

Premio
William M.
LeoGrande
2022
del CLALS
(American
University)

JULIANA MARTÍNEZ

Más allá del fantasma

Realismo espectral en la
literatura, el cine y el arte en Colombia



Universidad de
los Andes



UTADEO
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES



MINISTERIO DE CULTURA

Departamento de Humanidades y Literatura

Más allá del fantasma

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 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano | Vigilada Mineducación. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 2613 del 14 de agosto de 1959, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 6 años: Resolución 4624 del 21 de marzo del 2018, Mineducación.

Más allá del fantasma
Realismo espectral en la literatura,
el cine y el arte colombianos

Juliana Martínez

Traducción de
Patricia Torres Londoño

Universidad de los Andes
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Nombre: Martínez Orozco, María Juliana, autora. | Torres Londoño, Patricia, traductora.
Título: Más allá del fantasma: Realismo espectral en la literatura, el cine y el arte en Colombia
/ Juliana Martínez; traducción de Patricia Torres Londoño.
Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2024. | xii, 314 páginas
: ilustraciones; 14 x 21 cm.
Identificadores: ISBN 9789587983920 (rústica) | 9789587983937 (electrónico)
Materias: Violencia en el arte | Trauma psíquico en el arte | Arte colombiano - Temas, motivos
| Artes - Aspectos morales y éticos - Colombia
Clasificación: CDD 700.4552-dc23 SBUA

Primera edición: marzo del 2024

© María Juliana Martínez Orozco
© Patricia Torres Londoño, de la traducción
© Universidad de los Andes, Facultad de
Artes y Humanidades, Departamento de
Humanidades y Literatura; Vicerrectoría
de Investigación y Creación, Ediciones
Uniandes; Fundación Universidad
de Bogotá Jorge Tadeo Lozano,
Editorial UTadeo

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

Editorial UTadeo
Carrera 4.ª n.º 23-76, piso 2
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 2427030, ext. 3120/3121/3134
oficina.editorial@utadeo.edu.co
<https://www.utadeo.edu.co/es/editorial>

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Impresión:
Imageprinting Ltda.
Carrera 27 n.º 76-38
Teléfonos: 601 631 1350 / 601 631 1736
Bogotá, D. C., Colombia

ISBN: 978-958-798-616-7
ISBN *e-book*: 978-958-798-617-4
ISBN *e-pub*: 978-958-798-618-1
DOI: <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587986167.9789587986174.9789587986181>

Corrección de estilo: Fabián Bonnett
Diagramación: Andrea Rincón
Diseño de cubierta: Nefalí Vanegas
Imagen de cubierta: montaje sobre una
foto de Todd Trapani, Pexels. Tomada
de <https://www.pexels.com/es-es/foto/foto-en-escala-de-grises-de-un-arbol-en-un-campo-cubierto-de-nieve-3593865/>

Originally published as *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*, by Juliana Martínez. Copyright © 2020 by University of Texas Press. All rights reserved. / University of Texas Press publicó la edición original en inglés en el 2020 con el título *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*, de Juliana Martínez. Todos los derechos reservados.

La traducción de este libro fue posible gracias al estímulo “Traducción y publicación de obras escritas en lenguas distintas al español”, del Ministerio de Cultura de Colombia.

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.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	IX
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
PAISAJES ESPECTRALES DE DESAPARICIÓN, LA OBRA DE EVELIO ROSERO.....	65
CAPÍTULO 2	
MÁS ALLÁ DE LA VISIÓN: PERCEPCIÓN HÁPTICA Y ESPACIOS EN DISPUTA EN LAS PELÍCULAS DE WILLIAM VEGA, JORGE FORERO Y FELIPE GUERRERO	127
CAPÍTULO 3	
APARICIONES: ENTIERROS DIFERIDOS Y DUELOS SUSPENDIDOS EN LAS OBRAS DE JUAN MANUEL ECHAVARRÍA, BEATRIZ GONZÁLEZ Y ERIKA DIETTES	201

EPÍLOGO.....267

OBRAS CITADAS.....291

AGRADECIMIENTOS

A esta edición en español

La edición en español de *Más allá del fantasma* se siente y en muchos aspectos es un regreso a casa. Colombia es sin duda el hogar de este libro que nació en la diáspora, y es la morada que siempre quise para él. Por eso, tengo un agradecimiento profundo con Claudia Montilla, no solo por todo lo que hizo para que este sueño fuera posible, sino por creer en mí y guiarme con incansable generosidad, invaluable consejos y mucho humor, por más de veinte años. Ni este libro ni mi carrera académica habrían sido posibles sin la mentoría y la amistad de Claudia. El hecho de que el libro se publique en la editorial de la Universidad de los Andes también es un motivo de mucho orgullo para mí, pues desde que entré a Los Andes este lugar se convirtió en una segunda casa donde encontré el amor por la literatura y el cine que me han guiado todos estos años, la arquitectura intelectual sobre la cual construí mi pensamiento crítico, y el cariño y la amistad de mentores y amigos que

conservo hasta hoy. En ese sentido, agradezco inmensamente el cuidado y el cariño que tanta gente en Ediciones Uniandes ha puesto en el proceso de traducción y edición del libro. En particular, agradezco a Adriana Delgado, coordinadora editorial de Ediciones Uniandes, y a Fabián Bonnett, por su impecable trabajo de corrección de estilo. Finalmente, tengo un hondo agradecimiento y una admiración profunda por el trabajo de Patricia Torres, quien asumió la ardua tarea de traducir el libro y trabajar conmigo en el proceso. Leerse traducido a su propia lengua es una experiencia extraña y, apropiadamente, algo espectral. Es un estar ahí sin estarlo del todo, escucharse con una voz que aunque propia también es inevitablemente ajena, otra. Pero con su profesionalismo y enorme paciencia Patricia logró que *Más allá del fantasma* tenga su propia voz, y que llegue a conversar con la polifonía de espectros que desde siempre le esperan en Colombia.

A la edición en inglés

Este libro no habría sido posible sin el apoyo, estímulo y generosidad de mentores, colegas, amigos y familiares cercanos y lejanos. Gracias a Claudia Montilla, de la Universidad de los Andes, y a Natalia Brizuela, de la Universidad de California, Berkeley, por su orientación, apoyo y amistad a lo largo de los años.

Muchas gracias a Peter Starr, Brenda Werth y a mis colegas del Departamento de World Languages and Cultures y el College of Arts and Sciences, de la American University, por su camaradería intelectual y su invaluable apoyo. Tengo una especial deuda de gratitud con Nuria Vilanova, Ludy Grandas, Carmen Helena Ruzza, Luis Cerezo y Gorky Cruz. Gracias por hacer que este proyecto, en ocasiones tan abrumador, fuera una experiencia profundamente humana.

También agradezco a los colegas que leyeron y comentaron, paciente y generosamente, distintas partes del libro, en distintas etapas: María Helena Rueda, Gabriela Polit Dueñas, Amanda Petersen, Alberto Ribas-Casasayas y Jeffrey Middents han sido extraordinarios interlocutores y unos mentores muy alentadores. Me siento especialmente agradecida con Rory O'Bryen, por discutir las ideas centrales de este libro con tanta generosidad y ofrecerme retroalimentación valiosa y lúcida.

También quiero agradecer a los panelistas y asistentes a numerosas conferencias, en particular las ofrecidas por la Asociación de Estudios Latinoamericanos, la Asociación de Literatura Comparada y el Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, quienes, con sus comentarios, preguntas y recomendaciones me ayudaron a madurar y refinar mis argumentos.

Gracias a los estudiantes de doctorado y los colegas del Workshop on Latin America and the Caribbean, de la Universidad de Chicago, por sus valiosos comentarios sobre el capítulo tres. Mi gratitud especial con los estudiantes de la American University, quienes han sido verdaderos interlocutores intelectuales. Nuestras conversaciones en clase y durante las horas de oficina ayudaron a moldear este libro.

Quiero agradecer a Kerry Webb, de la University of Texas Press, por creer en este proyecto desde el comienzo y por estar pendiente de su desarrollo con increíble diligencia y cuidado, y a Gareth Williams, de la serie Border Hispanisms, por sus comentarios y sugerencias. También me siento muy agradecida con Abby Webber, por su cuidadoso y considerado trabajo de edición.

Escribir en inglés ha sido una experiencia retadora y satisfactoria. No habría sido posible sin Allen Young y Annalisa Zox-Weaver, quienes leyeron y editaron varios borradores del libro. Siempre estaré en deuda con ellos por sus minuciosos comentarios y su paciencia con mi inglés.

Este libro también es un tributo a los artistas y académicos que han dedicado su vida y su carrera a explorar las complejas relaciones entre representación y violencia desde un punto de vista ético. Deseo agradecer, en particular, a Evelio Rosero, por las múltiples conversaciones (tanto virtuales como alrededor de un café) a lo largo de los años; su agudeza contribuyó enormemente a las ideas presentadas aquí, y su humor negro hizo que el proceso de escribirlas fuese mucho más llevadero. Gracias también a Erika Diettes, por tomarse el tiempo de leer y comentar mi análisis de su obra, y por su generosidad al permitirme usar las imágenes que se reproducen en el capítulo tres. Este libro es, principalmente, un tributo a los muchos sobrevivientes que compartieron sus historias con los escritores, cineastas y artistas mencionados aquí, y a las víctimas cuyo destino trágico moldeó, sin saberlo, las narrativas de estos artistas y siguen inspirando mi propio trabajo.

Estoy profundamente agradecida con amigos y familiares, tanto de la academia como fuera de ella, que me alimentaron, sostuvieron y animaron a través de este largo viaje por Bogotá, Bucaramanga, Barcelona, Berkeley y Washington D. C., para nombrar solo unos pocos lugares. Lázaro Lima, Juanita Ariztízabal, Alejandro Herrero-Olaizola, Manuel Cuéllar y Juan Sebastián Ospina también me ofrecieron apoyo y estímulo claves en distintos momentos. Gracias, en especial, a la mujer que más admiro, sobre todo por su sabiduría y fortaleza: mi madre. También pienso en mi padre, que no llegó a sostener un ejemplar de este libro en sus manos, pero cuyo apoyo, energía y generosidad incondicionales —y ganas de vivir— siguen sosteniéndome e impulsándome. Tal vez sea apenas apropiado que termine estas líneas acompañada por su amoroso fantasma.

Pero, sobre todo, este libro no habría sido posible sin el amor y el apoyo inquebrantable de Steven Dudley y la perspicacia, paciencia, orientación y amistad de Salvador Vidal-Ortiz. Este libro está dedicado a ellos con inmenso amor y gratitud. A la Queer Brown House, muchas gracias.

INTRODUCCIÓN

¿Qué sería una estética de lo espectral?
T. J. Demos, *Return to the Postcolony*

Colombia es un país de fantasmas. La muerte violenta de cientos de miles de personas que perdieron la vida en los prolongados conflictos ideológicos, políticos y sociales del país acecha aún sus ríos, sus montañas, sus pueblos, su historia y su memoria. A lo largo de los últimos cuarenta años, Colombia ha sufrido una violencia extrema, que se debe, en parte, a la expansión de poderosos carteles de narcotráfico que han sembrado terror, infiltrado la economía y transformado la composición social del país, y han alimentado los constantes conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares, y el ejército. A pesar de importantes señales de progreso, como la desmovilización, en el 2003, de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), y el acuerdo de paz firmado con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) en el 2016, aún persisten las desapariciones, el desplazamiento forzado y toda clase de violaciones de derechos humanos.

Las cifras son impactantes. El Centro de Monitoreo de Desplazamientos Internos (2015, 83) calcula que, desde 1985 y hasta el 2014, hubo 6 044 200 desplazados internos en Colombia, lo que significa que más del 10 % de la población del país se ha visto obligada a abandonar su hogar debido a la violencia. Las desapariciones forzadas son otra brutal manifestación de esta violencia. El registro de la información ha sido deficiente, y las distintas estadísticas difieren entre sí, pero, según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), hasta el 15 de septiembre del 2018 se habían registrado 80 472 personas desaparecidas por razones relacionadas con el conflicto¹. Aunque la cifra es abrumadora, se cree que el número real de desapariciones es mucho mayor. Con base en sesiones especiales que se realizaron en zonas específicas del conflicto para registrar desaparecidos, la Fiscalía General de la Nación advierte que, en las áreas más afectadas, cerca de 60 al 65 % de las desapariciones no fueron reportadas (Haugaard y Nicholls, 2010). Además, como suele suceder en estos casos, la mayoría de las personas desaparecidas son civiles (79 245 de un total de 80 472), particularmente quienes defienden los derechos humanos y hombres y mujeres jóvenes en áreas rurales (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). Aparte de estas catastróficas consecuencias, el conflicto también ha generado una proliferación de obras que tratan de denunciar, desafiar, entender, estetizar o hacer dinero con esa violencia.

En este libro examino algunas obras seleccionadas de productores culturales que, desde finales de los años noventa, y especialmente en el nuevo milenio, han estado enfrentando los desafíos éticos y estéticos que la violencia histórica plantea a la representación cultural mediante el uso de la *espectralidad* como una productiva herramienta narrativa. En este sentido,

1 Para contextualizar, el número de desapariciones durante la dictadura de Pinochet en Chile se calcula en 3000, y se estima que la junta militar argentina (1976-1983) desapareció a 30 000 personas (*Semana*, 2011).

tengo una profunda deuda de gratitud intelectual con el libro *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*, de Rory O’Bryen. En esta obra fundacional, O’Bryen (2008) analiza el trabajo de novelistas y cineastas nacidos en los años cuarenta y cincuenta, una época en la que La Violencia, con *V* mayúscula, azotaba al país². Basándose principalmente en el texto *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, y en las obras de otros académicos marxistas, tales como Fredric Jameson, O’Bryen afirma que las “nociones de espectralidad pueden ofrecer conductos para explorar la persistencia de La Violencia en el discurso cultural colombiano contemporáneo” (2008, 17). A través de ese lente, O’Bryen analiza obras literarias y cinematográficas producidas desde los años sesenta y hasta finales de los noventa que, de una forma u otra, recurren a fantasmas y al acecho espectral para enmarcar su discurso sobre la violencia política. Sin embargo, tal como señala O’Bryen, los intentos de estos escritores y cineastas por “darle voz al espectro” resultan con frecuencia “desafortunados” (77). Las obras examinadas por O’Bryen luchan con los fantasmas que evocan, convirtiéndose a menudo en “exorcismo[s] colectivo[s]” (13) que terminan satanizando, enterrando o excluyendo las historias reprimidas que tan efectivamente convocan al relato. En lugar de acoger los fantasmas y las silenciadas historias de violencia que conjuran, la evocación que realizan estas narrativas puede funcionar, a veces, no como “una manera de darle voz al espectro [sino] como una forma de destruirlo” (18).

- 2 La Violencia fue una lucha política entre los dos partidos políticos principales de Colombia —el Liberal y el Conservador— que adquirió proporciones de guerra civil. Aunque su marco temporal es polémico, las fechas que se mencionan con más frecuencia son los años comprendidos entre 1948 y 1958, siendo el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, un líder liberal y populista, y el acuerdo conocido como Frente Nacional los eventos que marcan oficialmente su comienzo y su final. No hay cifras precisas, pero se calcula que, a lo largo de esos diez años, La Violencia cobró la vida de 200 000 personas.

Yo amplió la escala y el alcance de la premisa de O'Bryen de dos maneras fundamentales: primero, extendiendo el marco temporal, y segundo, reformulando la espectralidad principalmente como una forma de narrar en la cual los fantasmas pueden o no estar presentes. Tal como sugiere el título de su libro, O'Bryen limita la discusión al período concreto conocido como La Violencia en la historia colombiana (1948-1958). O'Bryen se enfoca en la manera en que ese momento complejo, poco entendido y frecuentemente reprimido, acecha las obras de autores que crecieron durante esa época convulsa, moldeando sus (mal)interpretaciones de las formas de violencia que llegarían a presenciar y enfrentar décadas después. En mi trabajo, afirmo que esta relación entre ciertas características de la espectralidad y La Violencia se puede extender al conflicto armado moderno, desde su comienzo no oficial a principios de los ochenta, hasta su publicitado —aunque todavía incompleto y, en cierta forma, malogrado— final con la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las Farc, en el 2016.

Este libro también amplía el alcance del texto de O'Bryen al incluir obras artísticas de Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes, y al comenzar, en términos cronológicos, justo donde termina O'Bryen: en el nuevo milenio. En esencia, busco explorar todavía más la productiva relación entre espectralidad, violencia y producción cultural esbozada por O'Bryen, al seguir reflexionando sobre cómo, por qué y en qué medida la violencia histórica sigue acechando la producción cultural en Colombia. Planteo que un creciente número de obras están usando cada vez más técnicas representativas asociadas a la espectralidad, estableciendo así la base para una productiva espectrología de la violencia histórica en los campos de la representación estética y la producción cultural en y más allá de Colombia. En las últimas dos décadas, productores culturales tan diversos como novelistas (Evelio Rosero), cineastas (William Vega, Jorge Forero y Felipe Guerrero) y

artistas plásticos (Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes) han producido importantes obras que, aunque difieren en alcance y medio de expresión, comparten tanto una preocupación por lo que ya no puede verse —pero sigue sintiéndose—, como la voluntad de dar cuenta de los silencios y desapariciones que constituyen la historia reciente de Colombia. A pesar de las muchas diferencias entre estos proyectos estéticos, el uso común de técnicas representativas que entretejen la desaparición, la ambigüedad y la reflexión crítica dentro de la trama narrativa converge en una gramática visual y literaria que, aunque amplia, sigue siendo distintiva. Al explorar los límites y las oportunidades de esta espectrología, planteo que el marco propuesto es una herramienta valiosa para entender y abordar la compleja relación entre representación y violencia histórica desde una perspectiva ética, lo cual está en la base de gran parte del trabajo cultural contemporáneo. Basándome en los postulados de Jacques Derrida sobre el espectro, y en la obra de académicos como Avery Gordon y T. J. Demos, llamo a este modo narrativo “realismo espectral”.

El realismo espectral no debe confundirse con lo fantástico, ni con su célebre y “mágico” predecesor. El realismo espectral es una forma de narrar que toma al fantasma en serio pero no literalmente. Es decir, asume formalmente el potencial disruptivo del espectro y se enfoca, no en lo que el fantasma es, sino en lo que el espectro produce. Tal como explican Alberto Ribas-Casasayas y Amanda Petersen, la espectralidad

se postula como una estética contraria a las condiciones o estados de ánimo generados por la violencia militar, política o económica, en el contexto de la modernidad. Es una estética que busca formas de contrarrestar la desaparición, el silenciamiento y el olvido que evita el apego melancólico a la pérdida. Busca construirse como una alternativa a lo lineal, jerárquico y racional. También busca subvertir

representaciones realistas del pasado potencialmente alienantes o documentales, al crear un compromiso más profundo con las realidades suprimidas por las tramas simplificadas de la producción cultural impulsada por el mercado” (2016b, 6).

Así, el lenguaje del espectro se justifica no por la presencia de fantasmas en estas obras, sino por el uso de lo espectral como forma de diseccionar las complejas interacciones entre prácticas representativas, violencia histórica y preocupaciones éticas.

Estas obras no hablan de fantasmas. Sin embargo, en la disruptiva fuerza de la espectralidad, encuentran una manera de explorar las ausencias no resueltas y las historias truncadas que las acechan. Al igual que Colombia, estas obras son espacios asediados por las voces y las demandas de quienes se niegan a desaparecer, a pesar de ya no estar presentes. Como concepto, el realismo espectral no tiene connotaciones evolutivas ni cronológicas. El realismo espectral no es la superación del realismo mágico, ni una versión mejorada del mismo. Puesto de manera sencilla, el realismo espectral forma parte de la búsqueda constante de estrategias y perspectivas que permitan a los productores culturales visitar, interrogar y replantear las sociedades y los conflictos de su tiempo. Utilizo el término “realismo” porque este permite distinguir lo espectral de lo fantástico y de lo sobrenatural, y resalta la voluntad de reflejar la historia y la memoria en contextos de violencia histórica extrema, así como la ansiedad ética en torno a la representación de las atrocidades que informan las obras seleccionadas en este libro y los proyectos realistas en general. Por lo tanto, si inicialmente la expresión “realismo espectral” parece un oxímoron, el concepto demuestra su utilidad cuando pensamos en obras que están profundamente implicadas con la realidad de su tiempo, pero que, a diferencia de otros esfuerzos, entienden

esa realidad como una que abarca de manera fundamental las voces y las historias de quienes “ya no están pero tampoco son todavía” (Derrida 2006), y conciben el trabajo artístico y cultural como la evocación disruptiva y transformadora de estas fuerzas reprimidas y excluidas.

La selección de las obras que aparecen en este libro no pretende ser exhaustiva ni prescriptiva. No estoy argumentando que estas obras constituyen un movimiento con objetivos y reglas explícitas. En Colombia no hay un manifiesto espectral. Más aún, los artistas en los cuales se centra esta investigación no han sido agrupados previamente por la crítica y, aunque en la mayoría de los casos (aunque no en todos) conocen el trabajo de los demás, no necesariamente ven similitudes, y mucho menos influencias comunes, entre ellos. Seleccioné cada una de estas obras cuidadosamente entre la vasta y extensa producción cultural relacionada con la violencia que se ha realizado en el país en los últimos veinte años, debido a su interés en los cuatro ejes disruptivos más asociados con la espectralidad y su experimentación formal con ellos: una profunda desconfianza en la visión, el rechazo a las coordenadas espaciales de lo que Jacques Derrida llama productivamente la “ontología de la presencia” (2006, 103), la alteración de la cronología lineal de la modernidad, y la presencia de una profunda ansiedad ética que reflexiona sobre el alcance y las posibilidades de la justicia más allá de los límites de la ley. Las obras de Evelio Rosero, William Vega, Jorge Forero, Felipe Guerrero, Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes acechan, han dejado una profunda huella en el paisaje ético y estético de Colombia, y tienen mucho que ofrecer a la actual conversación global sobre las imbricaciones y las tensiones entre representación, violencia histórica y ética.

Más de cien años de soledad y violencia

*No imaginaba que era más fácil empezar
una guerra que terminarla.*

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

La violencia acecha la producción cultural colombiana. Colombia es un país de historias silenciadas y desaparecidos, pero también es un país de narradores y sobrevivientes. En *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional popular*³, Ángel Rama (1987) ubica el primer *boom* literario de Colombia en 1953, cinco años después, como ya anoté en la Introducción, del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, un candidato presidencial y líder populista cuya muerte violenta desató el período conocido como La Violencia (1948-1958). Esta época estuvo marcada por la lucha política entre los dos principales partidos, el Liberal y el Conservador, la cual alcanzó proporciones de guerra civil. Aunque no se conocen cifras exactas, se calcula que, en esos diez años, La Violencia cobró la vida de 200 000 personas. Al preguntarse por el efecto que tuvo este conflicto sobre la literatura y el arte, Rama dice: “El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En ese sentido hay que

3 Este pequeño pero muy influyente libro reúne las notas y pensamientos de Rama durante un curso que dictó sobre la obra de García Márquez en la Universidad Veracruzana en 1972. Fue editado y publicado póstumamente, en 1985, por la revista *Texto Crítico*, pero la versión que más ha circulado fue publicada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República (Montevideo), en 1987. En Colombia, sin embargo, el texto solo se conoció ampliamente después de su publicación en *Cuadernos de la Gaceta*, una revista del Instituto Colombiano de Cultura.

decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. El país se apresuró a crear más. Además, casi todos los escritores atendieron a una serie de sucesos y trataron de expresarlos, de contarlos, de manifestarlos en sus obras” (1987, 81).

La violencia no era un tema nuevo en la narrativa colombiana, pero la cantidad de obras que se produjeron y la perspectiva que predominó en esta época hizo a estas novelas distintas. En “Nación y narración de la violencia en Colombia”, María Helena Rueda examina cómo la representación de la violencia cambió en el período identificado por Rama, en comparación con el tratamiento que había recibido en el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Ella sostiene que en el primer período la violencia formaba parte del discurso de fundación nacional y, de hecho, no se presentaba como un problema (Rueda 2008, 346). La violencia era vista como un elemento de cohesión social, cuyos excesos se racionalizaban como necesarios, incluso heroicos. Más aún, la nación era vista como una salvaguardia contra esa violencia, y los episodios más dolorosos eran relegados al pasado lejano, como parte del mito fundacional de la nación. Durante La Violencia, el discurso derivó hacia una disputa partidista en la cual el proyecto de la fundación nacional se fue volviendo cada vez más distante e improbable. Este giro dio pie a una crisis discursiva que llevó al surgimiento de nuevas narrativas textuales que ya no podían contener las justificaciones de la violencia extra que afrontaba el país dentro de un discurso nacional cohesivo. La ambigüedad misma de la expresión “La Violencia” señala la crisis que el término designa⁴. Su enunciación alude a la imposibilidad de atribuir voluntad o responsabilidad por los eventos a actores específicos, así como de controlar, explicar o justificar lo que sucedió. La pérdida de voluntad, significado

4 Véase, por ejemplo, Kalyvas 2006.

y justificación asociada a la extrema violencia se agudizó con el surgimiento de los carteles del narcotráfico, en los ochenta y noventa. Estos carteles brindaron una necesitada fuente de ingresos a la lucha entre la guerrilla, los paramilitares y el ejército, y puso en evidencia que el motor principal de esta nueva ola de violencia ya no era principalmente político ni ideológico, sino económico. Para Rueda (2008), entonces, el período que Rama (1987) identifica es clave porque, por primera vez, la violencia empezó a ser percibida como innecesaria y problemática, tanto por la mayoría de la población como por intelectuales y artistas. La explosión en producción narrativa que Rama identifica surgió en parte de esta discusión: en ausencia de un discurso que la justifique o canalice, la proliferación discursiva da cuenta de la necesidad y urgencia de darle significado al sinsentido ocasionado por la violencia extrema. Desde entonces, las voces más representativas en la producción cultural colombiana han buscado explicar esta realidad y esta crisis —y la realidad de esta crisis— y forjar una estética que dé cuenta del horror y conserve las historias que el discurso oficial preferiría evitar.

Esta vasta producción cultural es irregular en términos de calidad, diversa en cuanto a perspectiva y técnica, polémica por naturaleza, y sus cualidades estéticas han sido extensa y acaloradamente debatidas tanto por especialistas como por el público en general. Estas preocupaciones pueden verse claramente en “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, un texto breve escrito por Gabriel García Márquez en 1959. Ocho años antes de escribir su *capolavoro* —su obra maestra sobre el destino exuberante y violento de la familia Buendía—, García Márquez denunció la presión impuesta a los escritores para que tomaran posiciones políticas explícitas a través de su obra, y la expectativa de que el arte pueda responder de inmediato a la agitación sociopolítica y tenga que hacerlo. La representación estética, afirma García Márquez, requiere mediación tanto en términos de la distancia temporal con los

eventos, y, más importante aún, de la experimentación formal. Con una actitud tan visionaria como arrogante, el joven García Márquez descarta todas las novelas escritas sobre La Violencia hasta ese momento, diciendo simple y categóricamente que “todas son malas”. García Márquez basa su crítica en lo que considera la fascinación problemática y grotesca de estas obras por las masacres, las torturas y otros horrores de la guerra, y en la preminencia de técnicas narrativas no literarias, más relacionadas con los discursos periodísticos y sociológicos, que con intenciones estéticas.

Pero el rechazo de lo que García Márquez percibía como una sobredependencia de los aspectos crudos y atroces de la realidad, que lleva a una retahíla de horrores con poco valor literario y analítico, no es nuevo y se puede ver como una iteración de la vieja tensión entre las perspectivas y herramientas realistas y naturalistas. Es decir, entre dos modos críticos de representación artística que intentan dar cuenta de los problemas sociales de su época a través de distintos grados de proximidad y de detalle. El naturalismo y el realismo no son movimientos opuestos. A pesar de sus diferencias⁵, comparten la creencia en que “el arte no puede alejarse de los aspectos más sórdidos y duros de la existencia humana” (Morris 2011, 3); y ambos se definen por el imperativo de desafiar las narrativas oficiales y servir de testigos del impacto que tienen las fuerzas sociales, económicas y políticas sobre la realidad cotidiana de las personas. Desde su primer *boom* durante La Violencia, la producción cultural colombiana ha estado marcada por la oscilación entre formas representativas que apelan a una aproximación más directa a la realidad —incluso a riesgo de parecer vulgares o sensacionalistas— y formas que, a través de la experimentación formal, exploran las omisiones y silencios que constituyen los discursos oficiales y desafían la supuesta

5 Véase, por ejemplo, Lukács 1965, 1966, y Williams 1977-1978.

transparencia y accesibilidad de la realidad, incluso a riesgo de parecer elitistas o exóticas.

Como es bien sabido, la búsqueda de García Márquez para evitar la inmediatez narrativa y la precisión descriptiva con respecto a la violencia desembocó en *Cien años de soledad* (1967), la novela que más tarde sería reconocida como la obra maestra del realismo mágico. Sin embargo, a pesar del reconocimiento mundial, el realismo mágico no ha estado exento de controversia. Su marco conceptual ha sido criticado por ser demasiado amplio y difuso, y el término mismo ha sido motivo de debate. Siguiendo el célebre ensayo de Alejo Carpentier sobre el tema que le da título, “De lo real maravilloso americano”, académicos como Irlemar Chiampi (1983) abogaron por el uso de “realismo maravilloso”⁶, pues, para ellos, este término tiene la ventaja de ofrecer una necesaria especificidad histórica y cultural, distanciando el concepto de versiones europeas de lo fantástico y lo surrealista. Carpentier cierra su texto diciendo “¿Qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (2004a, 14). Como lo muestra esta pregunta retórica, para Carpentier el realismo maravilloso no es simplemente uno de entre muchos movimientos artísticos y literarios de la región. Es el resultado directo de la historia y la cultura híbrida, compleja, y en ocasiones exorbitante de Latinoamérica.

Dejando de lado esas discusiones, “realismo mágico” es el término más ampliamente usado⁷ y, a pesar de su resonancia global⁸, es, de lejos, el referente cultural más asociado

6 El caso más notable es el libro *O realismo maravilloso: Forma e ideología no romance hispano-americano*, de Chiampi, traducido al español en 1983.

7 Para más información sobre este tema, véase Spindler 1993, Warnes 2009, Chiampi 1983 y Carpentier 2004a. Para una buena compilación, véase Parkinson Zamora y Faris 2000.

8 Autores tan diversos como Toni Morrison, Mikhail Bulgakov, Salman Rushdie y Haruki Murakami han sido catalogados, no sin controversia, como autores del realismo mágico.

a Colombia y Latinoamérica. De manera general, el realismo mágico se volvió un concepto útil para hablar de un modo de representación que, después de la Segunda Guerra Mundial, encontró en la naturalización de lo sobrenatural un poderoso mecanismo para denunciar la violencia física, económica y epistémica de los regímenes coloniales y neocoloniales. En el realismo mágico, el reencantamiento del mundo va acompañado de una aguda conciencia histórica y social, y de una profunda preocupación por la identidad de la región y su lugar en el nuevo orden geopolítico. Así, el realismo mágico puede ser visto como el primer gran intento cultural exitoso de la región de “responderle” al poder. Escritores tan diversos como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez e Isabel Allende se comprometieron en un recuento deliberado de la historia y la cultura latinoamericanas, al igual que de sus males políticos, económicos y sociales, a través de un lenguaje distintivo e innovador. En el caso de García Márquez, el realismo mágico le brindó las herramientas estéticas para narrar la violencia fratricida que acecha la historia colombiana, mientras evitaba “el exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas” (García Márquez 1959). Para García Márquez este camino no conducía a la novela, pero sí provee su “justificación documental”.

Sin embargo, a finales de los ochenta, se fue haciendo cada vez más claro que el realismo mágico era víctima de su propio éxito. Mediante la repetición de un repertorio obsoleto de señoritas demasiado hermosas para permanecer en este mundo, tiranos hiperbólicos y genealogías incestuosas en las cuales los nombres se repiten hasta la saciedad, el realismo mágico perdió su perspectiva crítica y terminó adoleciendo de esa “pobreza imaginativa” mediante la cual, según Carpentier, “los taumaturgos se hacen burócratas” (2004b, 14). Más aún, productores y críticos culturales argumentaron con preocupación que las historias alucinantes asociadas con el realismo

mágico podían estar convirtiendo las realidades y los sucesos históricos más devastadores de la región en míticos relatos que prácticamente no dejaban espacio para la reflexión, ni mucho menos para la acción, por parte de la audiencia principalmente urbana y/o extranjera que los consumía como parte de su dieta de entretenimiento. Se denunció entonces la mercantilización que había convertido el realismo mágico en poco más que una comercialización de la diferencia cultural, una versión exótica de Latinoamérica hecha para satisfacer al mercado internacional. Lo que alguna vez fue un efectivo vehículo de creatividad y disenso, había perdido ambas características y estaba teniendo un efecto asfixiante sobre otras perspectivas y voces de la región. Así, una nueva generación de escritores, cineastas y artistas abandonaron Macondo y se refugiaron en McOndo.

En 1996, los escritores Alberto Fuguet y Sergio Gómez publicaron una antología de relatos breves titulada *McOndo*. El nombre, que viene del pueblo mítico de García Márquez, Macondo —una alegoría de Colombia y, más ampliamente, de Latinoamérica—, es, al mismo tiempo, una “ironía irreverente al arcángel san Gabriel y también un merecido tributo” (Fuguet y Gómez 1996, 14). En la introducción, Fuguet y Gómez explican que la idea del libro que más tarde se convertiría en un movimiento literario surgió cuando uno de los textos de Fuguet fue rechazado para publicación en una “prestigiosa revista literaria” (9) de los Estados Unidos “por faltar al sagrado código del realismo mágico” (10). Fuguet dice que, para mayor frustración e incredulidad, el editor no tuvo problema en decirle con desdén que “esos textos bien pudieron ser escritos en cualquier país del primer mundo” (10). Fue ahí y en ese momento, “en medio de una planicie del mediooeste”, que nació el movimiento McOndo (10). Los integrantes de McOndo buscaban actualizar el imaginario en torno a Latinoamérica centrándose en los problemas existenciales y materiales del habitante urbano, moderno y

cosmopolita, tales como la alienación, la inminente tragedia ecológica y el impacto de los medios masivos en los contextos locales. Como explican Fuguet y Gómez, “en McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos”, y si la gente vuela, es porque está viajando en avión o está muy drogada (15). El énfasis en las condiciones posmodernas y globalizadas de la existencia estaba acompañado de un alejamiento de lo sociopolítico para acercarse al ámbito individual. Sus obras no buscaban ser “frescos sociales ni sagas colectivas”. En lugar de eso, “el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (13). Con la mordaz ironía que caracterizaba su proyecto, Fuguet y Gómez desestimaron las críticas diciendo que “suponemos que esto es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial” (13). Y, para distanciarse todavía más de la anterior generación y reforzar una escritura despolitizada y globalizada, explicaron que “si hace unos años la disyuntiva del escritor estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o MacIntosh” (13).

No obstante, y a pesar de la referencia de los McOndos al pueblo imaginario más famoso de Colombia, su forma de escribir no fue particularmente popular en el país. Mientras que los McOndos estaban escribiendo sobre el tedio que producía ver demasiado MTV, Colombia enfrentaba una de las crisis políticas más grandes de su existencia y estaba siendo víctima de una violencia extrema y constante. En los años ochenta y noventa, Colombia experimentó una gran agitación política y social derivada del surgimiento de poderosos carteles de narcotráfico, y el conflicto entre militares, grupos guerrilleros y paramilitares de derecha. La violencia se trasladó del campo a las ciudades grandes y medianas, causando pánico entre el público general y amenazando a una clase social y a una élite política que no habían padecido las consecuencias más

violentas de la guerra. Más aún, las enormes sumas de dinero producidas por el lucrativo tráfico de drogas vigorizaron la economía local en un momento en que, como sucedía en la mayoría de los otros países latinoamericanos, Colombia atravesaba una grave crisis que se debía, en parte, a las agresivas reformas neoliberales que caracterizaron esta década en la región. Este flujo de dinero ayudó a las golpeadas finanzas públicas y privadas, pero también sacudió el sistema tradicional de clases, pues hizo a las familias más poderosas y al gobierno mismo dependientes de un capital de dudoso origen, lo cual, por un lado, generó alivio, pero por otro catalizó una gran ansiedad social ante la presencia de esos “nuevos ricos” sin credenciales sociales que, no obstante, empezaban a mezclarse con las élites sociales, políticas y culturales, en espacios que antes habían sido sus bastiones, como prestigiosos colegios y clubes sociales, entre otros. En este contexto, la literatura, el arte y el cine se volvieron valiosos medios para expresar la desazón que caracterizó el período, y para reflexionar sobre el impacto social, cultural, histórico, político y humano de estos rápidos cambios que eran percibidos como amenazantes por dicha clase social.

La mayoría de los productores culturales en Colombia estaban de acuerdo con los integrantes de McOndo en que el realismo mágico como forma artística crítica e innovadora se había agotado, y buscaron distanciarse de la sombra aparentemente omnipresente del legado garciamarquiano. Además, también al igual que ellos, los productores culturales trasladaron su atención del campo a las ciudades. Pero, aunque sus obras seguían el instinto privatizador de sus contrapartes cosmopolitas y ya no eran “sagas colectivas”, sí eran poderosos “frescos sociales”. Escritores como Alonso Salazar, Fernando Vallejo, Jorge Franco, Darío Jaramillo, Laura Restrepo y Óscar Collazos, y cineastas como Víctor Gaviria, exploraron el papel desempeñado por la violencia histórica en la descomposición sociopolítica y moral del país. A pesar de las diferencias entre

ellos, sus propuestas estéticas comparten una inclinación hacia la inmediatez visual y la verosimilitud lingüística, y un intenso interés por los niveles sociales más desfavorecidos. Por ello, estos artistas han sido agrupados dentro de la tendencia más amplia del “realismo sucio” o *urban realism*, como ha sido traducido en ocasiones al inglés, con el fin de evitar la confusión con el *dirty realism* estadounidense⁹.

En inglés, el término *dirty realism* es más un falso amigo que un homólogo literario de lo que se denomina “realismo sucio” en español. Bill Buford, quien acuñó el término inglés en la revista *Granta*, define el *dirty realism* como historias extrañas: sin adornos, desnudas, tragedias baratas de gente que ve televisión todo el día, lee novelitas insulsas o escucha música *country*. Meseras de cafeterías de carretera, cajeros de supermercado, obreros de la construcción, secretarías y vaqueros desempleados. Gente que juega bingo, come hamburguesa con queso, caza venados y se hospeda en hoteles baratos. Gente que bebe mucho y que con frecuencia se mete en líos: por robarse un auto, por romper una ventana, por sacarle a alguien la cartera sin que se dé cuenta. Gente que viene de Kentucky o Alabama u Oregon, pero que, básicamente, puede ser de cualquier parte: marginales en un mundo lleno de comida chatarra y poblado por los detalles opresivos del consumismo moderno.

Este es un realismo curioso y sucio, sobre el lado oscuro de la vida contemporánea (Buford 1983).

Esta definición comparte más similitudes con las historias que escribían los miembros de McOndo que con las narrativas violentas y veloces asociadas a la producción cultural colombiana de aquella época. Aunque esta también habla “del lado oscuro de la vida contemporánea”, el realismo sucio de Colombia se ocupa de la descomposición social tanto a nivel individual como estructural.

9 Para un recuento más detallado, véase Buford 1983.

El trabajo del cineasta Víctor Gaviria es, tal vez, el ejemplo más representativo del realismo sucio. Sus cintas más celebradas se centran en las desoladoras realidades de los habitantes más desposeídos de las ciudades modernas: niños y adolescentes que luchan por sobrevivir en un mundo plagado de injusticias económicas y violencia social. En general, sus personajes no ven televisión durante el día, ni a ninguna otra hora, porque no tienen un televisor, y no comen hamburguesas porque no pueden comprarlas. Por lo tanto, películas como *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) podrían leerse como herederas posmodernas del Tercer Cine latinoamericano¹⁰. Al igual que las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, estas se enfocan en la justicia social y la violencia económica, y utilizan formas y técnicas híbridas que borran la línea entre el documental y la ficción¹¹. Sin embargo, una diferencia importante con el Nuevo Cine Latinoamericano es su notorio desencanto político, y la ausencia de una afiliación ideológica que pueda traducirse en militancias partidistas. En el realismo sucio se ve tanto el desespero y la alienación de los jóvenes, como la desilusión y la soledad de los viejos. Pero el

10 En términos generales, el Nuevo Cine Latinoamericano fue una cinematografía comprometida políticamente, que vio en el cine una herramienta valiosa para concientizar e impulsar una transformación social y cultural, principalmente durante los años sesenta y setenta. Priorizaba el contenido sobre la perfección técnica (de ahí que recibiera otros nombres como “Cine imperfecto” o “Tercer cine”) y hacía extenso uso de técnicas asociadas con el cine documental, borrando a menudo las líneas entre la ficción y la no ficción. Algunas de las figuras más notables son Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino, en Argentina; Glauber Rocha y el Cinema Novo, en Brasil; Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, en Bolivia; Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, en Cuba; y Miguel Littín, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán, en Chile. La bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano es copiosa; véase, por ejemplo, Martín 1997 y Wayne 2001.

11 Algunas de las técnicas más comunes son, entre otras, rodar la mayoría o la totalidad de la película en locación (no en estudio), la preferencia por actores no profesionales y usar sonido directo. Para más información sobre el tema, véase Haddu y Page 2009.

espectador también se enfrenta a los agudos contrastes que componen la modernidad latinoamericana: la distribución desigual de la riqueza, las implacables consecuencias de las economías globalizadas y las promesas incumplidas de los Estados neoliberales. Se ven los barrios pobres y los centros comerciales, los universitarios que consumen cocaína y los niños luchando por sobrevivir en la calle. Otra característica del realismo sucio es su énfasis en el presente. Si el realismo mágico propone grandes narrativas que abarcan la vida mítico-histórica de un pueblo, el realismo sucio se centra en la realidad inmediata. Sus personajes no se interesan por el pasado ni por el futuro; lo único que importa es el aquí y el ahora. Como lo sugiere el título de la película de Víctor Gaviria, *Rodrigo D: No futuro*, para la mayoría de los personajes las difíciles condiciones de la existencia crean la percepción de un mundo apocalíptico y sin futuro.

En el contexto colombiano, la situación se vio agravada por la combinación letal entre el auge del negocio de las drogas ilegales y el creciente poderío militar de carteles que con frecuencia eran percibidos como todopoderosos. Los productores culturales no se quedaron callados. La gran mayoría de las novelas, películas y obras de arte que se produjeron en Colombia en esta época giran en torno al caos sociopolítico, las consecuencias humanas de la llamada guerra contra las drogas y el conflicto armado más largo del hemisferio. El sicario fue la figura que personificó esta crisis. Los sicarios eran adolescentes entre los catorce y los veinte años que trabajaban principal, aunque no exclusivamente, como asesinos a sueldo para los carteles¹². La fascinación con los sicarios generó un

12 Margarita Jácome define así la figura del sicario: “El sicario como figura social tiene una identidad híbrida con características rurales y urbanas. Algunas de sus prácticas de asesinato, religiosidad y lenguaje tienen un origen rural y se remontan a la época de la Violencia, siendo herencia de delincuentes como el “pájaro” y el camaján que llegaron a la juventud a través del héroe-narco.

nuevo *boom* en la producción cultural. Las obras producidas alrededor de este tema fueron clasificadas retrospectivamente bajo la productiva y rentable etiqueta de “sicaresca”. El término fue acuñado por el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince en su artículo de 1995 “Estética y narcotráfico”, y es una combinación del sustantivo ‘sicario’ con el género literario denominado ‘picaresca’. El término señala la transformación de un fenómeno social (el sicariato) en un fenómeno cultural (el género sicaresco, la sicaresca). Para ello, agrupa una variedad de novelas y películas sobre la vida de los jóvenes sicarios y, en general, sobre el mundo exuberante y violento de los narcos, que se volvió tan popular a finales de los ochenta y todavía sigue siendo muy bien recibido por el público.

Tal como explica Margarita Jácome, estas obras giran en torno a “los nexos entre los traficantes de droga y los jóvenes asesinos, en los que el sicario aparece como objeto, y las prácticas culturales heredadas del narcotráfico, especialmente el afán consumista y un énfasis en ritos religiosos de protección y agradecimiento” (2009, 205). Formalmente, las novelas se caracterizan por hacer una representación superficial, racializada y sexualizada de los sicarios; narraciones de ritmo rápido con descripciones detalladas del funcionamiento interno del mundo criminal y los actos violentos perpetrados por los asesinos; el uso extenso del “parlache”, el modo de hablar asociado con el mundo de los narcos; una visión idealizada y nostálgica del pasado que contrasta fuertemente con el caos del presente, y la presencia de un narrador ilustrado que actúa como traductor cultural y lingüístico entre la violenta vida de los jóvenes asesinos y el lector, con quien el narrador

Pero también es un joven inmerso en la dinámica de lo urbano, en la música punk y *rock*, el ruido y la velocidad de los medios y la noción de caducidad de los productos en el mercado, lo cual incluye el concepto mismo de la vida humana como bien de consumo” (2009, 204-205).

supone que comparte una afinidad de clase y valores¹³. La predilección por personajes marginales, el uso de un lenguaje soez y la dependencia de imágenes explícitas de violencia y descomposición social hacen que la sicaresca se acerque más al naturalismo, y que compartan muchas de las características de las novelas de La Violencia que García Márquez cuestionó en su momento y de las que tanto buscó alejarse. Algunas obras representativas del género son *El sicario* (1990), de Mario Bahamón Dussán; *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar; *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras*, tanto en su versión literaria (Jorge Franco, 1999) como en su versión cinematográfica (Emilio Maillé, 2005), y *Sangre ajena*, de Arturo Álape. Sin embargo, en parte debido a la versión cinematográfica (2000) de Barbet Schroeder, el ejemplo más conocido sigue siendo *La Virgen de los sicarios* (1993) de Fernando Vallejo, el *enfant terrible* de la literatura colombiana.

Debido parcialmente a que la guerra contra las drogas y los narcotraficantes mismos —con su glamoroso estilo de vida y sus crímenes sensacionalistas— despiertan tanta fascinación en el imaginario global, la violencia (ahora con *v* minúscula) reemplazó el exotismo hiperbólico del realismo mágico y llegó a ser vista como el rasgo histórico y cultural más característico del país. La violencia se convirtió así en una doble sinécdoque para Colombia. Por un lado, se espera que la producción cultural del país represente la violencia tanto

13 El libro *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar, es una excepción notable a estas características generales. El texto de Salazar, basado en testimonios, es uno de los pocos intentos de darles voz directamente a los jóvenes, hombres y mujeres, que son, al mismo tiempo, víctimas y perpetradores de la violencia. Para un análisis más profundo de la literatura sicaresca, véase Jácome 2009. Para una perspectiva más matizada sobre el uso del parlache, véase Polit Dueñas 2013, particularmente el capítulo 3; véase también Rueda 2011. Y para una lectura exhaustiva de la figura del narrador en *La Virgen de los sicarios*, véanse Aristizábal 2015 y Falconi 2010.

del narcotráfico como de las anacrónicas y desacreditadas luchas revolucionarias, y, por el otro, la violencia se vuelve lo que representa al país mismo en el nuevo orden mundial. Más aún, el aparentemente insaciable apetito por todo lo que tengan la etiqueta “narco” ha creado un mercado internacional que el crítico literario Alejandro Herrero-Olaizola (2007, 43) describe como una “comercialización de los márgenes” que promueve “cierta exotización de una realidad latinoamericana ‘cruda’ dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones sociopolíticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más *light*... pero con cierto ‘peso cultural’”. De forma semejante a lo que ocurrió con el realismo mágico, la partícula “narco” se volvió un poderoso prefijo comercial, y el impulso crítico que catalizaba muchas de estas obras se diluyó debido a las exigencias del mercado y a la necesidad de adaptarse a las expectativas de las audiencias¹⁴.

En este contexto, la pregunta planteada por la crítica de cine Juana Suárez se vuelve más urgente: “Si el tema más frecuente de [la producción cultural] colombian[a] sigue siendo la violencia, cabe indagar si hay un cambio de encuadre y otro lente de acercamiento al mismo... En el centro del dilema, entonces, subsiste la discusión sobre mirar la violencia, ser indiferentes o encontrar otra manera de abordarla” (2009, 182). Desde finales de los años noventa, pero especialmente en el nuevo milenio, Evelio Rosero y otros escritores; cineastas como William Vega, Jorge Forero y Felipe Guerrero, y artistas plásticos, entre los cuales están Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes, han hecho parte de la constante búsqueda de una perspectiva distinta desde la cual abordar la violencia histórica colombiana reciente, sin simplificar,

14 Para más información sobre esto, véase “Market Matters”, el número especial del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, editado por Christine Henseler y Alejandro Herrero-Olaizola. Véase también “Los varios sentidos del desarraigo”, en Rueda 2011.

“exotizar” ni mercantilizarla. Y lo han hecho mediante la exploración de las posibilidades éticas y estéticas de lo fantasmal, a lo que llamo “realismo espectral”. El realismo espectral es una respuesta al panorama cultural y político de su época, pero no debe ser entendido como una superación del realismo mágico o de la sicaresca. De hecho, se puede analizar de forma más productiva junto a ellos. Un rápido vistazo por cualquier librería local o una breve búsqueda en Amazon serán suficientes para dejar claro que el realismo mágico y la sicaresca siguen vivos y gozan de buena salud. Jóvenes y no tan jóvenes escritores todavía piensan que las estrategias narrativas de estos géneros son productivas, y miles de lectores y espectadores siguen fascinados con los mundos representados. Así, más que una separación o ruptura con los dos modos realistas que lo preceden de manera más inmediata, el realismo espectral es otra iteración de la vieja obsesión que late en el corazón de la producción cultural colombiana mencionada por Suárez.

Más aún, incluso si es esencial analizar el realismo espectral en su contexto específico, su alcance no se limita a Colombia, y puede ser una útil metáfora conceptual para analizar la representación de la violencia histórica en otros lugares. Para los propósitos de este libro, sin embargo, me he centrado en productores culturales colombianos que, en su búsqueda de una manera de contar la violenta realidad de su país de origen, parecieran compartir la opinión de García Márquez de que “la novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (1959). Sin embargo, estos productores culturales discrepan del nobel en un aspecto fundamental: no creen que sea cierto que “los pobrecitos muertos ya no servían sino para ser enterrados” (García Márquez 1959). Por el contrario, en el realismo espectral es necesario llamarlos, no a pesar de la profunda disrupción que provoca su desconcertante pero necesario retorno, sino precisamente debido a ella. Para entender

mejor lo que implica este llamado a los espectros, es crucial diferenciar el fantasma del espectro, y los cuentos de fantasmas de las narrativas espectrales.

Un acecho sin fantasmas: la espectralidad como metáfora conceptual

A finales del siglo XX tuvo lugar un importante cambio en la forma en la que las humanidades, las ciencias sociales y las artes comprendían y movilizaban las teorías relacionadas con los espectros. Durante esta época, los fantasmas dejaron de ser percibidos como entidades supernaturales o tropos ficcionales relegados a lo fantástico o lo alegórico. Este cambio de perspectiva le dio forma a un productivo marco crítico desde el cual repensar tanto las disciplinas académicas como la producción cultural. María del Pilar Blanco y Esther Peeren se refieren a este cambio teórico como “el giro espectral”. Con este término se refieren a la transición por medio de la cual “el fantasma deja de ser visto como algo oscurantista y se convierte, en cambio, en una figura que aclara, con un potencial específicamente ético y político” (Blanco y Peeren 2013, 7). La publicación en 1993 de *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, de Jacques Derrida, marca un hito a este respecto. Aunque hay importantes antecedentes como *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (1993), de Terry Castle, y *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomo* (1992), de Anthony Vidlers, *Espectros de Marx* fue el catalizador de la más reciente ola de interés académico en los asuntos espectrales.

En *Espectros de Marx*, Derrida rehabilita la figura del espectro como una poderosa fuerza disruptiva y crítica precisamente mediante el uso de los dos sistemas de pensamiento que en la primera parte del siglo XX produjeron las críticas más

feroces en su contra: el psicoanálisis y el marxismo. Concebido como una respuesta a *El fin de la historia y el último hombre* (1992), de Francis Fukuyama, *Espectros de Marx* advierte del peligro de visiones triunfalistas y escatológicas de la historia que esconden las injusticias que las sostienen, y explora la relación entre lo intelectual y el espectro como una manera de resistir la homogenización histórica, económica e ideológica proclamada después de la caída del Muro de Berlín. Dentro de este discurso, la figura del fantasma aparece como un vehículo metafórico propicio para visitar el pasado y reconocer a quienes fueron borrados y silenciados física y simbólicamente de la historia oficial. Las características asociadas al acecho de los fantasmas hacen que lo espectral sea un vehículo ideal para esta disruptiva tarea. La posición liminal del espectro con relación a la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la materialidad y la inmaterialidad, la disrupción de las coordenadas espacio-temporales de la modernidad que produce y la exigencia de justicia que trae consigo convierten lo fantasmal en una de las metáforas conceptuales más productivas de la última década del siglo xx. A diferencia de una figura retórica regular, una metáfora conceptual “hace trabajo teórico” a través de “una interacción dinámica comparativa, no solo con otra cosa, palabra o idea y sus asociaciones, sino con un discurso, un sistema de producción de conocimiento” (Blanco y Peeren 2013, 1).

Espectros de Marx es un ejemplo de cómo funciona esa útil metáfora conceptual¹⁵. El libro redefine el papel del intelectual en medio de la euforia producida por la consolidación de la democracia liberal y el capitalismo como las únicas ideologías políticas y económicas legítimas de Occidente. También resalta los problemas éticos de esa posición epistemológica e invita a los intelectuales a oponerse a este

15 Para una exhaustiva bibliografía sobre el tema, véase Blanco y Peeren 2013.

impulso homogeneizador y abrazar la incertidumbre, la heterogeneidad y la multiplicidad como partes esenciales de sus labores académicas y éticas. Por lo tanto, la espectralidad se ocupa principalmente de las relaciones entre modos de producción y violencia. Hace preguntas destabilizadoras sobre los exterminios que subyacen a las formas dominantes de producir bienes, conocimiento, la historia, el tiempo y los afectos, y busca movilizar alternativas, principalmente desde el campo cultural y académico. Para no obviar el “evidente hecho macroscópico... de que nunca antes, en cifras absolutas, tantos hombres, mujeres y niños han sido sometidos, obligados a morir de hambre o exterminados sobre la tierra” (Derrida 2006, 106), como Horacio en *Hamlet*, el intelectual debe ser capaz de hablar, no *sobre* aquellos que han sido física y simbólicamente excluidos de esta visión escatológica de la historia, sino que debe tener la disposición y habilidad de hablar *con* y *a* ellos. Por lo tanto, Derrida hace un llamado por una “espectrología” (*hauntology*): un distanciamiento del “espíritu” que le da forma a la ontología (de Hegel) para acercarse al espectro de Marx, no desde el marxismo, sino como una fuerza crítica disruptiva, “una interpretación que transforma la cosa misma que interpreta” (Derrida 2006, 63).

A Derrida no le interesan los fantasmas; lo que persigue es “eso que acecha *como un fantasma* y, a través de este acecho, exige justicia o, al menos, una respuesta” (Blanco y Peeren 2013, 9). Mediante la asincronía del espectro, y la exploración de las historias silenciadas que este posibilita, la espectralidad explora las posibilidades de la justicia precisamente cuando esa búsqueda parece estar desahuciada y condenada al fracaso. El asedio, entonces, es la voluntad de buscar justicia más allá de la ley¹⁶, porque la ley se rige por las dinámicas excluyentes, y a

16 En una nota a pie de página, Derrida explica: “La necesidad de esta distinción no comporta la menor descalificación de lo jurídico, de su especificidad ni

menudo violentas, de la ontotopología. Sobre todo, el acecho espectral es una indagación constante por la posibilidad de enunciar ese deseo.

En resumen, la espectralidad no implica una creencia en lo sobrenatural; más bien adopta las características del espectro para promover productos académicos y culturales críticos y éticamente orientados. El espectro hace que lo familiar se vuelva extraño e inquietante, o *unheimlich*. El espectro desquicia el tiempo, enrarece el espacio, cuestiona la materialidad y la presencia como las únicas formas de ser y estar, y exige justicia. Estas características amplían el alcance y las potencialidades de la espectralidad. La abundante bibliografía sobre la espectralidad muestra que la figura del espectro ha sido utilizada por productores culturales en distintos lugares, épocas y de distintas formas¹⁷ para repensar los marcos y modos narrativos. Por lo tanto, para evitar extender demasiado el concepto, es esencial hacer una cuidadosa contextualización de cada caso. Cuando se toman en cuenta las especificidades culturales, históricas y geográficas, la espectralidad se vuelve una productiva herramienta teórica que posibilita un entendimiento más complejo de las operaciones y efectos del capitalismo tardío y la modernidad, que subraya la forma en que estos procesos vuelven a ciertos sujetos propensos a la desaparición sociohistórica, y

de los nuevos enfoques que reclama hoy día. Dicha distinción parece, por el contrario, indispensable y previa a cualquier reelaboración. En particular, en todas partes en donde se constata lo que se llama hoy, más o menos tranquilamente, como si se tratase de colmar, sin refundar de arriba abajo, ‘vacíos jurídicos’... Creer que se trata de colmar tranquilamente un ‘vacío jurídico’, allí donde se trata de pensar la ley, la ley de la ley, el derecho y la justicia, creer que basta con producir nuevos ‘artículos de ley’ para ‘regular un problema’, sería como si se confiara el pensamiento ético a un comité de ética” (2006, 231).

17 Véanse, por ejemplo, Demos 2013; Skoller 2005; Blanco 2012, y Ribas-Casasayas y Peterson 2016a.

explora tanto los desafíos como las posibilidades representacionales de esta espectrología.

En los capítulos siguientes me centraré en algunas iteraciones colombianas que utilizan lo espectral como una forma de narrar y de expresión artística en un momento histórico en que el país está tratando de entender su pasado, enfrentar su presente y forjar un futuro después de décadas de un conflicto que —al menos en su forma tradicional— ha llegado a su fin. Para hacerlo, primero es importante explorar brevemente la larga y rica genealogía espectral latinoamericana.

Genealogías fantasmáticas, realismo espectral y modos narrativos

Los fantasmas han acechado la producción cultural latinoamericana durante décadas. Desde *Facundo: Civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, hasta los cuentos de Horacio Quiroga; desde *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, hasta *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; desde *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato, hasta *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende. Como lo ejemplifican todas estas obras, los fantasmas y los muertos que hablan tienen una figuración prominente en la ficción latinoamericana y han desempeñado un papel clave en el desarrollo de la narrativa moderna de la región. Desde la famosa evocación de la “sombra terrible” de Juan Francisco Quiroga, hecha por Sarmiento al inicio de su icónico libro¹⁸,

18 Tal como lo señala González Echevarría, *Facundo* es un libro complejo que “es imposible de clasificar; es un estudio sociológico de la cultura argentina, un panfleto político contra la dictadura de Juan Manuel Rosas, una investigación filológica de los orígenes de la literatura argentina, una biografía del caudillo provincial Facundo Quiroga, la autobiografía de Sarmiento, una

los fantasmas han entrado en la producción cultural latinoamericana para denunciar tensiones no resueltas, exigir justicia, controvertir las narrativas oficiales sobre violencia histórica y, a veces, simplemente para consolar y acompañar a los vivos. En particular, las obras de Sarmiento y García Márquez establecieron el vínculo entre el fantasma y la conflictiva y turbulenta historia de la región, subrayando la importancia histórica y estética de hablar con los muertos. Sin embargo, como se dijo anteriormente, no todas las historias de fantasmas constituyen

evocación nostálgica de la patria por parte de un exilado político, una novela basada en la figura de Quiroga: para mí, es como nuestra *Fenomenología del espíritu*" (1998, 97). *Facundo* empieza con Sarmiento evocando al espectro de Facundo Quiroga, "un caudillo de las pampas argentinas, a quien Sarmiento quiere estudiar con el fin de entender mejor a Rosas y la génesis y el ejercicio del poder político en su país" (González Echevarría 1998, 98). Sarmiento escribe: "Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo" (Sarmiento 2003, 37). Es muy interesante, sin embargo, que en su juicioso análisis de *Facundo*, González Echevarría omite este elemento tan significativo. Al pasar por alto el origen espectral del texto para afirmar que el modo narrativo y la historia principal del libro es el discurso científico, González Echevarría pierde la oportunidad de reflexionar sobre la forma en que la voz espectral y la presencia de Quiroga a lo largo del libro acecha y perturba el discurso científico que la novela está tratando de evocar (para más información sobre la lectura de González Echevarría de *Facundo*, véase González Echevarría 1998, capítulo 3). Esta represión de las voces espectrales que acechan la literatura latinoamericana en el exhaustivo estudio de González Echevarría se ve acentuada en la conclusión de su libro. Aunque González Echevarría identifica la muerte y, particularmente, la presencia de "figuras moribundas o muertas" (1998, 185) como un elemento fundamental de lo que él llama "la novela de archivo" (con lo cual se refiere a la ficción latinoamericana moderna más importante después de *Los pasos perdidos* [1953], de Alejo Carpentier, entre otras: *Cien años de soledad*, *Yo el supremo*, *Tres tristes tigres*, *Rayuela* y *Pedro Páramo*), no utiliza el lenguaje del fantasma, ni la metáfora conceptual de la espectralidad, para entender mejor la manera en que estas "figuras moribundas o muertas" acechan los tres discursos dominantes y productores de verdad que, según él, estructuran la narrativa latinoamericana: la ley, la ciencia y la antropología.

narrativas espectrales. A pesar de la importancia que tienen los fantasmas para la temporalidad y los acontecimientos diegéticos, y para el significado simbólico de la obra, en casi todos los ejemplos referidos el lector casi nunca se ve afectado por el inquietante potencial del fantasma. Tanto para Sarmiento como para García Márquez, el fantasma es principalmente una figura reveladora, casi mesiánica, a través de la cual el destino de los vivos se revela y adquiere su significado pleno¹⁹. Este no es el caso con la obra de Rulfo. Si Sarmiento y García Márquez dieron importantes herramientas conceptuales para el desarrollo del realismo espectral, la contribución de Rulfo es crucial desde un punto de vista formal. En este sentido, *Pedro Páramo* (1955) es quizás el antecedente más significativo del realismo espectral.

En su primera y única novela, Juan Rulfo cuenta la historia de Juan Preciado, un joven que, después de la muerte de su madre, viaja hasta Comala, un pueblo habitado por fantasmas y murmullos espectrales, para conocer a su padre y exigirle

19 El caso de *Cien años de soledad* es particularmente interesante aquí. Si, como señala González Echevarría, el cuarto de Melquíades —donde se conservan los pergaminos que contienen las revelaciones sobre el destino de la familia Buendía y la humanidad entera— representa una nueva clase de archivo para la historia y la literatura latinoamericanas (1988, 21-22), no es ninguna coincidencia que su cuarto sea el lugar espectral por excelencia de la novela. Melquíades es el guardián del archivo: quien tiene la llave del significado de la novela y de la familia. Y es un fantasma. Vive en un pequeño cuarto detrás del patio y, después de la muerte, se dedica a hablar con múltiples generaciones de varones Buendía, que saben que la única manera de ser capaces de entender su pasado y presente, y de que su propio futuro les sea revelado, es escuchar a los muertos. Más aún, el cuarto mismo está marcado por la asincronía del espectro. Para algunos personajes, el cuarto parece un lugar lleno de polvo y moho, corroído por la descomposición y el olvido. Para ellos, allí no hay nada que ver o hacer. Para otros, sin embargo, el cuarto de Melquíades es un espacio de temporalidad suspendida, en el que siempre es lunes y marzo —un espacio donde se puede hablar y, más importante aún, aprender y trabajar en colaboración con los fantasmas, con el fin de reconstruir, construir y entender tanto el pasado como el futuro.

compensación por años de abandono. Pero, sobre todo, *Pedro Páramo* es también un relato de las desastrosas consecuencias de décadas de saqueo y violencia sexual y física ocasionadas por las luchas revolucionarias y la Guerra de los Cristeros, la frustración con las promesas incumplidas de la Revolución Mexicana, y los resultados del desigual proceso de modernización de México. La obra literaria de Rulfo refleja la desestabilización y la ansiedad producidas por esta situación. Su texto no solo habla de fantasmas y de acecho, extiende esta experiencia a quienes lo leen. En *Pedro Páramo*, quien lee comparte la incapacidad de Juan Preciado para navegar el espacio, distinguir a los vivos de los muertos, identificar el origen de los ecos y los murmullos que lo persiguen, y tener cualquier sensación de cierre o gratificación. Comala es un lugar “donde anidan los sobresaltos” (Rulfo 2002, 28) y en el que las coordenadas espacio-temporales que se utilizan para navegar y entender el espacio se suspenden. En Comala, el tiempo se encoge (20) y se mueve hacia atrás (57), y la luz no ofrece claridad porque es “[una] pobre luz sin lumbre” (116). Además, aunque Preciado puede ver y oír, el horizonte sensorial es expandido y alterado simultáneamente. “Mis ojos, tan sin mirada” (67), dice Preciado, resumiendo la reelaboración de la visión en la novela: se trata de una mirada que no produce claridad visual ni epistémica. El papel del sonido es similar. Comala es un pueblo de contradicciones auditivas. El silencio está lleno de voces “que se quedaban dentro de uno, pesadas” (14), palabras que se sienten pero no se pueden oír (50) y calles repletas de “ruidos. Voces. Rumores” (49) sin origen discernible. Más aún, Comala está llena de ecos (44) que acechan a Preciado —tanto así que los rumores son, literalmente, lo que lo mata: “me mataron los murmullos” (60), dice—, en uno de los momentos más poderosos y ambiguos del libro. Pero en Comala la muerte no es el final. Tanto Preciado como el lector aprenden a escuchar a las ánimas que comparten las calles con los vivos (54) y, con el tiempo, deben abandonar el

intento de distinguir a los unos de los otros. La pregunta de si alguien está muerto o vivo se repite a lo largo del libro y, o bien nunca se resuelve, o se descarta con respuestas contradictorias que confunden todavía más a los personajes y a quienes leen, imposibilitando así, y volviendo innecesaria, la tarea de establecer la diferencia.

Los espectros de Rulfo tienen poco que ver con los fantasmas sabios, irreverentes y melancólicos de García Márquez. A diferencia de Macondo, Comala es un pueblo embrujado tanto para los protagonistas como para quienes leen. Los lectores de *Pedro Páramo* no sienten compasión por la ansiedad, la frustración y el fracaso de Juan Preciado en su intento por aclarar lo que está sucediendo; comparten estas sensaciones. La mayor parte del tiempo, Preciado no puede entender ni navegar el espacio; tampoco puede establecer una cronología clara de los hechos, ni identificar la fuente de las voces que le hablan. Inicialmente, esta desorientación lo aterroriza y lo confunde, y también desconcierta a quien lee. Pero la reelaboración háptica de los sentidos es una de las principales contribuciones de la novela y es lo que moviliza las exigencias de justicia que plantean las voces espectrales, no como un reclamo individual, sino como una exigencia colectiva que no se silencia. Si Sarmiento conjura al espectro como una voz clave con la cual complicar las narrativas fundacionales y los discursos historiográficos de la modernidad, y García Márquez reencanta el mundo al permitir que los fantasmas del pasado deambulen libremente por el presente y conversen con los vivos mientras se abanicen en las mecedoras del corredor, Rulfo es quien modela lo espectral como modo narrativo en Latinoamérica. El realismo espectral construye sobre este linaje fantasmal, en la medida en que se relaciona con la experimentación formal en lo que se refiere a la representación de la violencia histórica. Se apoya en principios y preocupaciones realistas, pero encuentra en la espectralidad su forma de expresión.

Peter Brooks define el realismo clásico como “esa clase de literatura para la cual lo que más cuenta es el registro cuidadoso del mundo externo” (1993, 3), y el crítico literario Georg Lukács afirma que uno de los elementos esenciales de la escritura realista es que fue la primera forma literaria que permitió escapar de lo que considera son las dos trampas principales de la representación artística: la perniciosa deshistorización implícita en la creación de tropos universales y el —para él narcisista y burgués— énfasis en lo individual. Según Lukács, la escritura realista historizó por primera vez en la literatura los arquetipos universales. Es decir que los héroes ya no eran representados como entidades atemporales y universales. En lugar de eso, eran descritos como representantes y a la vez productos de sus propias circunstancias históricas y sociales. Además, a pesar de centrarse en personajes específicos, la novela realista del siglo XIX siguió estando firmemente arraigada en las fuerzas sociales y económicas, lo cual le impedía caer en el craso dogmatismo de la novela naturalista y las melancólicas elucubraciones de la escritura modernista²⁰. De manera similar, el realismo espectral se interesa profundamente por el aspecto humano de las fuerzas históricas. Como anota Avery Gordon en su clásico *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), “el fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social” (2008, 8).

20 Como ya lo comentamos, la bibliografía sobre el realismo es extensa. Aparte de las referencias a los textos fundamentales de Georg Lukács mencionados antes en las notas, otras obras influyentes son *Mimesis*, de Erich Auerbach; “Epic and Novel: Towards a Methodology of the Study of the Novel”, de Mikhail Bakhtin; “The Reality Effect”, de Roland Barthes, y *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative, The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess y Realist Vision*, de Peter Brooks. Para un compendio exhaustivo pero accesible de las principales teorías y críticas sobre el realismo clásico, véase Morris 2011.

Como en otras iteraciones del realismo, en el realismo espectral los personajes “son concebidos históricamente. Su personalidad y los hechos de su vida son moldeados enteramente por las grandes fuerzas sociales en las que está incrustada su existencia” (Morris 2011, 64). Aunque no se tematice explícitamente, en el realismo espectral la densidad histórica atraviesa la trama y moldea las características y acciones de los personajes.

El realismo clásico también se caracteriza por una ansiedad ética que con frecuencia lleva a una crítica social feroz. En el fondo se trata de un profundo cuestionamiento de los valores de su época y una voluntad de denunciar la corrupción moral y la violencia que mantienen el *statu quo*. A pesar de sus narrativas totalizantes y con frecuencia grandilocuentes, el realismo clásico comparte el impulso de visibilizar las realidades de quienes no son escuchados por las élites económicas, sociales, políticas y culturales de una sociedad específica, y hablar por ellos. “La insistencia [del realismo] en que el arte no puede darles la espalda a los aspectos más sórdidos y duros de la existencia humana” (Morris 2011, 3), y en que estas situaciones no son el resultado del destino o la tragedia personal, sino la consecuencia directa de procesos históricos y socioeconómicos, ha sido de gran valor ético y estético. Como género, sin embargo, el realismo se desarrolló hacia el final del siglo XVIII y se consolidó durante el siglo XIX en Europa, en particular en Inglaterra y Francia²¹. Así, el realismo está fuertemente asociado al surgimiento del capitalismo como el principal sistema económico de Occidente, a la burguesía como la nueva clase social en el poder y a muchos de los valores de la Ilustración: la

21 En lo que tiene que ver más específicamente con literatura, Raymond Williams ubica el surgimiento del realismo en la periferia del “drama burgués del siglo XVIII” e identifica tres características determinantes del nuevo género: lo secular, lo contemporáneo y la extensión social (2002, 108).

racionalidad, las formas seculares de conocimiento que priorizan la observación y el razonamiento, y, más tarde, a teorías naturales y sociales sobre evolución, progreso y desarrollo. A través de la incorporación de la espectralidad, el realismo espectral cuestiona estos esfuerzos de dominación epistémica y denuncia su colusión con sistemas de subordinación física y simbólica. Siguiendo a Juan Rulfo, el realismo espectral subraya que las cuestiones éticas no se pueden separar de las representacionales, promoviendo así un giro hacia lo espectral que reenfoca nuestra atención en “los aspectos estéticos del problema, en donde los seres y las presencias entran inquietantemente, o perturban insistentemente, la representación y la estabilidad de su lógica visual, temporal y espacial” (Demos 2013, 9).

Como sucede en el caso de *Pedro Páramo*, en el realismo espectral, el choque de las fuerzas políticas, económicas y sociales impacta más que a los personajes y los desenlaces de la trama. La narrativa misma se desestabiliza. La violencia no se estetiza, no se exotiza ni se normaliza. La inestabilidad, la confusión y el miedo que engendra esa violencia se incorpora a las obras, en un intento por sacudir a quien lee o a quien observa y sacarlo de su estupor cultural y ético. La espectralización de la narrativa plantea preguntas complejas sobre la pertinencia ética y la relevancia estética de obras que tratan sobre la violencia y, como se trata de espectros, aspira a que quienes leen, quienes observan, quienes critican y quienes producen bienes culturales se movilicen política, social o artísticamente. Y hace esto mediante una reelaboración cuidadosa de los cuatro ejes de las prácticas realistas: la visión (en el sentido de acción y efecto de ver), el tiempo, el espacio y la preocupación ética por las implicaciones/complicaciones de la representación artística de la violencia histórica.

“La vista sin perspectiva de la niebla”,
o los límites de la visión en el realismo espectral

*Hay algo insatisfactorio con el campo de la visión:
nunca puede ver del todo.*
Peter Brooks, *Body Work*

El realismo clásico es el hijo literario de la Ilustración. Comparte con esta un entendimiento secular y científico del mundo, una visión empírica del conocimiento y un *ethos* totalizante que busca abarcar y comprender el mundo principalmente a través de la observación —supuestamente objetiva y rigurosa— que constituye el núcleo del método científico. Desde el nacimiento de disciplinas académicas como la Antropología y la Etnografía, y el *boom* de las expediciones botánicas a Suramérica —que aspiraban a clasificar toda la fauna y flora del continente—, hasta el desarrollo de tecnologías visuales que alteraron radicalmente la percepción del mundo —como el daguerrotipo, la máquina de rayos X y el cinematógrafo—, hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, los varones europeos blancos se embarcaron en una misión de observación sin precedentes que abarcaba la naturaleza biológica, social y humana²². El surgimiento y consolidación de la novela realista

22 Como señala Jonathan Crary, durante este siglo tuvo lugar “una transformación inmensa en la naturaleza de la visualidad” (1999, 1). Sin embargo, esta transformación no estuvo relacionada exclusivamente con las prácticas visuales. Como destaca Crary, “en ese momento, como ahora, los problemas de visión eran, fundamentalmente, preguntas sobre el cuerpo y el funcionamiento del poder social”. Por tanto, “la ruptura con los modelos clásicos de visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más que un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte, o en los sistemas de convenciones representacionales. Por el contrario, esa ruptura es inseparable de una reorganización general del conocimiento y las prácticas sociales que modificó en miles de formas las capacidades productivas, cognitivas y de deseo del sujeto humano” (3). Jean-Louis Comolli secunda esta idea y anota

es parte de este proyecto epistemológico. En el prefacio de 1842 a *La comedia humana*, Honoré de Balzac dice explícitamente que su literatura está muy influenciada por el trabajo de biólogos como Georges-Louis Leclerc, Georges Cuvier y Étienne Saint-Hilaire, y describe su propio proyecto principalmente como la observación y el registro minucioso de la vida social, para descubrir las causas y efectos de las fuerzas sociales y el comportamiento humano. Qué tan exitoso fue Balzac en alcanzar esta meta es debatible. De hecho, su posición como uno de los más grandes escritores occidentales podría

que esta preponderancia de la visión se intensificó durante la segunda mitad del siglo XIX. Para Comolli, este período está marcado por “una especie de frenesí de lo visible” que produjo (y fue producido por) una multiplicidad de instrumentos de observación que permitieron una proliferación de imágenes nunca antes vista. Esto generó “una especie de extensión geográfica en el campo de lo visible y lo representable: mediante viajes, exploraciones y colonizaciones, el mundo entero se volvió visible, al mismo tiempo que se volvía apropiable” (Comolli 2015, 284). Más aún, Comolli señala con agudeza un efecto contradictorio y, en cierta forma, inesperado de la visualidad, causado por la reproducción mecánica de imágenes que definían la época: el ojo humano consolidó su dominio como el instrumento epistemológico más poderoso de la era y, al mismo tiempo, perdió ese mismo “privilegio inmemorial” debido a que “el ojo mecánico de la máquina fotográfica lo reemplaza ahora y, en ciertos aspectos, ve con más certeza”. De ahí que “lo fotográfico se levante al mismo tiempo como el triunfo y la tumba del ojo” (284). Pero como señala Martin Jay en varias de sus obras, particularmente en *Scopic Regimes of Modernity*, es importante tener en cuenta los matices de la supuesta preponderancia de la visión a finales del siglo XVIII y a lo largo de los siglos XIX y XX. Como explica Jay (1993d, 114-115), el “régimen escópico de la modernidad” no se debe equiparar con un “complejo de teorías y prácticas visuales armónicamente integrado”. En lugar de eso, se podría entender de forma más provechosa y precisa como un “terreno en disputa... caracterizado por una diferenciación de subculturas visuales”. Jay identifica tres de esas subculturas principales: el perspectivismo cartesiano, el arte baconiano de la descripción y el barroco. Más aún, en su epílogo, Jay empareja cada régimen escópico con paisajes urbanos específicos, estableciendo así un vínculo explícito entre las epistemologías de la visión y la espacialidad, que es la clave del realismo espectral. A pesar de reconocer estas diferencias, Jay sigue afirmando con claridad que la vista es, de hecho, “el sentido dominante de la era moderna” (114).

deberse, al menos en parte, a su incapacidad de ceñirse a su estrecha concepción de la literatura. El ritmo frenético de su escritura deja poco espacio al análisis científico riguroso²³, y lo que Peter Brooks llama su imaginación melodramática y muy moralista²⁴, y Erich Auerbach (2003) denomina su naturaleza bombástica²⁵, hicieron de sus libros más memorables prodigiosos tratados sobre las pasiones humanas y feroces críticas de la sociedad de su tiempo, lo que poco tiene que ver con el equilibrio y la precisión atribuidos a la escritura científica. Pero la idea de que la literatura debería participar en las labores científicas de la época siguió a lo largo del siglo XIX y llegó a su auge con *Le roman expérimental* (1893), de Émile Zola. Tomando como modelo de su obra la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de Claude Bernard, Zola afirmaba que la novela es un espacio privilegiado de experimentación social y psicológica porque permite a los autores crear un entorno controlado que no es replicable en la vida real. Discutir las especificidades y méritos de las obras de Balzac y Zola está más allá de los objetivos de este libro. Lo que es relevante para mi proyecto es que, en los dos casos, el impulso de narrar los males de la época se tradujo en una inversión formal en la visión.

La visión es un elemento esencial del proyecto epistémico y el estilo narrativo del realismo. Como lo explica Peter Brooks

- 23 Balzac fue un escritor prolífico. Cuando murió, a los cuarenta y nueve años, había escrito más de noventa novelas.
- 24 Balzac era un católico y monarquista declarado. Véase, también, Brooks 1995.
- 25 “De manera grandilocuente, [Balzac] interpreta cada situación como trágica, cada deseo, como una gran pasión; siempre está listo a decir que cada persona en desgracia es un héroe o un santo... y se refiere al pobre Goriot como *ce Christ de la paternité*... Esto se ajusta a su temperamento emotivo, feroz y acrítico, así como al estilo de vida romántico, de sentir fuerzas satánicas escondidas en todas partes y exagerar la expresión hasta el punto del melodrama” (Auerbach 2003, 482).

en *Realist Vision*, más que cualquier otra forma de literatura el realismo “hace de la vista un elemento primordial —lo convierte en el sentido predominante en nuestra comprensión del mundo y de nuestra relación con él” (2005, 3)²⁶, de ahí su asociación con la pintura y otras artes visuales. De hecho, como también señala Brooks, el término ‘realismo’ “entra a la cultura, a comienzos de la década de 1850, para caracterizar la pintura —en particular la de Courbet— y luego, por extensión, se utilizó para describir un estilo literario. Es un término decididamente atado a lo visual, a aquellas obras que buscan hacer un inventario del mundo inmediato perceptible” (16)²⁷. Una de las muchas consecuencias literarias de esta inversión en la visión es la cantidad e importancia de la prosa descriptiva. Los autores realistas creen que “la vista es nuestro sentido más objetivo e imparcial” (16) y, por eso, dedican una significativa cantidad de tiempo y espacio

26 Peter Brooks es solo uno de los muchos críticos que han estudiado extensamente la preponderancia de la visión en la era moderna, y ha señalado los múltiples aspectos epistemológicos, filosóficos, éticos y artísticos que se derivan de ahí. Gran parte de mi conceptualización se basa en la visión en la obra de Brooks debido a las lúcidas conexiones que hace entre una crítica de los regímenes escópicos del siglo XIX y el realismo literario (en particular, francés), así como en la relevancia de su triangulación visión-dominio-deseo, que es central para el realismo espectral. Para una revisión exhaustiva, incluso monumental, de la tradición filosófica que analiza los regímenes escópicos de la modernidad, véase Jay 1994. También son interesantes sus textos: “The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism”, “Scopic Regimes of Modernity” e “Ideology and Ocularcentrism: Is There Anything behind the Mirror’s Tain?”, todos en *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, y “Returning the Gaze: The American Response to the French Critique of Ocularcentrism”, en *Refractions of Violence*. Para más información sobre el tema, véanse Metz 1982, Foster 1999 y Crary 1999.

27 El término “realismo mágico” viene de la pintura. Fue acuñado por el crítico de arte Franz Roh en 1925 para describir la pintura posexpressionista alemana. Solo décadas después sería usado, con cierta controversia, por Arturo Uslar Pietri y otros críticos en los años cuarenta, y más tarde por los escritores mismos, para describir el estilo literario de una nueva generación de escritores latinoamericanos.

narrativo a inspeccionar visualmente y describir en detalle el mundo material que habitan los personajes. En este contexto, los objetos no son solo decorativos o funcionales: son claves que ofrecen información crucial sobre el contexto social, la edad, el género, la afiliación política, las ansiedades culturales y más de sus dueños. Son piezas de información que deben ser adecuadamente identificadas y analizadas por personajes y lectores para lograr descifrar el fresco sociohistórico que se está (re)construyendo laboriosa y meticulosamente frente a sus ojos.

En consecuencia, la novela realista también participa de la fuerte correlación entre visión, conocimiento y dominio del proyecto de la Ilustración. Es decir, que el deseo de ver coincide con el deseo de abarcar y comprender en los campos político, social y artístico. Por ejemplo, mediante una lúcida lectura de los libros de viajes escritos, más o menos a partir de 1750, por europeos sobre pueblos y territorios no europeos, Mary Louise Pratt (2008) identifica cómo la estetización del paisaje se convirtió en una de las herramientas más eficaces utilizadas por hombres blancos para reclamar la autoridad de su manera de ver el mundo, afirmando así su hegemonía política y económica en el cambiante orden geopolítico del momento. Además, como es bien sabido, Michel Foucault reconoció en el panóptico de 1790 de Jeremy Bentham la poderosa encarnación de la intersección entre visión jerárquica y control social²⁸. De hecho, el acto de ver sin ser visto, la autoridad, el conocimiento y el control que simboliza el panóptico son, para Peter Brooks, precisamente lo que está en el centro del proyecto epistemológico realista, y el panóptico es, también, la imagen que representa de forma más efectiva su focalización y su voz narrativa.

28 Véanse, respectivamente, *Imperial Eyes* (1992), de Pratt, y *Discipline and Punish* (1975), de Foucault.

Con base en el análisis de las principales obras de Balzac, pero aclarando que sus conclusiones describen el realismo clásico de manera más amplia, Brooks afirma que “la visión narrativa de Balzac corresponde al modelo de la cárcel panóptica de Jeremy Bentham, en la cual un vigilante ubicado en una posición central, que, a su vez, no puede ser visto, observa e interpreta las apariencias y movimientos de los demás” (1993, 84). En el realismo clásico, la visión es el principal medio de adquirir el conocimiento que se necesita para controlar y dominar un entorno particular. Personajes y lectores deben aprender una forma de ver que les permita acceder a la información que se necesita para navegar exitosamente el espacio social y textual en el cual están inmersos. Esa es la razón por la cual la posición y la dirección de la mirada es vital. Como sucede en el panóptico, la mirada que persigue el realismo clásico es jerárquica y penetrativa. La tarea principal de la voz narrativa de la novela realista clásica es iluminar, traer a la luz los aspectos más oscuros del corazón y la mente humana, así como las dinámicas ocultas que mantienen el *statu quo* sociopolítico. Al verlo y saberlo todo, el narrador realista obtiene y mantiene el control mientras se enfoca en las casas, las vidas y las mentes de los personajes, y le revela al lector sus secretos más oscuros, así como el significado inesperado de objetos y gestos a través de un desarrollo textual meticulosamente planeado. Esta capacidad de ver, de saber y de revelar es lo que Peter Brooks llama la “mirada de rayos X” (1995, 134) del realismo. Pero Balzac (2018) mismo es quien mejor describe esta técnica como un proceso de óptica psicológica —y, podríamos agregar, sociopolítica— que lleva al dominio epistémico y social del mundo presentado a personajes y lectores. La escena final de *Papá Goriot*, de Balzac, es paradigmática en ese sentido. Después del entierro del viejo Goriot, Rastignac sube a la parte más alta del cementerio de Père-Lachaise y, desde esta posición de dominio visual, muestra que ha alcanzado la plena legibilidad de la sociedad parisina y, por tanto,

está listo para dominarla. Mirando desde su posición de superioridad visual hacia París, le lanza un reto a la sociedad que lo rechazó por tanto tiempo: “¡Ahora nos toca a nosotros dos! —¡Estoy listo!’. Y como primer acto de desafío a la sociedad, Rastignac fue a comer en casa de la señora Nucingen” (Balzac 1994, 217). Rastignac finalmente logra pasar de la visión a la posesión, alcanzando así una posición análoga a la del autor realista: “Desde su condición de visión limitada... se ha elevado a las alturas del dominio, se ha apoderado del conocimiento de su camino dentro y a través del mundo, y se ha convertido en dueño de su destino” (Brooks 1993, 141).

Las fuertes correlaciones entre visibilidad, conocimiento y dominio que atraviesan el realismo clásico también son parte fundamental de la experiencia de lectura, porque producen una intensa escopofilia textual, esto es, una dinámica en la cual el deseo de ver está imbuido por el impulso de develar y poseer. Esta economía del deseo mantiene al lector absorto y con gratificación constante. A pesar de la sordidez de las historias, los lectores son recompensados con el refuerzo de su posición epistémica privilegiada y un código claramente definido de valores con los cuales juzgar a los personajes y los hechos. Al final de la novela de Balzac, el lector está de pie junto a Rastignac y, como él, ha logrado plena legibilidad y dominio.

En contraste, el rasgo más notorio y productivo del realismo espectral es una profunda desconfianza en la visibilidad y el esclarecimiento, lo cual lleva a la exploración formal de alternativas a la mirada jerárquica, cosificadora y rapaz del realismo. Las claridades epistémica y visual son reemplazadas por una mirada oblicua que no describe, transcribe ni explica. En un mundo lleno de tecnologías de hipervisibilidad listas para el consumo a través de las plataformas de las redes sociales, estas obras complican la visión al explorar los límites y la falta de confiabilidad de lo visible. Y lo hacen, en parte, al enfocarse en la desaparición como un motor narrativo clave. Todas las

obras analizadas presentan una búsqueda constante, no solo de quienes han desaparecido debido a la guerra, sino de todas las cosas que se desvanecen con ellos, desde objetos y edificaciones, hasta la capacidad de entender un mundo que alguna vez fue familiar y ahora resulta *unheimlich* y hostil. Pero la desaparición es más que una preocupación temática. Como afirma Avery Gordon, “el poder de la desaparición es el poder de controlar la realidad cotidiana, de volver irreal lo real... El poder de la desaparición es... que el hecho de ser desaparecido se vuelva la condición misma de la existencia” (2008, 131). El realismo espectral extiende la fuerza desestabilizadora de la desaparición a la composición formal de las obras. *En el lejero* y *Los ejércitos*, las novelas de Evelio Rosero, son ejemplos de esto. En *Los ejércitos*, el protagonista mismo se convierte en fantasma después de la desaparición de su esposa Otilia. En *En el lejero*, el uso reiterado y extensivo de diferentes términos asociados al verbo ‘desaparecer’ media la descripción del espacio de la novela, las condiciones ambientales y el desarrollo de la trama, y es un indicador de la forma en que la desaparición no solo espectraliza a la gente que ha sido desaparecida por la fuerza, sino que también altera la capacidad de percibir, comprender y habitar el mundo de quienes los buscan²⁹. En este sentido, las declaraciones del director de cine William Vega sobre la prevalencia de la neblina y otros impedimentos visuales en su película *La sirga* resumen el *ethos* del realismo espectral: “La neblina no nos deja ver más allá de ciertos límites, y esto provoca un suspenso inevitable. Creo que eso es de lo que se trata la película: la incapacidad humana de verlo todo” (Comingore 2013). Ver, en el realismo espectral, es una tarea difícil y frustrante, porque es siempre ver a alguien, o algo, desaparecer. Es enfrentar los límites de la visión.

29 Me referiré en detalle a este punto en el capítulo uno. Para ejemplos, véanse páginas 16, 31, 44, 51 y 71, entre muchas otras, en Rosero 2003.

El realismo espectral no trata de disipar la neblina de la guerra, se narra desde su interior. Recrea la crisis de la mirada al proponer que, debido a la violencia, la visibilidad deja de ser “una herramienta transparente” y se convierte en “una incertidumbre que se siente” (Baer 2002, 106). Como resultado, lo que define la experiencia de leer estas novelas y ver estas películas es la ambigüedad y el desconcierto, no la claridad y la seducción. Esta dificultad para ver mina nuestro privilegio como lectores y espectadores, y promueve una relación más activa y crítica con la visión. Al alejarse del deseo escopofílico y su triangulación de visión, conocimiento y poder, el realismo espectral reflexiona sobre la violencia implicada en la construcción de la visibilidad. Explora el desbalance de poder entre quienes miran y quienes son vistos; la persistencia intangible, pero intensamente real de lo que (ya) no se puede ver, y las dinámicas estéticas, sociales y políticas que llevan a la visibilización o invisibilización de ciertos cuerpos, voces y experiencias. El realismo espectral nos invita a seguir el ejemplo de Jeremías Andrade, el protagonista de *En el lejero*, y en lugar de buscar la iluminación y el esclarecimiento, aprender a ver a través de “la rara luz de la niebla” (Rosero 2003, 73). Ver, en el realismo espectral, requiere más que nuestros ojos; o, mejor, nuestros ojos tienen que ser capaces de hacer más que solo ver. Si “saber, en el realismo, es ver, y representar es describir” (Brooks 1993, 88), la mirada espectral está más relacionada con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman “visión háptica”, un modo sinestésico de ver en el que el ojo tiene una “función no óptica”, táctil (Deleuze y Guattari 1987, 492). Esta forma de ver también afecta la experiencia y la percepción del espacio.

Paisajes espectrales y espacios lisos

El realismo se construye sobre una concepción reconocible y navegable del espacio. La construcción de una cartografía clara que corresponde a lugares reales, y está sintonizada con

los matices de habitar las ciudades y los pueblos específicos en los que tiene lugar la acción, es fundamental para su estructura narrativa. Las alusiones a puntos de referencia locales y a aspectos distinguibles de la vida de la ciudad fortalecen el efecto de realidad para los lectores y ofrecen información importante para el desarrollo del argumento, razón por la cual no es raro encontrar mapas de París o Londres en las ediciones más cuidadas de Balzac o Dickens. La capacidad de acotar el espacio social y físico es vital tanto para los lectores como para los personajes del realismo. Para dominar plenamente el espacio social, epistémico y textual de la novela, lectores y personajes deben aprender a transitar el espacio y a reconocer los significados históricos y simbólicos de estos lugares. El “realismo sucio” permanece anclado en la ciudad, pero la capacidad de moverse de manera confiable por el espacio, y dominarlo, se pierde. Las ciudades se vuelven caóticas e indescifrables, incluso apocalípticas, pero siguen siendo reconocibles como lugares concretos, con historias y dinámicas específicas. La literatura de Fernando Vallejo es inseparable de su visión dantesca y nostálgica de Medellín, y las historias de desesperanza de Víctor Gaviria son características del violento funcionamiento de las metrópolis modernas latinoamericanas.

En Colombia, y siguiendo el ejemplo de la “novela de la tierra” y el realismo mágico, el realismo espectral regresa al campo³⁰. Tiene lugar en pueblos remotos, aislados y asolados por la guerra, lagos acunados en páramos o selvas llenas plagadas

30 Aunque el término es motivo de debate académico, “novela de la tierra” es la denominación más utilizada para agrupar una serie de textos literarios modernistas producidos en América Latina en las primeras tres décadas del siglo xx. A pesar de sus múltiples diferencias de contenido y estilo, estas novelas están situadas en las zonas de contacto entre los confines de la nación y su proyecto civilizador, y denuncian diferentes formas de violencia relacionadas con la explotación de las tierras rurales y no urbanas, entre otras, la violencia ambiental, sexual, de género y etnoracial. Entre los textos canónicos están *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes, 1926, Argentina), *Doña Bárbara*

de insectos, entre otros. Evelio Rosero cuenta una anécdota que es reveladora en este sentido. Cuando le preguntaron por el misterioso título de su libro *En el lejero*, contestó que “lejero” deriva de “lejos”. “Lejero”, entonces, significaría algo como “una tierra muy muy lejana”. La palabra, aclara Rosero, no es suya; viene de su madre. Cuando le contó a su madre que se iba a ir a París para ser escritor, ella se burló y dijo que era una ridiculez irse a “semejante lejero” solo para ser escritor. Rosero se fue de todas formas, pero tanto la palabra como la idea —que para ser escritor no tenía que alejarse, ni simbólica ni físicamente, de Colombia— le quedaron dando vueltas. El realismo espectral habita y es narrado desde el interior de los lejeros de Colombia, esos lugares espectrales que acechan el imaginario nacional porque son los espacios en los cuales la violencia se ha regodeado. En la mayoría de los casos, los pueblos no tienen nombre propio; los referentes geográficos específicos se eliden por completo o apenas se mencionan, y solo algunos puntos de referencia, si es que hay alguno, le ayudan al lector o al espectador a reconocerlos como locaciones específicas. Lo que se reconoce enseguida, y resulta perturbadoramente familiar, es la devastación de la guerra, las calles desiertas, los ojos aterrorizados detrás de los postigos. Lo que se reconoce es lo irreconocible que se vuelve un espacio después del zarpazo de la violencia.

Este desanclaje de las coordenadas espaciales estables está unido a la ambigüedad visual del realismo espectral. Si en la visión perspectivista el ojo se guía por una construcción jerárquica del espacio, en el realismo espectral la mirada deambula sin descanso, sin saber dónde posarse o qué mirar. Como en las fotografías de sucesos históricos traumáticos que analiza Ulrich Baer en *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (2002), en el realismo espectral nos vemos enfrentados a un

(Rómulo Gallegos, 1929, Venezuela) y *La vorágine* (José Eustasio Rivera, 1924, Colombia). Para un análisis completo, véase Alonso 1990.

espacio que no acomoda nuestro punto de vista y no genera una sensación de familiaridad con el espacio. Una característica clave de esta ambigüedad espacial es que no necesariamente cede a medida que la trama progresa. De hecho, en muchos casos se intensifica a medida que la violencia se agudiza, y cada vez se hace más difícil mantener una perspectiva clara de los espacios y los acontecimientos. El sustrato del que depende la estabilidad de la mirada va desapareciendo y se convierte en oscuridad, agua, “niebla en lugar de tierra, niebla y cadáveres” (Rosero 2003, 14). En consecuencia, los esfuerzos para mapear y transitar efectivamente el espacio usualmente fracasan. Tanto para los lectores como para los protagonistas, los espacios siguen siendo extraños y hay una fuerte sensación de vulnerabilidad y amenaza. Ambigüedad, desorientación y opacidad son las coordenadas de estas topografías espectrales de desaparición y desolación.

En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari explican que hay dos clases de espacios: estriados y lisos. Los espacios estriados se “definen con las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia... constitución de una perspectiva central”; ellos priorizan el régimen escópico y dependen de él (1987, 494)³¹. La conceptualización del régimen escópico de Deleuze y Guattari está estrechamente relacionada con el impulso escopofílico de Brooks, en el sentido de que los dos entienden la visión perspectivista como un dispositivo de control y dominio. Por lo tanto, “una de las tareas fundamentales del Estado es

31 Christian Metz acuñó el término “régimen escópico” en *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* para distinguir entre el cine y el teatro: “Lo que define el régimen escópico específicamente cinematográfico no es tanto la distancia que se guarda... sino la ausencia del objeto visto” (1982, 61). Martin Jay expandió el concepto para denominar las tradiciones epistémicas centradas en lo ocular de la modernidad y sus tradiciones filosóficas, artísticas y tecnológicas. Para más información sobre el tema, véase Jay 1993d.

estriar el espacio sobre el cual rige” (Deleuze y Guattari 1987, 385). Es clave para una nación (re)producir un espacio que sea medible, que tenga límites definidos, que se pueda percibir claramente —en mapas, fotografías aéreas y demás— y que tenga referencias geográficas e históricas bien definidas, que permanecen estables a lo largo de los años. Por otra parte, los espacios lisos se alejan de la visión y se relacionan con lo que Deleuze y Guattari llaman percepción “háptica”: “Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro” (1987, 494). Los espacios estriados son parte de la ontopología de la presencia que busca convertir el espacio en territorio con el fin de controlarlo y dominarlo, tanto económica como físicamente, a través de la militarización, mientras que los espacios lisos propuestos por el realismo espectral se relacionan con la espectrología de Derrida.

Si la ontopología arraiga y estabiliza, la espectrología moviliza y busca transformar. Si la ontopología está atada a la “determinación estable y presentable de una localidad (el *topos* del territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general)” (Derrida 2006, 103), la espectrología es “una interpretación que transforma la cosa misma que interpreta” (63). Las ciudades son los espacios estriados por excelencia, mientras que los espacios lisos son lugares que conservan un sentido de extrañamiento, en la medida en que no se pueden medir ni pueden ser contenidos por sistemas métricos o abstracciones cartográficas. El realismo espectral adopta la percepción háptica y explora las posibilidades de los lugares lisos. Como explica Santiago Lozano, el asistente de dirección de *La sirga*, la dificultad de ver crea una experiencia sensorial más holística en la película. *La sirga* no es una cinta que puede ser solo vista. Tiene que experimentarse como una atmósfera. Tiene que ser absorbida por los poros:

Esos espacios donde no te muestran las cosas literalmente, donde no hay una narración evidente, son los que te pueden dejar entrar en una atmósfera. [*La sirga*] es una película totalmente atmosférica... No es una cosa que le entra a uno ni por los ojos ni por los oídos, sino por los poros (Navas 2012).

El sonido es otro rasgo distintivo de esta configuración multisensorial del espacio. El realismo espectral aumenta la percepción auditiva. A medida que la visión se vuelve cada vez más oscura y poco confiable, el sonido desempeña un papel más importante en la creación de la atmósfera que permea estas obras. En *Espectros de Marx*, Derrida señala que “el rumor espectral resuena, lo invade todo” (2006, 169). Como se dijo previamente, este asedio auditivo está presente en *Pedro Páramo* y se extiende al realismo espectral. Personajes y lectores están rodeados por retazos de conversaciones que no necesariamente se traducen en un diálogo cohesivo y coherente, se sienten aterrorizados por susurros y gemidos, o son interpelados por voces cuyo origen o procedencia no siempre se puede identificar. Pero la percepción háptica no se trata solo de voces, también tiene que ver con sonidos. Si el énfasis en la (in)visibilidad nos invita a experimentar un modo de ver a través de la neblina —y no a pesar de ella—, lo que al comienzo parece silencio o sonidos de fondo adquieren una gran importancia en el realismo espectral. Miguel Hernández, el sonidista de *La sirga*, resume bien esta idea cuando dice que, como espectadores, tenemos que “descubrir esa otra sonoridad, esa otra sonoridad que no es evidente, que no es estridente, que no es como [la de] la ciudad” (Navas 2012).

Esta otra sonoridad es una parte fundamental de la percepción háptica y los espacios lisos que el realismo espectral busca crear. El insistente golpeteo de las gotas de lluvia sobre el techo de lata del hostal y los aullidos constantes del viento en *La sirga* son tan importantes para la historia como los escasos diálogos

de la película. Pero quizás el mejor ejemplo de esta sonoridad que no es “evidente” ni “estridente” se puede encontrar en *Oscuro animal*, de Felipe Guerrero. La película, que cuenta las historias inconexas de tres mujeres que buscan huir del conflicto armado y reconstruir su vida, usa exclusivamente sonido ambiental. En sus 107 minutos, nadie habla. Pero la película no es silenciosa ni ininteligible. Está llena de sonidos de fondo y sutiles pistas visuales a las que el espectador probablemente no está acostumbrado a prestar atención, lo cual hace que la película sea confusa y exasperante para muchas personas. La ausencia de una voz narrativa omnisciente y confiable que ofrezca explícitamente la información que suponemos necesaria para dilucidar una trama cinematográfica, entender los detalles del contexto histórico, penetrar los secretos más íntimos de los personajes y comprender el espacio, hace que los espectadores se sientan inquietos e incómodos y exige un reajuste de sus expectativas y sentidos. Más aún, como dice Felipe Guerrero, este “dispositivo sonoro radical” no es formalismo vacío, es una “propuesta política” que utiliza el poder de las “ausencias verbales” (International Film Festival Rotterdam 2016a) para reflexionar sobre la forma en que, en contextos asolados por la guerra, el silencio suele ser el resultado de la violencia (sexual, física, así como de otras formas de violencia racial y de género). Es decir, se trata de una situación impuesta individual y colectivamente que busca borrar o reprimir el recuerdo de las acciones y las condiciones que lo produjeron. Por lo tanto, esta “otra sonoridad”, así como el realineamiento de los sentidos y la inquietud que produce, es clave para estimular una relación más crítica con el espacio y una reflexión sobre nuestra propia posición en la historia colombiana reciente.

El tratamiento del sonido en estas películas (y, de modo más general, en el realismo espectral) trae a la luz lo que Ana María Ochoa Gautier (2014, 118), a partir de las ideas de Idelber Avelar, llama “una política de lo no dicho”. Es decir,

las películas acogen una forma de percepción auditiva que busca escuchar “la historia espectral de los silencios” (119). Esto es particularmente relevante en contextos de violencia extrema y refundación nacional, porque, como también señala Ochoa, produce preguntas sobre qué voces cuentan como interlocutores legítimos del Estado, en particular en épocas de grandes transiciones sociopolíticas, ya sea el período poscolonial examinado por Ochoa, o la época posterior a los acuerdos de paz que estamos viviendo en Colombia. Mediante su reelaboración háptica de la visión, el sonido y el espacio, el realismo espectral realiza un reajuste de los sentidos y expande los límites de la ontopología, pero hacerlo requiere abandonar las coordenadas temporales de la modernidad que estructuran y gobiernan el ritmo, el funcionamiento y el discurso de la ciudad y el Estado, y entregarse a la temporalidad disruptiva del espectro.

La dislocada temporalidad del espectro

Los espectros producen tiempos desarticulados.

Alberto Ribas-Casasayas y Amanda Petersen, *Espectros*

Allá te acostumbrarás a los de repente.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Los espectros son figuras de lo intempestivo. Su (re)aparición disloca la supuesta homogeneidad y universalidad del tiempo moderno, actualiza elementos reprimidos del pasado e inscribe la responsabilidad por lo no resuelto en el presente. Como explica Rory O’Bryen, “los espectros... perturban el ordenamiento del tiempo en términos ontológicos como una sucesión de *états présents*. Ellos son ‘apariciones’, el ‘regreso de

lo reprimido, pero no pertenecen exclusivamente al pasado, al presente ni al futuro. En lugar de eso, llevan con ellos la experiencia de una ‘anacronicidad’ que ‘desarticula’ el tiempo mismo. En segundo lugar, esa ‘anacronicidad’ es política y representa la postergación del duelo y la justicia” (2008, 23). La “anacronicidad” del espectro es clave en el contexto colombiano, en particular después de los acuerdos de paz firmados por el Gobierno con las dos principales fuerzas armadas ilegales del país, las AUC, en el 2003, y las Farc, en el 2016. Estos sucesos históricos han generado una retórica del posconflicto que, alimentada por poderosos intereses económicos, utiliza el discurso del progreso y el desarrollo para estimular un rápido proceso de superación de los estragos producidos por la guerra. Según estas narrativas, el conflicto armado es un lamentable pero ya superado paréntesis de la visión teleológica de la nación, el mayor obstáculo para el cumplimiento pleno de su promesa de bienestar y abundancia. Para cumplir dicha promesa, el país debería abandonar sus anacrónicas luchas y reinsertarse en la cronología homogénea de la historia, tan pronto como sea posible. La partícula ‘pos’ de “posconflicto” denota una voluntad de cierre, un deseo de seguir adelante sin mirar atrás. Pero ¿es suficiente seguir adelante sin mirar atrás? ¿No habría una manera más justa de recibir el futuro? El tiempo espectral nos recuerda que, cuando se han cometido injusticias, hay algo que es necesario reconocer, afrontar y resarcir, no solo superar.

Más aún, a pesar de que muchas cosas han cambiado, la violencia no se ha detenido en Colombia. Los carteles de la droga siguen teniendo un inmenso poder y devengando millonarias ganancias gracias a la criminalización y el creciente consumo de narcóticos, principalmente en los Estados Unidos. Además, facciones de la guerrilla que no se desmovilizaron, o que se rearmaron, siguen acosando y causando pánico entre la población civil, y organizaciones criminales como las Águilas Negras y los Rastrojos siguen extorsionando, comerciando drogas,

practicando la minería ilegal y ejerciendo distintas formas de violencia (“generizada” y racializada) contra la población civil. Así, al igual que T. J. Demos (2013), pienso que el término “neoconflicto” es más apropiado, en la medida en que ‘neo’ significa la continuación de algo por otros medios. Es necesario poner énfasis en la persistencia de esta violencia para no caer en una visión teleológica de la nación. La “rebeldía temporal del asedio” (Lim 2009, 12) permite que coexistan temporalidades discrepantes y resistirse a la tendencia homogeneizadora de la cronología lineal de la modernidad. El regreso del espectro cuestiona la supuesta homogeneidad y unidireccionalidad del tiempo moderno. Los reclamos no resueltos que esta temporalidad trae consigo interrumpen la cronología uniforme al traer de regreso a quienes fueron borrados del tiempo de la historia, bien sea porque fueron asesinados, desplazados o secuestrados, o porque fueron ignorados o silenciados en el proceso de construcción de la historia oficial. Al adoptar la temporalidad indócil del espectro, el realismo espectral desnaturaliza las concepciones modernas de la temporalidad y estimula la disrupción de un discurso histórico que afirma haber agotado otras posibilidades de ser en el tiempo y el espacio.

Pero esto no significa que toda la violencia sea igual. Hay que tener cuidado de no anular el contexto histórico, al crear falsas equivalencias entre sucesos que varían en alcance, actores y consecuencias. Como explica O’Byrne, la espectralidad no impide la contextualización cuidadosa; por el contrario, la exige, porque concibe la violencia como “histórica pero no caducada” (2008, 23). Por lo tanto, lo que cuestiona la espectralidad es la naturaleza “fija” y “pasada” de la violencia histórica, o la representación de situaciones violentas como sucesos lejanos y cerrados, que no afectan, y no deberían afectar, ni mucho menos perturbar, el presente. Mediante su disrupción temporal, la espectralidad apoya un entendimiento histórico y contextual de la violencia más alineado con lo que Slavoj Žižek ha conceptualizado como violencia

objetiva³². En lugar de centrarse en los actos “demasiado visibles” (Žižek 2008) de la violencia subjetiva, que por lo general dominan la producción cultural, los discursos de los medios de comunicación y las narrativas históricas, el realismo espectral enrarece la temporalidad para arrojar luz sobre cómo ciertos discursos de la historia, entendimientos sociales y hábitos diarios borran sistemáticamente las opresiones estructurales que los subyacen y constituyen. Al sumergir a espectadores y lectores en una temporalidad acechada que se mueve lenta y caprichosamente, y al insistir en lo que se desconoce, lo que permanece sin resolución, y por lo que no se ha hecho duelo, estas obras señalan, como sugiere Žižek, que la persistencia de las dinámicas violentas que constituyen la vida diaria de miles de personas en Colombia, y en todo el mundo, así como las consecuencias de reprimir traumas individuales y colectivos “tiene[n] que ser tenidas en cuenta si uno quiere entender lo que de otra manera parecen ser explosiones ‘irracionales’ de violencia subjetiva” (2008, 2).

Por lo anterior, las obras que analizo en este libro desaceleran y confunden la temporalidad, no con el fin de negar la especificidad histórica, sino como una manera de permitir que condiciones sistémicas y simbólicas de desposesión y violencia adquieran un significado más pleno, al invitar a lectores y espectadores a experimentar la temporalidad reflexiva, históricamente imbuida, multidireccional e irresuelta del espectro. Así, en estas obras, el tiempo es elíptico, caprichoso y “dislocado”

32 Slavoj Žižek (2008) distingue entre dos formas principales de violencia: subjetiva y objetiva. La violencia subjetiva “es violencia perpetrada por un agente claramente identificable” (1) y, por tanto, es “experimentada... frente al contexto de un nivel cero de no violencia. Es vista como una perturbación del estado pacífico y ‘normal’ de las cosas” (2). En contraste, la violencia objetiva, que puede ser “sistémica” o “simbólica”, “es la violencia inherente a este estado ‘normal’ de las cosas. La violencia objetiva es invisible en la medida en que sostiene el mismo estándar de nivel cero contra el que percibimos algo como subjetivamente violento” (2).

(Derrida 2006, 20). Se mueve lentamente, acelera, se detiene. Es reflexivo, sopesa las cosas, las trae de vuelta. Es subjetivo y cuestiona la supuesta universalidad y neutralidad cultural del tiempo moderno. Como sucede con la visión, esto se logra en parte gracias al énfasis del realismo espectral en la desaparición. Avery Gordon comenta que “la muerte existe en el tiempo pasado, la desaparición, en el presente” (2008, 113). La suspensión del tiempo producida por la desaparición, y la imposibilidad de clausura que conlleva, está incrustada en el tiempo diegético. Personajes, lectores y espectadores experimentan la descolocación temporal del espectro. Por ejemplo, a medida que *Los ejércitos* avanza —si es que esa palabra se puede usar en este contexto—, se vuelve cada vez más difícil medir el tiempo. Desde el comienzo, las referencias temporales de la novela son dudosas debido a que la voz narrativa no es confiable. Pero después de la desaparición de Otilia, la esposa del protagonista, las referencias a los días y las horas llegan acompañadas por signos de interrogación o expresiones explícitas de escepticismo. Este gesto culmina en el capítulo 17, donde todas las secciones empiezan con un día de la semana enmarcado por signos de interrogación. Al final de la novela, el lector ha renunciado a establecer una línea de tiempo y le da la razón a Ismael, el protagonista, cuando afirma que ya “no era posible adivinar qué horas eran” (Rosero 2007, 196).

En *Réquiem NN*, el documental de Juan Manuel Echavarría sobre la práctica de adoptar cuerpos sin identificar —conocidos como NN— que flotan río abajo por el Magdalena, en uno de los pueblos a su orilla, el tiempo narrativo se elonga y se fragmenta por las lentas secuencias de la corriente del río, sus remolinos, y por la impredecible interrupción de las imágenes de las tumbas de los NN. Las prolongadas tomas de troncos atrapados en los remolinos y de los gallinazos esperando paciente y atentamente en la orilla, así como la caprichosa reaparición de las tumbas sin justificación diegética alguna, hacen que el simple acto de mirar se convierta en una experiencia ominosa e inquietante. La

película suspende al espectador en los remolinos del Magdalena y, como ya sabemos que el río es la acuosa tumba de los desaparecidos de la región, ahora lo observamos con expectativa y temor. El río de Echavarría se lleva cosas al mismo tiempo que las trae de vuelta. La cinematografía y la disrupción temporal de la película convierten al río en un lugar asediado, un espacio que reconoce lo que se ha perdido y se niega a perderlo del todo. Al hacerlo, la película apela al tiempo reflexivo y disruptivo de la espectrología, el tiempo transformador del espectro.

El realismo espectral también escapa a las trampas de la nostalgia. Si el pasado acecha el presente, no lo hace de forma idealizada. En ese sentido, el realismo espectral está lejos de la melancólica evocación que hace Fernando Vallejo de sus queridos fantasmas, su lamento burgués por los tiempos idos y su uso excesivo del *ubi sunt*³³. Lo que moviliza la irrupción de una temporalidad diferente en el realismo espectral no es nostalgia por un paraíso perdido, sino una exigencia de justicia; un llamado a la acción que viene del pasado y se actualiza en el presente en nombre del futuro. Como Gordon explica, “el asedio, a diferencia del trauma, se caracteriza por producir un algo-que-hay-que-hacer” (2008, xi). El regreso del espectro espera movilizar a personajes, lectores y espectadores (Derrida 2006, 192), redirigiéndonos hacia ese “algo-que-hay-que-hacer” que, en este caso, se articula en nombre de la justicia. Junto a la reelaboración háptica de la visión y el espacio, la disrupción temporal del realismo espectral ofrece una alternativa para plantear preocupaciones éticas con respecto a la compleja relación entre representación artística y violencia histórica que se encuentra en el corazón de la producción cultural colombiana.

33 *Ubi sunt* es un tropo con el que el escritor reflexiona sobre aquellos que han muerto antes que él. El tópico literario proviene de la frase latina *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere*, cuya traducción sería “dónde están aquellos que fueron antes que nosotros”.

Ansiedades éticas, de la “pornomiseria” al realismo espectral

La tensión entre representación, violencia y ética no es nueva ni se limita a Colombia. Como señala María Helena Rueda (2011), la violencia ha estado en el centro de la producción cultural colombiana durante la mayor parte del siglo xx, y las dudas sobre las implicaciones éticas de su representación estética han acechado a escritores, cineastas y artistas desde hace años. En el primer capítulo de su libro *La violencia y sus huellas*, Rueda afirma que este dilema aparece articulado de forma sucinta en una carta abierta que escribió José Eustasio Rivera, el autor de *La vorágine* (1924), en respuesta a una dura crítica a su novela. Atormentado por la recepción de su novela, Rivera escribió: “Dios sabe que al componer mi libro no obedecí a otro móvil que el de buscar la redención de esos infelices que tienen la selva por cárcel. Sin embargo, lejos de conseguirlo, les agravé la situación, pues solo he logrado hacer mitológicos sus padecimientos y novelescas las torturas que los aniquilan” (Rivera 2013, xxxvii). Años después, en medio del entusiasmo que despertó el Nuevo Cine Latinoamericano, textos como “Por un cine imperfecto” (1969), de Julio García Espinosa, y “Hacia un tercer cine” (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino, dan cuenta de una angustia similar. Por un lado, está la urgencia de denunciar los problemas sociales de Latinoamérica y, por el otro, la pregunta de si el énfasis en los males de la región afianzaba los prejuicios que tenían los espectadores del Primer Mundo sobre Latinoamérica, y se beneficiaban económicamente de la exhibición de la pobreza y la injusticia. Glauber Rocha expresó con precisión esta preocupación. En su influyente texto “La estética del hambre”, escrito en 1965, afirma: “Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto por esta miseria, no como un síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés”, y más adelante agrega:

“Los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales [y] provocan una serie de malentendidos que atañen no solo al arte sino también a la política” (Rocha 1997, 59).

En Colombia, los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina acuñaron el término “pornomiseria” para “articular un problema que se volvió endémico en el cine colombiano de los setenta, pero que continúa acechando cualquier discusión... sobre la representación de las penurias socioeconómicas” (L. Ospina, s. f.) y, se podría agregar, la violencia. Al igual que muchos cineastas y críticos de su época, Mayolo y Ospina eran conscientes de la delgada línea que separa la denuncia de la explotación, y reconocían, como explica Michèle Faguet, que el deseo de representar la marginalidad y la violencia “siempre conlleva el riesgo de producir el efecto contrario: una indiferencia escéptica que se deriva de la saturación y la fetichización de esta visibilidad, en ausencia de un análisis adecuado o, por lo menos, un código de ética básico” (Faguet 2009, 7). En consecuencia, para Mayolo y Ospina, el cine y los textos más perjudiciales no son los que evitan por completo los temas sociales, ni los que caen en un “nacionalismo terriblemente trillado” (12). Los más nocivos son los que se empeñan en hacer una seudodenuncia de la injusticia social, pues estos son “culpables de la peor clase de explotación, la que justifica sus intenciones ambiguas con una versión distorsionada y vulgar del clamor por un realismo cinematográfico” (12).

Esta búsqueda de un marco distinto para abordar la violencia es lo que Rueda (2011) llama “ética ansiosa”. Es decir, las distintas prácticas estéticas empleadas por cineastas, escritores y artistas para representar la violencia histórica sin agravarla o simplificarla con fines comerciales. Como lo sugiere el título, lo que constituye el núcleo de *Espectros de Marx*, de Derrida, y atraviesa la espectralidad, es la complicada relación entre explotación y mercantilización. Quienes acuden a la espectralidad como modo narrativo son conscientes de que, tal como lo expresa Derrida en buen lenguaje marxista, “la mercancía

acecha la cosa” (2006, 189). Esta consideración tiene gran importancia para el realismo espectral debido al doble significado que la violencia —en gran parte producida, sostenida e identificada por la guerra contra las drogas— representa para Colombia. Por un lado, hay una economía política, liderada por los Estados Unidos, que asegura un mercado para las drogas producidas en Colombia, y luego declara una guerra contra aquellos cuyo trabajo (y cuya vida) mantiene constante el suministro. Por el otro lado, la dinámica económica crea y alimenta un apetito cultural por productos relacionados con esta violencia. El realismo espectral está acechado por la angustia ética que produce este dilema y, en su reelaboración de la visión, el espacio y la temporalidad, encuentra una alternativa viable para disrumpir el consumo acrítico de violencia histórica. Los productores culturales del realismo espectral creen, igual que Jacques Derrida, que para encontrar más formas de representación —ya sean políticas o artísticas— es necesario conjurar al espectro y conversar con él o ella.

Las obras de Evelio Rosero, William Vega, Felipe Guerrero, Jorge Forero, Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes se oponen a las convenciones narrativas impulsadas por el mercado para hacer productos fácilmente digeribles y con un peso cultural falso. Esto no significa que las obras sean autorreflexivas en un sentido metacinematográfico o literario. Estas obras no hablan, explícitamente, de literatura, cine o arte, pero sus historias cotidianas sobre personajes cuyas vidas han sido azotadas por distintas formas de violencia no son revictimizaciones ni están centradas en la individualidad hasta el punto de borrar su historicidad y relevancia, ni la urgencia de exigir reconocimiento, reparación y justicia. El realismo espectral puede entonces ser pensado como un proceso de mediación y reparación. Como explica Gordon (2008, 19), el acecho espectral realiza un tipo muy específico de mediación. En general, la mediación es un proceso que conecta “una estructura social y un sujeto, una historia y una biografía.

En el acecho, fuerzas organizadas y estructuras sistémicas que parecen separadas de nosotros hacen sentir su impacto en la vida diaria de una forma que confunde nuestras separaciones analíticas y confunde las separaciones sociales mismas” (19).

El realismo espectral realiza este proceso al establecer vínculos sutiles pero claves entre luchas individuales, fuerzas históricas y procesos socioeconómicos más amplios; y también al ofrecer un conjunto de herramientas formales para narrar algunas de las muchas historias de pérdida y duelo que han sido producidas y silenciadas por la violencia histórica y su correlato narrativo, la historia oficial. Pero el realismo espectral no es solo una instancia de mediación; también actúa como médium, una invocación que trae de nuevo a la vida, una materialidad (papel, película u objeto artístico) que se ofrece a sí misma como cuerpo para ser acechado, un espacio que puede ser ocupado por presencias y murmullos que buscan hacerse escuchar y obtener justicia. Más aún, las implicaciones formales de este acecho formal hacen que sea más difícil mercantilizar la violencia, volverla objeto de consumo acrítico. El paisaje y la temporalidad del espectro no encaja cómodamente en el tráiler ni con los anuncios publicitarios, y no despierta deseo erótico o consumista. Al enfocarse en lo que no se puede ver ni entender con claridad, y al dislocar las coordenadas espacio-temporales de los espacios estriados y el discurso histórico moderno, el realismo espectral ofrece una alternativa a la mercantilización ero/exotizada de la violencia histórica y su incorporación facilista en la narrativa oficial del posconflicto.

Exorcistas

Actualmente, Colombia se encuentra en una coyuntura histórica enmarcada por la fragmentación y reconfiguración de los carteles de la droga más violentos y poderosos de finales del

siglo xx —representada por el asesinato de Pablo Escobar en 1993— y la desmovilización, durante las primeras décadas del siglo xxi, de las dos fuerzas armadas ilegales más grandes del país. En este contexto, el país enfrenta el desafío de cómo abordar y buscar formas de reparación que den cuenta de esta violenta historia sin desconocer las formas en que sigue reproduciéndose en el presente, pues, a pesar de ser muy significativos, estos sucesos no han producido una paz ni total ni duradera. La violencia perdurará mientras la guerra contra las drogas continúe criminalizando la producción y la venta de narcóticos, produciendo así enormes ganancias para las organizaciones criminales, y mientras persistan las agudas desigualdades que imposibilitan el acceso a servicios sociales básicos y a oportunidades para el crecimiento profesional y personal de millones de personas en el país. Pero la desmovilización de las Farc, que marcó el fin de una era al detener, *de facto*, el conflicto armado más largo del hemisferio, también sacó a la luz desacuerdos fundamentales sobre el significado de la historia reciente del país e inspiró profundas preguntas estéticas, éticas y políticas sobre cómo fomentar prácticas narrativas que estimulen la reflexión y la reconciliación, sin promover más animadversión ni invitar al olvido. En las páginas que siguen, resalto esfuerzos recientes de productores culturales que encontraron en la espectralidad un productivo lenguaje para enfrentar esa tarea. Como modo narrativo, el realismo espectral está imbuido por la densidad histórica, la perspectiva crítica y la ansiedad ética que se encuentran en el centro tanto de la espectralidad como de la escritura realista clásica. De distintas formas, todas las obras seleccionadas comparten los rasgos aquí esbozados como aspectos esenciales de sus gramáticas visuales y narrativas, acechando el imaginario nacional y el repertorio simbólico de Colombia en un momento clave de su historia.

En los tres capítulos que siguen, ofrezco análisis detallados de obras que considero representativas del realismo espectral.

Cada capítulo se centra en un medio artístico específico y resalta los elementos formales del realismo espectral que están explorados de forma más profunda en esas obras concretas. En el capítulo uno, examino *En el lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero, centrándome en consideraciones éticas sobre la representación visual de la violencia, y destacando la forma en que la espacialidad espectral de Rosero pone de relieve la problemática de los desaparecidos en Colombia. En el capítulo dos, analizo tres películas —*La sirga* (2013), dirigida por William Vega; *Violencia* (2015), dirigida por Jorge Forero, y *Oscuro animal* (2016), dirigida por Felipe Guerrero— y me concentro en la exploración de modos de percepción hápticos y sus implicaciones para el tiempo y el espacio narrativos. En el capítulo tres, me ocupo de obras específicas de Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes, que se centran en la paradoja que implica la desaparición para los procesos artísticos y de duelo individual y colectivo. En general, al señalar preocupaciones éticas comunes sobre la representación de la violencia y resaltar modos similares de abordarlas, ofrezco una gramática amplia pero reconocible de distintos productores culturales dentro del contexto colombiano actual. Con esto no pretendo afirmar que el marco analítico del realismo espectral agota estas complejas obras, pero sí espero que ofrezca una aproximación crítica productiva y rigurosa.

El alcance del realismo espectral es amplio, pero debido a las limitaciones de tiempo y espacio, me centro en sus variaciones latinoamericanas y, más específicamente, colombianas, en un momento histórico de profundo cambio sociopolítico y reflexión nacional. Los productores culturales tienen mucho que ofrecer en este proceso de resignificación estética, cultural y política. El arte, el cine y la literatura pueden ser artefactos poderosos. Como suele decir Evelio Rosero, esas obras tienen la capacidad de hacernos sentir incómodos, de confrontarnos y

sacudirnos³⁴. Nos ayudan a reflexionar sobre nuestra sociedad, abriendo la posibilidad de que ese pensamiento crítico lleve a la acción; nos ayudan a ver y oír lo que ya no está ahí, lo que ya no puede hablar o nunca pudo hacerlo, y son prueba de que “frente al desastre, la violencia y el terror, en la presencia de una guerra duradera, por lo tanto como *en el presente...* el arte es una valiosa contribución —incluso indispensable— a los esfuerzos colectivos orientados a la creación de sociedades vivibles” (Bal 2010b, 54). *Realismo espectral* presenta el trabajo de productores culturales que en el acecho de la espectralidad —entendida como una fuerza disruptiva que moviliza reflexión crítica y exigencias de reparación para actos de violencia física o simbólica no reconocidos o no resueltos— encontraron una forma de hacer precisamente eso. En este sentido, Evelio Rosero, William Vega, Jorge Forero, Felipe Guerrero, Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes son exorcistas: hombres y mujeres que lidian con espectros, que saben cómo conjurarlos. Pero a diferencia de los exorcistas tradicionales, los exorcistas del realismo espectral no expulsan a los fantasmas después de que estos llegan. Más bien, a través de la “impura historia impura de fantasmas” (2006, 118) de Derrida, las novelas, películas y obras de arte de estos productores culturales movilizan una forma estéticamente evocativa y éticamente informada de narrar una realidad que tiene que dar cuenta de las muchas desapariciones, apariciones y reapariciones que la componen. Sobre todo, este libro es una invitación a profundizar el análisis sobre cómo el trabajo cultural contemporáneo está abordando y desafiando las convenciones de la representación de la violencia histórica dentro y fuera de Colombia.

34 Evelio Rosero, en charlas en la Universidad de California, Berkeley, 21-24 de febrero del 2012.

Durante medio siglo, la producción cultural en Colombia se ha desarrollado bajo la sombra del realismo mágico, en particular las obras de Gabriel García Márquez, en las que los fantasmas cuentan historias sobre el pasado violento del país y advierten sobre un futuro desolador. Décadas después, la violencia en Colombia no da tregua, pero los recursos críticos del realismo mágico ya no explican estos nuevos ciclos de la violencia en el país, lo que da origen al "realismo espectral". A lo largo de estas páginas, Juliana Martínez argumenta que novelistas, cineastas y artistas contemporáneos —desde Evelio Rosero y William Vega hasta Beatriz González y Erika Diettes— comparten una preocupación formal y temática por lo espectral, pero cambian el foco de lo que el fantasma es a lo que el espectro *produce*. Estas obras no hablan de fantasmas, sino que utilizan la espectralidad para desestabilizar la realidad, lo que implica desafiar la autoridad de la visión y la cronología histórica de la modernidad, al tiempo que desmercantilizan los modos de representar la violencia. Lo anterior crea un espacio crítico para reflexionar sobre la relación entre ética y estética en contextos de violencia, y ofrece alternativas que buscan justicia y reparación simbólica para sus víctimas. *Más allá del fantasma* plantea una nueva perspectiva de la política y la ética de la representación por medio de una estética espectral, relevante para una variedad de contextos sociohistóricos.

