos.



IMAGEN 4.1. Mañe y Mansalva en *La sombra del caminante* (captura de pantalla). Cortesía de Ciudad Lunar.



IMAGEN 4.2. Estática de televisión en *La sombra del caminante* (captura de pantalla). Cortesía de Ciudad Lunar.

implica la experiencia de visualización háptica y que, en última instancia, llevarán a la verdad y a la reconciliación final. En cierto sentido, esta escena nos muestra cómo podemos ver el conflicto y comprometernos con su posible resolución extendiendo la mano al “otro”, es decir, tocando “al otro” y siendo tocados por él. Como nos lo recuerda Brian Massumi, “cuando afectamos algo, al mismo tiempo nos estamos abriendo a ser afectados a la vez, y de una manera ligeramente diferente a la que podríamos haber estado expuestos antes” (4).

Los contrastes de luz y oscuridad dominan el campo de visualización del video en esa escena, mientras la percepción háptica pasa a un primer plano en momentos fundamentales de la narrativa cinematográfica. Este efecto visual se enfatiza con más claridad a través del contraste entre la camisa blanca de Mañe y la camiseta y gafas negras de Mansalva como identificadores de víctima y victimario, respectivamente. Pero, como vemos, estos referentes del bien (blanco) y del mal (negro) se deshacen y se cuestionan a través de nuestra exposición a la percepción háptica y la visualidad táctil en la película. Identificar a la víctima y al victimario se vuelve más difícil de discernir y se convierte en un ejercicio ético y visual más complejo. Como nos lo recuerda Martínez, la percepción háptica no se reduce a captar la imagen o controlarla: antes bien, “la percepción háptica marca una disonancia entre la vista y el dominio; sugiere más de lo que explica; se desvía y da rodeos; está cargada de emociones y apunta hacia lo no resuelto” (*Haunting* 92).

La historia del conflicto armado en *La sombra del caminante* es narrada precisamente a través de una serie de digresiones y deambulaciones que exponen la imposibilidad de una resolución total del conflicto. Tras el colapso de Mansalva, su hospitalización y posterior fuga a su cambuche en las montañas que rodean la ciudad, los protagonistas finalmente se reconcilian con sus acciones pasadas y hablan de perdón. Mañe revela que robó la planta medicinal para recuperar la compañía de

Mansalva y hacerlo regresar a su vida. Mansalva, por su parte, confiesa todos sus asesinatos pasados y su participación en la masacre que afectó a la familia de Mañe. La confesión final de Mansalva revela que él mismo fue una víctima más del conflicto armado, ya que fue reclutado cuando era niño y entrenado para matar en nombre de su grupo armado:

MANSALVA: ¿Está dispuesto a escucharme?

MAÑE: Pues sí.

MANSALVA: He matado a mucha gente... ancianos, mujeres, niños, preñadas... Cuando se comienza a matar, uno se acostumbra, se hace sin pensar, sin sentir, y después de tanta muerte, ya no queda nada. Usted qué va a entender. ¿Usted sabe lo que es que lo saquen a uno del campo al monte sin tener pelos en la jeta? ¿Sabe lo que es salir de pasar gente de un lado al otro del río a que lo saquen a la selva a matar? Usted no sabe eso.

MAÑE: ¿Usted cree que así lo voy a perdonar?

MANSALVA: No hay perdón. No hay perdón para nosotros.
(1:13:00-1:19:00)

La percepción táctil envuelve este diálogo final de la película mientras la reconciliación entre los dos protagonistas sigue sin ser concluyente en la medida en que no hay perdón para ellos. Los efectos visuales completan el diálogo final entre víctima y victimario. Cuando Mansalva está a punto de confesar sus crímenes y su participación en el asesinato de la familia de Mañe, se quita las gafas oscuras por primera vez en la película mientras expone su rostro al sol abrasador. Es un momento de verdad y reconciliación marcado por una alternancia de oscuridad y brillo que complementa el uso anterior de luz y oscuridad en la escena en la que ven juntos el video. Del mismo modo, un primer plano de la oreja de Mansalva goteando sangre lentamente (un signo de la hemorragia cerebral fatal) marca el drenaje de sus atrocidades y la pérdida de audición

(y comprensión) entre víctima y victimario. En un acto conmovedor de humanidad hacia su compañero de rebusque, Mañe entierra a Mansalva en las montañas, poniendo encima de la tierra una de sus figuras de origami hechas a mano. El carácter abierto de la película (no hay perdón, no hay cierre) queda sintetizado en el primer plano final de un retrato dibujado por un artista callejero de Mansalva con sus gafas oscuras y una silla atada a su espalda. El silletero sigue siendo una figura intrigante en el imaginario social de Bogotá, una especie de leyenda urbana cuya procedencia (a excepción de Mañe) seguirá siendo un misterio para los habitantes de la ciudad. Por su parte, Mañe está destinado a permanecer “invisible” como víctima del conflicto, como un desplazado más que intenta llegar a fin de mes mediante la economía del rebusque.

Ver a través de las cenizas en *La tierra
y la sombra*, de César Acevedo

La tierra y la sombra es una película reflexiva y de ritmo pausado en la que no hay ninguna referencia explícita o implícita al conflicto armado o a los actores de la guerra en Colombia (por ejemplo, guerrillas, paramilitares, ejército o narcotraficantes). Su escena inicial marca el tono de la experiencia háptica propuesta por la película para abordar el conflicto y la reconciliación más allá de los patrones de guerra y decadencia urbana característicos de la pornomiseria²⁶. La película se centra, en

26 *La tierra y la sombra* ganó la Cámara de Oro en el Festival de Cannes y posteriormente tuvo una amplia distribución en Francia, tanto en DVD como en plataformas digitales. Financiada transnacionalmente y coproducida entre Colombia, España, Holanda, Francia, Chile y Brasil, la película es un caso ejemplar del retorno a lugares rurales para la producción cinematográfica facilitada por la ley de cine del 2003. La película fue rodada en su totalidad en El Tiple, un corregimiento del municipio de Candelaria (Valle del Cauca) conocido por sus ingenios azucareros.

cambio, en la reconciliación personal y familiar en medio de las luchas de los trabajadores de los cultivos de caña de azúcar en la región del Valle del Cauca. El conflicto y la reconciliación están constantemente presentes en la película, ya que las relaciones familiares y laborales se ven literalmente a través de las cenizas y el polvo que impregnan el aire que respiran los personajes debido a las constantes quemadas de caña que se han apoderado de la producción agrícola en la región. Los espectadores también experimentan una sensación similar de asfixia mientras ven la película (y puede que incluso quieran toser y aclarar su garganta mientras la miran), ya que la incesante ceniza y el polvo se convierten en texturas recurrentes que se apoderan permanentemente de la pantalla. Las imágenes texturizadas producidas por la ceniza a menudo obstruyen nuestra visión y subrayan nuestra incapacidad para alcanzar una visión completa del conflicto y su posible resolución. Esto se puede “ver” (o, mejor, vislumbrarse con dificultad) en los interiores oscuros de la casa familiar, cuyas ventanas permanecen cerradas para evitar que las cenizas invadan el interior, o en las imágenes exteriores nubladas por la ceniza y el polvo²⁷.

La película comienza con el regreso de Alfonso a la casa familiar, después de años de estar distanciado de su esposa Alicia, para cuidar a su hijo Gerardo, un trabajador en el cultivo de caña que sufre una enfermedad respiratoria incurable, agravada por las constantes quemadas que contaminan el aire. El regreso del padre se enmarca visualmente en una nube de ceniza a lo largo de una carretera rural. A medida que Alfonso avanza lentamente hacia la cámara, su cuerpo queda completamente envuelto en el polvo de la carretera y desaparece ante nuestros ojos. Es la figura ausente que regresa a una casa ahora asediada por las quemadas de caña, una señal

27 Véase *Commodifying Violence* 142.

sinistra de la muerte inminente de su hijo. Flanqueado por los monocultivos, el camino polvoriento que conduce a la casa familiar sitúa en la narrativa fílmica la explotación agrícola que limita las acciones de los personajes (quienes con frecuencia no pueden respirar ni ver) y, a su vez, limita la percepción visual de los espectadores. Las cenizas y el polvo demarcan la tierra y las vidas que la habitan. La película pone énfasis en este elemento cuando, más adelante, Alfonso protege a su nieto, Manuel, exactamente en el mismo lugar del camino que vemos en la escena inicial, lo cual reitera el énfasis en la visibilidad háptica a la vez que subraya los lazos entre las diferentes generaciones de la familia: el abuelo y el nieto se envuelven en un abrazo protector para resguardarse de la ceniza tóxica que tan trágicamente ha afectado la salud de Gerardo. Así pues, las repercusiones de la explotación de la caña de azúcar en la región atraviesan diferentes generaciones familiares.

La combinación de polvo, humo y cenizas en el retorno de Alfonso activa los dos conflictos centrales de la película. Uno de ellos es personal (tras haber abandonado a su esposa Alicia y a su familia por otra mujer, Alfonso regresa para atender la crisis familiar), y el otro, en el que está enmarcado el primero, es de carácter social y tiene que ver la explotación de los trabajadores de caña en el Valle del Cauca y las consecuencias de esa explotación para la subsistencia familiar y el medioambiente. Ninguno de estos dos conflictos desemboca en una reconciliación clara entre las partes: tras la muerte de Gerardo, Alfonso le pide perdón a Alicia, pero ella no dice nada. En cambio, el tacto y la proximidad pasan a un primer plano cuando Alicia y su esposo, distanciados, se dan un tibio abrazo poco después de la muerte de Gerardo. Es solo un breve momento en el que los “bandos opuestos” se acercan tímidamente en un abrazo distante. Al principio de la película, Alicia declara que no puede perdonar a Alfredo por abandonar la casa familiar y establece las reglas para una interacción mínima entre los dos durante la convalecencia de Gerardo. En el frente familiar, la

reconciliación no se materializa realmente, ya que años de conflictos personales siguen sin resolverse.

De manera similar, el “otro” conflicto de la película, relacionado con los jornaleros de la caña de azúcar y su empleador, tampoco puede resolverse. El modelo de explotación agrícola en la región sigue una estructura colonial en la que los terratenientes controlan la subsistencia económica y dictan los parámetros de la economía rural dentro de los patrones de un neoliberalismo transnacional. El auge actual de los monocultivos a cargo de corporaciones internacionales responde a intereses económicos que promueven un uso más rentable de la tierra, incluso si esto significa destruir la subsistencia de las familias y el medioambiente. A modo de ejemplo, a pesar de los esfuerzos de Alicia y Esperanza (la esposa de Gerardo) por trabajar en el cultivo para cubrir el turno de este, sus empleadores deciden despedirlas por no poder mantener el ritmo que exige la producción agrícola. Los otros jornaleros, en un acto de solidaridad con las dos mujeres, colaboran para alcanzar la cuota de caña requerida por los propietarios. Al final, los jornaleros continúan cortando y quemando los cañaduzales a pesar de las terribles condiciones económicas y sanitarias impuestas por los terratenientes.

Las dos zonas de conflicto expuestas en la narrativa fílmica (la casa y los cultivos de caña) se unen cuando las cenizas de las constantes quemas penetran el aire e invaden cada rincón de la casa. Debido a su enfermedad respiratoria aguda, la respiración (y la salud general) de Gerardo se deteriora rápidamente a medida que las cenizas invaden la casa y el espacio familiar se vuelve más oscuro y cerrado para evitar daños mayores en los pulmones de Gerardo. El polvo ceniciento asedia la casa y sus alrededores. Manuel le recuerda a Alfonso que las ventanas no deben abrirse para mantener a raya la ceniza. Las tomas detalladas de las plantas, el patio exterior y el cielo, todo cubierto de ceniza, realzan la sensación de encierro y asfixia de los personajes. Las imágenes de la caña de azúcar ardiendo se

intercalan en la película con escenas sobre el conflicto entre jornaleros y terratenientes, particularmente con relación a sus salarios y sus precarias condiciones laborales. Para Martínez, el futuro de las tierras en zonas rurales ocupa un papel central en la narrativa cinematográfica de las películas colombianas recientes, en la medida en que los nuevos territorios filmados exponen “la naturaleza compleja y a menudo violenta de las intervenciones en comunidades rurales [...] por parte de grupos armados, agentes del Estado, empresarios agroindustriales y turísticos, y equipos de filmación”, poniendo en primer plano espacios lisos en la pantalla que resaltan las tensiones socioeconómicas a través de la “mirada oblicua” de la visión háptica (*Haunting* 90). En este sentido, la película ofrece largas escenas que privilegian estos espacios lisos donde realmente nada sucede en términos narrativos: el ritmo se detiene y los espectadores se quedan contemplando la presencia ineludible de la ceniza, el polvo y el humo en el entorno natural de los personajes.

Estos espacios son sitios de conflicto. A medida que aumenta la tensión laboral, también aumenta la oclusión visual dentro de la casa familiar, que permanece en una oscuridad permanente. La plenitud visual de la casa nunca es completa, ya que la amenaza del humo y la ceniza provenientes del exterior ocluye el interior y lo mantiene en la penumbra. La luz fuera de la casa contrasta con la oscuridad interior, pero incluso en los exteriores de la película la presencia de polvo, cenizas y humo impide, en última instancia, una visión completa. Este efecto visual refuerza la idea de que, a fin de cuentas, el espectador tiene que esbozar las líneas faltantes para completar la imagen, buscar la resolución de la trama y dar un posible cierre a los conflictos no resueltos de la película. Es por medio de una activación sensorial múltiple que involucra la visión y el tacto que el público puede acercarse al conflicto familiar y al sentido más amplio del conflicto nacional. Por ejemplo, la cámara detalla el cadáver de Gerardo mientras es tocado y limpiado de cenizas de forma lenta y cuidadosa, o los objetos fijos de la

casa que se presentan como un bodegón: un momento fijo en el tiempo y el espacio, como si ya fuera un lugar de memoria en una zona azotada por el conflicto.

Esta gramática visual se construye a través de la oclusión²⁸. Como señala Laura Marks, “la relación ideal entre el espectador y la imagen en la visualidad háptica es mutua: el espectador se pierde en la imagen, pierde su sentido de la proporción”, mientras que en la visualidad óptica hay una tendencia a establecer una relación normativa “en la que el espectador aísla y absorbe los objetos de la visión” (184). Esta distinción dicotómica no es tan fácil de discernir en la película de Acevedo, especialmente si tenemos en cuenta que su éxito a nivel técnico reside precisamente en una combinación de estos dos modos de visualidad, que, como afirma la propia Marks, no siempre son distinguibles de forma diáfana. Estas imágenes hápticas ilustran lo que Marks llama “un cine marcado por una sospecha sobre la visualidad, una falta de fe en la capacidad del archivo visual para representar la memoria cultural” (21). Sin duda, esta idea se extrapola en una de las imágenes más impresionantes de la película, que muestra a la familia inmóvil, impávida y contemplativa ante el fuego que rodea la casa y el humo que los envuelve tras morir Gerardo²⁹.

Esta imagen infernal, que fue seleccionada para el cartel promocional de la película y para las portadas de la versión en DVD, resume la gramática visual propuesta por Acevedo para abordar las luchas de la vida en zonas rurales de Colombia que, si bien no son escenarios del conflicto armado, no están exentas de conflicto.

En este sentido, *La tierra y la sombra* reformula el papel del paisaje rural como un nuevo escenario para examinar el

28 Para ahondar más en este punto sobre la gramática visual, véase *Commodifying Violence* 141-146.

29 https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_3351_imagen_.jpg

conflicto colombiano. Para María Ospina, este giro rural —que incluye películas como *Los viajes del viento*, *La sirga* o *Chocó*— centra la discusión en la compleja y problemática relación entre la nación y sus fronteras naturales (la región del Pacífico, la Amazonía, las zonas rurales del Caribe, los Llanos Orientales, etc.). Estos lugares suelen ser vistos como márgenes geográficos del centro nacional y lugares de explotación de recursos que deben ser incorporados a la nación (algo que se ve claramente con la explotación agrícola en *La tierra y la sombra*). Curiosamente, la explotación de la caña de azúcar que critica la película también opera como catalizador de su construcción visual: los primeros planos recurrentes de las matas de caña y las cenizas de las quemas desencadenan la visualidad táctil de la película y su denuncia intencional de las políticas neoliberales de las agroindustrias locales. Todo esto nos hace pensar en la topografía y la geografía, así como en los recursos cinematográficos y económicos, pero también en cuestiones de producción, circulación y distribución que venden geografías colombianas específicas en el mercado internacional.

Más aún, la película de Acevedo aborda otro tema importante que resuena entre el público cinematográfico internacional que quiere mostrar compromiso y conciencia social: el impacto de las prácticas extractivistas en América Latina y su amenaza ecológica y ambiental para las comunidades locales. En “Post-Conflict Visual Ecologies”, Camilo Malagón explora cómo *La tierra y la sombra* conecta explícitamente la explotación de la tierra a través del monocultivo con la explotación de cuerpos humanos que sufren las consecuencias de la deficiente gestión ecológica por parte de los gobiernos locales y las empresas agroindustriales internacionales. Basándose en la ecocrítica y en el concepto de “violencia lenta” de Rob Nixon (una conceptualización sistémica de la violencia que se refiere al deterioro gradual y acumulativo de la tierra, el agua y el aire), Malagón ve en *La tierra y la sombra* un caso paradigmático

de ecología visual dentro del llamado giro rural en el cine colombiano³⁰. De hecho, las desigualdades en la propiedad de la tierra y el acceso a las tierras agrícolas han constituido durante mucho tiempo puntos neurálgicos del conflicto en Colombia, y los personajes de la película de Acevedo están claramente asediados por tales desigualdades. Las incesantes quemaduras, el humo y la lluvia de ceniza nos recuerdan visualmente que se avecina una crisis ecológica en las comunidades rurales que dependen de la agricultura y de un medioambiente limpio para su subsistencia. Los personajes de *La tierra y la sombra* son víctimas directas de las consecuencias de una economía destructiva de monocultivo, basada exclusivamente —como lo muestran las imágenes texturizadas y la visión háptica de la película— en la explotación de su entorno natural.

Visualidad auditiva en *Violencia*, de Jorge Forero

En octubre del 2016, apenas un mes antes de la ratificación final de los Acuerdos de Paz entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las FARC, el diario *El Espectador* conmemoró el evento con la transmisión gratuita de *Violencia*, de Jorge Forero, a través del sitio web del diario. Hasta ese momento, la película de Forero, producida en Colombia con el patrocinio de la ley de cine del 2003, solo había circulado a nivel nacional en ediciones limitadas y no era accesible para la mayoría de las audiencias internacionales, a pesar de los esfuerzos previos por promover el estreno de la película en las redes sociales y las plataformas de video. Una película colombiana titulada

30 Basándose en *On Photography*, de Susan Sontag, Rubén Yepes aboga por una ecología de las imágenes del conflicto colombiano para abordar la posible apatía hacia las víctimas como resultado de la sobrexposición. Según Yepes, la circulación y la conservación son necesarias para proteger sus valores testimoniales y afectivos (Yepes 187-188).

Violencia es una propuesta intrigante y audaz, ya que inmediatamente evoca el famoso cuadro *La Violencia*, de Alejandro Obregón, de 1962. En este icónico óleo sobre lienzo Obregón retrata a una mujer desnuda acostada boca arriba tras haber sido desfigurada y asesinada en una zona rural (Chico 129-142). Mientras yace inerte, su cuerpo se entrelaza con el paisaje rural mediante tonos oscuros y grises salpicados de brochazos de color rojo cerca de sus pechos heridos. Si bien la obra de Obregón (un estudio de caso ejemplar de abstracción y de la estética de la visión parcial en sintonía con la percepción háptica) no se menciona en la película de Forero —ni en ninguna parte de la literatura publicada sobre ella—, es importante pensar en estas dos instancias creativas como intentos de resumir las violencias de Colombia por medio de imágenes texturizadas y de la percepción háptica.

Además de hacer un guiño a Obregón, el uso del título *Violencia* sugiere que la violencia en Colombia (en sus múltiples modalidades) puede en realidad resumirse en una obra de arte o en una película. Para ello, Forero ofrece al público un tríptico de tres historias independientes, pero visualmente relacionadas con el conflicto armado, cada una de las cuales tiene lugar durante un período de 24 horas en las vidas de víctimas y victimarios. Esto se anticipa visualmente en el cartel promocional de la película, que muestra la palabra *violencia* dividida en tres sílabas (“vio-len-cia”) en letras superpuestas que presagian el tríptico narrativo y la visualidad texturizada de la película³¹. Además, el cartel enumera en el fondo una cantidad desmesurada de víctimas secuestradas, incluida su fecha de liberación o intercambio humanitario, o de su asesinato, según el caso. Esta lista, que es casi imperceptible a simple vista (otro ejemplo de lo háptico incluso antes de ver la película), proporciona el contexto histórico de las tres

31 Para un análisis detallado de las imágenes de *Violencia*, véase *Commodifying Violence* 146-152.

tramas que aborda. Estos tres casos de la vida cotidiana de Colombia —por más borrosos que parezcan a primera vista en el cartel— pueden tomarse como estudios de caso ejemplares de cómo la normalidad de la violencia se ha arraigado en el país hasta el punto de que las actividades más cotidianas están irremediabilmente ligadas al conflicto armado³².

La película sigue las historias de tres individuos no identificados que participan en el conflicto colombiano: una víctima secuestrada en la selva que lucha por sobrevivir en precarias condiciones físicas; la ejecución de un falso positivo o víctima de una ejecución extrajudicial llevada a cabo por el ejército colombiano para aumentar el número de bajas reportadas por guerrilleros armados, y un líder paramilitar a cargo de un campo de entrenamiento de mercenarios cuya vida parece “normal” durante la mayor parte del día. Si bien la película pretende cubrir una gran parte del conflicto en Colombia, es una producción relativamente corta que no desarrolla realmente cada historia. En cambio, ofrece una descripción minimalista de perpetradores y víctimas en sitios concretos y modalidades específicas del conflicto. El enfoque de la película está claramente en el efecto multisensorial en las audiencias, alejándose de la exposición cruda o explícita presente en las películas de la pornomiseria. Las imágenes texturizadas y la visualidad auditiva (entendida como sonora o relacionada con la escucha o el sentido del oído) son elementos clave en las tres historias, pero especialmente en la primera (el secuestrado en la selva), la cual ocupa mi análisis.

Durante los primeros tres minutos de *Violencia*, los espectadores ven una pantalla completamente negra y escuchan una serie de sonidos provenientes de lo que parece ser la selva. Mientras esperamos que se aclare la imagen en la pantalla, nos mantenemos en completa oscuridad, inmersos en una

32 https://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_3283_imagen_.jpg

experiencia sensorial que une la oscuridad de la pantalla con la entrada auditiva del canto de los pájaros y los crujidos de la exuberante vegetación selvática. De esta manera, *Violencia* se inicia con una experiencia sonora comunitaria que deja la narrativa fílmica abierta a la imaginación del espectador (al menos durante unos minutos). Como sugiere Bruno, “la experiencia háptica, en términos geográficos, implica un conocimiento de la superficie, la geometría, el material, la ubicación, la energía y la dinámica” (254). A través de la experiencia háptica de la película, sentimos y tocamos (por así decirlo) los contornos geográficos de la selva a través del sonido y llegamos a habitarla en la oscuridad. Al suspender la visualidad óptica, la película resalta la importancia del sonido, el conocimiento que proviene de él y lo que puede evocar en audiencias que son particularmente conscientes de las diversas formas de violencia que han tenido lugar en Colombia. Una película que comienza con una escena así sugiere claramente los múltiples secuestros que han ocurrido durante el conflicto armado y han terminado en el cautiverio de miles en la selva, como es el caso —el más visible de todos— de Íngrid Betancourt, analizado en el capítulo 2.

Cuando la penumbra en la pantalla se desvanece al cuarto minuto de la película, la selva comienza a aparecer en una serie de primeros planos borrosos que muestran a un hombre tendido inerte en el suelo y mezclándose con él (una sugerente recreación del cuadro de Obregón). La “claridad” de la luz del día revela que este hombre está encadenado y secuestrado por un grupo armado no identificado en una zona remota de la selva. No tenemos información sobre el secuestrado, sus captores ni las circunstancias que llevaron a su cautiverio. No hay diálogo ni comunicación entre el cautivo y sus captores; simplemente escuchamos los fuertes sonidos de la selva, el agua del río y los pasos en el suelo y a través de la exuberante vegetación, así como los indescifrables murmullos de los captores. El efecto sensorial que experimentamos es el de ser transportados a la selva (de la

mano del cautivo) a través de lo que Martínez identifica como una sonoridad alternativa: “[...] un tipo de sonido que hace poco o ningún uso del diálogo y se basa casi por completo en sonidos ambientales y señales sutiles [...] para avanzar y crear una conexión emocional con la historia y sus protagonistas” (*Haunting* 91). Esto es justamente lo que la película busca resaltar, a saber, que necesitamos escuchar y ver el conflicto de una manera diferente, sentir el conflicto de otra manera. No necesitamos conocer los detalles detrás de la vida del hombre encadenado y las circunstancias de su cautiverio; en cambio, la película invita al público a experimentar sensorialmente sus luchas diarias, su caminar en un terreno hostil a través de una visualidad auditiva. Mientras los espectadores escuchan pájaros, grillos y crujidos provenientes de las ramas y el follaje, la falta de claridad continúa. Lo que se muestra en la pantalla es borroso, indeterminado; es un espacio no identificado en términos de exhibición visual, pero claramente identificable a través del paisaje sonoro.

Cuando amanece y el cautivo es trasladado a otro lugar de la selva, se le permite bañarse en el río mientras es vigilado por uno de sus captores. En el primer segmento de la película, todavía no hay diálogo ni interacción verbal entre el cautivo y sus captores. Las aguas fangosas del río se adueñan de la narrativa filmica y brindan al secuestrado un respiro en su cautiverio. Se le permite permanecer en el agua y sumergir su cabeza en el río, y a medida que la cabeza se sumerge lentamente en el agua, nuestra visión parcial se activa y lentamente vemos cómo su cabeza aparece y desaparece en las aguas turbias del río. Finalmente, el color parduzco del río se apodera de toda la pantalla y nos deja conteniendo la respiración bajo el agua. Las capturas de pantalla a continuación muestran esta progresión desde ver la cabeza del cautivo apenas sobre el agua hasta su total inmersión y posible ahogamiento. De manera similar a lo que experimentamos con las cenizas en *La tierra y la sombra*, los espectadores aquí también se enfrentan a la asfixia

a medida que la cabeza del cautivo se sumerge cada vez y no sale a la superficie³³. Luego, la cámara se mantiene firme bajo el agua y las corrientes del río se apoderan del campo visual y sonoro. Vemos cómo esas corrientes suben en la pantalla hasta ocuparla por completo para producir una toma en la que los espectadores solo ven una pantalla marrón con una imagen filmada desde el fondo del río y no escuchan ningún sonido, ni siquiera el de la respiración de la víctima.

Las imágenes texturizadas de *Violencia* ofrecen una modalidad alternativa para la representación del conflicto colombiano. En virtud de la percepción háptica, los espectadores participan de una experiencia multisensorial en la que la narrativa cinematográfica no depende principalmente del diálogo verbal y de la información de contexto sobre la historia. En cambio, el conflicto se construye como una serie de sonidos interrelacionados y una visión parcial del terreno hostil que envuelve al protagonista e impide nuestro acceso total a lo visible. Cuando vemos la cámara descender lentamente hacia el fondo del río, la imagen se vuelve más turbia y la respiración submarina del cautivo se silencia. Esta visualidad auditiva desencadena una asociación entre cautiverio (encierro) y libertad (el río como espacio abierto) por parte del espectador, y amplifica nuestra experiencia de ver películas a través del sonido.

El segmento final de la historia del cautivo pasa rápidamente del agua marrón del río a la noche en la selva. De esta manera volvemos al comienzo de la película, ya que la oscuridad se apodera de nuevo de la pantalla y la percepción háptica continúa dominando nuestra experiencia visual. Apenas vemos lo que se muestra en la pantalla, pero podemos suponer que el cautivo, acurrucado en una hamaca, se siente mal. Los sonidos de la selva permanecen en el fondo, pero lentamente son amortiguados por los incesantes gruñidos y

33 https://www.proimágenescolombia.com/photos/57150_3286_imagen_.jpg

ruidos guturales del secuestrado, quien cae de la hamaca al suelo fangoso, en agonía y con un ataque de diarrea mientras se siguen escuchando sus gruñidos. Para dar un respiro a su miseria, un soldado guerrillero llega a auxiliarlo, lo levanta con cuidado del suelo y le ayuda a regresar a la hamaca. Es un caso atípico en el que vemos (aunque en una oscuridad casi absoluta) un momento conmovedor entre víctima y victimario, y contribuye aún más a la experiencia multisensorial en torno a la cual se filma la historia del cautivo.

La oscuridad total cierra el primer segmento de la película e invita a los espectadores a participar en la sensación de agonía y dolor de la víctima. Como sugiere Ifell, “las corrientes de afecto pueden entrelazarse, por ejemplo, con [...] los imaginarios que fluyen a través de salas de cine a oscuras” (12). En los minutos finales, una vez que el cautivo está de regreso en su hamaca, escucha *Las voces del secuestro*, un programa de radio en el que los familiares envían mensajes de cariño a las víctimas secuestradas³⁴. Mientras (aparentemente) escucha a un miembro de su familia, el secuestrado empieza a llorar y la pantalla se torna completamente negra. Volvemos a la total oscuridad que abre la película, pero esta vez los sonidos de la selva son reemplazados por los sollozos y el llanto del cautivo. El público vuelve a experimentar una pantalla completamente oscura, teniendo que depender exclusivamente del sonido para atar los cabos sueltos en esta historia sobre víctimas y victimarios. En definitiva, la historia inicial debe escucharse y verse a través del paisaje sonoro de la película. De hecho, se trata de una postura cinematográfica que favorece la visualidad auditiva dentro de los patrones multisensoriales característicos de la

34 La película de Forero muestra dos ejemplos de mensajes que normalmente se escucharían durante el programa *Las voces del secuestro*, dirigido por Herbin Hoyos (véase capítulo 2, nota 19). Para un análisis de este programa de radio en relación con la emoción y la esperanza (es decir, el afecto), véase “Voices from the Outside” (2019), de Stephen Leonard.

percepción háptica, que nos habla de una víctima de secuestro desde una luz muy diferente, sin diálogo, confrontación, resolución o bagaje histórico.

A través de las texturas visuales expuestas en la pantalla, películas como *Violencia*, *La sombra del caminante* y *La tierra y la sombra* dismantelan la visualidad tradicional centrada en lo óptico a la que la mayoría de los espectadores están acostumbrados, obligándolos a practicar y participar en una mirada alternativa de la imagen en movimiento. Esta mirada alternativa promueve una visión del conflicto y la reconciliación a través de la percepción háptica y de la participación por parte del público en la visualización activa de las películas. Como nos lo recuerda Jennifer Baker en *The Tactile Eye*, las texturas deben considerarse como “algo en lo que la película y nosotros participamos mutuamente, en lugar de algo que las películas presentan a sus espectadores pasivos y anónimos” (25). Por lo tanto, estas películas exigen a los espectadores que formen parte de una comunidad cinematográfica que tiene que asumir el descentramiento de la visualidad óptica dominante en el cine convencional. Las sensaciones táctiles y sensoriales fomentadas por la visualidad háptica promueven comunidades emocionales a través del tacto: “[...] los tipos de contacto que ocurren entre la película y el espectador informan, influyen e incluso permean los significados de las películas y la naturaleza de la relación que tenemos con ellas” (26). Se nos pide que exploremos formas no hegemónicas de ver o de contemplar y, al hacerlo, debemos repensar los otros componentes sensoriales (además de la vista y el oído) que son parte integral de la experiencia de ver una película.

Estas nuevas formas de ver (al menos nuevas para el cine colombiano) deben entenderse en términos de una visión comunitaria que, en última instancia, se relaciona con una experiencia compartida de conocimiento sobre los modos en que el conflicto en Colombia ha sido representado a través del cine. A medida que compartimos nuestras interpretaciones y

experiencias como espectadores con otras personas que también han experimentado la visualidad háptica en estas películas, nos volvemos más activos como audiencia cinematográfica y más competentes en la lectura de nuevas gramáticas visuales que buscan dismantelar la hegemonía de miradas espectaculares y centradas en lo óptico. Así, el acto de ver películas participa del dismantelamiento de lo que Laura Marks llama “la relativa debilidad de la imagen visual” (153), ya que estas películas buscan espectadores activos que se pierdan en la imagen y acojan la reciprocidad implícita en la visualidad háptica. Esto exige tocar la superficie fílmica con el ojo a medida que nos alejamos de la profundidad ilusionista típica de la visualidad óptica, que se considera una forma de conocimiento oculocéntrica a menudo asociada con el capitalismo, la hegemonía y el poder: “[...] la piel es un lugar de encuentro para el intercambio y el recorrido porque conecta el interior con el exterior, el yo con el otro” (28). Es precisamente en el encuentro de pieles (la de la película y la del espectador) donde la narrativa cinematográfica cobra sentido. En el caso del cine colombiano reciente, el público participa en una experiencia cinematográfica comunitaria centrada en el tacto y el contacto con el otro, y con las víctimas y victimarios de un conflicto armado de décadas.

EPÍLOGO

¿LA COLOMBIA DEL POSCONFLICTO?

Cartagena, 26 de septiembre del 2016. Esta fecha y lugar marcaron un hito importante en el largo y arduo camino de cinco décadas hacia la paz en Colombia. De hecho, fue un día festivo y soleado que casi parecía hecho a la medida para que lo viera la nación y el mundo. Bajo un cielo hermoso, Cartagena se convirtió en el escenario de una exhibición armoniosa de unidad nacional y ensoñación que evocaba las descripciones de Nam Le de esta ciudad caribeña, tal como las analicé en este libro. Líderes nacionales e internacionales pronunciaron discursos inspiradores sobre la paz, el futuro, la diversidad de Colombia y la necesidad de reconciliación. Todos los presentes vestían guayaberas blancas perfectamente planchadas y limpias para la trascendental ocasión: la firma de los Acuerdos de Paz por parte del presidente Juan Manuel Santos y el líder de las FARC, Timochenko (nombre de guerra de Rodrigo Londoño Echeverri). Luego de la firma del acuerdo, Santos y Timochenko se dieron la mano, se tocaron los hombros y,

como gesto simbólico de paz, Santos sacó un prendedor de solapa con forma de paloma blanca que Timochenko logró ponerse torpemente en la guayabera. Después hubo un espectáculo de la fuerza aérea y los aviones colorearon el cielo del amarillo, el azul y el rojo de la bandera colombiana, a la que se añadió el blanco como emblema de la paz. Todo esto marcó la culminación de cuatro años de complejas negociaciones en La Habana, Cuba, y, en última instancia, del cese de las hostilidades y la entrega de las armas por parte de la guerrilla de las FARC. Televisada a nivel mundial, la jornada tuvo todas las características de (otro) evento mediático cuidadosamente elaborado y coreografiado para decirle al mundo que la paz finalmente había llegado a Colombia, que el comercio internacional ahora era bienvenido bajo mejores condiciones de seguridad y que la nación debería acoger el acuerdo de paz y ratificarlo en un referendo nacional el 2 de octubre del 2016.

Esta mercantilización de la paz como un espectáculo mediático está anclada en políticas neoliberales arraigadas en Colombia, claramente diseñadas para neutralizar los movimientos insurgentes que potencialmente podrían suprimir el comercio y el crecimiento económico globales, que son los pilares del neoliberalismo. Como sostiene Alexander Fattal en *Guerrilla Marketing*, el Gobierno colombiano no es ajeno a las técnicas de mercadeo y mercantilización, como quedó en evidencia en las estrategias publicitarias implementadas por el Ministerio de Defensa para “vender” las intervenciones humanitarias con excombatientes de las FARC con miras a poner fin a la contrainsurgencia a través de la cultura del consumo. Esto arroja luz sobre el surgimiento del mercadeo como una “estrategia central de la guerra antiguerrillas en Colombia” y como pilar del surgimiento del “posconflicto” (xii; véase también “Branding the Postconflict State”, 215-220). Este estado de “posconflicto” quedó precisamente en evidencia tanto en la ceremonia de la firma del acuerdo en Cartagena como en los festivales musicales en los campamentos guerrilleros —“FARC

al Parque” o “FARC Woodstock” (Fattal 229)— que siguieron a dicha ceremonia.

Sin embargo, todos estos esfuerzos por “vender” la paz o el momento de la paz a un amplio espectro político se resquebrajó en las semanas siguientes. Debido a años de desconfianza y rencor hacia la guerrilla, las voces de disenso comenzaron a cuestionar los Acuerdos de Paz. Así, la llamada “Colombia del posconflicto” rápidamente pasó a ser cuestionada, ya que la oposición de la derecha a los acuerdos y un cierto nivel de complacencia sobre la participación en el referendo por parte de la izquierda descarrilaron la ratificación en las urnas. Sin duda, el resultado final fue una pequeña victoria para quienes estaban en contra del acuerdo de paz por una diferencia de 55 000 votos de aproximadamente 13 millones emitidos; es decir, tan solo un 0,44 % separó a los votantes por el “no” de aquellos que votaron por el “sí”, según datos del Registro Civil Nacional (“Histórico”, Registraduría Nacional). El resultado desajustó el proceso de paz (al menos temporalmente) y dejó muchas preguntas sin respuesta sobre el futuro inmediato de Colombia y sus planes a largo plazo para la paz y la reconciliación nacional, poniendo en tela de juicio la posibilidad de una “Colombia del posconflicto”.

Dado el apoyo político y económico que el acuerdo de paz había obtenido a nivel internacional, muchos se preguntaron qué salió mal después de las celebraciones en Cartagena y en los campamentos de las FARC. Los documentales *El silencio de los fusiles* (2017), de Natalia Orozco, y *La negociación* (2018), de Margarita Martínez, plantean que el principal obstáculo durante las negociaciones de paz fue el sistema de justicia transicional, un mecanismo judicial especial para los actores del conflicto. Para los opositores del acuerdo, esta justicia transicional introducía una “amnistía total” para los combatientes guerrilleros y el “borrón” por parte del Estado de los crímenes de guerra, particularmente contra poblaciones civiles. Como lo muestran Martínez y Orozco en sus películas, fue

gracias a la participación activa de los altos mandos del ejército colombiano que finalmente pudo negociarse un acuerdo que todas las partes negociadoras pudieran aceptar. Sin embargo, el acuerdo tenía que “venderse” al público general y, por muy efectivas que pudieran ser las técnicas de mercadeo, fue difícil llevar a cabo esa labor.

Por mi parte, me sorprendió el esfuerzo del Gobierno de “ensillar las bestias antes de traerlas”, es decir, organizar una ceremonia de celebración de la firma con líderes internacionales unas semanas antes de la votación de ratificación en las urnas, y, por otro lado, me sorprendió la redacción de la papeleta del referendo, que planteaba una pregunta un tanto irreal y quimérica a los votantes: “¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?” (Lafuente; Registraduría Nacional). ¿Quién no diría “sí” a poner fin al conflicto y asegurar una paz estable y duradera? Pero, lo que es más importante, ¿quién iba a creer que, de hecho, se podría lograr una paz estable y duradera en Colombia, dada su inveterada historia de violencia? Evidentemente, una pequeña mayoría de votantes no estuvo de acuerdo con la viabilidad de la paz en los términos propuestos por los acuerdos. Las razones de esto están claramente ancladas en una profunda desconfianza hacia intervenciones de este tipo lideradas por el gobierno, particularmente dada la falta de claridad en la implementación de temas como la restitución de tierras y la justicia transicional entre una gran franja del electorado. La forma idealista y armoniosa en que los Acuerdos de Paz fueron presentados y difundidos en los medios de comunicación resultó, en última instancia, contraproducente. Muchos votantes se resistieron a las negociaciones del Estado con los guerrilleros de izquierda que habían cometido atrocidades contra la población civil y al sistema de justicia “especial” establecido para ellos. Para ser justos, la derecha del espectro político colombiano también recibió un trato judicial especial durante la desmilitarización de los excombatientes de

las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Según la ley del 2005, promulgada por el presidente Álvaro Uribe (quien dirigió la campaña contra el acuerdo de paz), los miembros de las AUC dispuestos a deponer las armas recibieron lo que equivalía a una amnistía del Gobierno, a pesar de las múltiples atrocidades documentadas que habían cometido entre 1997 y el 2006 (“Justicia transicional”).

Para reforzar el apoyo al acuerdo de paz, el principal periódico del país, *El Tiempo* (propiedad de la familia del presidente Santos entre 1913 y el 2007), publicó una serie de titulares en su página web titulados “Los números que dejaríamos atrás”, lo que suponía, por supuesto, que el referendo aprobaría los Acuerdos de Paz. Estos titulares eran bastante visibles y ocupaban alrededor de un tercio de la página principal del periódico y, en la parte superior de la página, se mostraba la “cuenta regresiva final hacia la paz”: “Tiempo total del conflicto armado: 52 años, 4 meses y 5 días”. Del mismo modo, se proporcionaba a los lectores información crucial que sin duda haría que cualquiera lo pensara dos veces antes de rechazar el acuerdo de paz, como sugerían las asombrosas cifras de lo que “dejaríamos atrás”: “8 190 451 víctimas de delitos entre 1985 y el 2015”; “11 269 procesos judiciales por delitos cometidos por guerrilleros de las FARC”; “1234 días sin que ningún pueblo haya sido tomado por la fuerza durante el actual proceso de paz”; “14 458 víctimas de minas antipersona entre 1990 y el 2016”; “11 556 niños soldados reclutados por las FARC entre 1975 y el 2014”; “52 años de guerra contra las FARC”; “6 000 000 de personas desplazadas por la violencia”; “1 642 394 víctimas de homicidio y desplazamiento forzado”, y “250 guerrilleros condenados por crímenes de lesa humanidad”¹. Sin embargo, el esfuerzo del periódico resultó insuficiente para lograr el proceso de

1 *El Tiempo*, 2 de octubre del 2020.

ratificación mediante referendo. Y, en muchos sentidos, probablemente tuvo el efecto contrario al que buscaba, ya que subrayó para los defensores del voto por el “no” la gravedad de los crímenes de la guerra de guerrillas y las injusticias que creó para millones de colombianos.

Como resultado del rechazo a los Acuerdos de Paz en las urnas, las partes firmantes tuvieron que redactar y ratificar una versión revisada del documento. Todo esto dejó en claro que la justicia transicional, la restitución de tierras y las preocupaciones por la seguridad de los excombatientes eran los puntos más álgidos en cualquier esfuerzo por encontrar un camino viable hacia una paz sostenible en Colombia². Los términos generales de la versión revisada del acuerdo fueron negociados por el expresidente Uribe (quien lideró la campaña del “no”) y el presidente Santos. Después de un mes de disputas políticas y consultas con la Corte Suprema de Justicia, se acordó que el Congreso llevaría a cabo la votación final de ratificación. Y así sucedió. El 24 de noviembre del 2016, el Gobierno y las FARC firmaron los acuerdos revisados, que fueron ratificados por el Congreso unos días después, y otra ceremonia de firma (esta vez mucho más discreta que la de Cartagena) tuvo lugar en el Teatro Colón de Bogotá: el “Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera” —el título oficial del nuevo documento— se convirtió en ley nacional. Pero el conflicto ha continuado y el número de líderes sociales asesinados ha aumentado en todo el país (más de mil desde el 2016), lo que indica que la paz aún es difícil de alcanzar y ciertamente no es estable.

El surgimiento de grupos armados tanto de derecha como de izquierda, como las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC) y el Movimiento Revolucionario del Pueblo (MPR), ilustra el hecho de que una paz estable y duradera parece aún

2 Para comparar la versión original y revisada de los acuerdos, véase “Comparación de los Acuerdos”; <https://draftable.com/compare/JjyPTOknafBktqvc>.

una meta lejana y que la posibilidad de una “Colombia del posconflicto” sigue en tela de juicio. Por ejemplo, el 17 de junio del 2019, el MPR detonó una bomba en el exclusivo centro comercial Andino de Bogotá, la cual mató a tres mujeres e hirió a otras nueve personas. Asimismo, han aumentado las denuncias en torno a las actividades ilícitas de los gaitanistas en el narcotráfico y los asesinatos civiles (Vargas, “Autodefensas”), y el 29 de agosto del 2020, el líder de las FARC, Iván Márquez, condenó los Acuerdos de Paz y buscó el rearme de las facciones guerrilleras disidentes. Además, las negociaciones con la “otra” guerrilla de Colombia, el ELN (Ejército de Liberación Nacional), se estancaron durante el Gobierno encabezado por el presidente Iván Duque, quien ralentizó la implementación del proceso de paz para apaciguar a su base política, que en general apoyó el “no” en el referendo. Además, la pandemia de covid-19 agudizó el estancamiento de las negociaciones políticas y el proceso de paz, que sigue un camino tortuoso incluso bajo la presidencia actual de Gustavo Petro³.

- 3 Las negociaciones entre el Gobierno de Gustavo Petro y la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN) habían progresado de manera significativa. El 9 de junio del 2023 ambas partes firmaron un histórico acuerdo de cese al fuego bilateral, el primero en casi 60 años de conflicto. Este cese al fuego, que inicialmente comenzó el 3 de agosto del 2023, representa un paso crucial hacia la paz. El acuerdo contemplaba la suspensión de secuestros por parte del ELN y ha sido fruto de varios ciclos de negociaciones realizados en La Habana, Cuba. Aunque la tregua original debía finalizar recientemente, ambas partes decidieron prolongarla mientras prosiguen las conversaciones para lograr un acuerdo de paz más amplio. En febrero de 2024 se propuso una extensión del cese de fuego por seis meses, la cual caducó sin acuerdo de prórroga. A pesar de estos avances, la situación sigue siendo delicada y la implementación del acuerdo enfrenta retos considerables (Torrado 2024). Al cierre de la edición de este libro, la violencia en la región del Catatumbo se ha intensificado debido a los enfrentamientos entre el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las disidencias de las FARC. Estos choques han provocado el desplazamiento de más de 50 000 personas y un alto número de víctimas mortales. En respuesta a la crisis, el presidente Gustavo Petro anunció el 17 de enero del 2025 la suspensión de los diálogos de paz con el ELN, señalando al grupo por cometer crímenes de guerra en la zona.

A pesar de estos obstáculos, la ratificación final de los Acuerdos de Paz fue un momento decisivo para Colombia y, como tal, ha cambiado el enfoque de la guerra violenta y el desplazamiento (con las excepciones señaladas) hacia la reconciliación, la paz y la violencia “de posconflicto”. La producción cultural pronto tomó nota de este importante cambio en el panorama político y en los debates públicos hacia una “nueva” Colombia en ciernes. Si en las décadas anteriores proliferaron los violentólogos para explicar el conflicto y a menudo pontificar sobre sus orígenes y dinámicas, ahora parece ser el turno de los “posconflictólogos” o “posacuerdólogos”. Libros, artículos, seminarios, conferencias, artículos de opinión, debates, etc., han inundado el ámbito cultural y académico para abordar las repercusiones del acuerdo de paz en campos tan diversos como el turismo (Rueda Esteban), la justicia (Mira Olano), las comunidades indígenas (Osorio Calvo), el género (Lemay), los derechos humanos y las prácticas laborales (Ochoa-Cubillos), la restitución de tierras (Restrepo Salazar), la violencia en las zonas fronterizas andinas (Idler), las condiciones económicas y financieras (Zuleta), el extractivismo y la minería (Valencia Aguelado; Ulloa), el patrimonio cultural (Guerra Molina) y la sostenibilidad ambiental (Arias; Lugo), entre otros.

Dadas las muchas facetas y realidades complejas involucradas en el proceso de paz, Castillejo-Cuéllar ha abogado por el término *paz a pequeña escala* para incluir a ciertas comunidades locales que de otro modo estarían excluidas de las discusiones sobre los Acuerdos de Paz. La importancia de las interseccionalidades en los estudios de procesos de paz y reconciliación, como sugiere Castillejo-Cuéllar, debe pensarse a pequeña escala dentro de contextos locales y desde la noción de una “paz en plural”. Por lo tanto, es imperativo abrir el campo de los estudios colombianos hacia una discusión amplia e interdisciplinaria, que traiga la liminalidad —entendida como la ambigüedad o desorientación que ocurre en la etapa intermedia de un rito de paso— y la vida cotidiana

como componentes fundamentales de la transición política de Colombia (Castillejo-Cuéllar, “La paz” 6-7). Sin embargo, los asesinatos de líderes sociales, la agitación y el malestar social del país continúan dificultando encontrar una salida al conflicto. La paz, ya sea en plural o en singular, aún está lejos de materializarse en Colombia⁴.

Sea como fuere, la mencionada expansión de los estudios del “posconflicto” también subraya la apertura geográfica del país. Como resultado del cese de la guerra de guerrillas, se ha producido una nueva apertura hacia áreas y territorios remotos que se consideraban peligrosos durante el conflicto. El panorama cultural también ha participado de estos cambios provocados por el “posconflicto” (o, más apropiadamente, por la “Colombia del posacuerdo”), un proceso que inició en el 2012 y continúa hasta el día de hoy. La mercantilización cultural, como se analiza en este libro, se ha apoderado de las violencias de Colombia a través de crudas representaciones del narcotráfico, los secuestros o el turismo oscuro para el mercado global. Era solo cuestión de tiempo para que el mercado cultural adoptara la marca “posconflicto” y promoviera bienes culturales

4 Según el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz), desde la firma del Acuerdo de Paz en Colombia en diciembre del 2016 hasta septiembre del 2023, 1535 líderes y lideresas sociales han sido asesinados. Esta cifra ha variado según diferentes fuentes, con algunos reportes indicando más de 1457 asesinatos. Entre los años 2023 y 2024, Colombia ha vivido una grave crisis de violencia contra líderes sociales y defensores de derechos humanos. De acuerdo con la Defensoría del Pueblo, en el 2023 se reportaron 181 homicidios, lo que significó una reducción del 16 % respecto al 2022. En el 2024, el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz) registró 173 asesinatos, evidenciando una leve disminución, pero sin cambios sustanciales en el nivel de riesgo. La situación sigue siendo alarmante, y en lo que va del 2025, hasta febrero, ya se han contabilizado 22 homicidios de líderes sociales en el país. Estos asesinatos reflejan una persistente violencia en el país, especialmente en regiones donde hay disputas territoriales entre grupos armados ilegales. La situación es particularmente grave en departamentos como Cauca, Norte de Santander y Antioquia, entre otros (véase <https://indepaz.org.co/>).

que abordaran ampliamente la reconciliación nacional y que pudieran ser reconocidos globalmente. Si bien la “violencia colombiana” sigue siendo mercantilizada y distribuida en el mercado cultural global, las condiciones de guerra que influyeron en la producción cultural en los años noventa y principios de los dos mil ya no están en primer plano (o, al menos, no de la misma manera), a medida que la marca *posconflicto* repositona la condición colombiana hacia la resolución de conflictos, la paz y la reconciliación nacional.

Un caso ejemplar de esta mercantilización cultural del “posconflicto” es la instalación artística *Quebrantos*, de Doris Salcedo, organizada por la Comisión de la Verdad, la cual tuvo lugar en la Plaza de Bolívar de Bogotá el 10 de junio del 2019 y fue ampliamente reportada en los medios internacionales como un evento comunitario a favor de la paz para honrar la memoria de 165 líderes sociales asesinados violentamente en Colombia desde el 2016. A pesar de estos nobles objetivos, *Quebrantos* también es un caso paradigmático de “[...] arte colombiano de exportación” (la etiqueta que generalmente describe la mayor parte de la obra de Salcedo), disponible para la cobertura mediática global, ya que puso en primer plano muchos de los elementos que han atraído la atención de productores culturales y medios de comunicación cuando se trata de la violencia en Colombia. Esto, por supuesto, no socava las cualidades artísticas de la instalación, y mucho menos al sufrimiento de las víctimas, pero es indicativo de la marca emergente de la “Colombia del posconflicto” en eventos culturales, con un claro atractivo global más allá de las fronteras nacionales.

Utilizando vidrios rotos, la instalación delineó en letras mayúsculas los nombres de los líderes sociales asesinados y los extendió en el suelo de la Plaza de Bolívar. En este sitio icónico para la historia de la nación, *Quebrantos* reúne dos narrativas visuales: una que se origina en la época colonial y en las instituciones del Estado, representadas por los edificios

que rodean la Plaza (la Catedral Primada, el Congreso y la Corte Suprema) y la otra, que literalmente hace añicos la estabilidad de la élite política colombiana, que en última instancia es responsable de los incesantes asesinatos de líderes comunitarios. Este contraste visual se puede observar en la imagen 5.1, que muestra el nombre de una víctima escrito en vidrios rotos en el suelo, los cuales conducen hasta la entrada de la antigua catedral colonial, como se puede apreciar en la serie de imágenes que nos ofrece la Dirección del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia a través de su cuenta pública de Flickr⁵.

Por medio de imágenes impactantes como esta, *Quebrantos* crea un acto de duelo nacional colectivo por quienes se alzaron contra las violaciones de derechos humanos, la apropiación de tierras, la minería ilegal, la deforestación y el tráfico de drogas en sus comunidades locales, y pagaron con sus vidas por ese activismo. Los nombres de las víctimas permanecen al margen del centro simbólico del poder político y eclesiástico de la nación. Sin embargo, las víctimas están presentes, con sus nombres destrozando los sitios de poder alrededor de la plaza mientras el reflejo deformado en los vidrios rotos de la Catedral, el Congreso, la Alcaldía de Bogotá (el Palacio Liévano) y la Corte Suprema produce fragmentos e imágenes fracturadas de esos edificios institucionales. Esto queda brillantemente capturado en una serie de imágenes de la fotógrafa italiana Viviana Peretti que detallan el reflejo de los edificios en los vidrios rotos. El efecto visual es de distorsión, falta de forma, inversión y borrosidad de las instituciones estatales, como lo

5 En su Photostream para *Quebrantos*, Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia ofrece una gran variedad de imágenes que proporcionan múltiple ángulos y puntos de vista para una visión comprehensiva de la instalación de Salcedo: <https://www.flickr.com/photos/dirculturaun/with/48056527828>

muestra la imagen 5.1^[6]. La antigua catedral está visualmente destrozada por los cristales rotos que deletrean los nombres de los líderes sociales asesinados, enviando así un poderoso mensaje a las mismas instituciones que han permitido sus asesinatos. A través de estos efectos reflectivos, dichas instituciones son cuestionadas por no implementar un plan para salvaguardar las vidas de quienes están en la primera línea del activismo social y el liderazgo comunitario.



IMAGEN 5.1. Detalle de *Quebrantos*, de Doris Salcedo.
Cortesía de Viviana Peretti.

6 Para acceder a las fotografías de Peretti, véase <http://vivianaperetti.com/blog/?p=4759> y también <https://www.instagram.com/vivianaperetti/>.

Además, los incontables vidrios rotos utilizados para la instalación (es decir, las vidas rotas que la obra representa) promueven una reflexión sobre la fragilidad de la vida en Colombia. Los fragmentos de vidrio roto representan los restos de un conflicto aparentemente interminable: fragmentos que pusieron cuidadosamente más de doscientos voluntarios que conocían bien a los líderes sociales asesinados, con quienes trabajaron en iniciativas en sus comunidades locales.

De esta manera, *Quebrantos* mostró las vidas destrozadas de las víctimas y sus familiares y amigos, recordando a todos el peligro constante en sus comunidades, como lo muestran visualmente los bordes afilados de los vidrios rotos. Uno de los elementos más conmovedores de la instalación fue precisamente que los voluntarios (en su mayoría familiares y amigos de las víctimas) tuvieron que manipular los trozos de vidrio, arriesgándose a sufrir cortes profundos y posiblemente sangrar: primero, pisando con fuerza las grandes láminas de vidrio enmarcadas en madera; segundo, recogiendo los trozos grandes y pequeños; y, finalmente, manipulando los cristales rotos para crear las letras de los nombres de las víctimas.

En este sentido, *Quebrantos* es un acto de duelo colectivo que buscó devolverle la vida a las víctimas a través de pedazos de vidrio. Seguramente, fue una instalación efímera que rápidamente convirtió los vidrios rotos en escombros listos para ser recogidos por los recolectores de basura y, en última instancia, poner la plaza en orden nuevamente para el funcionamiento normal de las instituciones del Estado. Pero, como suele ocurrir con la limpieza del confeti después de una fiesta, no todos los trozos fueron recogidos con éxito. Es probable, entonces, que queden minúsculos fragmentos de vidrio roto en la Plaza de Bolívar para conmemorar la huella de *Quebrantos*, produciendo —si se mira con atención— reflejos en miniatura de la institución estatal rota en el suelo. Pero, para Salcedo, lo más importante era el proceso de instalación y no el aspecto efímero del evento artístico: “[...] al romper

vidrios, estamos rompiendo el silencio, y, si logramos romper el silencio de estas muertes desgarradoras, pronto lograremos que las muertes cesen” (Torrado 2019). Por muy deseable que esto sea, la realidad de los asesinatos del “posconflicto” en Colombia parece ser bastante diferente. Más de 250 líderes sociales fueron asesinados solo en el 2020, y las restricciones de movilidad por la pandemia no detuvieron la creciente lista de víctimas: “1055 líderes asesinados entre el 24 de noviembre del 2016, cuando se ratificaron los Acuerdos de Paz, y el 3 de noviembre del 2020” (Ortiz). De hecho, las declaraciones de Salcedo en una entrevista con EFE sobre los prospectos para Colombia y su producción cultural son bastante ominosas: “[...] el posconflicto lo estamos haciendo aún en la guerra”. Y, por lo tanto, la violencia persiste, como también persiste el mercadeo cultural y la mercantilización de las violencias en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- _____. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, 2008, pp. 513-518.
- _____. *Oblivion: A Memoir*. Héctor Joaquín y Anne McLean (trad.). Londres: Old Street Publishing, 2010.
- El abrazo de la serpiente*. Dir. Ciro Guerra, Buffalo Films (Buenos Aires), Caracol Televisión (Bogotá), 2015.
- Los abrazos del río*. Dir. Nicolás Rincón Gille, Voa asbl (Bruselas), 2010.
- Acevedo Arango, Óscar Fernando. *Geografías de la memoria: posiciones de las víctimas en Colombia en el período de la justicia transicional*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Adorno, Theodor W. “The Culture Industry Reconsidered”. *The Culture Industry*. Londres: Routledge, 1991, pp. 98-106.

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception". *Dialectic of Enlightenment*. Mieke Bal y Hent de Vries (ed.) Redwood City, CA: Stanford University Press, 2002, pp. 94-137.
- Agarrando pueblo*. Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo, Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna (Satuple) (Cali), 1977.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso Books, 2016.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- _____. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Gustavo Remedi (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Arendt, Hannah. *On Violence*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1969.
- Arias, María Alejandra et al., ed. *Costos económicos y sociales del conflicto en Colombia: ¿cómo construir un posconflicto sostenible?* Bogotá: Editorial Uniandes, 2014.
- Aristizábal, Juanita y Juliana Martínez, ed. "Violent Tales: Cultural Representation in Colombia and Mexico". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 53, n.º 1, 2019, pp. 7-259. doi: 10.1353/rvs.2019.0003.
- Un asunto de tierras*. Dir. Patricia Ayala, Pathos Audiovisual (Bogotá), 2015.
- Baker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Oakland, CA: University of California Press, 2009.
- Balderston, Daniel. "Ética y sexualidad en la ficción autobiográfica de Fernando Vallejo". *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2004.

- ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Centro Nacional de Memoria Histórica (Bogotá), 2013. www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/
- BBC Radio. "Ingrid Betancourt believes no ransom was paid". 7 de julio del 2008. www.bbc.co.uk/worldservice/news/2008/07/080708_betancourt_sl.shtml
- Benavides, Hugo O. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*. Austin, TX: University of Texas Press, 2008.
- Benjamin, Walter. "Critique of Violence". *On Violence: A Reader*. Lawrence, Bruce B. y Aisha Karim (ed.). Durham, CN: Duke University Press, 2007, pp. 268-285.
- Bernal, Álvaro. "Cultura urbana e identidad sexual en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo: el desarraigo de un intelectual ante la realidad desesperanzadora de su nación". *Brújula*, vol. 1, 2002, pp. 63-72.
- Betancourt, Ingrid. *Until Death Do Us Part: My Struggle to Regain Colombia*. Steven Rendall (trad.). Bogotá: Ecco, 2002.
- _____. *Until Death Do Us Part*. Nueva York: Harper, 2008.
- _____. *Even Silence Has an End*. CD leído por Margaret Nichols. Landover, MD: Recorded Books, 2010.
- _____. *Even Silence Has an End: My Six Years of Captivity in the Colombian Jungle*. Steven Rendall (trad.). Nueva York: Penguin, 2010.
- _____. *Même le silence a une fin*. París: Gallimard, 2010.
- _____. *No hay silencio que no termine*. María Mercedes Correa, Mateo Cardona e Ingrid Betancourt (trad.). Bogotá: Aguilar/Santillana, 2010.
- _____. *La ligne bleue*. París: Gallimard, 2014.
- _____. *A linha azul*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- _____. *The Blue Line*. Nueva York: Penguin, 2016.
- Betancourt, Ingrid y Lorenzo Delloye-Betancourt. *Cartas a mamá: desde el infierno*. Bogotá: Debate (Planeta), 2008.

- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2004.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Blanton, Casey. *Travel Writing: The Self and the World*. Nueva York: Routledge, 2002.
- El blog del narco*. <https://elblogdelnarco.com/>
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bolívar Moreno, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2007.
- Bongco, Mila. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. Nueva York: Routledge, 2013.
- “Books. Bestsellers. Hardcover Non Fiction”. *The New York Times*. 10 de octubre del 2010. www.nytimes.com/best-sellers-books/2010-10-10/hardcover-nonfiction/list.html
- Boström, Magnus. “The Social Life of Mass and Excess Consumption”. *Environmental Sociology*, vol. 6, n.º 3, 2020, pp. 268-278. doi: 10.1080/23251042.2020.1755001.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Britto, Lina. *Marijuana Boom: The Rise and Fall of Colombia's First Drug Paradise*. Oakland, CA: University of California Press, 2020.
- Brodzinsky, Sibylla y Max Schoening. *Throwing Stones at the Moon: Narratives from Colombians Displaced by Violence*. San Francisco, CA: McSweeney's Books, 2012.
- Bruce, Victoria y Karin Hayes. *Hostage Nation: Colombia's Guerrilla Army and the Failed War on Drugs*. Nueva York: Knopf, 2010.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso Books, 2011.

- Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*. Oakland, CA: University of California Press, 1993.
- Cabañas, Miguel. “El narcocorrido global y las identidades transnacionales”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, 2008, pp. 519-542.
- _____, ed. “Imagined Narcoscapes: Narcoculture and the Politics of Representation”. (Edición especial de) *Latin American Perspectives*, vol. 41-42, 2014, pp. 3-235.
- Calvo, Carlos Alberto. *Pueblos indígenas: paz y posconflicto*. Cali: Universidad Santiago de Cali Editorial, 2018.
- Campos, Minerva. “Nuevo cine colombiano: lo(s) nuevo(s), lo auténtico y el factor Proimágenes”. *Cinemas d'Amérique Latine*, vol. 25, 2017, pp. 118-133. doi: 10.4000/cinelatino.4696.
- El capo*. Dir. Riccardo Gabrielli R., Lilo Vilaplana (Miami), RCN (Bogotá), 2009.
- Carta a una sombra*. Dir. Daniela Abad y Miguel Salazar, La Esperanza (Bogotá), 2015.
- El cartel de los sapos*. Dir. Luis Alberto Restrepo, Caracol TV (Bogotá), 2008.
- Cartel Land*. Dir. Matthew Heineman, A&E Indie Films (Nueva York), 2015.
- Castillejo-Cuéllar, Alejandro. “Iluminan tanto como oscurecen: de las violencias y las memorias de las violencias en la Colombia actual”. *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Édgar Barrero Cuéllar (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra Libre, 2010.
- _____. “La paz en pequeña escala: fracturas de la vida cotidiana y las políticas de la transición en Colombia”. *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 53, 2019, pp. 6-10.
- Castillejo-Cuéllar, Alejandro y Fredy Leonardo Reyes Albarracín, ed. *Violencia, memoria y sociedad: debates y*

- agendas en la Colombia actual*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (Bogotá). centrode.memoriahistorica.gov.co/
- Cepeda, María Helena. *Musical ImagiNation: U.S-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. Nueva York: NYU Press, 2010.
- Chao, Ramón. *Mano Negra en Colombia: un tren de hielo y fuego*. Valencia, España: Cybermonde, 2001.
- _____. *The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia*. Ann Wright (trad.). Barcelona: Route, 2010.
- Chico, Camilo y Benjamín Villegas. *Alejandro Obregón*. Bogotá: Villegas Editores, 2011.
- Chocó*. Dir. Jhonny Hendrix Hinestroza, Antorcha Films (Cali), 2012.
- Coghlan, Nicholas. *The Saddest Country: On Assignment in Colombia*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.
- Los colores de la montaña*. Dir. Carlos César Arbeláez, El Bus Productions (Madrid), Jaguar Films (Bogotá, Ciudad de Panamá), 2011.
- “Comparación de los Acuerdos de Paz en Colombia” (Nuevo Acuerdo Final, 12 de noviembre del 2016). draftable.com/compare/JjypTOknafBktqvc.
- “Confirmado: Carlos Castaño está muerto”. *Semana*. 8 de marzo del 2006. www.semana.com/on-line/articulo/confirmado-carlos-castano-esta-muerto/80598-3/#:~:text=La%20muerte%20de%20Casta%C3%91o%20asesinado,Carlos%20para%20que%20lo%20traicionara
- Couret, Nilo. “El movimiento de los cuerpos: afecto, emoción y cine popular latinoamericano”. *Hispanófila*, vol. 177, 2016, pp. 156-166.
- Crownshaw, Richard, ed. *The Future of Memory*. Nueva York: Berghahn Books, 2010.

- Daroqui, María Julia y Eleonora Cróquer, ed. *Mercado, editoriales y difusión de discursos culturales en América Latina* (Número especial de) *Revista Iberoamericana*, vol. 197, 2001, pp. 653-793.
- Davis, Rocío G. “Documentary Constructions of Filial Memory in Nathaniel Kahn’s *My Architect* and Nicolás Entel’s *My Father, Pablo Escobar*”. *Journal of Film and Video*, vol. 66, n.º 1, primavera del 2014, pp. 52-61. doi: 10.5406/jfilmvideo.66.1.0052.
- De la Fuente, Anne Marie. “Pics, TV Drive Two-Way Street in Colombia”. *Variety*, vol. 412, 2008, p. 20.
- De Maeseneer, Rita y Jasper Verkaeke. “Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez”. *Revista Chilena de Literatura*, vol. 101, mayo del 2020, pp. 405-425.
- La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Dir. Luis Ospina, Ministerio de Cultura de Colombia, Consejo Nacional de Cultura y de las Artes de México (Conacultura), 2003.
- Dudley, Steven S. *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Entourage*. Creada por Doug Ellin, HBO, 2004-2011.
- Erlick, June Carolyn. *A Gringa in Bogotá: Living Colombia’s Invisible War*. Austin, TX: University of Texas Press, 2010.
- Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Camden, Londres: Palgrave MacMillan, 2011.
- Escobar, Juan Pablo. *Pablo Escobar: mi padre*. Bogotá: Planeta Editorial Colombiana, 2014.
- Escobar: Paradise Lost*. Dir. Andrea Di Stefano, Roxbury Pictures (Barcelona), Alta Films (Madrid), Pathé (París), 2014.
- Faguet, Michèle. “Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film”. *Afterall: A Journal of Art, Context and*

- Enquiry*, vol. 21, verano del 2009, pp. 5-11. doi: 10.1086/aft.21.20711744.
- Falicov, Tamara L. "Programa Ibermedia Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space". *Spectator*, vol. 27, n.º 2, otoño del 2007, pp. 21-30.
- Fanta Castro, Andrea. *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana, 1990-2010*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015.
- Fanta Castro, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, ed. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017.
- FARC Bloque Martín Caballero (Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación [ETCR] Amaury Rodríguez, La Guajira). www.resistencia-colombia.org/
- Fattal, Alexander L. *Guerrilla Marketing: Counterinsurgency and Capitalism in Colombia*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2018.
- Feiling, Tom. *Cocaine Nation: How the White Trade Took Over the World*. Chicago, IL: Pegasus Editorial Services, 2009. [orig. *The Candy Machine: How Cocaine Took Over the World*. Londres: Penguin, 2009].
- _____. *Short Walks from Bogotá: Journeys in the New Colombia*. Londres: Penguin, 2012.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "From Rodrigo to Rosario: Birth and Rise of the *Sicareca*". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, 2008, pp. 543-558.
- Ferry, Stephen. *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Ícono, 2012.
- Forero, Gustavo. "La anomia en las novelas de crímenes en Colombia". *Literatura y Lingüística*, vol. 24, 2011, pp. 33-59. doi: 10.4067/S0716-58112011000200003.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham, CN: Duke University Press, 2013.

- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Nueva York: Siete Cuentos, 1999.
- Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común. www.farc-ep.co/
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- _____. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- _____. *One Hundred Years of Solitude*. Gregory Rabassa (trad.). Nueva York: Knopf, 1995.
- Garde-Hansen, Joanne. *Memory and Media*. Edimburgo, Reino Unido: University of Edinburgh Press, 2011.
- Gente de papel*. Dir. Andrés Felipe Vásquez. Makerule Media (Lake Worth, FL), 2014.
- Goellnicht, Donald. "Ethnic Literature's 'Hot': Asian American Literature, Refugee Cosmopolitanism, and Nam Le's *The Boat*". *Journal of Asian American Studies*, vol. 15, n.º 2, 2012, pp. 197-224. doi: 10.1353/jaas.2012.0016.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. "National Identity in Colombian Comics: Between Violence and New Configurations". *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen (ed.). Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017, pp. 49-68.
- _____. "Filmar en desacuerdo: disenso, ruina, afecto y recuerdo en el documental *Todo comenzó por el fin*, de Luis Ospina". *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 55, 2020, pp. 19-29.
- Gómez Tovar, José Crisanto. *El hijo de la selva*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2010.
- Gonsalves, Marc, et al. *Lejos del infierno: una odisea de 1967 días en manos de las FARC*. Bogotá. Editorial Planeta Colombiana, 2009.
- _____. *Out of Captivity: 1,967 Days in the Colombian Jungle*. Nueva York: Harper Collins, 2009.
- Gootenberg, Paul. *Andean Cocaine: The Making of a Global Drug*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2008.

- Gould, Terry. *Marked for Death: Dying for the Story in the World's Most Dangerous Place*. Berkeley, CA: Counterpoint, 2009.
- Gregg, Melissa y Gregory Seigworth, ed. *The Affect Theory Reader*. Durham, CN: Duke University Press, 2010.
- Guerra Molina, René Alonso. "El papel del patrimonio cultural en el escenario del posconflicto en Colombia: paisaje, patrimonio cultural y memoria de la construcción de paz". *Memorias*, vol. 39, 2019, pp. 116-141. doi: 10.14482/memor.39.303.66.
- Gutiérrez, Pedro Juan. 1998. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Hammer, Joshua. "Inside the Trap". *The New York Review*. 9 de diciembre del 2010, pp. 22-24.
- Heggstad, Glen. 2004. *Two Wheels Through Terror: Diary of a South American Motorcycle Odyssey*. Toronto: ECW Press, 2010.
- Heli*. Dir. Amat Escalante, Mantarraya (Ciudad de México), 2013.
- Henseler, Christine y Alejandro Herrero-Olaizola, ed. *Market Matters* [sección especial]. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9, 2005, pp. 113-217. doi: 10.1353/hcs.2011.0216.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Camden, Londres: Palgrave MacMillan, 2009.
- _____. *Narco-Epics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado editorial global y la narrativa colombiana reciente". *Symposium: Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 61, n.º 1, 2007, pp. 43-56. doi: 10.3200/SYMP.61.1.43-56.
- _____. "Crimen sin castigo: narco dramas para el mercado global". Gustavo Forero (ed.). *Crimen y control social. Enfoques*

- desde la literatura. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012, pp. 111-117.
- . “Edición local para el nuevo milenio: el *best seller* sucio y la corporación cultural”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 32, 2012, pp. 288-305.
- . “El mercado del crimen: ética y justicia poética en Nam Le”. *Novela negra y otros crímenes*. Gustavo Forero (ed.). Planeta, 2013, pp. 253-263.
- . *Commodifying Violence in Literature and On Screen: The Colombian Condition*. Nueva York: Routledge, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003195702>
- Hodgkin, Katherine y Susannah Radstone, ed. *Regimes of Memory*. Londres: Routledge, 2011.
- Holland, Patrick y Graham Huggan. *Tourists with Typewriters: Critical Reflections of Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1998.
- Los hongos*. Dir. Óscar Ruiz Navia, Burning Blue (Bogotá), 2014.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 2016.
- Huggan, Graham. *Extreme Pursuits: Travel/Writing in an Age of Globalization*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2009.
- Huysen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge, 1995.
- . *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2003.
- Hylton, Forrest. *Evil Hour in Colombia*. Nueva York: Verso Books, 2006.
- Idler, Annette. *Borderland Battles: Violence, Crime, and Governance at the Edges of Colombian War*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2019.
- Íngrid de la selva*. 9 de febrero del 2001. resistencia-colombia.org/index.php/component/content/article/22-FARC-ep/publicaciones/926-ingrid-de-la-selva (no activa;

- consultada el 8 de agosto de 2014); disponible en Scribd: <https://www.scribd.com/document/101977781/Ingrid-de-La-Selva> (consultada el 25 de septiembre del 2024).
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz). <https://indepaz.org.co/> (consultada el 6 de julio del 2024).
- Jacobs, Michael. *The Robber of Memories: A River Journey Through Colombia*. Londres: Granta Books, 2012.
- Jaramillo, María Mercedes. “Fernando Vallejo: desacralización y memoria”. *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos* vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2000.
- Kantarís, Elia Geoffrey y Rory O’Byrne, ed. *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Woodbridge, Suffolk, Reino Unido: Tamesis, 2013.
- Lafuente, Javier y Sally Palomino. “Esta será la pregunta para el plebiscito por la paz en Colombia”. *El País*. 30 de agosto del 2016.
- Lander, María Fernanda. “Narcogeografías”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, 2008, pp. 505-512.
- Lawrence, Bruce B. y Aisha Karim, ed. *On Violence: A Reader*. Durham, CN: Duke University Press, 2007.
- Lazzara, Michael. *Chile in Transition. The Poetics and Politics of Memory*. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2016.
- Le, Nam. *The Boat*. Nueva York: Knopf, 2008.
- _____. *The Boat* (audiolibro leído por James Yaegashi, Ali Ahn, Jennifer Ikeda, Gideon Emery, Robin Miles, Henry Strozier y Jesús E. Martínez). Landover, MD: Recorded Books, 2009.
- _____. *El barco*. Ignacio Gómez Calvo y Marc Viaplana (trad.). Barcelona: Random House/Mondadori, 2010.
- Leech, Garry. *Beyond Bogotá: Diary of a Drug War Journalist in Colombia*. Boston, MA: Beacon Press, 2009.

- _____. *The FARC: The Longest Insurgency*. Londres: Zed Books, 2011.
- Leenhardt, Pierre y Jean-Marc Ayrault. *Il était une fois... cargo 92: Royal de luxe, Mano Negra, Philippe Decouflé, Philippe Genty sur la route de Christophe Colomb*. Arles, Francia: Actes Sud, 2013.
- Lemay Langlois, Léa et al. *¿Ideología o perspectiva de género en la justicia transicional?* Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2019.
- Lennon, J. John y Malcolm Foley. *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*. Londres: Continuum, 2000. doi: 10.1016/S0261-5177(01)00055-3.
- León, Juanita. *País de plomo: crónicas de guerra*. Bogotá: Aguilar, 2005.
- _____. *Country of Bullets: Chronicles of War*. Guillermo Bleichmar (trad.). Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2009.
- Leonard, Stephen P. "Voices from the Outside: The Instrumentality of Radio Message in Colombian Kidnappings". *Language and Communication*, vol. 69, n.º 1, 2019, pp. 1-10. doi: 10.1016/j.langcom.2019.04.005.
- Ley de Cine, Ley 814 del 2003. www.proimagenescolombia.com//secciones/proimagenes/interna.php?nt=8
- Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, Ley 1448 del 2011. www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/descargables/ley1448.pdf
- Lisle, Debbie. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2006. doi: 10.1017/CBO9780511491535.
- Lobo, Gregory. *Colombia: algo diferente de una nación*. Bogotá: Editorial Uniandes, 2009.
- López, Andrés. *El cartel de los sapos*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2008.
- López de Abiada, José Manuel. "Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del *best seller*". *Éxito de ventas y*

- calidad literaria: incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*. José Manuel López de Abiada y José Peñate Rivero (ed.). Bellingham, WA: Editorial Verbum, 1993, pp. 15-52.
- López, Gustavo. "Hispanics of Colombian Origin in the United States, 2013". Pew Research Center (Washington D. C.). www.pewresearch.org/hispanic/2015/09/15/hispanics-of-colombian-origin-in-the-united-states-2013/.
- Loving Pablo*. Dir. Fernando León, Escobar Films (Madrid), B2Y Productions (Sofia, Bulgaria), 2017.
- Lugo Vivas, Diego Andrés. "'Prosperity for Everyone' in the Post-Conflict?: How Does Environmentally and Militarily Oriented State (Re)Control in the Ariari Region Propel Productive Segmentation and Social Fracturing?". *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 53, 2019, pp. 103-120.
- Malagón, Camilo. "Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo". *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 55, 2020, pp. 30-41.
- Marks, Laura. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, CN: Duke University Press, 2000.
- Martin, Deborah. *Painting, Literature and Film in Colombian Feminine Culture, 1940-2005: Of Border Guards, Nomads and Women*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2012.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Martínez, Juliana. "Competing Visions and Contested Spaces in *La sirga* and *Colombia magia salvaje*". *Revista de*

- Estudios Hispánicos*, vol. 53, n.º 1, 2019, pp. 121-142. doi: 10.1353/rvs.2019.0004.
- _____. *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. Austin, TX: University of Texas Press, 2020. [Publicado en español como *Más allá del fantasma: Realismo espectral en la literatura, el cine y el arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial UTadeo, 2024.]
- Martínez-Durán, Angélica. *The Politics of Drug Violence. Criminals, Cops and Politicians in Colombia and Mexico*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2018.
- Masiello, Francine. “La insoportable levedad de la historia: los relatos *best seller* de nuestro tiempo”. *Revista Iberoamericana*, vol. 193, 2000, pp. 799-814. doi: 10.5195/REVIBEROAMER.2000.5817.
- Massumi, Brian. *The Politics of Affect*. Cambridge, Reino Unido: Polity, 2015.
- McKinney, Mark. *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008.
- “Medellín”. Madonna y Maluma. Álbum *Madame X*, Discográfica: Interscope Records (Santa Mónica, CA), 2019.
- Menchú, Rigoberta (con Elisabeth Burgos). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1983.
- Mendoza, Élmer. 1999. *Un asesino solitario*. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- _____. 2008. *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
- Mendoza, Mario. *Satanás*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2002.
- La milagrosa*. Dir. Rafael Lara, Verasur Films (Bogotá), 2008.
- Mira Olano, Luz Elena *et al.* “Factibilidad, implementación y seguimiento en Colombia de la justicia especial para la paz frente a la estructura de la justicia transicional”.

- Opinión Jurídica*, vol. 17, n.º 35, 2018, pp. 43-67. doi: 10.22395/ojum.v17n35a2.
- Miss Bala*. Dir. Catherine Hardwicke, Columbia Pictures (Culver City, CA), 2019.
- Miss Bala*. Dir. Gerardo Naranjo, Canana Films (Ciudad de México), 2011.
- Molano, Alfredo. *The Dispossessed: Chronicles of the Destrerrados of Colombia*. Daniel Bland (trad.). Chicago, IL: Haymarket Books, 2005.
- Mollison, James (con Rainbow Nelson). *The Memory of Pablo Escobar*. Londres: Christ Boot, 2007.
- Monos*. Dir. Alejandro Landes, Stela Cine (Bogotá), 2019.
- Monsiváis, Carlos et al., ed. *Viento rojo: diez historias del narco en México*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004.
- Moraña, Mabel e Ignacio M. Sánchez Prado, ed. *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura berida: literatura y cine en la España democrática*. El Escorial, Madrid: Libertarias, 2002.
- La mujer del animal*. Dir. Víctor Gaviria, Polo a Tierra (Bogotá), Viga Producciones (Medellín), 2016.
- Las muñecas de la mafia*. Dir. Luis Alberto Restrepo, Caracol TV (Bogotá), 2009.
- Muñoz Sarmiento, Luis Carlos. “La virgen de los sicarios”. *Revista de la Universidad de Antioquia*, vol. 265, 2001, pp. 112-114.
- Murillo, Javier H. “Prólogo” de Vallejo, Fernando. *El río del tiempo*. Barcelona: Alfaguara, 1998.
- _____. “La voz y el criminal: un análisis de *La virgen de los sicarios*”. *Cuadernos de literatura*, vol. 7, 2001, pp. 241-249.
- Museo Casa de la Memoria. Medellín. www.museocasadelamemoria.gov.co
- Museo de la Memoria. Santiago de Chile. ww3.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/

- Museo Nacional de la Memoria. Bogotá. museodememoria.gov.co/
- Museo Sitio de Memoria ESMA. Buenos Aires. www.museositioesma.gob.ar
- Narco Cultura*. Dir. Shaul Schwarz, Cidedigm (Los Ángeles), Ocean Side Pictures (Nueva York), 2013.
- Narcos*. Dir. José Padilha, Netflix (Los Gatos, CA), 2015.
- La negociación*. Dir. Margarita Martínez, La Retratista (Bogotá), 2018.
- Neiger, Motti *et al.* *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Camden, Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- Neruda, Pablo. “Para todos”. *Pablo Neruda: Five Decades, a Selection of Poems (1925-1970)*. Ben Belitt (trad.). Nueva York: Grove Press, 1974.
- “Nueva obra de Doris Salcedo en honor a los líderes sociales asesinados en Colombia”. Agencia EFE, Bogotá. 10 de junio del 2020. www.youtube.com/watch?v=7VaR37hDzNg.
- “Los números que dejaríamos atrás”. *El Tiempo*, Bogotá. 2 de octubre del 2016.
- O’Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Specters of Violence*. Woodbridge, Suffolk, Reino Unido: Tamesis Books, 2008.
- _____. “Affect, Politics and the Production of the People: Meditations on the Río Magdalena”. *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Geoffrey Kantaris y Rory O’Bryen (ed.). Rochester, NY: Boydell and Brewer, 2013, pp. 227-248.
- Ochoa-Cubillos, Andrés Felipe. “Derechos humanos y estándares laborales en las organizaciones, de cara al posconflicto en Colombia”. *Jangwa Pana*, vol. 16, 2017, pp. 38-54. doi: 10.21676/16574923.1955.
- Olick, Jeffrey *et al.*, ed. *The Collective Memory Reader*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2011.

- El olvido que seremos*. Dir. Fernando Trueba, Caracol TV (Bogotá), 2020.
- Operación E*. Dir. Miguel Courtois, A.J.O.Z. Films (Francia), Tormenta Films (España) y ZircoZine (España), 2012.
- Operación Jaque*. Dir. Silvia Quer, Paraíso Pictures (Madrid) y Pentagrama Films (Madrid) para RTVE (Madrid), Caracol TV (Bogotá), 2010.
- Ortiz Abella, José Gabriel. *Operación Jaque: secretos no revelados*. Bogotá: Oveja Negra, 2008.
- Ortiz, María Isabel y Julián Ríos Monroy. “Más de 250 líderes han sido asesinados este año, según Indepaz”. *El Tiempo*. 8 de noviembre del 2020. [www.eltiempo.com/justicia/investigacion/lideres-sociales-cifras-de-asesinatos-su-bieron-en-el-2020-pese-a-la-pandemia-547693](http://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/ lideres-sociales-cifras-de-asesinatos-su-bieron-en-el-2020-pese-a-la-pandemia-547693) Osorio.
- Osorio, Óscar. “El sicario en la novela colombiana”. *Poligramas*, vol. 29, 2008, pp. 61-81.
- Ospina Pizano, María. “Evocar y convocar: violencia y representación en la narrativa colombiana de fines del siglo xx”. Tesis doctoral. Cambridge, MA: Harvard University, 2009.
- _____. “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema”. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen (ed.). Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017, pp. 248-266.
- _____. *El rompecabezas de la memoria. Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019.
- Pájaros de verano*. Dir. Cristina Gallego y Ciro Guerra, Ciudad Lunar (Bogotá), 2018.
- Palacios, Marco. *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Palaversich, Diana. “The Politics of Drug Trafficking in Mexican and Mexico-Related Narconovelas”. *Aztlán*, vol. 31, 2006, pp. 85-110.

- El páramo*. Dir. Jaime Osorio Márquez, Alta Films (Madrid), 2011.
- Paternostro, Silvana. *My Colombian War: A Journey Through the Country I Left Behind*. Nueva York: Henry Holt and Co, 2007.
- El patrón del mal*. Dir. Carlos Moreno, Caracol TV (Bogotá), 2012.
- Pecados de mi padre*. Dir. Nicolás Entel, Red Creek Productions (Nueva York), 2009.
- Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores EE, 2013.
- Peretti, Viviana. “Quebrantos by Doris Salcedo”. Blog de fotos. 11 de junio del 2019. vivianaperetti.com/blog/?p=4759.
- Pérez-Reverte, Arturo. *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- La Playa D. C.* Dir. Juan Andrés Arango, Burning Blue (Bogotá), 2012.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. “Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos’ Rosario Tijeras”. *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 24, 2005, pp. 17-35.
- _____. *Pablo Escobar and Colombian Narcoculture*. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2020.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. Camden, Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- _____. “The Affect Turn”. *New Approaches to Latin American Studies*. Juan Poblete (ed.). Nueva York: Routledge, 2018, pp. 237-254. doi: 10.4324/9781315158365-16.
- Polit Dueñas, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana”. *Hispanic Review*, vol. 74, n.º 2, primavera del 2006, pp. 119-142.

- _____. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes*. 2.^a ed. Londres: Routledge, 2008.
- Proimágenes Colombia. <https://www.proimagenescolombia.com>
- “Ransom Claim in Betancourt Release”. *The Guardian*. 4 de julio del 2008. theguardian.com/world/2008/jul/04/betancourt.france.
- Raz, Guy, entrevistador. “Interview with Nam Le: The Boat Takes Readers Across the World”. *All Things Considered*, NPR, 24 de mayo del 2008. www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90805104?storyId=90805104
- Reber, Dierdra. *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for Global Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2016.
- La reina del sur*. Dir. Mario Cruz, Telemundo (Miami), 2011.
- República de Colombia, Ministerio de Justicia y del Derecho. “Justicia transicional en Colombia”. 2015. www.justiciatransicional.gov.co/Justicia-Transicional/Justicia-transicional-en-Colombia
- República de Colombia, Registraduría Nacional del Estado Civil. “Histórico de resultados electorales”. www.registraduria.gov.co/-Historico-de-Resultados-3635-
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Restrepo Salazar, Juan Camilo. *La cuestión agraria: tierra y posconflicto en Colombia*. Bogotá: Debate, 2014.
- Reyes, Elizabeth. “El conflicto armado en Colombia deja 220 000 muertos desde 1958”. *El País*. 24 de julio del 2013.
- Riaño, Pilar y María Victoria Uribe. “Construyendo memoria en medio del conflicto: el Grupo de Memoria Histórica de Colombia”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 50, julio-diciembre 2017, pp. 9-23.

- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004.
- Rivera, José Eustasio. 1924. *La vorágine*. Prólogo de Juan Loveluck. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Rocha, Carolina. "Cine colombiano en el siglo XXI: balance de las coproducciones colombianas con Europa". *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 24, n.º 2, 2018, pp. 123-137. doi:10.1080/13260219.2018.1536761.
- Rodrigo D: no futuro*. Dir. Víctor Gaviria, Focine (Bogotá), 1990.
- Rodríguez, Ileana. "The Violent Text: Separating the Social and the Political". *Liberalism at Its Limits*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2009, pp. 95-114.
- Rojas, Clara (con Isabel García-Zara). *Captive: 2147 Days of Terror in the Colombian Jungle*. Adriana V. López (ed.). Nueva York: Simon & Schuster, 2009.
- _____. *Cautiva: testimonio de un secuestro*. Nueva York: Atria Español (Simon & Schuster), 2009.
- Rosario Tijeras*. Dir. Emilio Maillé, Río Negro Producciones (Ciudad de México), United Angels Producciones (Ciudad de México), Dulce Compañía (Bogotá), Focine (Ciudad de México), Ibermedia, Maestranza Films (Sevilla), Tafay 2000 (Madrid), Moonshot Pictures (São Paulo), 2005.
- Rosenberg, Fernando J. *After Human Rights: Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990-2010*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2016. doi: 10.2307/j.ctt1n2tx5p
- Rueda, María Helena. "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente". *Revista Iberoamericana*, vol. 207, 2004, pp. 391-408.
- _____. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.

- ____. “Violencia, pérdidas y duelo en el cine colombiano reciente”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 53, n.º 1, 2019, pp. 99-120. doi: 10.1353/rvs.2019.0012.
- Rueda Esteban, Rocío y Jorge Bonilla. “Turismo y posconflicto en el municipio de la Macarena, Meta, Colombia”. *Revista Iberoamericana de Turismo*, vol. 7, n.º 1, 2020, pp. 114-134.
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon, 1978.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa’ semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), 1990.
- ____. *La parábola de Pablo*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2001.
- ____. *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Bogotá: Aguilar, 2012.
- Salcedo, Doris. Entrevista. Agencia EFE, Bogotá. 10 de junio del 2020.
- ____. *Quebrantos*. Plaza Bolívar, Bogotá, Colombia. 10 de junio del 2020.
- Sánchez Gómez, Gonzalo y Ricardo Peñaranda, ed. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: La Carreta Editores e Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (Iepri, Universidad Nacional de Colombia), 2007.
- Sassen, Saskia. *Territory, Authority, Rights: from Medieval to Global Assemblages*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- Saviano, Roberto. *Cero Cero Cero: cómo la cocaína gobierna el mundo*. Mario Costa García (trad.). Barcelona: Anagrama, 2014.
- Schuster, Sven. “The Duty of Memory: La Violencia between Remembrance and Forgetting”. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen (ed.). Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017, pp. 37-48.

- Scotto, Serge. “*Ingrid de la jungle: un BD parodique*”. 21 de septiembre del 2010. www.youtube.com/watch?v=NLa7loVGhHM
- Scotto, Serge *et al.* *Ingrid de la jungle*. París: Editions Fluide Glacial, 2010. Disponible en <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42363887b>
- Señorita María, la falda de la montaña*. Dir. Rubén Mendoza, DíaFragma (Bogotá), Fábrica de Películas (Bogotá), Caracol TV, (Bogotá), Dago García Producciones (Bogotá), 2017.
- Sharpley, Richard y Philip Stone. *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*. Bristol, Reino Unido: Channel View Publications, 2009.
- Sicario*. Dir. Denis Villeneuve, Lionsgate (Santa Mónica, CA), 2015.
- Siembra*. Dir. Ángela Osorio y Santiago Lozano, Contravía Films (Cali), 2016.
- El silencio de los fusiles*. Dir. Natalia Orozco, RCN (Bogotá), 2017.
- “Silvia Quer: ‘Era un gran aventura profesional y personal’”. 1.º de agosto del 2011. www.rtve.es/television/20110801/silvia-quer-era-gran-aventura-profesional-personal-no-dude-aceptar/451500.shtml
- Simons, Geoff. *Colombia: A Brutal History*. Pretoria, Sudáfrica: South African Quality Institute (SAQI), 2004.
- Sin senos no hay paraíso*. Dir. Miguel Varoni, Telemundo (Miami), 2008.
- Sin tetas no hay paraíso*. Dir. Luis Alberto Restrepo, Caracol TV (Bogotá), 2006.
- Sin tetas no hay paraíso*. Dir. Gustavo Bolívar Moreno, Amazonas Films (Bogotá), 2010.
- La sirga*. Dir. William Vega, Contravía Films (Cali), 2012.
- Skinner, Jonathan. *Writing the Dark Side of Travel*. Nueva York: Berghahn Books, 2012.

- Smith, Stephen. *The Land of Miracles: A Journey through Modern Cuba*. Nueva York: Hachette, 1997.
- _____. *Cocaine Train: Tracing my Bloodline through Colombia*. Nueva York: Little, Brown, and Company, 1999.
- _____. *Underground London: Travel beneath City Streets*. Nueva York: Hachette, 2004.
- La sociedad del semáforo*. Dir. Rubén Mendoza, DíaFragma (Bogotá), Fábrica de Películas (Bogotá), 2010.
- La sombra del caminante*. Dir. Ciro Guerra, Ciudad Lunar Productions (Bogotá), 2004.
- Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.
- Taussig, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986.
- _____. *Law in a Lawless Land: Diary of a "limpieza" in Colombia*. Nueva York: New Press, 2003.
- _____. *My Cocaine Museum*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004.
- _____. *Beauty and the Beast*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.
- Thomet, Jacques. *Íngrid Betancourt: ¿historias del corazón o razón de estado?* Mauricio Vargas y Dominique Rodríguez Dalvard (trad.). Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2006.
- Thompson, Matthew. *My Colombian Death: A Journey into the Heart of South America's Most Dangerous Country*. Londres: Picador, 2008.
- Thoumi, Francisco E. "Illegal Drugs in Colombia: From Illegal Economic Boom to Social Crisis". *The Political Economy of the Drug Industry: Latin America and the International System*. Menno Vellinga (ed.). Gainesville, FL: University of Florida Press, 2004, pp. 70-84. doi: 10.1177/000271620258200108.

- La tierra y la sombra*. Dir. César Augusto Acevedo, Burning Blue (Bogotá), 2015.
- Todorov, Tzvetan. *Memory as a Remedy for Evil*. Londres: Seagull Books, 2010.
- Todos tus muertos*. Dir. Carlos Moreno, 64A Films (Cali), 2011.
- Torrado, Santiago. “*Quebrantos*, el luto colectivo de Colombia por sus seres asesinados”. *El País*. 11 de junio del 2019. elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html.
- _____. “El Gobierno de Colombia y la guerrilla del ELN prolongan por seis meses el cese del fuego”. *El País*. 6 de febrero del 2024. <https://elpais.com/america-colombia/2024-02-06/el-gobierno-de-colombia-y-la-guerrilla-del-eln-prolongan-por-seis-meses-el-cese-del-fuego.html>
- Torres, Juan Carlos. *Operación Jaque*. Bogotá. Editorial Planeta Colombiana, 2009.
- Los tres caínes*. Dir. Mauricio Cruz, Carlos Gaviria, RCN (Bogotá), 2013.
- The Two Escobars*. Dir. Jeff Zimbalist y Michael Zimbalist, ESPN Films (Bristol, CT), All Rise Films (Los Ángeles, CA), 2010.
- Ulloa, Astrid, ed. *Extractivismos y posconflicto en Colombia: retos para la paz territorial*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- Unesco. “Observatory of Killed Journalists” en unesco.org/themes/safety-journalists/observatory/country/223685.
- “Unfunny Money: The FARC’s Finances”. *The Economist*. 14 de abril del 2016.
- Valencia Agudelo, León et al. *La minería en el posconflicto: un asunto de quilates*. Madrid: Zeta, 2017.
- Vallejo, Fernando. *El río del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- _____. *El desbarrancadero*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- _____. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Suma de Letras, 2001.
- _____. *La Rambla paralela*. Madrid: Alfaguara, 2002.

- van Djick, José. *Mediated Memories in the Digital Age*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2007. doi: 10.1177/1750698007083895.
- Vargas, Alejo. “Autodefensas Gaitanistas de Colombia, una amenaza latente en Colombia”. *UN Periódico Digital*. 9 de octubre del 2020. unperiodico.unal.edu.co/pages/detail/autodefensas-gaitanistas-de-colombia-una-amenaza-latente-en-colombia/
- Vargas Llosa, Mario. “Pecados de mi padre”. *El País*. 30 de mayo del 2010. www.elpais.com/articulo/opinion/Pecados/padre/elpepiopi/20100530elpepiopi_11/Tes
- Vásquez, Juan Gabriel. *Los informantes*. Madrid. Alfaguara, 2004.
- _____. *Historia secreta de Costaguana*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- _____. *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- _____. *Las reputaciones*. Madrid. Alfaguara, 2013.
- Velasco, Luz Adriana. “Megaproyecto de Bolívar Moreno se hizo realidad”. *El Tiempo*. 1.º de septiembre del 2010. www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3860949.
- Vellinga, Menno, ed. *The Political Economy of the Drug Industry: Latin America and the International System*. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2004.
- La vendedora de rosas*. Dir. Víctor Gaviria, Producciones Filmamento (Medellín), 1998.
- Los viajes del viento*. Dir. Ciro Guerra, Ciudad Lunar Producciones (Bogotá), 2009.
- Viezzler, Moema. *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. 6.ª ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1979.
- “Vingt millions de dollar pour libérer Betancourt”. *Le Figaro*. 8 de julio del 2008. www.lefigaro.fr/international/2008/07/04/01003-20080704ARTFIG00425-millions-de-dollarspour-liberer-betancourt-.php
- Violencia*. Dir. Jorge Forero, Burning Blue (Bogotá), 2015.

- La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder, Vértigo (Guadalajara, México), Canal+ (París), Les Films du Losange (París), Proyecto Tucán (Bogotá), Tornasol Films (Madrid), 2000.
- El vuelco del cangrejo*. Dir. Óscar Ruiz Navia, Contravía Films (Cali), 2009.
- Wetherell, Margaret. *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2012. doi: 10.4135/9781446250945.
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Nueva York: Fordham University Press, 2020.
- Yepes Muñoz, Rubén Darío. *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes (Idartes), 2018.
- Youngs, Tim. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2013. doi: 10.1017/CBO9780511843150.
- Yúdice, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, vol. 197, 2001, pp. 639-659. doi: 10.5195/REVIBEROAMER.2001.5840.
- _____. *The Expediency of Culture*. Durham, CN: Duke University Press, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. Londres: Picador, 2008.
- Zuleta, Hernando, ed. *Economía y seguridad en el posconflicto*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2018.

ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS

- Abad Faciolince, Héctor, 85, 87, 125, 176
Agarrando pueblo (Mayolo/Ospina), 194
Appadurai, Arjun, 25, 76
Arendt, Hannah, 15
Arrubla, Germán, 36
Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC), 10, 13, 240
Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), 9, 84, 139, 239
- Baker, Jennifer, 232
Balderston, Daniel, 45
¡Basta Ya! Colombia: memoria de guerra y dignidad (CNMH), 11, 125, 126, 130-133
Benavides, Hugo, 86
Bernal, Álvaro, 46
- Betancourt, Ingrid, 7, 30, 89, 91, 93-100, 103-121, 124, 125, 228
Beverley, John, 113
Beyond Bogotá (Leech), 137, 178, 182
Bhabha, Homi, 142
Blanton, Casey, 140
Bolaño, Roberto, 18
Bolívar Moreno, Gustavo, 79, 81-84
Bongco, Mila, 103
Botero, Fernando, 7, 29, 34, 36-38
Britto, Lina, 78
Bruno, Giuliana, 187, 190, 203, 228
- Caballero, Martín (Gustavo Rueda Díaz), 101
Campos, Minerva, 196
“Cartagena” (Le), 57, 59-66
Castillejo-Cuéllar, Alejandro, 242

- Cautiva* (Rojas), 106
 Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR), 126-129
 Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), 30, 125-128, 132-133
 Cepeda, María Elena, 27
 Chao, Ramón, 7, 30, 137, 148-159
Cien años de soledad (García Márquez), 53, 153-158, 172, 174, 176-177, 180
Cocaine Train: Tracing My Bloodline Through Colombia (Smith), 30, 137, 148, 159-166
 Coghlan, Nicholas, 137, 178, 181
 Cortázar, Julio, 4
 Couret, Nilo, 205

 Davis, Rocío, 73
Delirio (Restrepo), 20, 42, 44, 55
 Dudley, Steven, 137, 178, 181

El desbarrancadero (Vallejo), 48-50
El hijo de la selva (Gómez Tovar), 121
El río del tiempo (Vallejo), 44-45
El ruido de las cosas al caer (Vásquez), 20, 29, 43, 52-56
El silencio de los fusiles (Orozco), 237
 Ejército de Liberación Nacional (ELN), 9, 11, 39, 161, 179, 180, 241
 Entel, Nicolás, 71-74
Entourage (HBO), 29, 43, 67-71, 79
 Escobar, Andrés, 71
 Escobar, Pablo, 15, 29, 33-44, 52-61, 67-77, 79, 84, 139, 144, 151
 Escobar Henao, Juan Pablo, 73
Even Silence Has a Name / No hay silencio que no termine (Betancourt), 30, 95, 98, 99, 104, 106-112, 114, 117, 118, 119, 126
 Fanta, Andrea, 15, 17, 42
 Feiling, Tom, 30, 137, 178-180
 Foley, Malcolm, 143
 Forero, Gustavo, 62
 Forero, Jorge, 31-32, 188, 199, 202, 209, 231
 Franco, Jean, 3
 Franco, Jorge, 20, 34, 46, 61-62
 Fuentes, Carlos, 4
 Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), 9, 11, 17, 23, 29, 39, 84, 89-91, 99-105, 107-108, 111, 113-123, 126, 139, 161, 169, 176-180, 182-184, 195, 225, 235-238, 239-241
 Galán, Luis Carlos, 72-73
 Gallego, Cristina, 201
 García Márquez, Gabriel, 4, 44, 55, 153-157, 167, 174-176
 Garde-Hansen, Joanne, 108
 Gómez Gutiérrez, Felipe, 105, 205
 Gómez Tovar, José Crisanto, 121-123
 Gonsalves, Marc, 106-107, 113, 117

- Guerra, Ciro, 31-32, 188, 201-203, 206, 209
- Gutiérrez, Pedro Juan, 18, 19, 34
- Herlinghaus, Hermann, 6, 16, 19, 41, 77, 80, 84
- “Hiroshima” (Le), 66
- Holland, Patrick, 142, 144-146
- Hoyos, Héctor, XIV, 37, 40, 42, 52, 55, 79
- Huggan, Graham, 142-146
- Huysen, Andreas, 104, 115
- Ingrid de la jungla* (Scotto), 30, 95-105, 111, 114, 116
- Íngrid de la selva* (FARC), 96, 100-103, 105
- Jacobs, Michael, 30, 137, 166-167, 173-178
- Karim, Aisha, 12
- La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Ospina), 47, 49
- La ligne bleue* (Betancourt), 124
- La muerte de Pablo Escobar* (Botero), 36-38
- La negociación* (Martínez), 237
- La Rambla paralela* (Vallejo), 50-51
- La reina del sur* (Pérez Reverte), 83
- La sirga* (Vega), 31-32, 188-189, 191-193, 197, 209, 224
- La sombra del caminante* (Guerra), 31, 188, 197, 204, 207, 209-218, 232
- La tierra y la sombra* (Acevedo), 31-32, 188, 190, 193, 197, 204, 207, 218-225, 229-230, 232
- La Violencia* (Obregón), 226
- La virgen de los sicarios* (Vallejo), 20, 21, 29, 43, 44, 47, 48, 50, 51, 52,
- Lander, María Fernanda, 75-76
- Landes, Alejandro, 201
- Lara Bonilla, Rodrigo, 21, 72, 73
- Las voces del secuestro*, 119, 231
- Lawrence, Bruce, 12
- Lazzara, Michael, 128
- Le, Nam, 7, 43, 57-67, 235
- Leech, Garry, 137, 179, 180, 182-184
- Lennon, John, 143
- Lisle, Debbie, 146-148
- Lobo, Gregory, XIV, 14
- Londoño Echeverri, Rodrigo (Timochenko), 235-236
- Los tres caínes* (RCN), 81, 84-86
- Madonna, 28
- Malagón, Camilo, XIV, 224-225
- Maluma, 28
- Mancuso, Salvatore, 168-170
- Mano Negra, 30, 137, 149-159
- Marks, Laura, 186, 202, 223, 233
- Marroquín, Sebastián, 73
- Martín-Barbero, Jesús, 85-86
- Martínez, Juliana, XIV, 121, 122
- Martínez, Margarita, 237-238
- Mayolo, Carlos, 193-194
- McKinney, Mark, 96, 100
- “Medellín” (Madonna, Maluma), 28

- Mendoza, Élmer, 8, 18
 Mendoza, Mario, 20, 21
 Mollison, James, 36
Monos (Landes), 201-202, 209
 Moreiras-Menor, Cristina, 14, 129
 Movimiento Revolucionario del Pueblo (MRP), 10, 240-241,
My Colombian Death: A Journey Into the Heart of South America's Most Dangerous Country (Thompson), 137, 166
- Narcos* (Netflix), 34, 67, 84
 Neiger, Motti, 94
No hay silencio que no termine/ Even Silence Has an End (Betancourt), 30, 95, 98, 99, 104, 106-112, 114, 117, 118, 119, 126
- Obregón, Alejandro, 226, 228
 O'Bryen, Rory, 12, 17, 54-55, 205
Operación E, 30, 95, 114-116, 120, 123
Operación Jaque, 92, 95, 114-120, 123
 Orozco, Hernando, 36
 Orozco, Natalia, 237-238
 Osorio, Óscar, 81
 Ospina, Luis, 47, 193-194, 205
 Ospina, María, xiv, 17, 94, 132, 133, 201, 210, 212, 224
Out of Captivity (Gonsalves), 106, 117
- Pájaros de verano* (Gallego, Guerra), 201, 203, 209
- Palacios, Marco, 60
 Palaversich, Diana, 92
Pecados de mi padre (Entel), 29, 43, 67, 68, 71-75
 Pécaut, Daniel, 12-13, 94
 Peretti, Viviana, xv, 245-246
 Pérez Reverte, Arturo, 83
 Pobutsky, Aldona, 34, 36, 44, 54, 67-68
 Podalsky, Laura, 203-206
 Polit Dueñas, Gabriela, 20, 21, 24, 55, 75
 Pratt, Mary Louise, 138
Proimágenes, 188, 196, 198-200
- Quebrantos* (Salcedo), 32, 244-248
- Restrepo, Laura, 7, 20, 34, 42, 44, 46, 55
 Riaño, Pilar, 94, 125, 133-134
 Rincón Gille, Nicolás, 174
 Rivera, José Eustasio, 110, 120
 Rocha, Carolina, 197
 Rodríguez, Ileana, 13-14
 Rodríguez Gacha, José Gonzalo, 41
 Rojas, Clara, 7, 90, 95, 106, 107, 113, 115, 118-123
Rosario Tijeras (Franco), 20, 44, 45, 46, 62
 Rosenberg, Fernando, 16
 Rueda, María Helena, xiv, 13, 17, 46, 76
 Rueda Díaz, Gustavo (Martín Caballero), 101
- Said, Edward, 139
 Salcedo, Doris, 7, 48, 206, 244-248

- Sánchez Gómez, Gonzalo, 10, 125
 Santos, Juan Manuel, 195, 235-236, 239, 240
 Sassen, Saskia, 27
 Schuster, Sven, 94, 128
 Scotto, Serge, 97, 98-100, 102, 103
Short Walks from Bogotá (Feiling), 30, 137, 178
Sin tetas no hay paraíso (Bolívar), 29, 79-80, 82-83, 87
 Smith, Stephen, 7, 30, 137, 148-19, 159-166, 178
 Suárez, Juana, 13, 199, 210-211

 Taussig, Michael, 29, 41, 59-60, 77, 80, 171, 212
 "Tehran Calling" (Le), 66
 Thompson, Matthew, 7, 30, 137, 166-173, 178
The Boat (Le), 43, 57-67
The Robber of Memories: A River Journey Through Colombia (Jacobs), 137, 166
The Saddest Country (Coghlan), 137, 178, 181-182
The Train of Ice and Fire: Mano Negra in Colombia (Chao), 137, 148-159
 Timochenko (Rodrigo Londoño Echeverri), 235-236
 Todorov, Tzvetan, 130

 Uribe, Álvaro, 25, 97, 195, 239, 240
 Uribe, María Victoria, 94, 125, 133-134

 Vallejo, Fernando, 7, 18, 20, 29, 34, 43-52, 56, 61, 62
 van Djick, José, 94, 108
 Vásquez, Juan Gabriel, 7, 20, 21, 29, 34, 43, 46, 52-56
 Vega, William, 48, 188, 213, 218
Violencia (Forero), 31-32, 188, 190, 193, 199, 204, 207, 209, 225-232

Walking Ghosts: Murder and Guerilla Politics in Colombia (Dudley), 137, 178, 181
 Wetherell, Margaret, 203
 Williams, Gareth, XIV, 40

 Yepes, Rubén, 205, 206-207, 213, 214, 225
 Youngs, Tim, 139, 140
 Yúdice, George, 21-22, 24, 44, 46

Este libro se terminó de imprimir
y encuadernar en abril del 2025
en Bogotá, D. C., Colombia.
Se compuso en caracteres
Adobe Garamond Pro.



Todos los libros de Ediciones Uniandes
a un clic de distancia

Conoce nuestra página web



Escanea el código o visita
ediciones.uniandes.edu.co



Universidad de
los Andes
Bogotá

Ediciones Uniandes
Vicerrectoría de Investigación y Creación

