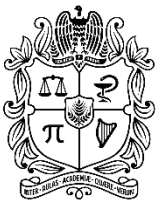

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

La potencia de la infancia: pensar la novela de formación colombiana para una política de la diferencia

Edwin Cubides-Serrano

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Bogotá, Colombia
2025

La potencia de la infancia: pensar la novela de formación colombiana para una política de la diferencia

Edwin Cubides-Serrano

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Ciencias Humanas y Sociales

Directora:
Ámparo Vega
Doctora en filosofía
Co-directora
Alejandra Jaramillo Morales
Doctora en Literatura y Cine Latinoamericanos
Línea de Investigación:
Narrativas, prácticas expresivas y estéticas.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales
Bogotá, Colombia
2025

(Dedicatoria o lema)

Las cartas de amor se escriben empezando sin saber lo que se va a decir, y se terminan sin saber lo que se ha dicho, dicen que decía el señor Rousseau. También, en ocasiones, las cartas de amor son dolorosas, constituyen la despedida o la renuncia, lo que no significa que ese dolor sea una herida; es quizás la sensación de vacío que queda con la certeza de la finitud. Cinco años de un padecimiento intermitente. Hoy me parece increíble cada letra, cada carácter, cada palabra. Hoy duele más en la angustia de la soledad. Parece que los finales siempre dejan una sensación de angustiosa tranquilidad por la incertidumbre del porvenir. Hace poco leía una carta de amor que hablaba de un cóndor rescatado, que aprende nuevamente a volar. El ave lo intenta una, dos, cinco, seis (para dejarlo en par) veces. Finalmente, aún con desconfianza, se lanza y maniobra en los cielos. Logra un tímido y cauteloso vuelo, pero lo hace. Más tarde solo se ve como un punto en el cielo, una pequeña línea que ingresa al espesor de las nubes y creará el agua de cóndor. Cierro los ojos y me aviento sin paracaídas al porvenir.

Esta tesis es una carta de amor pero también de renuncia, mientras yo soy el cóndor, pero también la nube y el vuelo

A mis padres por darme la posibilidad del pasado

A mi hija por permitirme a mí mismo un futuro

Agradecimientos

La culminación de este proceso doctoral ha sido posible gracias al apoyo, acompañamiento y generosidad de muchas personas que han dejado una huella imborrable en mi vida académica y personal.

En primer lugar, agradezco profundamente a mi directora Ámparo Vega y a mi codirectora Alejandra Jaramillo, a ambas por su orientación rigurosa, su paciencia y su confianza en mi trabajo. Su guía constante fue fundamental para aprender a mirar la investigación con ojos críticos y a la vez creativos.

A las docentes del programa doctoral, así como a mis compañeras, quienes con sus enseñanzas y debates me ofrecieron un horizonte amplio para comprender la complejidad del campo académico en el que me sitúo.

A la Universidad Nacional de Colombia, institución que me ha posibilitado toda mi formación académica.

Resumen

Título en español: La potencia de la infancia: pensar la novela de formación colombiana para una política de la diferencia

La pregunta de esta tesis es, en principio, una pregunta doble: por un lado, está el cuestionamiento sobre la infancia y especialmente sobre cómo se configuran algunas ideas de infancia, en particular, en un corpus de novelas de formación colombianas, y cómo estas novelas muestran que dicha infancia responde a unas heridas profundas de la sociedad colombiana en la que las distintas violencias provenientes de la familia, el Estado, la escuela, entre otras, recaen generalmente sobre los cuerpos de los in-fantes y, así mismo, configuran una sociedad violenta. Por otro lado, está la pregunta sobre la potencia de la infancia, es decir, aquello que puede (y no puede) la infancia, pero, sobre todo, lo que puede en ella misma como experiencia y posibilidad, sin que ello implique un tránsito hacia algo más que generalmente es llamado adultez o madurez. Esta tesis pretender estas preguntas, posibilitando la reconfiguración de las nociones de infancia, en el marco de las relaciones entre identidad, formación y, lo que podríamos llamar, una política de la diferencia. En este sentido, exploramos cómo en la novela de formación colombiana de las últimas décadas se reconfigura una noción de infante que es múltiple y, en esta reconfiguración, se rediseñan las relaciones entre la identidad, la formación y, lo político a través del establecer vínculos que transgreden la mirada adulta. Planteamos entonces que existen distintas potencias políticas del infans (la escucha como política de la diferencia, por ejemplo), en tanto acciones de resistencia que son posibles, no solo pensar al en la redefinición del género del *Bildungsroman* desde una epistemología del *infans*, sino también, desde esa misma epistemología y ontología, configurar el acto político (del escucha, por ejemplo) como acto, como potencia o como gesto político que funda nuevas formas de comunidad.

*

Palabras clave: (Potencia, infancia, formación, política, diferencia).

Abstract

Título en inglés: The potential of infancy: considering the Colombian Bildungsroman for a politics of difference

The question posed by this thesis is, in principle, a twofold one: on the one hand, there is the question of childhood and, in particular, how certain ideas about childhood are shaped, especially in a corpus of Colombian coming-of-age novels, and how these novels show that childhood responds to deep wounds in Colombian society, where various forms of violence originating in the family, the state, and school, among others, generally fall on the bodies of children and, likewise, shape a violent society. On the other hand, there is the question of the power of childhood, that is, what childhood can (and cannot) do, but above all, what it can do in itself as an experience and possibility, without this implying a transition to something else that is generally called adulthood or maturity

This thesis seeks to answer these questions, enabling the reconfiguration of notions of childhood within the framework of the relationships between identity, education, and what we might call a politics of difference. In this sense, we explore how Colombian coming-of-age novels of recent decades have reconfigured a notion of childhood that is multiple and, in this reconfiguration, have redesigned the relationships between identity, education, and politics by establishing links that transgress the adult gaze. We propose, then, that there are different political powers of childhood (listening as a politics of difference, for example), as actions of resistance that are possible, not only to think about the redefinition of the Bildungsroman genre from an epistemology of the infans, but also, from that same epistemology and ontology, to configure the political act (of listening, for example) as an act, as a power, or as a political gesture that founds new forms of community.

Keywords: (Potentiality, childhood, education, politics, difference).

Contenido

Pág.

Resumen IX

0. CAPÍTULO CERO: INTRODUCCIÓN 21
0.1 Sobre la potencia 29
0.1.1 La potencia como aplazamiento 33
0.2 Sobre la infancia 35
0.2.1 Consideraciones estético-políticas de la infancia. 39
0.2.2 La infancia como contradicción irresuelta 42
0.3 Sobre la formación (y la novela de formación) 43
0.4 Sobre la diferencia 47
0.4.1 Política de la diferencia 50
0.4.2 La diferencia y lo otro – la alteridad 53
0.5 Sobre las anomias. 55

1. LENGUAJE, SILENCIO Y POTENCIA en *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo y *Correr la tierra* de Catalina Navas 60
1.1 *Lo que no aprendí*. Primera parte: entre lo que es posible decir y lo que se puede callar. 63
- [Anomia 1 – Excepción – Agamben 64
- [Anomia 1.1 – Excepción – Constitución política de 1991 67
- [Anomia 2 – Silencio – Lyotard 82
- [Anomia 2.1 – Silencio y política– Lyotard 84
- [Anomia 3 – Creación – Agamben 92
- Anomia 3.1 – Potencia - impotencia – Bifo 93

1.2 *Lo que no aprendí*. Segunda parte: entre lo que es posible recordar y lo que se puede olvidar. 99
- [Anomia 4 – Escribir - Vignale 101
- [Anomia 5 – Lenguaje – Benjamin 106

1.3 La ceremonia del nombramiento en *Correr la tierra* 107
- [Anomia 6. Memoria y experiencia. Benjamin 112

1.3.1 El lenguaje vegetal o la voz del cuerpo 115
1.3.2 El mapa o diseñar el nombre a través del cuerpo 124
- [Anomia 7. Piglia- Harley. El mapa como metáfora. 126
- Anomia 7.1. Rama. El mapa de lo letrado 128

1.3.3 La potencia política del nombre y el recuerdo múltiple. 134

2. IN-FANS Y LA ALTERIDAD. Los cuerpos (otros) que habitan las violencias que nos (de)forman: violación y violencias en Rencor de Oscar Collazos y en Plaga de Juliana Javierre 139

2.1 *Plaga* o el cuerpo (otro) habitado por la violencia 140
- [Anomia. 7. Natalidad. Arendt 143
- Anomia 7.1 Memoria. Koselleck – Assmann 145
- [Anomia 8. Quintana. Rabia 148
- Anomia 8.1 Lyotard – Diferendo 150

[Anomia 9. Rozitchner. Materialismo y creación 155
- [Anomia 10. Pocock. Los textos como acontecimientos 165
- [Anomia 11. Quintana. La rabia digna y la rabia poética 171
- Anomia 11.1 Fisher. El grito y la acción 172

2.2 *Rencor* o el cuerpo femenino como un territorio de impropiedad 174
2.2.1 El cuerpo femenino como territorio invadido 177
- [Anomia 12. Eltit. El cuerpo como textimonio 182
- [Anomia 13. Lyotard. Testimonio 185
- Anomia 13.1 Continuum de la violencia. Moser & Cockburn 186

3. POTENCIA POLÍTICA DE LA INFANCIA: Lo que puede el cuerpo. Culpa y testimonio en *La cuadra* de Gilmer Mesa y *Un beso de Dick* de Fernando Molano Vargas 189

3.1 Testimonio, violencia y formación: el caso de «el revolión» en *La cuadra* de Gilmer Mesa 191
3.1.1 El revolión o la gramática de la familia 194
- [Anomia 14. Reguillo. Gramáticas de la violencia 196
- [Anomia 15. Levi- Strauss. Familia. 206
- Anomia 15.1. Familia – Stasis. Agamben. 209
- Anomia 15.2. Familia. Federici 211

3.1.2 El *revolión* o la gramática de nombrar el colapso del lenguaje 214
- [Anomia 16. Representación. Latour/Benjamin/Lyotard 214
- [Anomia 17. Austin. Cómo hacer cosas con palabras. 223
- [Anomia 17.1, Lyotard – Agamben. Testimonio - Testigo 227

3.2 Culpa y perdón como potencia de lo político en *Un beso de Dick* 231
3.2.1 Paternidad y culpa 234
- [Anomia 18. Agamben. Culpa - Crimen. 239
- [Anomia 19. Deuda y culpa. Nietzsche y Agamben 246

4. LA POTENCIA POLÍTICA DE LA ESCUCHA COMO POLÍTICA DE LA DIFERENCIA en *La escuela de música* de Pablo Montoya y *La fruta del borrachero* de Ingrid Rojas Contreras 252

4.1 Desplazar el régimen de lo visible 253
4.1.1 La escuela de música y el proyecto de lo nacional 256
- [Anomia 20. Abensour. Democracia agonística. 261

4.1.2 Salvar la democracia, maestro. 269
- [Anomia. 21. Micrología. Lyotard 273
- Anomia 22. Ursula K Le Guin – Contar es escuchar o la potencia de la ficción. 276

4.1.3 Escuchar para construir el jardín propio. 279
- [Anomia 24. Rosa. Resonancia 280
- Anomia. 25. Maria del Rosario Acosta. Solo podemos interpretar resonando. 284

4.2 Conversar es interrumpir-traducir al otro. La configuración de un otro múltiple en *La fruta del borrachero*. 287

4.2.1 La formación y la construcción de la identidad desde una perspectiva fronteriza y una experiencia migratoria: entre refugiados y desplazados. 292
- Anomia 26. La experiencia fronteriza. Canclini 294
- Anomia 26.1. Hacia una política de lo nómada. Balibar. 297
- Anomia 27. Glissant. Poéticas/políticas de lo relacional 303

4.2.2 Sobre el olvido y el olvido de sí mismo: la escucha como política de la diferencia. 305
- Anomia. 28 Sobre el olvido. Nietzsche 308
- Anomia 28.1 Sobre el olvido. Andreas Huyssen 310

4.2.3 Escuchar lo inaudito como potencia política de la diferencia. 311
- Anomia 29. Jean Luc Nancy - Maria del Rosario Acosta – A la escucha de lo inaudito. 313

4.2.4 Sobre el fruto del árbol del borrachero: a modo de cierre. 315

5. Conclusiones 319

5.1 Sobre los nombres 320

5.2 Sobre las formas 326

5.3 Sobre el hablar 330

6. Referencias 335

1. CAPÍTULO CERO: INTRODUCCIÓN

La pregunta de esta tesis es, en principio, una pregunta doble: por un lado, está el cuestionamiento sobre la infancia y especialmente sobre cómo se configuran algunas ideas de infancia, en particular, en un corpus de novelas de formación colombianas, y cómo estas novelas muestran que dicha infancia responde a unas heridas profundas de la sociedad colombiana en la que las distintas violencias provenientes de la familia, el Estado, la escuela, entre otras, recaen generalmente sobre los cuerpos de los in-fantes y, así mismo, configuran una sociedad violenta. Por otro lado, está la pregunta sobre la potencia de la infancia, es decir, aquello que puede (y no puede) la infancia pero, sobre todo, lo que puede en ella misma como experiencia y posibilidad, sin que ello implique un tránsito hacia algo más que generalmente es llamado adultez o madurez. La historia de occidente, especialmente la de la modernidad, está caracterizada por la búsqueda de la salida de la infancia, la búsqueda de eliminar cualquier rasgo en el hombre adulto (blanco, europeo) que permita rastrear la huella de su infancia. Y ese borramiento ha implicado desestimar su potencia, encauzarla en un único destino que es el de la adultez. Aquí tenemos entonces el segundo aspecto de la cuestión, y es la pregunta por el *telos* de la infancia, su aparente forma final, que en la tradición occidental ha sido denominado el adulto como única posibilidad. Para llegar a esa forma final (aparentemente ideal) todos los seres humanos atravesamos un largo proceso que denominamos formación, y que en general ha sido asignado a ciertas instituciones sociales (la familia, la escuela, la iglesia) y que en la modernidad se materializa principalmente, en las instituciones educativas, las cuáles se han encargado de materializar y administrar la formación del individuo. A esto se suman otras

instituciones como la familia o la iglesia que complementan los aspectos formativos y buscan moldear a ese sujeto infante pero, sobre todo, olvidarlo o desecharlo para la configuración de la sociedad: adquirir la ciudadanía implica alcanzar la mayoría de edad, es decir, dejar de ser infante. No por nada, uno de los textos fundacionales de la modernidad ilustrada es el texto kantiano *¿Qué es la ilustración?* que argumenta de manera explícita que la ilustración consiste en la emancipación de la minoría de edad mediante el ejercicio del propio entendimiento y el pensamiento autónomo y, la salida de la minoría de edad autoimpuesta es un proceso de auto-liberación en el que uno abraza su capacidad de razonamiento y adopta una actitud crítica hacia el mundo. (44) Esta noción del saber asociada de manera directa a una condición etaria, en el caso de los seres humanos, o al abandono de ciertas creencias, prácticas culturales o aproximaciones epistémicas no-eurocéntricas, en el caso de las culturas, deja a la infancia en el lugar del no saber, pero también de un *"*saber*"* particular:

> La infancia es supuestamente ausencia de saber, pero la tradición occidental (a la vez teológica y metafísica) hace de ella el lugar de un saber bastante particular: el de la miseria humana. Este motivo lo encontramos tanto en los estoicos como en la modernidad: los llantos del niño al nacer traducirían una predicción de la desdicha de vivir […] La pregunta es la siguiente: ¿quién hace hablar a ese niño como testigo de la miseria humana? En otras palabras, ¿cuál es la medida de la impotencia de la infancia sino la potencia del adulto o más bien del erudito que sabe lo que el lactante solo presiente? (Fœssel 28-29).

Así pues, mientras la tradición adultocéntrica (eurocéntrica) configura relaciones de saber-poder que dan cuenta de la sociedad deseada, en la que la infancia evidentemente no aparece, también permite hacer evidente en la ausencia de la infancia una relación de

potencia-impotencia en donde el saber no es solo un conjunto de conocimientos teóricos, sino que está intrínsecamente relacionado con su potencia (Giroux 2009, Qvortrup 1994, Medina 2011), que se descifra en la capacidad del poder de gestionar y controlar la vida de los individuos y, por lo tanto, de resistencia a esta gestión de la vida. Este saber biopolítico (Foucault 1978, Rose 1990, Esposito 2008) se manifiesta en las prácticas y políticas que definen quién cuenta como miembro pleno de la sociedad y quién es relegado a la condición de *"*vida desnuda[1]*"*, es decir, una vida que puede ser sacrificada sin que su pérdida tenga relevancia política o social y que, para la modernidad, atraviesa también quién tiene (o carece) del conocimiento. Es la infancia todos estos lugares: la falta de saber, de saber-poder y de poder-hacer, pero es la infancia también un estado de indeterminación y potencialidad. No se trata simplemente de una etapa previa a la adultez, sino de una condición en la que las posibilidades aún no se han fijado, en donde la multiplicidad y la diversidad de formas de conocimiento y experiencia desafían las narrativas totalizadoras y universales que caracterizan la modernidad y que aún configuran las sociedades actuales.

Ahora bien, en este contexto, esta investigación responde a estos cuestionamientos sobre algunas ideas de infancia en la novela de formación colombiana que tienen que ver con el tipo de sociedad que existe en Colombia, y también con aquella deseada en la ficción,

[1] El concepto de "vida desnuda" es uno de los elementos centrales en la obra de Giorgio Agamben, particularmente en su libro *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Este concepto se refiere a una forma de vida que ha sido reducida a su mera existencia biológica, despojada de cualquier estatus político o social. La "vida desnuda" es una vida que puede ser excluida de la protección de la ley y expuesta a la violencia sin repercusiones legales o políticas. Agamben toma el término del jurista romano *homo sacer*, una figura de la antigua Roma que podía ser asesinada sin que ese acto se considerara homicidio, pero que no podía ser sacrificada ritualmente. La existencia del *homo sacer* se sitúa fuera de la esfera tanto de la ley divina como de la ley humana, ilustrando cómo una vida puede ser simultáneamente sagrada (en el sentido de estar fuera de lo común) y excluida de la comunidad política. La "vida desnuda" es creada y mantenida por el estado de excepción, una situación donde la ley se suspende y el poder soberano actúa sin restricciones legales. El estado de excepción, según Agamben, se ha vuelto una característica permanente de la política contemporánea, extendiendo la condición de "vida desnuda" a un número creciente de individuos y grupos.

particularmente en las novelas escogidas. Es decir, se analizan las novelas y en ellas se observan las formas en que la infancia es representada y vivida en relación con los ideales, valores y algunas estructuras que definen a la sociedad en un momento histórico concreto. Lo anterior para identificar: i) cómo se (da) forma a la infancia en la sociedad colombiana y cómo se materializan estas ideas de formación en algunos personajes de infancia de la literatura, principalmente, en algunas novelas de formación escritas por colombianos y publicadas entre 1991 y 2021 y ii) las potencias de esas ideas de infancia que posibilitan pensar otras formas de memoria, de nombrarnos, e incluso, algunas resistencias a esas ideas de infancia que atraviesan las posibilidades del arte y la ficción.

Así pues, la presente tesis, titulada *La potencia de la infancia: pensar la novela de formación colombiana para una política de la diferencia,* se adentra en el análisis de un corpus literario contemporáneo que aborda la infancia como un espacio de resistencia, transformación y posibilidad. En un contexto marcado por la violencia, la marginalización y las profundas desigualdades sociales, las novelas de formación colombianas se han constituido en un medio para explorar múltiples formas en que los cuerpos de la infancia experimentan y resisten las fuerzas que buscan, en algunas ocasiones, disciplinarlos y moldearlos según una forma idealizada del ser *in-fans*. Esta tesis propone un recorrido crítico por la novela de formación colombiana a través del lente de la posibilidad de construcción de un política de/para la diferencia, prestando especial atención a la infancia no solo como un período de vulnerabilidad, sino como una potencia activa capaz de reconfigurar los modos de ser, de actuar y de pensar el mundo.

El enfoque que guía este trabajo se articula en torno al concepto de potencia de la infancia, una noción que desafía la visión tradicional de la infancia como un estado de incompletitud o carencia. Por el contrario, la infancia es entendida aquí como un campo de

posibilidades en el que el silencio, la corporalidad, el testimonio y la escucha emergen como formas de resistencia y creación de nuevas formas de subjetividad. A través del análisis de un conjunto diverso de novelas, esta investigación traza las maneras en que los cuerpos infantiles no solo son objeto de violencia, control y exclusión, sino también agentes (activos) que reconfiguran sus propios destinos, desafiando las estructuras normativas de poder.

Ahora bien, metodológicamente en esta investigación se propone un enfoque crítico desde el concepto de anomia, entendido como una ruptura o interrupción, que nos permite el análisis de las novelas colombianas propuestas, inscritas en el género del *bildungsroman*. El *bildungsroman*, como subgénero de la novela y narrativa de formación, se centra en el desarrollo personal y social del protagonista, lo que hace de este género un espacio fértil para explorar las tensiones entre el individuo y las estructuras normativas. La metodología no se limitará al análisis estructuralista, sino que también integrará consideraciones estéticas y políticas basadas en la crítica literaria de Mijaíl Bajtín y Pierre Bourdieu. Bajtín aporta la noción de dialogismo y polifonía en las novelas de formación, lo que permitirá analizar cómo se contraponen diferentes voces y visiones del mundo en la narrativa (Bajtín 1981). Bourdieu, por su parte, proporcionará un marco para comprender las relaciones de poder y los *habitus* que se despliegan en la narrativa, considerando las dinámicas de clase, género y educación (Bourdieu 1996).

El análisis se llevó a cabo en tres niveles interrelacionados:

1. Nivel estructural: se identificaron los momentos narrativos clave donde los protagonistas enfrentan situaciones de anomia, es decir, donde las normas sociales, políticas o familiares se desintegran, afectando su proceso de formación. Estos momentos serán

analizados en términos de cómo la anomia actúa como un catalizador o impedimento para el desarrollo personal del personaje principal.

2. Nivel estético: el estudio de la forma narrativa se enfocó en los recursos estilísticos que los autores emplean para representar la anomia y el conflicto entre el individuo y las normas sociales. Aquí, se utilizarán las ideas de Bajtín sobre la novela de formación y su enfoque en el dialogismo para evaluar cómo las múltiples voces en el texto reflejan o confrontan la normatividad imperante.

3. Nivel político-filosófico: en este nivel, se evaluaron las implicaciones políticas de los procesos de formación en cada novela. Se presta especial atención a cómo el *bildungsroman* colombiano refleja las tensiones históricas de Colombia, tales como la violencia política, la exclusión social y la marginalización de ciertos grupos. La metodología de Bourdieu sobre las relaciones de poder y *habitus* será útil para interpretar las interacciones entre los personajes y las estructuras sociales que los rodean.

El análisis de las novelas se llevó a cabo a través de un análisis textual detallado que incorpora una lectura cercana para identificar las manifestaciones de la anomia en el desarrollo de los personajes. Se utilizaron herramientas del análisis del discurso para examinar cómo las normas sociales y políticas son desafiadas o reforzadas por los personajes. Es importante aclarar que estos niveles no obedecen a ninguna jerarquía y que están interrelacionados en todo el texto, interconectados y trasnversalizados por los apartados denominados anomias, que se explicarán más adelante de esta introducción.

La anomia, un concepto desarrollado por sociólogos como Émile Durkheim, será clave para i. interpretar cómo estas novelas abordan la desintegración o falta de cohesión social y su impacto en la formación del sujeto y ii. establecer los vínculos entre el pensamiento filosófico en sus perspectivas estética y política, con el análisis literario. Las anomias funcionan como una

interrupción discursiva que permite la articulación entre los principales conceptos (infancia, potencia, diferencia, formación) y los aspectos diegéticos de las novelas. En este sentido, son las novelas (los personajes, las situaciones, las tensiones en el crecimiento) las que posibilitan comprender algunas nociones estético-políticas, desde una perspectiva situada en la realidad colombiana.

Los textos literarios seleccionados a lo largo de esta tesis son un corpus variado que permite sostener que las novelas de formación colombianas seleccionadas no solo representan los procesos de desarrollo personal de sus protagonistas, sino que también ofrecen una crítica profunda a las estructuras de poder que buscan homogeneizar y disciplinar a los sujetos desde la infancia. Al mismo tiempo, estas narrativas vislumbran la posibilidad de una política que, al reconocer la potencia de la diferencia, apuesta por nuevas formas de habitar el mundo.

Este estudio se organiza en cuatro capítulos que exploran distintos aspectos de la potencia de la infancia en la novela de formación colombiana, conectando cada uno de ellos con una dimensión política que aboga por una política de la diferencia. En el primer capítulo, titulado *"*LENGUAJE, SILENCIO Y POTENCIA*"* se analizan las novelas *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo y *Correr la tierra* de Catalina Navas, donde el lenguaje y el silencio son fuerzas fundamentales que moldean el devenir de los personajes de la infancia. Aquí, la potencia de la infancia se manifiesta en la capacidad de los personajes para reconfigurar sus experiencias a través de su relación con el lenguaje, ya sea al emplearlo de maneras inusuales o al resistir su imposición.

El segundo capítulo, *"*EL *IN-FANS* Y LA ALTERIDAD. Los cuerpos (otros) que habitan las violencias que nos (de)forman*"*, explora cómo los cuerpos infantes, considerados como *"*otros*"*, habitan y resisten las violencias que los de-forman, centrándose en las novelas *Rencor*

de Óscar Collazos y *Plaga* de Juliana Javierre. En estos textos, las violencias, tanto físicas como simbólicas, revelan el poder de la infancia no solo como receptora de traumas, sino como una instancia capaz de desafiar las formas adultocéntricas de control.

El tercer capítulo, *"*LA POTENCIA POLÍTICA DE LA INFANCIA: Lo que puede el cuerpo*"*, examina las novelas *La cuadra* de Gilmer Mesa y *Un beso de Dick* de Fernando Molano Vargas. Aquí, la infancia es abordada desde su capacidad para generar nuevas formas de existencia a partir de la culpa, el deseo y el testimonio. Las experiencias corporales de los personajes configuran una resistencia frente a las normativas sociales y abren espacios para una nueva política de la diferencia.

Finalmente, el cuarto capítulo, *"*LA POTENCIA POLÍTICA DE LA ESCUCHA COMO POLÍTICA DE LA DIFERENCIA*"*, se adentra en *La escuela de música* y *La fruta del borrachero* abordando la escucha como un acto político que permite desarticular las jerarquías tradicionales y abrir paso a una pedagogía basada en la diferencia, donde las voces del infante son reconocidas en su capacidad de crear sentido y agencia.

Avanzaremos en este documento, en primer lugar, aproximándonos de manera tangencial a los conceptos que guían la investigación y cómo los entenderemos en el transcurso de esta. Posteriormente, presentaremos las relaciones que es posible establecer entre las ficciones de formación de los escritores colombianos para atender a su potencia política, tanto desde el cuestionamiento de las realidades que relatan y con las que dialogan, como desde la creación de otras realidades posibles que atraviesan el acto mismo de crear. Para ello analizaremos ocho novelas de formación escritas por colombianos en el periodo entre 1991 y 2021.

1.1 Sobre la potencia

La noción de potencia ha sido una de las más abordadas en la historia del pensamiento occidental. Aristóteles le dedica todo el libro IX de la *Metafísica* al estudio de la potencia y el acto, en principio, para resolver la pregunta sobre el cambio. Aristóteles introduce la distinción entre potencia (*dynamis*) y acto (*energéia*) para explicar el cambio y la realización. La potencia se refiere entonces a la capacidad o posibilidad de ser algo o de realizar alguna actividad, mientras que el acto es la realización o actualización de esa capacidad. Si el acto es básicamente la forma, y la potencia son los cambios que le confieren la posibilidad de ser diferentes, entonces acto y potencia están vinculados directamente con la infancia, tanto en la materialización del *"*dar forma*"*, como en su posibilidad futura de *"*lo formado*"*. Ahora bien, lo que nos parece importante para fines de esta investigación es que tanto el problema presente (el dar forma) como el futuro (lo que será esa forma) y su resultado (lo formado) son problemas de lo político, no solo en la intersección entre la corporalidad, la subjetividad y las estructuras de poder (Rozitchner) sino como un juego de lenguaje en el que diferentes grupos y actores participan con reglas distintas (Lyotard). Estas dos acepciones de lo político, que atraviesan toda la investigación, nos permiten reflexionar sobre los vínculos que se establecen entre la ficción (la novela de formación) y la infancia.

Ahora bien, el concepto de potencia, en relación con lo político, también ha sido trabajado ampliamente por Giorgio Agamben (2007), quién realiza una interesante genealogía de cómo en la filosofía occidental, desde Aristóteles, la potencia se vincula no solo con las posibilidades del ser en cuánto ser ontológico, sino también como ser político, por ejemplo, en la relación de la potencia con el concepto de libertad en el accionar de la *polis*. Agamben argumenta que la política debe considerar no solo lo que es actual, sino también lo que es potencial. Esto implica una política que no se limita a lo que es, sino que abre posibilidades

para lo que podría ser, enfatizando la capacidad de no actuar o de suspender la acción como formas de resistencia. La inoperancia (Nancy), que no está definida por una identidad común o una finalidad específica, sino por la mera exposición y coexistencia de singularidades, posibilita la producción de algo común que, a su vez, permite la desactivación de las estructuras operativas del poder. Las relaciones entre potencia – inoperancia, en la filosofía de Agamben, permiten reinterpretar la distinción aristotélica entre potencia y acto, pues al introducir la inoperancia como un concepto clave para entender la naturaleza de la potencia humana, es posible pensar la potencia *de ser algo* más que como una simple transición hacia el acto. Es decir, la inoperancia no es simplemente una falta de actividad o un estado de inactividad. Más bien, la inoperancia abre la posibilidad de la potencia de no realizarse, es decir, de no ser necesariamente actualizada en un acto específico. Esto permite una visión más amplia de la potencia, donde no está destinada únicamente a su realización en un acto concreto, sino que puede permanecer en un estado de posibilidad abierta y es allí, según Agamben, en dónde encontramos la verdadera naturaleza de la vida humana: en su capacidad de inoperancia. Esto significa que tenemos la capacidad de desactivar las funciones productivas y utilitarias impuestas por la sociedad, el estado, las instituciones, etcétera, y así crear nuevas formas de vida y relaciones. La inoperancia nos permite repensar y redefinir nuestros modos de existencia más allá de las obligaciones y las estructuras de poder.

Ahora bien, en lo enunciado anteriormente no tenemos únicamente una posible relación entre potencia – inoperancia, sino que la relación se amplía, tanto a lo político, como a la infancia. Si la política moderna se basa en la movilización constante de la vida humana hacia la producción y la utilidad, la inoperancia, en este contexto, se convierte en una forma de resistencia política. Al no conformarse con los roles y las funciones asignadas, la inoperancia permite la creación de un espacio donde la vida puede ser vivida libremente, sin estar subordinada a los fines del poder y la economía, y ese espacio de subordinación, de

indeterminación, de potencia y de creatividad no es otra cosa que la infancia, que se materializa en distintos cuerpos (el del niño, indudablemente, pero también el cuerpo femenino, o el cuerpo del subalterno de aquél *in- fans* que no posee habla). Algunos autores han identificado cómo en Spinoza (Boyer 2015) (Correia, Zoboli, & Silva 2017) se hace evidente la importancia de entender el cuerpo más allá de la noción masculina que lo hace corresponder con el cuerpo político y cómo un cuerpo social (Gómez 2020); los imaginarios de los cuerpos (en el caso Boyer, masculinos o femeninos) no son neutros, y en el caso del cuerpo político, obedecen a un mandato meramente racional representado por el cuerpo masculino. La potencia de lo femenino, (y de la infancia) en relación también con el concepto político de multitud (Rubín 2012) se puede observar en diferencia al concepto de pueblo en las democracias liberales, y son estos cuerpos, tanto infantes como potencialmente inoperantes.

Ahora bien, la relación potencia – inoperancia se articula también con la impotencia como posibilidad. Como consideración teórica, en esta investigación también nos aproximamos al concepto de impotencia de Franco Berardi Bifo, (2017, 2019). Para Bifo, la potencia es definida como la energía subjetiva que despliega las posibilidades y las realiza, como la energía que transforma las posibilidades en realidades (11). Ampliando esta definición, es importante precisar que para Bifo la conformación del mundo pasa por la potencia que, al ser condición que posibilita una transformación, está en conformidad con la voluntad de un sujeto. (17). Ahora bien, respecto a la impotencia, Berardi sostiene que el capitalismo neoliberal ha llevado a una crisis de la subjetividad y la acción humana y que la hiperconectividad y la presión constante para producir y consumir generan una sensación de impotencia, donde los individuos sienten que no pueden controlar sus propias vidas ni afectar cambios significativos en la sociedad. A lo anterior se suma la cantidad de información y estímulos en la era digital que los individuos deben procesar, lo que a menudo resulta en una parálisis mental y emocional. Esta sobrecarga informativa contribuye a un sentimiento generalizado de

impotencia, lo que se refleja en una crisis de la agencia individual. Las personas sienten que sus decisiones y acciones son irrelevantes en un sistema globalizado y tecnológicamente mediado: esta impotencia es la materialización de una inoperancia que ha perdido su posibilidad de resistencia, pues, podríamos decir que es una inoperancia-activa.

Lo anterior se relaciona de manera directa con la propuesta de Paolo Virno sobre la impotencia. Si bien Paolo Virno (2021) también hace una distinción entre *"*potencia*"* y *"*acto*"* en términos aristotélicos, donde la potencia se refiere a la capacidad o potencialidad de hacer algo, y el acto es la realización concreta de esa capacidad, para Virno, la potencia no es simplemente un estado transitorio hacia el acto, sino que tiene un valor en sí misma. La potencia, en su visión, incluye todas las capacidades humanas que no se han realizado pero que tienen la posibilidad de ser actualizadas y la impotencia contemporánea, en sus palabras, consiste en:

> la plena posesión de una potencia que, sin embargo, se resiste a pasar al acto cuando este pasaje es previsto, oportuno, buscado. No estamos lidiando, por lo tanto, con la ausencia de una capacidad, sino con la inhibición duradera de su ejercicio efectivo. (9).

¿Es necesario entonces ese paso de la potencia al acto?, ¿cómo hacer la potencia efectiva sin caer en el impulso neoliberal de producción infinita?, ¿cómo resistir desde la potencia? Tenemos en la infancia un espacio de potencia efectiva que, sin pasar al acto, logra ser resistencia.

Algunos pensadores latinoamericanos como Peter Pal Pelbart trabajan el concepto de potencia, y observan ciertos modos de movilización o transformación pasan por los espacios domésticos-otros, como la infancia (como formas de resistencia) (Pelbart P. P., 2015), el lenguaje (Pelbart P. P., 2020) y sus cuerpos (Pelbart P. P., 2002):

> ¿De qué recursos dispone una persona o un colectivo para hacer valer su propia manera de ocupar el espacio doméstico, de marcar el ritmo del tiempo comunitario, de movilizar la memoria colectiva, de producir bienes y conocimientos y hacerlos circular, de moverse por esferas consideradas invisibles, de reinventar la corporalidad, ¿gestionar la vecindad y la solidaridad, cuidar la infancia o la vejez, afrontar el placer o el dolor?[2] (p. 36)

Tanto para Pál Perbart, como para Diego Sztulwark, (2019) el cuerpo también aparece como una potencia (retomando la posición de Spinoza) en el que la capacidad de hacer está siempre atravesada por su fragilidad, por su angustia, por sus enfermedades y por sus deseos (Gago 2019). El cuerpo, y en nuestro caso, el cuerpo del infante, es la potencia de construcción de una política de la diferencia. En las ficciones sobre el crecimiento en un contexto violento como el colombiano, la literatura y el arte (dentro y fuera de la obra literaria) pueden ser formas de recuperar la potencia perdida, ofreciendo espacios para la creatividad, resistencia y reflexión crítica que no están totalmente subordinados a las lógicas del capital y la productividad.

1.1.1 La potencia como aplazamiento

Ahora bien, pensamos la potencia en este tesis en una relación directa con la infancia. No existen infancia sin potencia y no existe potencia sin infancia. La potencia es una

[2] En el original: De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? [Traducción propia]

modalidad del ser que no se agota en la realización ni se deja reducir al cumplimiento de una función o de un destino determinado. Lejos de ser simplemente la antesala del acto, la potencia se define por su capacidad de aplazar, suspender y resistir la necesidad de actualizarse. En este sentido, potencia no es lo que necesariamente deviene en algo, sino lo que permanece en tensión, en espera, como posibilidad sin programa.

Esta concepción rompe con la lectura clásica —particularmente aristotélica— en la que la potencia solo alcanza su plenitud al devenir acto. Al contrario, pensar la potencia como aplazamiento implica reconocerla como una fuerza que consiste precisamente en no agotarse en una realización concreta, en mantenerse en estado de latencia, como una promesa que se niega a cumplirse del todo. Se trata, por tanto, de una potencia que habita el intervalo, el tiempo suspendido, la demora que interrumpe la linealidad del devenir.

Desde esta perspectiva, la infancia como contradicción irresuelta es una figura privilegiada de la potencia entendida como aplazamiento. La infancia no es el “futuro de la adultez” ni una fase que se transita hacia algo superior; es una experiencia que resiste ser clausurada. Lo infantil, en su contradicción constitutiva —entre lenguaje y silencio, entre norma y juego, entre dependencia y libertad— suspende las formas cerradas del sentido y mantiene abierto el espacio de lo posible. No se trata de una falta que debe ser completada, sino de una excedencia que nunca se colma, una potencia que insiste en diferir su resolución.

Walter Benjamin, al hablar de la infancia, no la concibe como algo que se abandona, sino como una forma de experiencia que sobrevive en los pliegues del tiempo adulto. Para él, la infancia introduce una dimensión de interrupción histórica y crítica, una “otra forma de ver”, que aplaza el dominio del sentido común. De modo similar, Giorgio Agamben entiende la infancia

como un estado en el que el sujeto aún no ha sido plenamente capturado por el lenguaje, por tanto, la infancia es la potencia misma del lenguaje en su no-dicho, su reserva, su aplazamiento. Este aplazamiento no debe entenderse como simple espera, ni como una pasividad, sino como una forma activa de resistir la clausura, de mantener la multiplicidad de los posibles. En términos políticos, la potencia como aplazamiento es también una crítica a los regímenes de productividad, de eficacia y de identidad fija; es una forma de permanecer en la grieta, en el umbral, en lo que aún no ha sido pero tampoco necesita ser. Pensar la potencia como aplazamiento es afirmar un modo de existencia que no se subordina al cumplimiento ni al resultado. Y al articular esta noción con la infancia como contradicción irresuelta, se pone en evidencia que en cada sujeto persiste una zona de potencia indeterminada, una infancia no superada, que aplaza la llegada del sentido pleno y con ello mantiene abierta la posibilidad del pensamiento, del juego, de la crítica y de lo común.

1.2 Sobre la infancia

Para hablar sobre la infancia, inevitablemente es necesario remitirse a una de las obras fundacionales que transforma la manera en que se comprendía el concepto de infancia a lo largo de la historia occidental. Philippe Ariès (1987) en *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Ariès argumenta que la noción moderna de la infancia como una etapa de la vida caracterizada por la inocencia, la dependencia y la protección no existía en la misma medida en las sociedades premodernas. Ariès sostiene que, en la Edad Media y el Renacimiento, los niños no eran vistos como una categoría separada de la sociedad, sino más bien como adultos en miniatura, sin una identidad propia distinta de la de los adultos. Por lo tanto, para Ariès la infancia es una invención que se consolida en el siglo XVIII como una construcción social y cultural que se va transformando a lo largo del tiempo, lo que se hace evidente en varios aspectos de la vida premoderna que respaldan su argumento, como la falta de

representaciones artísticas que retraten a los niños como figuras distintivas, la ausencia de juegos y juguetes diseñados específicamente para los niños, y la práctica común de vestir a los niños de manera similar a los adultos. La gradual transformación en la forma en que se percibía a la infancia a lo largo de los siglos XVI y XVII se hace evidente con un mayor énfasis en la protección y cuidado de los niños por parte de los padres y la sociedad en general. Este cambio se reflejó en la literatura, el arte y las prácticas educativas de la época, que comenzaron a destacar la importancia de la niñez como una etapa única en la vida.

Ahora bien, esta transformación permite que desde la academia hayan surgido campos de estudio destinados al estudio de la infancia, tanto desde una aproximación etaria (la niñez) como desde una aproximación filosófica-conceptual. Para atender de manera particular al primer aspecto, a finales del siglo XX, alrededor de 1991 en el *Brooklyng College* se funda un campo interdisciplinario denominado *Childhood studies*. Estos estudios parten de la necesidad de construir un campo epistemológico interdisciplinar que descentre a la infancia de la contemplación únicamente sociológica construida desde la adultez (Alanen 2014, 2017). Ante esta mirada unívoca, existen autores que plantean desde lo denominado sociología de la infancia (Monique Ap. Voltarelli 1 2018) (Soto 2012) una mirada interdisciplinaria y no reduccionista en los nuevos estudios de la infancia y la niñez (Prout 2019) que la piensen más allá de ser una etapa natural de desarrollo, sino como es, una construcción social constituida y atravesada por el discurso. El estudio de la infancia como fenómeno social es un campo todavía insuficientemente explorado por parte de la sociología, aunque puede considerarse a la infancia como una construcción social, generada en el contexto de un proceso de cambio sociohistórico que ha modificado usos, concepciones y percepciones asociados a los menores (Pascual 2000, 99). En tanto fenómeno social, en la sociedad contemporánea, la infancia ha ganado un papel fundamental en los debates públicos, que es posible evidenciar, por ejemplo,

en políticas internacionales como la Convención Internacional de los Derechos del Niño (UNICEF 2000) o en aquellas nacionales cómo La Política Pública de Atención a la Primera Infancia *"*De Cero a Siempre*"* (Ministerio de Educación Nacional 2015)

Desde la psicología y el psicoanálisis, Lacan (1993) o Korinfeld (2005) han propuesto miradas críticas en torno a su patologización y medicalización, a la construcción de su cuerpo como el objeto al que se dirige el consumo (y el deseo), a la contemplación del ser infante como el hiperatendido por la política pública y desatendido por la cotidianidad. Esta nueva forma de ver la infancia, que ha descentrado la mirada etaria y le ha dado un pequeño lugar en el debate actual, tiene un antecedente histórico en la obra de Philippe Ariès y Georges Duby (1988), quienes trabajaron sobre las fuentes que permiten pensar la infancia de manera histórica y las relaciones entre familia, escuela y otras instituciones en torno a esta noción.

Como bien señala Sünker & Moran-Ellis (2018), se ha realizado en las últimas décadas una redefinición de la sociología de la infancia que busca pensar sus posibilidades como parte fundamental de la sociedad y la cultura pues «[…] sigue siendo oportuno ese enfoque –que consiste en la crítica del naturalismo y, por lo tanto, del modelo de desarrollo como expresión del adultismo–, toda vez que, en nuestra sociedad, casi todo el mundo cree tener una opinión sobre la infancia (y la vida) de los niños y niñas y de las instituciones donde ellos crecen» (173). También se cuestiona la novedad de los nuevos paradigmas de la infancia (Ryan 2008) en cuanto a: 1) la exploración de la infancia como una construcción política y cultural; 2) como actores sociales con que tienen parte en su propia noción y; 3) las necesidades del cambio de paradigma, que enfatiza en la necesidad de salir de la dicotomía entre la infancia y la adultez para los estudios de la infancia.

Así pues, en nuestro contexto se hace necesario pensar en las formas de dotar a la infancia de agencia (Ute Haring 2019) en una combinación de subjetividad y participación

(Sünker & Moran-ellis 2018), que descentre las concepciones hegemónicas sobre el *infans* (el que no tiene habla) para restituir el lugar del infante como potencia, más aún, como modelo para construir una política de la alteridad. Veamos ahora, de manera muy breve, el concepto de infancia en Colombia.

En el caso colombiano, diversos autores han pensado e interpretado distintas concepciones de la infancia desde lo histórico, lo pedagógico, lo psicosocial y desde las prácticas jurídicas y sociales que han adquirido los niños y las niñas (Piedrahita 2003). Además de lo anterior, la política pública en Colombia ha descrito y creado una noción de infante que necesita atención, cuidado y supervisión pues el infante es aquél que siempre está en peligro o, de ser violado, maltratado, abandonado o, de convertirse en criminal gracias a la falta de cuidado y atención. Desde lo pedagógico y el estudio genealógico de las prácticas de sí en la pedagogía, Javier Sáenz Obregón (2013a, 2013b, 1997) aporta de manera precisa al estudio de la infancia en Colombia importantes precisiones sobre la concepción moderna de la infancia que ve al niño como la otredad (a eliminar con la «evolución») de la adultez y cómo se lee desde el discurso occidental a América Latina y particularmente a Colombia como « […] el niño colombiano del pueblo sería doblemente primitivo» (Obregón 2013a, 211).

En un estudio, Absalon Jimenez y Carlos Reina (2019) realizan una aproximación a la construcción social de la infancia y la juventud en Colombia desde una mirada historiográfica que hace evidente una reorganización discursiva en la que las experiencias socializadoras de la infancia van más allá del rol que cumplen en su formación las instituciones tradicionales (familia, escuela). Estos estudios se suman también a las diversas tesis que han realizado los estudiantes del Doctorado en Ciencias sociales, niñez y juventud del Centro Internacional de Educación y Desarrollo (CINDE) que versan sobre el Desarrollo humano, la Educación de calidad, la Convivencia, paz y ciudadanía y las Epistemes y metodologías de la investigación en Educación, ciencias sociales y humanidades.

Teniendo en cuenta estas perspectivas, se encuentra que las investigaciones asociadas a la infancia están pensadas en su gran mayoría como propuestas de atención integral, de desarrollo social y de atención psicosocial, y se deja de lado la infancia y sus relaciones o posibilidades con lo político. Además de esto, también se invisibilizan las producciones que ligan al decir filosófico y literario con las ideas de la infancia, pues generalmente están pensadas hacia lo pedagógico y la enseñanza, tanto de la filosofía para niños (Suárez Vaca 2017) como de la literatura, en sus vertientes en relación con el lenguaje y la enseñanza (Valencia 1998), de la literatura infantil (Fernanda Moscoso 2016; Acosta 2011; Galeano 2018), o de las relaciones de la literatura con la resiliencia (Cyrulnik 2020).

1.2.1 Consideraciones estético-políticas de la infancia.

Algunos de los pensadores más relevantes de finales de siglo XX, críticos de la modernidad, vuelven a la categoría de la infancia como una de las grandes posibilidades para hacer evidente sus análisis y críticas sobre la racionalidad moderna, además de sus implicaciones en términos políticos. Para Giorgio Agamben (2007), la infancia es un concepto complejo que no puede ser reducido a una simple etapa de la vida humana. La infancia es, en primer lugar, una experiencia, un modo de estar en el mundo que se caracteriza por la apertura y la receptividad; además, la infancia es un momento de potencialidad. El ser infante es un ser que está en proceso de formación, que tiene la capacidad de convertirse en cualquier cosa y, por lo tanto, la infancia es un momento constitutivo para la experiencia humana.

En *Infancia e historia*, Agamben explora la relación entre la infancia y la experiencia. Para él, la infancia es la condición de posibilidad de la experiencia. Es el momento en el que nos separamos del lenguaje, que es el fundamento de la cultura humana. Al separarnos del

lenguaje, nos abrimos a la experiencia del mundo en su novedad y su alteridad, y esa apertura está dada también en la diferencia entre lo semiótico (el signo) que se reconoce y lo semántico (el discurso) que se comprende, pues esta distancia remite, según Agamben, a dos facultades distintas que refieren tanto a lo presente (dar forma) y lo futuro (lo formado). Para Agamben:

> La teoría de la infancia permite darle una respuesta coherente a este problema. La dimensión histórico-trascendental, que designamos con ese término, se sitúa efectivamente en el *"*hiato*"* entre lo semiótico y lo semántico, entre la pura lengua y el discurso, y de alguna manera lo explica. El hecho de que el hombre tenga una infancia (que para hablar necesite despojarse de la infancia para constituirse como sujeto en el lenguaje) rompe el *"*mundo cerrado*"* del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico. En tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituirla en discurso. (77)

La infancia es una potencia, tanto inoperante como transformadora, que se materializa siempre en la constitución del discurso. Así pues, para Agamben, la infancia no se concibe como un concepto cronológico que determina ciertas características del cuerpo que crece, sino como una categoría atemporal que encierra en sí las múltiples posibilidades de lo humano. Para él, la infancia es en sí la condición de lo humano (2007), pues en ella es donde se expone la relación entre experiencia y lenguaje, y por lo tanto, es la infancia del hombre la que posibilita la historia. (Silva 2019)

Ahora bien, para Walter Benjamin, no existe en el infante la diferencia entre experiencia y disciplina (Fielbaum 2012) pues en la experiencia se configuran las posibilidades de una

comunidad porvenir que pone en duda la construcción moderna del sujeto mismo fundamentado en lo racional. Para Benjamin, la experiencia es conceptualizada como la posibilidad de percibir o producir semejanzas y dar encuentro a lo diferente (Santos 2015; Vignale 2009) por lo que asume la infancia como un terreno en disputa de lo nuevo y del origen, del cuerpo y de la naturaleza, de las masas que están estrechamente relacionadas con lo político (Lanfranconi 2017). La apuesta de Benjamin por la infancia también pasa por elementos esenciales como el juego, la mimesis y la improvisación, atravesados por el cuerpo que está en condición de acceso al lenguaje, de posibilidad de parlêtre, lalangue (Gangli 2015).

Por su parte, para el filósofo francés Jean-François Lyotard, la infancia está pensada como uno de los elementos paradigmáticos de lo impresentable y lo indeterminado y como un lugar de resistencia. Para este pensador francés, la infancia se configura como un lugar abierto, inherente a lo corporal, que se escapa a las determinaciones del adulto-razón-Ley. La afectividad del cuerpo también configurada como un dispositivo estético caracterizado por la inarticulación (*infans*) y un dispositivo político pues dicho espacio inarticulado tiene la capacidad de escapar a la producción capitalista. (Woodward 2019)

Ahondando en la propuesta de Lyotard, y como una consideración teórica fundamental, se hace importante precisar la relación que también plantea este filósofo de la infancia con el concepto de lo inhumano, pues para Lyotard la infancia es la noción de lo inhumano que persiste en el adulto aunque se deje atrás, para dejar atrás la inhumanidad vinculada a lo natural a la que pertenece la infancia y sustituirla por esa otra inhumanidad de la adultez, las instituciones, la ley y la exigida por el progreso como fin del sistema capitalista en el que se encuentra. Al respecto, afirma Lyotard (1997) en *Lecturas de infancia*:

> Bauticémosla infantia, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación.

> Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece con ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso. (8)

Ese resto, el cuerpo del infante como testigo, es la posibilidad también de estar más allá de las palabras, quizás en las experiencias del silencio como alternativa y como potencia de habla.

1.2.2 La infancia como contradicción irresuelta

El enunciado “la infancia como contradicción irresuelta” propone entender la infancia, desde la perspectiva particular de esta investigación, no como una etapa homogénea, natural o simplemente previa a la adultez, sino como un campo de tensiones que no se resuelven ni se superan del todo en el transcurso de la vida. Esta visión se opone a las concepciones lineales del desarrollo humano que consideran a la infancia como una fase incompleta cuya finalidad es su superación en la adultez. Al contrario, la infancia, en tanto contradicción, persiste como una dimensión estructurante del sujeto, que irrumpe, resiste y desafía las lógicas normativas del lenguaje, del tiempo y de la identidad. La infancia está siempre presente en el sujeto sin importar su edad o desarrollo.

Desde esta perspectiva, la infancia se manifiesta como una fractura ontológica y epistemológica en la constitución del sujeto. Es un lugar donde coexisten el asombro y la vulnerabilidad, la potencia creadora y la imposibilidad del lenguaje para nombrar plenamente la experiencia. La contradicción no radica solo en la tensión entre dependencia y autonomía, entre lo que se sabe y lo que no se puede expresar, sino también en su condición liminar: no pertenece por completo al orden de lo humano “maduro”, ni es reductible a lo meramente

biológico o cronológico. En este sentido, extendemos esta aproximación a la configuración de lo político: nos permitimos leer lo político desde el lugar de la infancia una contradicción irresuelta en tanto que el sujeto nunca deja de habitar esa falta constitutiva, ese deseo no colmado que estructura su relación con el otro y con el lenguaje. La infancia es, entonces, una metáfora del sujeto en su falta y en su devenir, un nudo de imposibilidades que no desaparecen sino que se reconfiguran, define un modo de ser y de estar en el mundo atravesado por tensiones irresolubles: entre el decir y el no poder decir, entre la libertad y la dependencia, entre la presencia y la pérdida, entre el juego y la norma. Reconocerla como tal implica no buscar su superación, sino asumir su persistencia como motor crítico, estético y político.

1.3 Sobre la formación (y la novela de formación)

Si entendemos la Infancia como estado de apertura y potencia, inevitablemente este estado de apertura implica una estrecha relación con las formas en las cuáles se dispone la formación de esa potencia. El concepto de *“Bildung”*, que puede ser traducido como *“*formación*”*, es una noción central en la filosofía y pedagogía, en principio alemana, y se refiere al proceso de formación y desarrollo integral del individuo. *“Bildung”* no tiene una traducción exacta al español, pero se puede entender como una combinación de educación, formación, y desarrollo personal y cultural. Este concepto se ha desarrollado principalmente a través del trabajo de pensadores como Wilhelm von Humboldt (1996), Johann Gottfried Herder (2002) y Friedrich Hegel (1984). La *“Bildung”* se entiende como un proceso dialéctico en el que el individuo se forma a través de la interacción con el mundo externo y su reconciliación con él.

Esta interacción permite al individuo superar las contradicciones entre su ser interno y el mundo externo, logrando una síntesis que resulta en un mayor grado de autocomprensión y desarrollo.

Una de estas contradicciones indudablemente es la tensión ideológico — política entre los conceptos de *"*civilización*"* y *"*cultura*"*, así como entre cierto ideal de modernidad, que se consolida, hasta cierto punto, con la configuración de los estados —nación, tanto en Europa como en Latinoamérica. Durante los siglos XVIII y XIX, Europa vivió un periodo de grandes transformaciones con la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y los movimientos nacionalistas. Estos eventos impulsaron la consolidación de estados — nación, marcados por la unificación de territorios, la creación de instituciones nacionales y la formación de una identidad cultural unificada. A lo anterior, indudablemente contribuyeron las diversas manifestaciones de la cultura letrada. Tal como enuncia Mark Currie en *Postmodern Narrative Theory*, existen evidencias incontestables sobre el poder ideológico de la literatura en áreas como la validación de las naciones, en las expansiones imperialistas, en la promoción de ciertas ideologías (pensemos en las ficciones fundacionales postindependencia en América Latina, o en el impacto del mismo *Bildungsroman* clásico en la consolidación de las élites burguesas), como también en el reforzamiento de ciertas actitudes raciales o de género.

El *Bildungsroman* es un subgénero literario que, a grandes rasgos, intenta representar las transiciones de un personaje desde la infancia y juventud hasta la adultez. A pesar de que el término nace en el contexto del romanticismo alemán, es posible rastrear algunas características de este en algunos textos de renacimiento como en la novela picaresca (Boes 2009) o en su actualización insistiendo en su valor pedagógico. (Peña-Zerpa 2012)

Es importante resaltar el texto canónico de Franco Moretti *The way of the world* (1987) que interpreta el *Bildungsroman* como gran mediador de la cultura europea del siglo XIX en el contexto de la revolución estética y política del mismo siglo.

Por otra parte, Doub (2019) manifiesta cómo la novela de formación en Latinoamérica incorpora en ella las tensiones inherentes a un continente híbrido y plural, y que estas tensiones están atravesadas por la compleja relación entre sujeto y estado.

> […] the *Bildungsroman* has evolved to incorporate contestatory features necessary to address the tensions inherent in a region where hybridity and plurality are underlying characteristics, however unrecognized (or however suppressed) those characteristics may have been during modernization. (p. 142)

En los estudios en Latinoamérica sobre novela de formación, es fundamental reseñar el texto *Vocación y renuncia* (Koval 2018) el cuál, de una forma detallada y precisa explora los orígenes del *Bildungsroman* alemán. Koval reconoce que en el ámbito de habla hispana casi no se conoce o se ha teorizado al respecto, faltando una definición integral que dé cuenta, tanto de lo formal como de lo contenidístico, y también en cuánto a su delimitación. Si bien es cierto que el autor pone límites y estructura a la novela de formación, consideramos importante considerar que el subgénero no puede limitarse a la época de su surgimiento y auge, pues, según Redfield, (1996) « […] *Bildungsroman* brings into sharp focus the promises and pitfalls of aesthetics, and that aesthetics in turn exemplifies what we call ideology». (Preface p. viii)

Además de lo anterior, en Latinoamérica y Colombia, en los últimos años, ha aparecido como objeto de estudio la necesidad del estudio del *Bildungsroman* femenino (Bermúdez, Martínez, & Bermúdez 2015; Consuegra 2009) en el que se afirma que existen diferencias significativas del *Bildungsroman* femenino respecto de uno no específicamente femenino, por lo que es fundamental observar estas diferencias. Estas investigaciones piensan esta novela de formación desde el punto de vista del feminismo y la diferencia.

El trabajo de Francisco Montaña será importante pues aborda las ideas de la infancia en el cine latinoamericano (Montaña 2018). Explica en su tesis la idea de infancia (desde

Benjamin) en relación con el valor del relato histórico y el problema político que surge gracias a la presencia del niño en el relato:

> Además de reconocer que la presencia del niño implica fisuras en la construcción del relato histórico, también ejerce sobre el espectador una fuerza doble. Por una parte, pareciera resquebrajar la noción institucional de la historia, pero al hacerlo a través del pathos de la presencia del niño y el vínculo emocional que ésta supone, implica al tiempo la compasión y la anulación del sentido crítico, de modo que es de nuevo el discurso hegemónico el que surge. (31)

Así pues, tanto las novelas de formación (como las narrativas cinematográficas), exponen aquellas fisuras en las construcciones de los discursos totalizadores, tanto de la historia, como de la cultura. «Las ideas de la infancia responden a ciertas preocupaciones de época» (Lanfranconi 2017 31) y es por ello que la novela de formación colombiana contemporánea muestra cómo aquellas preocupaciones de década tienen una particular cercanía con lo político y la diferencia. Estudios fundamentales como *A history of the bildungsroman* de Sarah Graham (2019) y *Phantom Formations* de Marc Redfield (1996) evidencian las relaciones del género con la construcción de las identidades nacionales y muestran las relaciones entre literatura y estética en el marco de la producción de un sujeto en la historia; estas serán consideraciones teóricas fundamentales para esta investigación.

En el contexto de América Latina, el *Bildungsroman* adquiere una dimensión particular al reflejar no solo el crecimiento individual, sino también el desarrollo de una conciencia nacional y cultural. Muchas novelas latinoamericanas de este género se sitúan en periodos históricos críticos, como la independencia y la consolidación de los estados nación, permitiendo una reflexión profunda sobre la identidad nacional y la búsqueda de autonomía, estableciendo diálogos con muchas de las tensiones y desafíos de la construcción de los estados nación. A través del viaje personal del protagonista, estas novelas exploran temas como la identidad, la

libertad, la justicia y el sentido de pertenencia. Al igual que los personajes en las novelas de formación, las naciones latinoamericanas se enfrentaron a una serie de pruebas y conflictos que forjaron su identidad y determinaron su futuro.

Ahora bien, si en el *"Bildung"* clásico y en muchas de sus versiones hispanoamericanas el prototipo invariablemente favorecido por la sociedad era el del sujeto masculino blanco, en las reescrituras del siglo XXI gran parte de los protagonistas de los relatos pertenece a *"*minorías*"*, o por lo menos, son personajes que se desvinculan de manera directa con la posibilidad de recoger los ideales de tránsito y formación que serán recíprocos en los procesos de identidad nacional; independientemente del género y de la procedencia étnica, la constante aquí es la tensión entre el individuo y la sociedad. Aún los sujetos que antes dictaban la norma hegemónica, son ahora excluidos y por ello comparten, con las minorías tradicionales, una postura de reproche y resistencia. Esta noción de resistencia atravesará gran parte de este tipo de ficciones, y es la infancia una de estas formas de resistencia.

1.4 Sobre la diferencia

Podemos identificar que el pensamiento contemporáneo sobre el concepto de diferencia tiene múltiples miradas. Fundamentalmente, desde la diversidad cultural o interculturalidad y el pensamiento descolonial (Walsh 2013) y desde las aproximaciones de la filosofía intercultural (Fornet-Betancourt 2009) se hacen evidentes distintas perspectivas epistemológicas que exponen la invisibilización a la que han sido sometidas las diversas formas de acceso al conocimiento y los saberes que no están inscritas en la hegemonía eurocéntrica. Implica necesariamente cambiar las condiciones sociales, eminentemente coloniales y monoculturales

que vaya más allá de la inclusión social, sino que permita pensar las realidades desde conceptos y categorías distintas a las tradicionales europeas.

También se ha pensado el concepto de diferencia ligado al de la discapacidad y las distintas formas corporales o patológicas desde el campo epistemológico de los *Disability Studies* que en castellano se han denominado inclusión (Ferreira 2013) y que ha abordado la multiplicidad de corporalidades desde el concepto de diferencia y justicia. (Palacio Ricondo 2011)

A esta aproximación, también podemos agregar la perspectiva del feminismo que ha explorado desde sus orígenes como campo epistemológico las formas de lo diferente y como lo femenino ha sido históricamente uno de los lugares de la diferencia. Podemos pensar en Braidotti (2015) quién desde su posición feminista poshumanista reconoce que: «La paradoja de ser definida por otros reside en que las mujeres terminan por ser definidas como otros: son representadas como diferentes del Hombre y a esta diferencia se le da un valor negativo. La diferencia es, pues, una marca de inferioridad.» (13) Esta aproximación será importante (aunque no la fundamental) pues a este Hombre (con mayúscula) se le oponen distintas formas de vida, entre ellas la infancia como un espacio casi arquetípico de lo otro.

Para Agamben, la diferencia es crucial en su teoría biopolítica. En su serie de obras sobre el *"*homo sacer*"*, Agamben explora cómo el poder soberano produce la diferencia biopolítica al separar la vida natural (zoé) de la vida política (bios). Esta diferencia entre vida *"*desnuda*"* y vida política organiza quién puede participar en la vida política y quién queda excluido, marcando una frontera entre aquellos que son reconocidos por el sistema jurídico y aquellos que son reducidos a meras existencias biológicas. La diferencia, entonces, funciona como una herramienta de exclusión, delimitando quién tiene acceso a los derechos y quién es sacrificado en nombre del poder soberano (Agamben 1998, 9-10). Esto permite una reflexión

sobre las formas en que las sociedades contemporáneas gestionan la vida y la muerte a través de categorías excluyentes.

Ahora bien, para Jean-François Lyotard, la diferencia es un concepto esencial para su crítica a los grandes metarrelatos y su análisis del lenguaje. En su obra *La condición posmoderna*, Lyotard se interesa por las diferencias irreductibles en las formas de expresión, conocimiento y práctica cultural. Argumenta que los intentos de los metarrelatos (narrativas globales que explican el mundo de manera unificada) buscan suprimir estas diferencias al imponer una visión universalista del conocimiento. Lyotard reivindica la diferencia como un espacio para la multiplicidad y el disenso, proponiendo una política y una epistemología que no trate de homogeneizar, sino que celebre la pluralidad de formas de vida, conocimientos y narrativas (Lyotard 1984, 79-81). La diferencia, entonces, es lo que escapa a las totalidades y lo que permite la creación de nuevos espacios de significación. Por otro lado, el concepto de diferendo en Lyotard es central en su obra *Le Différend* (1983), y se refiere a una situación de conflicto en la que no existe un lenguaje común para expresar una injusticia. Un diferendo ocurre cuando una de las partes no puede articular su queja porque los términos disponibles del discurso no le permiten hacerlo de manera efectiva. Esto implica una injusticia: no solo no se puede resolver el conflicto, sino que ni siquiera puede ser reconocido dentro de los marcos normativos del lenguaje dominante. En este sentido, un diferendo difiere de una simple disputa o desacuerdo, que podría resolverse mediante negociación o mediación. En el diferendo, la parte perjudicada queda excluida del lenguaje o las estructuras sociales que permitirían hacer valer su posición. Lyotard utiliza este concepto para explorar cómo el poder y el lenguaje se entrelazan, de modo que algunas voces quedan silenciadas por sistemas que privilegian ciertos discursos sobre otros. En el contexto de la filosofía posmoderna, el diferendo refleja la crítica

de Lyotard a las *"*metanarrativas*"* o grandes relatos universales que, al pretender dar cuenta de todas las experiencias, excluyen y marginan aquellas que no encajan dentro de su estructura.

En cuanto a Walter Benjamin, para él la diferencia es central en su concepto de la historia, particularmente en su crítica a la idea del progreso. En su obra *"*Tesis sobre la filosofía de la historia*"*, Benjamin rechaza la idea de que la historia sea un relato continuo y progresivo, y propone, en cambio, que los momentos del pasado aparecen de manera discontinua y diferenciada, en *"*constelaciones*"* que irrumpen en el presente. La diferencia temporal es crucial: los acontecimientos no se organizan en una secuencia homogénea, sino que los momentos históricos son diferenciados por su relevancia para el presente. Esta noción de diferencia histórica permite que el pasado adquiera un potencial político, ya que la redención o el recuerdo de un momento puede transformar la percepción del presente y abrir posibilidades de justicia y cambio (Benjamin 1968, 263-265).

1.4.1 Política de la diferencia

Como consideración teórica para fines de esta investigación, entendemos la diferencia desde la postura de Claudia Luz Piedrahita (2015), quien piensa el concepto en una perspectiva crítica que desestabiliza el cierre de sentido adscrito a lo significado e instituido y a un pensar categórico, binario y conclusivo [...] desde una perspectiva política molecular y de borde que recoge las dos caras del poder: sometimiento y fuga. [...] Se trata de enfocar el proceso —no el resultado— que va constituyendo lo extraño o aquello que excede lo que está significado y, además, delimitar condiciones de subjetivación que intentan reinscribir su propio territorio y que están contenidas en las intensidades, cortes y líneas de fuga. (51-52). Es decir, entendemos la diferencia, no cómo minoría sino también como proceso y potencia.

En esta definición se hace importante destacar dos categorías importantes de lectura y análisis de las ideas de la infancia: la primera, política molecular y de borde que recoge las dos caras del poder: sometimiento y fuga. Esta primera aproximación a la categoría de diferencia permite observar, en las relaciones que establecen los personajes asociados a la infancia en la novela, como una de las características que los constituye como diferentes es esa relación que establecen de, por un lado, el inevitable sometimiento antes muchas de las ideas del poder (los padres, los maestros, la ley), y, sin embargo, momentos de desestabilización de ese mismo poder a través de fugas.

Ahora bien, el sometimiento y la fuga pasan también por las formas de noción del cuerpo del infante, por los juegos que construyen, por las formas de la imaginación, por las relaciones entre la infancia y el lenguaje, entre otras. Siguiendo a Fleisner (2016) aquella construcción de un campo epistemológico propio en torno a la infancia supone también « [...] construir una teoría de la infancia que se presenta a la vez como la posible solución al problema de la falta de experiencia en la época contemporánea y como una noción que quiere dar cuenta tanto del carácter creado y opresivo del sujeto, como de la ambigua relación que une al sujeto y al lenguaje.» (151); supone también asumir aquella ambigüedad como una posibilidad en torno a un ser que no es humano hasta que adquiere el lenguaje.

Aquí el cuerpo del infante podría jugar un rol fundamental en esta pretensión epistemológica, y en la categoría de política molecular pues, mientras este crece y va adquiriendo todas las características para ser un ciudadano, va exponiendo en él (en los artificios como las prendas de vestir, los colores de estas, lo roles de los juegos, los juguetes, los huecos en las orejas de las niñas, etcétera) como se crea e imagina un cuerpo, sus posibilidades y limitaciones. La infancia habla de la posibilidad de construir toda una alternativa de pensamiento en dónde tenga como fundamentos principales ritmos fragmentados, alteraciones y alteridades, heterogeneidades construidas como voces mudas o tartamudas,

como ideas de lo irrepresentable. En el cuerpo del infante coexisten aquellas alteraciones y fragmentos de lo no normalizado. Fleisner (2017) sugiere que:

> La infancia se vuelve el modo de pensar una alternativa a los problemas de la metafísica occidental y, como dirá Agamben [...], el único modo de superarla (una superación que no implique, por paradójico que suene, una salida por fuera de ella). Se trata de un estado ontológico de no-habla dentro del lenguaje, que acompaña al hombre como un resto potencial nunca actualizado y que abre el espacio a lo que está más allá de lo humano. Es una experiencia del lenguaje, no de un objeto, como la experiencia moderna, sino experiencia del puro hecho de que se habla, del límite del lenguaje sin residuos de lo inefable. (160)

Lo anterior se relaciona de manera estrecha con la segunda categoría de la diferencia planteada para este proyecto que está definida por enfocar el proceso que va constituyendo la diferencia en lo extraño o aquello que excede lo que está significado. Esta categoría es fundamental pues estamos hablando de «novela de formación», y en esta es especial el proceso como constitución del humano. Ahora bien, una de las características fundamentales de esta novela en su contemporaneidad es que expone un sujeto siempre abierto (siempre en proceso, siempre en formación), y es allí en dónde quizás radica la potencia política de la infancia vista desde esta concepción de la diferencia.

Para relacionar lo anterior, con lo político específicamente, será fundamental apropiarnos en esta investigación de la propuesta de Chantal Mouffe que relaciona la diferencia con lo agonístico. Según Mouffe (2016) resulta vital para la política democrática comprender que la democracia liberal es el resultado de la articulación de dos lógicas que en última instancia son incompatibles, y que no hay forma de reconciliarlas sin imperfección. O bien, por decirlo a la manera de Wittgenstein, que hay una tensión constitutiva entre sus respectivas «gramáticas», una tensión que nunca puede superarse, sino únicamente negociarse de

distintos modos (22). En este sentido, y siguiendo a Mouffe, pensaremos que la denominación de política de la diferencia debe también tener en cuenta (además de las dos categorías anteriores) a la diferencia como una condición de la posibilidad del ser, que reconozca que toda identidad resulta puramente contingente, abierta y antiesencialista.

Para sintetizar esto, Mouffe habla de una política agonística en la que los agentes sociales y políticos rompan con el esencialismo idealista y reconozca las posibilidades de disenso. Mouffe explora las posibilidades de la categoría de lo agonístico para proponer un modelo agonístico de democracia, que en uno de sus fundamentos plantea la necesidad del pluralismo agonístico que rompe con la noción simbólica de la sociedad como un cuerpo único, orgánico, que funciona armónicamente sin conflicto.

En este punto, esta categoría resalta las fronteras, desnaturaliza la noción esencialista de la identidad, y propone la diferencia (desde el conflicto sometimiento - fuga y desde el proceso que constituye lo extraño y su exceso) como un mecanismo que albergue una sociedad pluralista.

1.4.2 La diferencia y lo otro – la alteridad

Podríamos decir que la infancia es siempre otro; la categoría de lo otro, pensar su lugar, su dimensión ontológica y sus implicaciones políticas, ha sido fundamental en el desarrollo del pensamiento contemporáneo, especialmente en el latinoamericano. Enseguida destacamos solamente las aproximaciones relacionadas con la orientación que se dará a este concepto en esta investigación.

Roger Bartra, antropólogo mexicano, ha estudiado de manera profunda la o las formas de la Otredad en América Latina demostrando que aquella idea del salvaje o el otro, necesaria

para la construcción de la civilización, fue una invención europea que obedece a la esencia de occidente.

> Esta obsesión occidental por el Otro, como experiencia interior y como forma de definición del Yo, ha revelado la presencia de otras voces: El Otro ha ocultado al otro. Mi esperanza es que, en la medida en que el hombre occidental comprenda la naturaleza mítica del salvaje europeo, pueda enfrentar la historia del tercer milenio, […] La Europa salvaje nos enseña que hubiéramos podido ser otros. (Bartra 2011, 193)

Pensar la infancia y las ideas en la literatura mediante estas ideas que propone Bartra (entre otras) aporta importantes indicaciones para la comprensión de las prácticas sociales en una cultura dominada por la noción y concepción de lo adulto como fin último de lo civilizado. El infante es, en principio, todo lo otro de lo humano que está definido políticamente desde la adultez y la mayoría de edad; el *infans*, el que no habla, al no tener agencia, solo existe como potencia de futuro.

En este sentido, es importante destacar en los planteamientos que relacionan la literatura latinoamericana con las formas de la alteridad como la biopolítica y la animalidad (Giorgi 2014) la inespecificidad (Garramuño 2014) la identidad y lo abyecto (Quintana 2014), y que realizan lecturas que evidencian las posibilidades y relaciones que tienen estas formas otras con las construcciones de subjetividad política basadas en las formas de la alteridad que son constitutivas de lo humano pero que no se encuentran en las imágenes normalizadas del adulto. Así mismo, como rescata Montaña sobre la infancia en el cine (Montaña 2018): «[…] la infancia como el lugar narrativo desde donde se puede decir de una manera otra y que funciona como un *locus amoenus,* ocurre principalmente gracias a que los niños son una presencia silenciosa. Así, al ser los niños incapaces de verbalizarla, la experiencia infantil llega hasta nosotros siempre a través de una mediación: el relato de la infancia es siempre hecho por un adulto.» (25)

1.5 Sobre las anomias.

La anomia es un concepto que en principio tiene dos significados. Por un lado, está la aproximación desde la concepción médica de la fonoaudiología y la neuropsicología, que nos habla de un trastorno del lenguaje que se caracteriza por la incapacidad de recordar, reconocer o incluso de nombrar las cosas. Quién padece esta condición, tiene dificultad para nombrar y recordar los nombres de las cosas o las palabras adecuadas que son comunes para los demás. En el campo de la neurolingüística, la anomia se entiende como un trastorno del lenguaje que ocurre a menudo después de un daño cerebral, como un accidente cerebrovascular o una lesión traumática. Los pacientes diagnosticados con anomia tienen problemas para recordar y articular palabras específicas, a pesar que su comprensión del lenguaje y sus habilidades cognitivas generales pueden permanecer intactas. Esta condición es estudiada en detalle en obras como “Typicality-based learning and generalization in aphasia: two case studies of anomia” de David Caplan, donde se exploran las bases neurológicas de la anomia y los mecanismos cognitivos implicados.

Desde la perspectiva de la lingüística clínica, la anomia se clasifica como un tipo de afasia, específicamente una *“*afasia anómica*”*. Esta condición se caracteriza por la dificultad para nombrar objetos, personas, lugares o conceptos, lo que puede afectar tanto el habla espontánea como la capacidad de nombrar elementos en pruebas de denominación. En *Acquired Aphasia* de Martha Taylor Sarno (1998) se describe cómo los terapeutas del habla evalúan y tratan a los pacientes con anomia mediante técnicas como la terapia de denominación, el uso de pistas contextuales y la práctica repetitiva. Ahora bien, en la

psicolingüística, la anomia se estudia en relación con los procesos cognitivos involucrados en la producción del habla. Los investigadores se centran en cómo el cerebro recupera y produce palabras, y cómo estos procesos pueden fallar en individuos con anomia. En *Psychology of Language* de David W. Carroll (1986), se exploran las teorías sobre la organización léxica y los mecanismos de recuperación de palabras, proporcionando una comprensión más profunda de cómo la anomia afecta la comunicación verbal.

Ahora bien, desde la sociología, la anomia es un concepto que significa la ausencia de normas y la tendencia transgresora de las reglas, tanto a nivel social o colectivo, como a nivel individual (Reyes Morris 2016). Uno de los primeros y más influyentes estudiosos del concepto de anomia fue el sociólogo y filósofo Emile Durkheim. En su obra *El suicidio* (1994), Durkheim define la anomia como un estado de desintegración social en el que las normas y valores de una sociedad se debilitan o desaparecen, dejando a los individuos sin una guía clara sobre cómo comportarse. Esto puede llevar a un sentido de desorientación y falta de propósito, y está estrechamente relacionado con el aumento de la tasa de suicidios en una sociedad que experimenta cambios rápidos o crisis económicas.

Por su parte, Robert K. Merton lo adaptó y desarrolló en su teoría de la *"*estructura social y la anomia*"*. Según Merton, la anomia surge cuando existe un desajuste entre los objetivos culturalmente aprobados y los medios socialmente estructurados para alcanzarlos. Este desajuste puede llevar a diferentes tipos de comportamientos desviados, ya que los individuos buscan alcanzar esos objetivos por medios no convencionales o ilegítimos.

Ahora bien, Jean-Marie Guyau también contribuyó al entendimiento del concepto de anomia. En *La irreligión del porvenir* (2006), Guyau argumenta que la anomia puede surgir en una sociedad donde la religión y otras formas tradicionales de moralidad y autoridad pierden su

influencia. Según Guyau, en ausencia de estas estructuras tradicionales, los individuos deben crear sus propios sistemas de valores, lo que puede llevar a una crisis moral y a un estado de anomia.

Usaremos en este texto el término también como una metáfora del argumento general de la tesis, en el que el concepto de formación es en principio una anomia desde las dos perspectivas, tanto desde la imposibilidad de nombrar como desde la imposibilidad de obediencia de la Ley. Proponemos entonces a lo largo de la tesis la búsqueda de nuevos nombres y nuevas normas para superar (o crear) las anomias de la sociedad.

Por otro lado, las anomias en el texto más que aclaraciones o notas son interrupciones. Proponemos así la lectura misma del documento no como una continuidad, una evolución o un progreso, sino como un acontecimiento que produce una conmoción en la misma lectura. Esta disrupción no es otra que un quiebre o una amenaza que da cuenta también, en la estructura misma del texto, de la imposibilidad de proponer una lectura lineal y progresiva, pues, tanto la infancia como su potencia política son acontecimientos que interrumpen la cotidianidad acelerada, tanto de la adultez, desde una perspectiva etaria, como de la misma noción de *"*mayoría de edad*"* que se materializa en las dinámicas del capitalismo neoliberal contemporáneo. Estas interrupciones también permiten leer-pensar de otro modo.

Finalmente, es también este documento una larga metáfora del proceso de formación y de darse(me) voz, por lo que, de manera analógica al proceso del infante de adquirir su voz, la formación puede entenderse como un tránsito siempre inacabado entre el balbuceo y la palabra, entre el ruido y el sentido, entre el murmullo interior y la posibilidad de hacerse oír en el mundo. Tal como el infante atraviesa un espacio en el que su voz aún no está codificada en lenguaje, pero ya es expresión y deseo, también quien se forma atraviesa zonas de opacidad, de intuición, de ensayo, donde la voz propia se construye en tensión con lo heredado, lo impuesto y lo aún indecible. Esta tesis refleja ello, un proceso de pensamiento en el que se

aprende a hablar y por lo tanto se duda y se configuran contradicciones irresueltas que quizás se resuelven parcialmente.

Este proceso de darse (darme) voz no implica simplemente “aprender a hablar” en el sentido técnico, sino construir un modo singular de habitar el lenguaje, de afectar y ser afectado por el mundo a través de una palabra que no es simplemente repetición, sino creación situada. En este sentido, el proceso de formación y de escritura de esta tesis es menos una adquisición y más una apertura: no se trata de llegar a tener una voz definitiva, sino de sostener el movimiento de hacerse voz, de abrir espacio para una palabra que se diferencie del ruido dominante, sin dejar de resonar con él.

Volviendo a la infancia como metáfora activa, se puede decir que la voz no se adquiere como una herramienta, sino que se forma en medio de tensiones: entre la necesidad de ser comprendido y la imposibilidad de decirlo todo, entre el deseo de nombrar y la experiencia de no saber cómo. El infante balbucea, pero su balbuceo ya es lenguaje en germen, ya es mundo, ya es diferencia. Así, la formación —académica, política, ética o subjetiva— también consiste en aprender a articular ese balbuceo sin sofocarlo, en afirmar la potencia de lo que aún no ha tomado forma plena, sin acelerar su clausura.

Este proceso de darse (darme) voz es siempre relacional. Nadie se da voz del todo a sí mismo, sino que la voz emerge en la fricción con los otros (textos, autores, novelas), en la mirada, la escucha, la réplica, la traducción y el malentendido. Finalmente, pensar esta tesis como una larga metáfora del proceso de darse (darme) voz implica reconocer que esa voz nunca está del todo dada, que cada acto de habla es una tentativa, una aproximación, un ensayo de ser en el mundo. Así como la infancia no se supera del todo, la voz tampoco se

consolida de una vez por todas: permanece como algo que se está formando, que se prueba, que se afina, que se tensa y se transforma. Formarse, entonces, es asumir el riesgo de hablar sin saber del todo, de pronunciar lo que aún no ha sido dicho y, en ese gesto, abrir espacio para otras voces también en formación.

2. LENGUAJE, SILENCIO Y POTENCIA en *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo y *Correr la tierra* de Catalina Navas

«*Bildung* es lo que queda después de que uno olvida todo lo que ha aprendido»

Frase popular alemana

La memoria es esto: un silencio en medio de la ciudad que no se avejenta.

Mercedes Alvarado

Lo que no aprendí, segunda novela de la escritora cartagenera Margarita García Robayo, cuenta la historia de Caty, una niña que inicia a transitar hacia su adolescencia y, en ese tránsito, y en el sentirse deslumbrada por dos hombres (su padre y un vecino hippie llamado Aníbal) se enfrenta a múltiples violencias que vienen desde su familia y atraviesan muchos de los lugares que ella atraviesa y transita. En la segunda parte de la obra, los lectores nos encontramos con una Caty adulta, una escritora exiliada que vuelve sobre algunos recuerdos para terminar de construir su memoria individual.

La novela inicia y termina con las muertes del padre de la narradora-protagonista. Decimos muertes por qué son dos: la primera muerte (en la primera parte de la novela) es una muerte *"*no verdadera*"*, podríamos decir que es un simulacro: «—Su papá se murió —(dijo la madre. *La aclaración es mía*) mientras se envolvía el pelo en un moño.» (67), es una muerte

posible que no ha sucedido, y que es anunciada por la madre, a pesar de la incredulidad de las hijas mayores. «—¡Qué se va a morir! —dijo fastidiada.» (67) Isabel, una de las hermanas de Caty (la narradora).

La segunda muerte es la que cierra la novela. Caty, que al inicio de la novela es una niña de trece años y se enfrenta a una serie de acontecimientos asociados a su crecimiento, en la segunda y última parte de la novela es una escritora adulta (que nunca se identifica como Caty pero que suponemos es la misma de la primera parte) que debe enfrentar el duelo de la muerte de su padre y rememorar algunas experiencias del pasado que aparecen confusas y borrosas en su memoria. «—Mi papá se murió —la voz me salió pastosa y bajita, era mi primera frase del día» (206). La escena de la muerte verdadera del padre es antecedida por la descripción que hace la narradora de una noche en la que X (personaje con quién aparentemente la narradora tiene una relación sexoafectiva) y la escritora han tenido sexo dos veces y que se completa con la divulgación de la noticia de la muerte de su padre a su amante mientras «Por entre los muslos me chorreaba su leche.» (206).

Las dos muertes son los inicios de cada una de las partes en la novela, y la explicación que se hace en la obra de cada una de ellas es una descripción que podríamos enunciar como pequeños momentos que se insertan en la cotidianidad e interrumpen el tiempo mismo; son dos instantes certeros que irrumpen en la temporalidad de la narración (como lo hace siempre una primera frase) para mostrarnos dos imágenes de la infancia y la muerte: la imagen de una niña disfrazada que recibe con angustia la posibilidad de la muerte y la de una mujer desnuda a la que le llega intempestivamente la noticia segura de la muerte del padre. Podríamos leerlas cómo una representación y presentación de la muerte, respectivamente. En la primera parte tenemos tan solo una acción que es simulacro, que viene dada por la narración de la madre (por el discurso del otro), y que es la acción inaugural de toda la novela, pues será la relación que establece Caty con el padre la que configurará gran parte de los hechos en la narración; en

la segunda parte tenemos la presentación negativa de la muerte del padre, que se mezcla con la imagen del semen escurriéndose por la pierna de la narradora, como constatación de su orfandad: « […] el semen rodando por tus piernas será, para siempre, la constatación de tu orfandad.» (229).

En estas dos escenas están condensados algunos de los elementos fundamentales de la obra que abordaremos en este capítulo, en la medida en que exponen su conflicto general que denominaremos en un principio el simulacro de la formación: es la adultez un simulacro, que se caracteriza por el olvido (aparente) de la infancia. Ahora bien, en la relación de la narradora-protagonista con su padre se instaura este simulacro, en donde se dan los elementos fundamentales para la formación de la niña/adolescente, y el sentimiento de orfandad como única posibilidad o resultado de esa formación, como constatación o resultado final, que en el caso en la novela aparece como un no-aprendizaje o la necesidad de construir, ya en la adultez, una serie de recuerdos o memorias que nunca lograrán asirse. Este sentimiento de orfandad se traduce en la pérdida de aquellos imperativos de la existencia que eran conocidos como ideales fuertes (memoria, identidad, ley) y que en la obra son cuestionados y ubicados en el lugar de la inestabilidad y de lo desconocido.

Quizás uno de los más importantes y que configura la experiencia de la narradora-protagonista de manera transversal, es el mismo concepto de ley y su revaloración. En algún momento de la obra, la narradora niña conversando con su padre sobre un libro que ha tomado previamente de su biblioteca, le pregunta sobre una frase: «Suerte es el nombre que se le da a una ley no conocida» (que lee en forma de tatuaje en el cuerpo de Aníbal, personaje importante de la primera parte de la novela). Esta frase constituye una forma particular de comprender la Ley en la obra, que nos servirá de base para observar de qué forma, en el *Bildungsroman* colombiano, se rompe la dialéctica fundadora de la Ley y la violencia preservadora de la

misma, para proponer alternativas desde lo ético y lo estético a esta imagen de la Ley como violencia.

Analizaremos en este capítulo, bajo la luz de estas premisas la novela de García Robayo, en diálogo con otra novela de formación que reconfigura las relaciones entre-con la Ley: *Correr la tierra* de Catalina Navas; estos dos *Bildungsroman* presentan, desde los elementos particulares que caracterizan a cada uno de ellos, a sus personajes en su proceso de formación y configuran las posibilidades del decir y del callar, además de explorar la potencia del silencio y la corporalidad como alternativas a la formación misma. Así pues, las relaciones entre lenguaje, silencio y potencia estarán atravesadas por la reconfiguración del concepto de Ley, desde el simulacro de la formación y el sentimiento de orfandad, que atraviesa a las dos obras.

2.1 *Lo que no aprendí*. Primera parte: entre lo que es posible decir y lo que se puede callar.

La relación Ley y *Bildungsroman* se constituye en la medida en que, tanto Ley como novela de formación construyen una imagen del ser humano, en este caso, de la infancia y su tránsito hacia la adultez, lo que tiene que ver con el tipo de sociedad esperada; las dos son fenómenos sociales que proyectan imágenes de la personalidad humana deseada, del individuo ideal proyectado para la sociedad, del desarrollo de la personalidad humana. (Slaughter 1407). Por un lado, la construcción y constitución de la Ley (en un sentido general, como concepto, y que puede ser enunciado como Ley divina o Ley patriarcal), y las leyes (en sentidos materiales, es decir, en la traducción de la sociedad deseada en elementos

particulares como las normas, reglas, manuales, leyes para la ciudadanía, etcétera) construyen formas o modos de vida que expresan un deseo o una aspiración, más no una realidad empírica. La Ley divina que enuncia «No matarás» o la ley constitucional colombiana que enuncia en su Artículo 12. «Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes» son el proyecto de lo deseado. Que exista la ley como enunciado no significa que exista correlativamente una práctica que garantice su cumplimiento. Ahora bien, las preguntas son entonces: ¿cuáles son las posibles relaciones que podemos establecer entre la idea de formación y la ley y cómo estas se materializan en la novela de García Robayo?, ¿cómo dialogan estos enunciados de la ficción deseada (Ley) con la configuración del ser humano, en general, y del individuo específico, en particular, al que atañe la *Bildung* o formación?, ¿qué papel juega la Ley en el proceso de autorrealización, característico de la *Bildung*? Y, específicamente, ¿cómo se configuran estas relaciones en la ficción?, ¿qué pueden los *Bildungsroman* colombianos en esta configuración de la ficción deseada que es la Ley?

- [Anomia 1 – Excepción – Agamben

> […] el nomos biopolítico de la contemporaneidad es un enorme campo de concentración donde el estado de excepción se ha convertido en la norma.
>
> Valls Boix, J. E. (2020).

*"*La paradoja de la soberanía puede formularse también de esta forma: «La ley está fuera de sí misma», o bien: «Yo, el Soberano, que estoy fuera de la ley, declaro que no hay un afuera de la ley»*"* (Agamben, Homo sacer I 27). ¿Puede existir para nosotros ese lugar afuera de la Ley?, ¿quién o quiénes habitan esa exterioridad?

Podríamos decir, en un primer acercamiento, que esa exterioridad no existe. No hay un lugar que no esté atravesado por la Ley, una Ley, así sea la Ley divina o cualquier ley humana. Como bien lo ha enunciado el mismo Agamben, y otros pensadores recientes, el emplazamiento que funcionó como lugar sin Ley, mediante la figura de la excepción, es el campo de concentración. Sin embargo, no podemos afirmar que eran lugares ausentes de Ley, tan solo que lo normado iba más allá del Estado o de los ordenamientos jurídicos constitucionales de lo que hemos llamado democracias. Las leyes del campo son leyes tácitas determinadas por el soberano sobre las vidas que debían (o no) ser vividas, son leyes que enuncian quién muere o quién posterga su muerte por algunos días o meses. Es una sola ley: aquellos que el soberano señale deberán morir. Ante la inevitabilidad del morir de los cuerpos en los campos de concentración, y después de estos (los campos) como lugares para la muerte (después del fin de la guerra), se declara el triunfo de la democracia como el signo del porvenir (Adorno), y vuelve la Ley al mundo, pero ya no es la misma Ley, pues ahora esconde bajo su manto los fantasmas del campo. Podríamos parafrasear la frase de Adorno sobre la poesía después del holocausto, y decir que escribir leyes después de Auschwitz es un acto de barbarie, en el sentido agambeniano en el que el estado de excepción es el paradigma de la política contemporánea. Este paradigma hace eco con la historia política y social colombiana del último siglo. Todo aquél fenómeno que ha sido denominado La Violencia, que el reciente informe de la Comisión de la Verdad (2022) titulado *No matarás* ha tomado como fecha inicial 1958 (creación del Frente Nacional) tiene como un característica base la concepción de que existen lugares, territorios y situaciones en los que estamos fuera de la Ley, o, en palabra de Ángela

Uribe Botero (2014) en un no-mundo[3] que, así como confina a la víctima a su propio cuerpo, también podríamos decir que confina al cuerpo social sobre sí mismo, un cuerpo que ha sido *nuda vida*, que es un cuerpo matable. Así pues, la Ley proclama, de manera taxativa, que *Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes*, sin embargo, su misma condición de excepcionalidad es la que permitió, en la historia reciente de Colombia, las escandalosas cifras que revelan los distintos informes del Centro de Memoria Histórica y de la Comisión de la Verdad. Los cuerpos desaparecidos, torturados, tratados de manera degradante e inhumana exponen la inoperancia de la Ley como enunciado. Nos parece importante tener en cuenta esta primera aproximación al concepto de Ley dado que será un elemento transversal a la novela de formación en Colombia en las novelas estudiadas en esta tesis. La constante tensión entre el sujeto que está buscando autorrealizarse y las imposiciones de la Ley, por un lado, y por el otro, los evidentes mandatos, tanto de la sociedad como del Estado, que lo desvinculan de aquellas leyes y le prometen de una u otra manera otro tipo de ficciones mucho más relacionadas con la violencia (el sicariato, el narcotráfico, por ejemplo), en donde la posibilidad de autorrealización de manera inmediata a través del dinero fácil o la ausencia total de una serie de leyes que regulan el comportamiento social. Toda Ley es Ley porque es un

[3] «[…] un mundo no humano es un mundo en el que, en primer lugar, han sido frustradas las dos expectativas elementales que solemos tener en relación con los demás; es decir, es un mundo habitado sólo por víctimas y perpetradores. Un mundo no humano, es además de esto, el espectáculo de un sinsentido.» (Uribe Botero, 2016, p 235). La aproximación que realiza Ángela Botero Uribe se vincula, no solo al concepto de excepcionalidad que propone Agamben en su filosofía, sino a nuestra aproximación a la noción de formación que está en las novelas de formación en Colombia. Allí la idea de formación está atravesada por el reconocimiento de habitar un mundo que es un mundo no humano, en el que no existe vínculo entre la Ley como enunciado y su ejecución en la cotidianidad.

deseo, más que una acción. La Ley del incesto, primera Ley según Freud, será el deseo que Edipo no mate a su padre ni se case con Yocasta, sin embargo, así sucede.]

- [Anomia 1.1 – Excepción – Constitución política de 1991

Una de las ponencias presentadas por los constituyentes en las plenarias durante la Asamblea Nacional Constituyente en Colombia se titula: *"*Normas de excepción. El estado de sitio y el estado de excepción*"*. La emergencia social y económica se conciben bajo dos criterios fundamentales. El primero es aquél que rescatan varios analistas e incluso la ponencia misma y es el uso y abuso previo de este mecanismo por parte de los distintos gobiernos desde 1970:

> El estado de excepción se convirtió, por lo menos hasta 1991, en un instrumento ordinario de la política gubernamental. Así, por ejemplo, en los 21 años transcurridos entre 1970 y 1991 Colombia vivió 206 meses bajo estado de excepción, es decir 17 años, lo cual representa el 82% del tiempo transcurrido (García Villegas).

La excepcionalidad como norma, que caracterizó a la nación colombiana según varios comentaristas hasta 1991 en su carácter explícito, es una de las características fundamentales que reconoce Giorgio Agamben como uno de los fundamentos de los estado - nación occidentales en su ejercicio actual. Para el italiano, el ordenamiento jurídico (las leyes que normativizan el comportamiento social) está siempre a disposición del soberano, quién puede suspenderlo en el Estado de excepción, en dónde vemos el espacio de lo no-jurídico (en dónde el poder puede disponer de la vida del humano), en el que lógica y *praxis* se indeterminan y una pura violencia sin razón

(*logos*) actúa o puede actuar sobre el cuerpo del humano. Como refiere Agamben (2006) «En toda norma que prescribe o prohíbe una cosa […] está inscripta, como excepción presupuesta, la figura pura y no sancionable del caso particular que, en el caso normal, confirma su transgresión» (34). Gran parte de la discusión de Agamben sobre el Estado de excepción como ley normal en las formas de gobierno actuales apunta a explicar que, como se señala coloquialmente, toda ley tiene su excepción, y que es a través de la excepcionalidad y la posibilidad de expedición de decretos con fuerza de ley que se ha gobernado occidente. Un aspecto particular para rescatar es que es: una ley orgánica la que regulará los estados de excepción (17); teniendo en cuenta las características antes señaladas sobre la Ley orgánica, resulta nuevamente paradójico que se faculte al gobierno mediante una serie de normas sin obligación de cumplimiento de otras, más aún en el concepto mismo de la excepcionalidad que, como señalan varios analistas, es una de las figuras más utilizadas para la *"*protección*"* del Estado pasando sobre el mismo Estado de Derecho[4]. A lo largo de la revisión de las ponencias en el contexto de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991 que provee del ordenamiento jurídico de la nueva constitución colombiana hemos identificado de manera general que en gran medida el concepto de Ley se constituye mediante paradojas en las que sus contradicciones están dentro de su misma enunciación, así como en los supuestos que buscan contradicen en gran parte a la realidad del país. [Quisiera resaltar que, tanto estructuralmente como parte del argumento central de esta

[4] Incluso, como señala Cifuentes Muñoz (2002), en 2001 en Colombia se crea la Ley 684 o de seguridad y defensa nacional, aprobada como una norma de carácter ordinario pero que en gran medida reemplaza a la figura de estado de excepción. Según Muñoz: «El contenido de la Ley 684 es, en general, atentatorio del Estado Social de Derecho instituido en nuestro país a partir de la Carta Política de 1991, en tanto que se atribuyen nuevas facultades al Poder Ejecutivo y a la Fuerza Pública sin control alguno, generándose así un gravísimo menoscabo al principio democrático de la separación de los poderes y poniendo a su vez en riesgo un amplio grupo de derechos fundamentales»

tesis es que la formación es, en principio, una contradicción irresuelta que se mantiene Teoría teatro

¿Cuál es el imaginario de lo que sucede cuándo el ser humano transita desde la infancia hasta la adultez? Aparentemente que ha resuelto las contradicciones que le imposibilitaban adquirir la mayoría de edad, su ser absolutamente racional. Si los seres humanos podemos deliberar en lo público, tomar decisiones sobre los cuerpos de los otros (infantes) y ejercer la ciudadanía, es por qué, en principio, nuestra adultez nos posibilita resolver las contradicciones inherentes a la infancia]

Chaparro Amaya, A. (2020) llama a esta paradoja una dualidad doctrinal que está en gran parte del texto constitucional. Para Chaparro, si bien las causas que sirvieron de aliciente para la redacción de la Constitución de 1991 no se han resuelto, eso no puede ocultar que se trata de una de las constituciones más modernas y progresistas del mundo civilizado. Esa disociación casi esquizofrénica entre el mejor de los mundos posibles que ofrece la Constitución y la persistencia de los problemas sociales, económicos, culturales e incluso judiciales que la motivaron, merece una consideración preliminar. (288) Esta consideración, según Amaya, está caracterizada por la reafirmación doctrinal de la Constitución de las leyes del capital, por un lado, y la búsqueda de un Estado social de derecho que defiende derechos sociales y culturales contradictorios con la doctrina del capital. Es este carácter paradójico el que se observa en gran parte del texto constitucional y en el concepto de Ley que se encuentra en el contexto de la Asamblea, ligado a una serie de realidades contrapuestas y en contradicción con la tradición conservadora del establecimiento colombiano. La misma Ley como concepto incluye o enuncia posibilidades no jurídicas para su praxis (el *"*no pasa nada*"* de la Ley orgánica, la *"*buena fe*"* de los mecanismos de protección o la misma excepcionalidad de las normas de excepción) que son más del orden moral que

jurídico. Aquello jurídico y no jurídico crea una paradoja entre lo que se enuncia en la ley y lo que sucede en la realidad, es decir, cómo la norma que da el poder para regular algún comportamiento, y que se expresa de manera general (por ejemplo, en la Constitución) no tiene correspondencia con las acciones de los individuos en la cotidianidad.

En este sentido, pensamos que el carácter paradojal del concepto Ley puede pensarse también como una herramienta para la reflexión sobre la Novela de Formación Colombiana que es escrita posteriormente a 1991, pues la obra literaria pone en tensión y revalúa el fenómeno constituyente desde las posibilidades de la ficción; es el caso de *Lo que no aprendí* (2014) de Margarita García Robayo. La equivalencia entre el contexto diegético de la obra (el crecimiento- maduración de la narradora, la salida de su infancia) y el contexto histórico-político de la nación (la nueva constitución hacia una nación pluricultural) nos invita a revisar las relaciones entre el tránsito de la infancia a la adultez del personaje de la novela bajo las transformaciones en el concepto de Ley [norma], que se propone también como un cambio sustancial para la nación, y que podría ser una herramienta útil para la reflexión sobre la novela de formación colombiana. Más aún cuando han pasado 30 años del evento constitucional en Colombia y es posible realizar algunas valoraciones que coinciden con ese elemento paradojal o contradictorio de la Ley misma. Como señala Carlos Rincón (2014), nunca se ve reflejada en una vinculación entre lo enunciado en la ley y lo realizado en la praxis, y lo que se busca es « […] encontrar el porqué de la imposibilidad que hubo en Colombia de hallar un modo de tratar el pluriculturalismo constitucional como acontecimiento, y a entrever el alto grado de contingencia de la inscripción constitucional de la pluriculturalidad en 1991.» (26) Para entender esta imposibilidad, es

útil entender el acontecimiento como un suceso que irrumpe en el orden establecido, provocando un cambio radical en la realidad y las estructuras existentes. Sin embargo, en el caso del pluriculturalismo constitucional en Colombia, el reconocimiento de la diversidad cultural no se tradujo en un cambio radical en las prácticas políticas y sociales. Desde la perspectiva de Rincón, el pluriculturalismo fue reconocido en el texto constitucional, pero no produjo una verdadera transformación de las estructuras de poder y de las prácticas de exclusión. En lugar de un acontecimiento que reconfigurara el espacio político y cultural de Colombia, el pluriculturalismo se gestionó como una inclusión controlada que permitió al Estado seguir operando bajo las mismas lógicas centralistas y homogenizantes, e incluso, como una estrategia para legitimar el Estado sin necesariamente cambiar las relaciones de poder. Esta instrumentalización del pluriculturalismo impidió que se convirtiera en un acontecimiento real que pudiera desafiar y desmantelar las lógicas coloniales y centralistas que han prevalecido en el país.

Por otra parte, a pesar de los avances legales, las comunidades indígenas, afrodescendientes y otras minorías en Colombia continúan enfrentando graves problemas de exclusión, violencia y marginalización. La constitución no fue suficiente para alterar de manera efectiva las prácticas de discriminación y exclusión, lo que demuestra la incapacidad del Estado de tratar el reconocimiento pluricultural como un cambio radical o un acontecimiento transformador. Por el contrario, el Estado colombiano ha mantenido, en gran medida, un enfoque monocultural, donde la cultura dominante sigue dictando las normas, valores y prioridades. El pluriculturalismo constitucional fue absorbido por un marco institucional que no estaba dispuesto a ceder el control ni a abrir un espacio real para la diversidad. Este proceso de absorción neutralizó el potencial del pluriculturalismo para ser un verdadero acontecimiento.

En este sentido, como primer punto, quisiera resaltar que en la novela de Margarita García Robayo *Lo que no aprendí*, el acontecimiento de la Constitución política de Colombia de 1991, que aparentemente tiene una trascendencia como acontecimiento histórico en la vida del país, pasa a un segundo plano, es referida como un evento casi sin importancia:

> La ceremonia de la Constitución no le importaba a nadie. Para empezar, la música estaba tan alta que nadie oía lo que estaba diciendo el presidente Gaviria. Piñeres y mi papá, que había vuelto esa tarde, estaban frente al televisor, pero tampoco le ponían atención. Mi papá miraba un poco la pantalla y después miraba la terraza, donde Júnior y Gabito imitaban los pases de Wilfrido Vargas. Melissa, Isabel y mi mamá estaban risueñas, tomando Manichewis y poniendo aceitunas en unos platitos. Eugenia, en cambio, estaba amargadísima, sentada en el muelle con su Manichewis en la mano: doblaba servilletas y miraba la bahía. Yo me había apartado en una hamaca que colgaba en una esquina de la terraza y los miraba a todos desde ahí. Júnior había venido a hablarme, pero le dije que me dolía la cabeza:
>
> —¿Quieres una pastilla?
>
> —Quiero una pizza.
>
> —Pero no hay.
>
> —Entonces vete. [96]

La mirada de la niña protagonista (Catalina) que narra la situación se constituye en una descripción apática desde de la acción de la ceremonia de la Constitución, y evidencia en cierta manera un conflicto entre el cambio histórico y el cambio subjetivo del personaje, que se encuentra en la etapa final de la infancia. Teniendo en que un «[…] recuerdo individual se ve afectado por la memoria colectiva, [y de esta manera] adquiere significación histórica» (Molloy 221), lo que vemos en la descripción de la niña son esa serie de tensiones, que en la obra están descritas también de forma paradójica y contradictoria, pero en este caso entre diversos personajes y sus distintas apreciaciones de la Constitución de 1991. En los primeros capítulos de la obra, aparece el personaje del *"*El Míster*"* amigo del padre de la protagonista quién es de los primeros personajes en opinar sobre el evento constitucional. El Míster decía que Pablo Escobar era el único político honesto que había parido ese país de ladrones, que, porque él sí repartió la plata entre su gente, no como los otros, que les habían regalado el país entero a los gringos. Y que, aunque pasaran la ley de la no extradición, él esperaba que don Pablo no se entregara nunca, que le hiciera pistola al presidente Gaviria y que después agarrara esa Constitución de porquería y se tomara una foto limpiándose el… (55) La opinión del personaje denota en cierta medida una contrapropuesta a lo que al parecer desde la crítica se ha dado como un consenso nacional frente al acto legislativo de la Constitución y, sobre todo, sobre al carácter de cumplimiento de la Ley. La voz de la narradora permite dar cuenta de cómo posteriormente la opinión del padre sobre la redacción de la Constitución y el papel de Álvaro Gómez desestima la opinión de El Míster, quién ha sido descrito anteriormente como un viejo compañero socialista del padre.

A la opinión del Míster se suma la opinión de otro de los personajes de la obra, en esta ocasión, una hippie que, en compañía de otro hippie, Aníbal, viven en una casa

abandonada cerca de la vivienda de la protagonista. Con ellos la niña entabla una breve amistad que significará para la protagonista indudablemente un acontecimiento fundamental en esa salida de la infancia. Previo a una reunión de los padres con Álvaro Gómez en una fiesta, la opinión de la hippie sobre el evento de la Constitución hace evidente aquella opinión lejana al consenso nacional:

> Era sábado a la tarde y en mi casa había un gran alboroto. A la noche había una fiesta en la casa de los Piñeres. Un coctel al que irían algunos políticos de Bogotá, incluido Álvaro Gómez. En menos de tres semanas se presentaba la nueva Constitución de Colombia y todo el mundo hablaba de eso, en la televisión y en la vida real. Hasta la hippie, que nunca hablaba de nada, había hablado de eso una vez: «Son todos fachos», dijo una mañana, mirando una foto de la Asamblea Constituyente en el periódico. Después escupió en el piso. (71)

A la anterior se suma la opinión de un taxista que difiere en algún grado de las anteriores en algunos aspectos, pero que también muestra la gran paradoja del evento constitucional: «El taxista decía que esa Constitución estaba llena de mentiras, que el presidente Gaviria era un vendido a los gringos y que a don Pablo, un tipo que no había hecho sino robar para los pobres, lo iban a mandar para afuera, eso ya estaba cantado.» (145). Las citas anteriores en el contexto diegético de la obra ahondan el carácter paradójico, no solo en el concepto Ley revisado, sino en toda la proposición de la Asamblea Nacional Constituyente, que, si bien se instaura como un proyecto de esperanza nacional y de salida, incluso metafóricamente de una minoría de edad, y piensa un país mayormente democrático, desconoce distintos elementos contradictorios, tanto internos como externos. Este carácter paradójico, tanto de la Ley desde una perspectiva general, como de lo que sucede en Colombia con la ley, se

> constituye en una herramienta importante para la reflexión sobre la Novela de Formación en Colombia pues, como dice Doub (2019) la novela de formación en Latinoamérica incorpora en ella las tensiones inherentes a un continente híbrido y plural, y que estas tensiones están atravesadas por la compleja relación entre sujeto y estado, en donde « […] el *Bildungsroman* ha evolucionado para incorporar algunas características contestatarias necesarias para abordar las tensiones inherentes en una región donde la hibridación y la pluralidad son características subyacentes, sin importar cuán desconocidas (o suprimidas) esas características puedan haber sido durante la modernización.» (142) y la paradoja es quizás de hecho una de las características más relevantes de esa necesidad contestataria que muestra la Novela de formación, pues involucra la necesidad de salir de esa paradoja mediante formas que no lograron aprenderse en la formación. En el caso de la obra de García Robayo, desde el mismo título y en gran parte de la narración hay una clara tensión entre la expectativa de lo que se espera en el crecimiento y la adultez, y cómo estas expectativas de la vida adulta que se tienen en la infancia se transforman en una gran paradoja cuándo se llega a esa mayoría de edad y la expectativa no es más que una frustración, algo que sucede también con la paradoja de la Ley en el contexto colombiano.

Con un propósito similar, pero desde la ficción, la novela de formación o *Bildungsroman*, desde su surgimiento como subgénero de la novela, aproximadamente a finales del siglo XVIII, proyecta un individuo deseado, ya no a través de frases taxativas que están dadas como órdenes inamovibles, sino mediante la construcción narrativa de ciertos personajes/tipo que sintetizan y encarnan los comportamientos deseables de los individuos. Es el caso paradigmático de Wilhelm Meister, el personaje de la novela de Goethe, que se debate entre una pasión personal que es la afición al mundo del teatro y la actuación, y la ley patriarcal que

lo alejan de ese deseo inicial. Al finalizar la obra, la decisión de abandonar el teatro será clave para comprender que la formación o el individuo deseado por la sociedad está caracterizado por el abandono de ciertos ideales que no son los de la vida burguesa. Lo que hace Meister es transitar entre lo que podríamos llamar la *"*vocación*"*: sus intereses artísticos y su sensibilidad estética, además de su posible enamoramiento; y su *"*destino*"*: el renunciar a los ideales estéticos y a los intereses afectivos para entregarse a la vida de los negocios y de concordancia con su clase (la de su padre y su familia). Wilhelm Meister representa en cierta manera un ideal de hombre en la sociedad de finales del siglo XVIII y principios del XIX, un hombre que sabe renunciar a sus deseos para poner por encima el de la sociedad pues, tal como afirma Sarah Graham en *A history of the Bildungsroman*, el *Bildungsroman* explora de manera muy estrecha las relaciones entre el yo y la sociedad. Graham, siguiendo a Moretti, refiere que el subgénero no solo es importante como un acontecimiento dentro de la historia de la literatura, sino que también es relevante en la cultura y en lo social por qué representa y recrea tal como lo leemos, *"*una relación con la totalidad social*"* (Graham 4). Esa totalidad social inevitable configura una serie de tensiones que serán las que le darán forma al sujeto que nace dentro de determinada cultura, sin embargo, generalmente están dadas por aquello que es figurado, deseado o anhelado por el individuo y aquello que la sociedad permite o reprime. En este sentido, y para el caso colombiano, esas posibilidades también vienen dadas por la misma necesidad del sujeto de nombrarse a sí mismo; *Lo que no aprendí* es una novela de formación que, en torno a esas relaciones entre el yo y la sociedad, muestra la tensiones entre el decir y el callar, es decir, entre el decir que implica un acto de transgresión o rebelión, donde la protagonista desafía las normas impuestas por la sociedad, la familia o las instituciones pues, en principio, está accediendo a lo que no tiene: la voz. Por otro lado, al callar, el personaje en la novela de formación se enfrenta a sus propios límites y a las tensiones entre su mundo interior y las expectativas externas. Este silencio puede ser tanto una forma de ocultar aspectos de su

identidad que aún no comprende o acepta, como un medio para procesar y madurar sus pensamientos antes de expresarlos plenamente.

En el escenario diegético de la novela de Margarita García Robayo, en su primera parte, es el de la construcción, y el de una nueva posibilidad para el pueblo colombiano de enunciarse a sí mismo dentro del ordenamiento jurídico; el contexto de escritura y publicación de la Constitución Política de Colombia en 1991 será el telón de fondo de la novela. En la primera parte de la obra, que cómo hemos enunciado inicialmente, gira en torno a la no-muerte del padre y la posible relación que se inicia a construir entre Caty y él, hay un elemento interesante en ese acontecimiento (el casi morir del padre) y es el impedimento para hablar sobre esa no-muerte; la escena inicial de la novela es un acontecimiento que *"*no se puede contar*"*, algo de lo que no es posible hablar. ¿Por qué no se puede hablar de la muerte (del simulacro de la muerte) del padre? La madre de Caty establece una prohibición directa que atraviesa, no solo a ese acontecimiento, sino en general a la vida del padre y a aquellos actos que tienen una relación con su oficio. Las acciones del padre serán siempre un secreto o un misterio para los hijos, pues allí hay un mundo vetado al que el infante no puede acceder. Incluso cuándo la narradora crece y es adulta, ese mundo continuará como un misterio que se intenta recuperar a través de la escritura. Posterior a la escena en dónde el padre está aparentemente muerto y despierta del trance en el que se encuentra, aparece la voz de la madre quién ordena a sus hijos que no se puede hablar al respecto:

> Mi papá se puso los lentes que estaban sobre el escritorio y giró la silla de vuelta a la ventana. Mi mamá esperó unos segundos y cerró la puerta, caminamos por el pasillo y antes de llegar a la sala se paró: —No le cuenten a nadie. (69)

La orden de la madre, que de manera impositiva impide a los niños la posibilidad de realizar cualquier relato sobre el episodio, va a ser significativa en dos elementos particulares;

el primero es la necesidad del hablar por parte de la niña y las distintas negaciones o silenciamientos, que vienen dados en la mayoría de las ocasiones por orden de la madre, y que son constantes y frecuentes en la obra. Aparece desde la primera escena de la novela un contraste muy fuerte entre la madre (quién encarna la Ley y la autoridad en la obra) el padre, (que también encarna la Ley pero de una manera oculta, escondida, misteriosa) y la niña. La acción de hablar, que Caty enuncia en distintas ocasiones como una necesidad, es vista por la madre como algo escandaloso: «—Tenía que hablar con ellas —contesté. —¿Hablar? ¿Hablar qué? Mi mamá se escandalizaba cada vez que uno decía la palabra hablar.» (72). Que la madre se escandalice al hacer evidente que la niña puede hablar está generalmente acompañado de distintas escenas de violencia que ejerce el adulto (la madre) cada vez que la niña intenta en distintas ocasiones realizar la acción (hablar); violencias relacionadas en principio con la amenaza: «Sé de una niñita que renegó de su mamá y la siguiente vez que cumplió años se levantó sin lengua: nunca más habló» (75); la amenaza que incluye el castigo físico «—Vuelve a hablar y te reviento la jeta.» (79) y un castigo que incluso se podría catalogar como tortura: «—Culicagada chismosa, te voy a arrancar las orejas con mis propias manos y te las voy a hacer tragar —sacudió la cabeza.» (88) y que en muchas ocasiones se materializa en acciones de violencia contra la niña, como sucede por ejemplo en un episodio que Caty recuerda, en el que la madre la golpea cuándo ella repite las mismas palabras de la madre: la profesora de Caty le pregunta por su padre y ella dice que es de Venus, repitiendo aquello que le había dicho la mamá. Por decir esto en la escuela, es requerida la madre por la maestra para aclarar las afirmaciones de Caty:

> ¿Venus? —se palmeó los muslos—. ¡Por Dios!, son locuras de Caty. Y antes de que yo pudiera abrir la boca para defenderme, ella me estaba pellizcando la nuca como

> a un perro basto sin que miss Tania se diera cuenta. *No se habló más del tema* (la cursiva es mía). (74)

Esta tensión frente al hablar establece en la novela un claro discurso *"*agonístico*"* entre la madre y la hija (el adulto y el infante), sin embargo, podemos decir que lo que encontramos a lo largo de la novela es una falsa antinomia entre lenguaje y silencio. Mientras la madre intenta a través de las formas de la violencia ya enunciadas, que aparecen en ocasiones como recursos limitados y característicos de las acciones que realizan los padres para formar a sus hijos (el regaño, el castigo, el encierro, el castigo físico, etcétera), evitar el hablar de la niña, la hija busca y explora distintas estrategias para salir de aquel lugar silente, las cuáles van a estar ligadas con ciertos aspectos de la rebeldía adolescente. Existen aquí dos elementos importantes a resaltar: uno es la privación de hablar que la madre impone a la niña, que se establece en las frases amenazantes y la violencia física, como hemos visto; el otro elemento es la negación a hablar de la propia niña, que en la obra aparece como una posibilidad, no solo para dar una lección moral a la madre, sino también como la forma de conseguir esa información aparentemente vedada a la infancia. El episodio que abre la novela (la aparente muerte del padre) será fundamental para la primera parte pues estará directamente relacionado con lo que se puede decir y lo que se debe callar, específicamente sobre oficio del padre, quién fue un abogado importante de la ciudad pero que ahora (en el presente de la diégesis que es 1991) se dedica a alguna labor relacionada con las ciencias ocultas, pero que necesariamente se extiende a todo aquello que le es permitido enunciar a la infancia. Los niños tienen negado o prohibido hablar sobre el oficio actual de su padre, y esta es ocultación hasta cierto punto uno de los elementos centrales de la primera parte, puesta permitirá que la relación entre Caty y su padre se fortalezca a través de ese secreto. Esta labor es ocultada por la madre a sus hijos menores, pues ellos no entienden, como lo vemos en la siguiente conversación entre la madre y una de sus amigas:

¿Y qué les dijiste a los niños

Que no abrieran la boca

¿Se asustaron?

Ellos no entienden. (77)

Es ese entender el que busca Caty a través de distintas indagaciones, y una de ellas es mediante la negación para hablar. En un episodio al inicio de la novela, y después de un incidente en el que Caty ha tratado de escuchar una conversación de adultos para saber qué le pasaba a su padre, la madre de Caty le hace su desayuno favorito, sin embargo, esta lo mira con despreció y decide callar ante su insistencia.

—Buen día, mi amor, voy a hacerles un pudín para la merienda.

Bostecé. A mi mamá le daba culpa porque en las vacaciones no nos llevaban

a ninguna parte. […]

—¿Qué quieres desayunar, Caty? ¿Huevos revueltos? […]

—Me da igual —alcé los hombros. […]

—Nena, ¿no quieres invitar a alguna amiguita del colegio a que se pase unos días acá? […]

¿Amaneciste muda? (86-87)

Después de una prolongada insistencia, Caty comprende que su silencio surte efecto en su madre y le pregunta a qué se dedica su papá. Ante la insistencia de la pregunta, la madre

usa apelativos hacia su hija como chismosa o frases como «Es que con esa lengua tan larga que tienes no sé si puedo confiarte algo» (88) que revelan temor o prevención de la madre por el hablar, que implica incluso revelar un cierto secreto familiar: la ocupación del padre que es descrita sin ninguna precisión ni explicación clara, pues tan solo hay una referencia a unos poderes del padre que nunca se describen. Posteriormente, la insistencia de la niña termina en la sentencia: «—¡Ya está! No se habla más del tema» (89). Nuevamente, la madre impone su autoridad y su silenciamiento a la niña a través de la obligación y la orden. Para Lyotard, el silencio es un signo del diferendo[5], y son los gestos silenciosos de la niña aquellos que se hacen más poderosos en la obra al mostrar incluso la misma incapacidad de hablar de manera coherente de la madre. Las implicaciones del silencio en la novela, en esta primera parte, dan cuenta, en primer lugar, de aquél conflicto irresoluble entre la imposición de la autoridad de la madre a una niña que está en proceso de formación, y que inevitablemente interioriza la acción de callar como quizás una de las privilegiadas para el relacionamiento con los otros; y en segundo lugar, son en cierta medida una respuesta o resistencia estética que disloca la temporalidad adulta (y su lógica de permanente hablar) e instaura otra forma temporal estético/política que parte en principio del silencio y el instante como potencias o, como una de las estrategias de impoder[6], que hace de ese silencio del *infans* un lugar intermedio de resistencia: « […] Es un silencio-acción, que hace dos cosas: interrumpe y suspende lo

[5] Lyotard (1999) define el diferendo no solo como diferencia entre multiplicidades sino como un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. (9). En esa medida, es necesaria esa imposibilidad de reconciliar diferencias para instaurar, no solo una literatura, sino como lo dice el mismo Lyotard, una filosofía y tal vez una política. El diferendo es también disenso y heterogeneidad.

[6] Lyotard hablará en *Economía Libidinal* sobre el impoder, concepto que en diálogo con Blanchot y Derrida, estará relacionado no con la ausencia de poder, sino con la fuerza del vacío, el silencio, y probablemente, la infancia. Fernández-Savater explica en estos términos el concepto: ¿Qué significa impoder? Significa que no pasamos de la impotencia en la que estamos en la situación sin salida al poder, sino que dejamos de ser objetos sin por ello convertirnos en sujetos. Dejamos de ser efectos de la situación sin salida, sin convertirnos en causas. Dejamos de ser víctimas, sin por ello convertirnos en héroes o en verdugos. Dejamos de ser súbditos, pero sin convertirnos en soberanos (33)

previsto» (Fernandez-Savater 34-35). Para Lyotard (1988) es el silencio (entre otras manifestaciones) aquello que tiene la posibilidad de anunciar lo que está por-venir

- [Anomia 2 – Silencio – Lyotard

> […] las tinieblas, la soledad, el silencio, la cercanía de la muerte pueden ser "terribles" en cuanto anuncian que la mirada, el prójimo, el lenguaje, la vida van a terminar por faltar. Se experimenta la posibilidad de que muy pronto ya nada suceda. Lo sublime es que del seno de esta inmanencia de la nada, sin embargo, suceda, tenga "lugar" algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple aquí está, la ocurrencia más mínima de ese "lugar". (91)

Podríamos leer el silencio, desde la perspectiva lyotardiana, en dos sentidos: i) desde la relación con lo sublime, el terror de la palabra que no acontece, lo impresentable. El silencio como un signo del diferendo, de aquel escenario en el que la capacidad de juzgar se imposibilita por no tener reglas que nos permitan emitir juicios; por otra parte ii) el silencio como potencia de habla, cómo lo que no se ha dicho pero que ya está por-venir. El silencio en sí mismo esconde una voz que puede hablar. Es la posibilidad de la sociabilidad en muchas sociedades, es la capacidad de lenguaje que se manifiesta en su ausencia. Decir que el silencio *esconde una voz que puede hablar* es reconocer que todo silencio lleva en sí mismo una potencia expresiva. No es el fin de la palabra, sino su borde más complejo, su reverso, su preparación. Es la voz contenida, detenida o transformada; la voz que calla para decir más. En este sentido, el silencio es una voz en latencia, una dimensión profunda del lenguaje que se manifiesta precisamente en su aparente ausencia. Decir que el silencio es posible entenderlo como *capacidad de*

lenguaje manifestada en su ausencia, nos obliga a repensar qué entendemos por comunicación. Nos invita a escuchar no solo lo que se dice, sino lo que se retiene. Para Lyotard, por el contrario de la perspectiva racionalista, la infancia no es una edad privada de razón o de la posibilidad de hablar al contrario es un estado de absoluta potencia para el lenguaje y para la articulación del habla.

El *in-fans* tiene toda la potencia de habla. Esa potencia de habla es también posibilidad del testimonio. El Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022) inicia con dos preguntas fundamentales a tener en cuenta: *"*¿se tiene una voz o se adquiere? […] ¿El acto de testimoniar demuestra que se tiene una voz?*"* (9)

En este sentido, podemos poner al lugar del testigo de una manera equivalente con el lugar del infante pues, tanto como testigo como infante, no tienen una voz propia o por lo menos no está legitimada dentro del contexto en el cual se inserta. Testigo e Infante necesitan adquirir una voz una voz que ha sido silenciada por un adulto a través de distintos medios que generalmente han sido violentos. Es la violencia el mecanismo más directo para no permitir una voz o silenciarla, y generalmente esa violencia es encarnada por un adulto a alguna autoridad, así sea ilegítima o ilegal, y siempre dirigida a un infante. Así pues, es el silencio también la ausencia de un testimonio, la falta, aquello que aún-no-ha-acontecido pero que está-por-acontecer. Esta manifestación de la falta podríamos leerla también incluso como un deseo de lo porvenir. Deseamos durante mucho tiempo los testimonios de las víctimas para buscar elementos de justicia y reparación, y así, el deseo de *"*la paz*"* estaba atravesado por esos aún-no-relatos de aquellos hechos de violencia, que, aunque habían sucedido, no se habían *"*presentado*"*.

Ahora bien, el silencio también es interrupción, intensificación de lo sensible mediante su atención. Interrupción del exceso de ruido y de sonidos que todo lo llenan a todo volumen. Y en esa interrupción existe otro habitar que puede ser el de la escritura, la lectura y la memoria. Para las tres acciones se necesita el silencio como mediación, pero también como *telos*.]

- [Anomia 2.1 – Silencio y política– Lyotard

Lyotard critica la idea de un metarrelato universal que pueda explicar la verdad y la justicia, y esta crítica es el fundamento de lo que hemos llamado posmodernidad. *"*Simplificando al máximo, se tiene por 'posmoderna' la incredulidad respecto de los metarrelatos*"* (Lyotard 1984, 7). Todo discurso totalizador es finalmente inabarcable, en el sentido en el que han ofrecido (los metarrelatos) explicaciones universales y unificadas a problemas diversos. Es el caso de la ciencia: *"*La ciencia posmoderna… se inscribe en una perspectiva de 'inestabilidad', de 'incompletud' y de 'imposibilidad de totalidad'*"* (Lyotard 1984, 60). Esta crítica se extiende al ámbito de la política, donde los grandes discursos legitimadores (como el marxismo o el liberalismo) pierden su poder explicativo. En su lugar, Lyotard propone una política basada en la diversidad de voces y la negociación permanente. Ahora bien, Lyotard argumenta que el lenguaje no solo describe la realidad, sino que la crea. Los discursos políticos no solo informan sobre hechos, sino que performan acciones, como legitimar el poder o construir enemigos. Es importante analizar el efecto performativo del lenguaje en el ámbito político. En este sentido, Lyotard rechaza la idea de un consenso universal como objetivo de la política. En su lugar, propone una política agonística, donde los diferentes grupos sociales

debaten y negocian sus intereses. La agonística no busca eliminar el conflicto, sino gestionarlo de manera pacífica y democrática. Así, la justicia como diferencia. Lyotard define la justicia como la atención a la diferencia. La política debe estar orientada a reconocer y valorar la diversidad de voces y culturas. La justicia no es un estado final, sino un proceso permanente de lucha por la igualdad y la diferencia. Esta diferencia se materializa en la disidencia en la vida política. La disidencia es necesaria para cuestionar el poder, denunciar injusticias y proponer alternativas. La ética de la disidencia implica el compromiso con la verdad y la lucha por la justicia.]

En *Lo que no aprendí* ese silencio es también la presencia de un instante que interrumpe (el silencio de la noticia de la muerte del padre, por ejemplo) para hacer presente una falla, un instante de inadecuación en el funcionamiento cotidiano. La muerte en la segunda parte de la novela no está narrada únicamente como un hecho o acontecimiento que hace parte de la vida de la hija, sino que es también la que desencadena el silencio de la memoria por parte de la narradora; todo aquello que en la primera parte aparece de una u otra forma claro y absolutamente verídico, en la segunda parte está absolutamente perdido, es una memoria irrecuperable. Es quizás realmente el intento de recuperación de esa memoria la primera parte de la novela, un intento que es episódico (las vacaciones de junio de 1991), y está lleno de instantes fugaces en la transición del personaje de la niñez a la adolescencia. Suárez Gómez Ainhoa en *"*Hacia una filosofía práctica del instante*"* refiere que, mediante el instante, desde nuestra condición de mortales, accedemos a un momento de eternidad: un momento en que el tiempo está detenido. El instante es el no-tiempo, breve suspiro en el que se anula el devenir. (¿No es eso la eternidad, no un «para siempre», sino lo intemporal, la dilación sin fin?) (121) Hablar desde el silencio es construir un lenguaje a partir de la imposibilidad. Y esa imposibilidad es también en ocasiones aquella que está vinculada con el

no poder testimoniar sobre un evento o un acontecimiento pasado. Hablar desde el silencio significa volver, desde la debilidad de la memoria, a cierto tipo de acontecimientos que o no se recuerdan de manera detallada o el recuerdo que si tiene sobre ellos es traído incluso desde terceros. En Margarita García Robayo lo que sucede en cierta manera es que se vuelve sobre un acontecimiento particular que es importante tanto para la construcción de lo nacional como para la configuración de su ser adulto. Ahora bien, cuando ella ya es adulta intenta volver sobre esos acontecimientos y aparecen borrosos, diluidos e imposibles, sin embargo, el volver sobre ellos es el acceso a aquello que permanece así no se recuerde.

Estas formas pasan inevitablemente también por el reconocimiento de la imposibilidad de establecer una forma de comunicación con el adulto. El no poder hablar con la madre hará parte de uno de los aprendizajes más importantes para la niña, y marcará en cierta medida la forma en la que ella construirá su narración en la segunda parte, y sobre todo la relación con la madre. Es la violencia sobre las formas del hablar el centro de las relaciones familiares de Caty, su padre, sus hermanas y su madre, y podríamos decir que es el común denominador en distintas escenas de la novela. Al finalizar la primera parte, la niña se enferma por alguna razón indeterminada y un médico va a visitarla a la casa. En esta escena que es una de las finales de la primera parte, se establece de manera radical la relación semántica para la madre (desde la voz de la niña) de lo que significa el hablar, que es casi igual de escandaloso que el matar:

> Sólo oí la parte en que mi mamá contestaba a un susurro del doctor en un tono ofendido: «¿Pero por qué va a estar nerviosa?». Y después: «¿Hablar?». Pero como si dijera «¡¿matar?!», y se ve que se alejaron de la puerta porque las voces se perdieron.

> De todas formas yo no tenía nada que hablar con ella. Con mi mamá no se podía hablar porque ella no oía más que lo primero que uno decía y después se dedicaba un rato largo a criticar. (186)

La asociación hablar/matar que es evidente para la niña hace elocuente que la acción de hablar implica una afrenta casi como la de quitar la vida, pues que el infante hable se constituye en la posibilidad de despojar al adulto de la autoridad y de su mandato, y sobre todo, de la autoría del relato; si históricamente es el adulto y todas sus formas o representaciones las qué han narrado al infante, es precisamente porque, a través de distintas formas violentas este se ha silenciado, y la potencia de hablar es también la potencia de transformación histórica del relato. Lyotard plantea en *"*¿Por qué filosofar?*"*, en primer lugar, que gran parte de la tradición occidental ha entendido la acción del hablar distanciada del pensar, en el sentido en el que la palabra es tan solo una expresión del pensamiento. Para Lyotard es fundamental comprender que:

> […]pensar es ya hablar. Todavía no pensamos si no podemos nombrar lo que pensamos. Y seguimos aún sin pensar si no somos capaces de articular conjuntamente lo que hemos nombrado. La experiencia habitual de que nos falten las palabras para decir lo que queremos decir no significa en modo alguno que nuestro pensamiento esté ya ahí, armado de pies a cabeza, y que las palabras que lo tendrían que transportar al exterior no acudan a la cita. Cuando no encontramos las palabras, no es que sean ellas las que falten a nuestro pensamiento, es más bien nuestro pensamiento el que falta a lo que le hace señales. (123)

Podemos decir, junto a Lyotard, que en el momento en el que la madre de Caty interrumpe el discurso de la niña, lo invalida o realiza acciones violentas para que este no suceda, inevitablemente también lo que está sucediendo es una acción que busca impedir el pensamiento. Por esta razón, para Caty (y es algo que se puede hacer extensible a todas las formas de la infancia) existe una potencia en el hablar, y es una potencia qué es posible leer como una acción de rebeldía, de disidencia que contiene en sí misma la diferencia, pues en principio está desobedeciendo la autoridad que está, en el caso de Caty, representada por su madre. La desobediencia a su madre le permite a la narradora protagonista la posibilidad del hablar, y en esa posibilidad está también la posibilidad del pensar por sí misma. Es decir, la acción rebelde o la rebeldía en sí misma es también potencia de pensamiento y de acción.

Ahora bien, otra de las características de esa relación antagónica entre autoridad/rebeldía está dada en i) las posibilidades del hablar/callar y ii) las posibilidades de acción frente a la prohibición del hablar. Estas acciones están descritas en la obra generalmente a través de hechos relacionados con la desobediencia a las órdenes de la madre en distintos aspectos, especialmente en lo que concierne a al hablar/escuchar: «—Es la última vez que te lo advierto: como te vuelva a encontrar oyendo conversaciones ajenas te reviento a gaznatazos. No soporto más esa bendita manía, pareces una muchacha del servicio». (127). A esta desobediencia se suma un elemento importante y es la consideración de ciertos actos (manía) asociados a una clase específica que es la de la *"*muchacha del servicio*"*. La figura de la madre como autoridad, que impide el habla, impone su figura a otros que son considerados menores, y la asociación de la niña con la muchacha, (que será llamada muchacha siempre así sea ya adulta) refleja el carácter jerárquico en la estructura familiar, aunque también deja entrever, específicamente en la obra, que la madre se suscribe a una sociedad clasista que ve

como menores a todos aquellos que no pertenecen a su clase. Ella, inevitablemente, encarna la Ley concebida desde una estructura tradicional, en donde esta es impuesta, y es la imposición la que impide al Otro hablar. La madre, como figura de autoridad, establece las normas y las reglas de la casa, indica quién puede hablar y quién no, y determina el o los castigos ante la desobediencia. La autoridad, en este caso encarnada en la madre, impide, si no el pensamiento al impedir la posibilidad de hablar, si lo que puede hacer la palabra como agente de modificación de la realidad. Es en este sentido interesante dar cuenta de cómo la acción de establecer la ley mediante la autoridad de la violencia indudablemente no sólo impide la comunicación o el desarrollo de la niña, sino que también la posibilidad de pensamiento y creación. Es por ello que la desobediencia y la rebeldía se convierten en acciones fundamentales para el desarrollo del personaje, pues son las que permiten el pensamiento.

En este sentido, hay un elemento particular en las acciones de la niña relacionadas a la desobediencia de la orden de su madre, y es la inevitable violencia de la madre cuándo la niña escapa de la casa:

> Primero fue la sacudida y enseguida el cachetazo. — ¡Culicagada de mierda, te voy a reventar! Mi mamá me pegaba en una mejilla y en la otra. Estaba como poseída por el diablo. Mi papá la sostuvo por los brazos y yo me paré: me toqué el cachete, me palpitaba. — ¡Malparida! ¡Me has podido matar! (140-141).

Esta escena sintetiza en gran medida la relación que existe entre la madre y la hija, y cómo es la violencia el signo del mandato y la autoridad, violencia que indudablemente impide cualquier posibilidad de hablar y, por lo tanto, de pensar. En este punto se ha establecido de manera clara como la madre de Caty se presenta en la narración como aquél ser que encarna la autoridad y permite el hablar/callar, en contraposición con la configuración del personaje de Caty, quién es a su vez protagonista y testigo (que también actúa o *"r*eacciona con violencia*"*).

En este sentido, los lugares y acontecimientos relatados en la primera parte por la narradora-protagonista son el depósito de la memoria de la narradora en la segunda parte, y su configuración (o desfiguración) como ser adulto, escritor y autoexiliado va a estar dado por aquello que recuerda de esa tensión de su infancia entre el decir/callar.

Ahora bien, si la relación con la madre será la de un ser con el que no se puede hablar por su no apertura al diálogo y sus constantes violencias, que en cierta forma representa la Ley como un mandato violento y punitivo, la relación con el padre será la de una búsqueda de aquella necesidad del hablar pese a ser un hombre hermético, misterioso y poderoso que elige el encierro en su oficina antes de establecer cualquier tipo de relación con alguno de los miembros de su familia. La posibilidad de encuentro entre la niña y el padre se da a través también de un acto de rebeldía de la niña que sucede casi de manera imperceptible en la novela, pues Caty toma un libro de la biblioteca del padre sin permiso. Este libro es un texto que resume las enseñanzas de una tradición filosófica y religiosa denominada hermetismo, y que en el texto está relacionado con las ciencias ocultas; el texto de *"*Los siete principios*"* abre una posibilidad comunicativa entre el padre y la hija mediante un secreto compartido:

> Pensé que mi papá estaría por volver a la oficina, así que estiré el brazo, agarré un libro de la biblioteca y salí rápido por la puerta que daba a la calle, donde esperaban los pacientes […] Abrí en el suelo un mantel que había llevado en el bolso y desempaqué lo demás: un paquete de galletas Oreo, una manzana, la cantimplora y el walkman. Saqué también el libro de mi papá, que se llamaba Los siete principios. (103 - 104)

El libro, como en muchos casos de la narración autobiográfica[7], funciona como un elemento que cohesiona la narración y establece la posibilidad dar un lenguaje a la voz silenciada de la niña a través del posible vínculo con su padre y, posteriormente, del descubrimiento de un mundo distinto al de la autoridad de la madre. El libro como objeto y cómo vínculo sensible se constituye en la novela (y no solamente allí) en aquel elemento que resiste el tiempo, que establece un vínculo entre la ensoñación, las historias, las ficciones y los relatos y aquellos humanos que acceden a él, en este caso, padre e hija. Ese acceso secreto y casi prohibido, dada la naturaleza del libro, le permite al personaje de Caty fortalecer ese vínculo, no solo con su padre, sino con la posibilidad de imaginar y contar la realidad más allá de sí misma. Como el personaje de Lispector en "Felicidad Clandestina"[8], Caty encuentra en el texto un elemento afectivo-amoroso imposible de describir. Las breves lecturas y comentarios que hace la niña sobre la obra le permiten imaginar y pensar en un mundo del que tampoco se habla, pero quizás porque no era posible comprenderlo, o por lo menos mediante los métodos convencionales que conoce la niña:

> Ya yo llevaba leída una parte del libro de Los siete principios y quería hacerle unas preguntas, pero no podía. Primero, porque estaba encerrado. Segundo, porque yo le

[7] El libro es fundamental en la narración autobiográfica, ya que, generalmente, escribe como un vínculo entre pasado y presente, y el autor logra construir su identidad. El libro puede ser una herramienta para afirmar la propia voz y reivindicar la propia experiencia y funciona como un vínculo (literario generalmente) que potencializa la experiencia de escritura y la presenta en su valor testimonial e histórico.

[8] "Felicidad Clandestina" es un cuento que explora la tensión entre el deseo y la norma, la rebeldía y la obediencia, la libertad y la culpa. La niña, al leer el libro prohibido, experimenta una liberación personal que la impulsa a desafiar las normas impuestas por su madre y por la sociedad. El cuento es una metáfora del proceso de maduración y del descubrimiento de la propia identidad. El libro, en el cuento de la escritora brasileña, acompaña los momentos más importantes de la niña que va transitando a mujer, y en ese tránsito, durante la narración, el libro va adquiriendo las características de una amante. Es importante establecer aquí que la relación que crea Lispector entre texto amante es una relación afectiva y corporal con el texto, que desdibuja o por lo menos propone alternativas a la relación exclusivamente racional que tenemos.

> había sacado ese libro sin permiso y quizá se molestaba. No era que no entendiera el libro, sólo que decía cosas que nunca había oído. Por ejemplo, decía que la mente creaba realidades, o sea, que si uno pensaba una cosa con mucha intensidad esa cosa se hacía real. (49)

Al personaje le interesa tanto o le parece tan atractivo el libro que encuentra en la biblioteca de su padre, porque este le permite hacer evidente otro tipo de realidad que va más allá de la cotidianidad que vive en su casa y la violencia que recibe por parte de su madre. En el hablar en el pensamiento en la creación la narradora protagonista encuentra formas, si no des escapar de esa realidad, si de pensar alternativas para la misma. La historia de Caty a lo largo de la primera parte es la forma de hacer o presentar esa creación de otra realidad distinta a la que vive en el periodo de sus vacaciones y el aburrimiento de su encierro en su casa, acompañada de su madre y sus actos violentos, de su padre encerrado y de sus hermanas ya adolescentes/adultas que la excluyen de sus conversaciones y lugares. Caty es un personaje solitario que no puede hablar en ningún escenario, y que busca un lugar aislado de todas las formas adultas para estar y ser.

- [Anomia 3 – Creación – Agamben

> "Es este remanente inoperoso de potencia lo que hace posible el pensamiento del pensamiento, la pintura de la pintura, la poesía de la poesía. […] pintura de la pintura sólo significa que la pintura (la potencia de la pintura, la *pictura pingens*) está expuesta y suspendida en el acto de la pintura, así como la poesía de la poesía significa que la lengua está expuesta y suspendida en el poema". (41)

Retomando la pregunta de Deleuze sobre la creación, Agamben se pregunta por la potencia del acto de crear, y la relación entre potencia-impotencia, sobre el poder-ser/ poder-hacer y la inoperancia. Es la creación la suspensión de las funciones atribuidas comúnmente a una acción para abrirlas a un nuevo uso. Es la creación poética la suspensión de las funciones comunicativas o informativas del lenguaje para posibilitar la liberación de una potencia. En este sentido, es también el acto de creación un acto de resistencia y rebelión. Crear es la acción que le permite a la niña hablar, enunciarse, jugar, inventar realidades distintas a las que vive en su cotidianidad. La invención es siempre una potencia de, y si toda potencia, como retoma Agamben de la exégesis de la filosofía aristotélica, es una suspensión de un acto, si toda potencia de ser tiene en sí misma la potencia de no ser (la impotencia), es entonces la potencia la posibilidad también de su no-ejercicio, de su no hacer, como cuándo la niña o el niño deciden no jugar o, incluso en el caso de Caty, no hablar; es la potencia también el acto privativo de una acción, que se resiste a ser. Hay, en toda acción creativa (el personaje que crea dentro de la novela otro-mundo para poder soportar la realidad), en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Es la acción creativa que se vincula con el silencio, también como resistencia al ruido, y con aquél inexpresable mediante la racionalidad adulta.

- Anomia 3.1 – Potencia - impotencia – Bifo

«La impotencia, sin duda, es síntoma de una desproporción: la razón, que solía ser la medida del mundo [*ratio*], ya no es capaz de gobernar la hipercomplejidad de la red contemporánea de relaciones humanas». (33) Si el acto creativo es en sí mismo una potencia que se resiste, una impotencia que desordena las funciones ordenadas del

acto para suspenderlas y proponer nuevos ordenes, es también entonces un acto por fuera de toda racionalidad moderna que estableció el orden burgués de la razón adultocéntrica. Retomar la impotencia desde su carácter inoperante en una sociedad en donde es el reino de lo útil (visto desde el lenguaje de la economía) es posibilidad, quizás la única, es el elemento primordial de un *in-fans* que en sí mismo es también inoperante, in-útil. Así pues, el acto de creación contiene en sí mismo la potencia al ser la posibilidad de habla para la infancia, pero también contiene la impotencia en el sentido de suscribirse a cierto tipo de acciones que no tienen valor (desde la perspectiva del capital) y, por lo tanto, son una desproporción. En la inoperancia no hay utilidad explícita, no hay una función ni exceso ni ganancia. En el análisis que realiza Bifo sobre el paso del capitalismo industrial al capitalismo cognitivo, donde el trabajo inmaterial y la subjetividad se convierten en las principales fuerzas productivas, la potencia se asocia a la capacidad de crear, comunicar y cooperar, mientras que la impotencia se relaciona con la alienación, la precariedad y la explotación. Ahora bien, en un el contexto del trabajo inmaterial en el capitalismo cognitivo, donde la creatividad, la afectividad y la comunicación se convierten en mercancías, es incluso la acción creativa despojada de su potencia, vinculada a la precariedad, la incertidumbre y la hiperconexión, lo que genera una crisis de la subjetividad, donde el individuo se siente fragmentado, desorientado e impotente. Es así, la revuelta la expresión de la potencia de la multitud frente a la impotencia impuesta por el sistema. Es la revuelta, la acción creativa frente a la autoridad, la potencia de la transformación de la sociedad a partir de la creatividad, la cooperación y la solidaridad. Lo potencial es posibilidad de transformación:

> El último capítulo del libro de los siete principios hablaba del tiempo potencial. Decía que las personas éramos conscientes de lo bueno y lo malo que nos

> pasaba, pero no de lo que nos podría pasar: y que eso era lo potencial y lo potencial era infinito. Pero había maestros, como mi papá, que podían cambiar lo que todavía no había pasado si les parecía que era mejor que no pasara. O sea que yo nunca sabría de cuántas cosas malas me había salvado mi papá, sólo sabía que esas cosas malas no me habían pasado gracias a él. (106).

La noción de "tiempo potencial" sugiere la existencia de un futuro que no está completamente determinado, sino que contiene múltiples posibilidades. El tiempo, concebido no como una línea recta predestinada, sino como un campo de potencialidades abiertas, desafía la visión determinista del tiempo y del destino, en la que el futuro estaría ya escrito y, por tanto, sería inevitable y, por extensión, configura una infancia no determinista, que no finaliza en una adultez predeterminada o preestablecida.]

En Lo que no aprendí, en una salida en bicicleta por el aburrimiento de estar en casa, la narradora – protagonista encuentra un lugar abandonado que será escenario de otros aprendizajes esenciales para la niña. Caty sale de casa a encontrar un espacio propio y en ocasiones a leer el libro de "Los siete principios". En la casa abandonada, Caty se encuentra con un personaje que va a ser fundamental en la primera parte de la historia, pues va a ser una extraña conexión entre el oficio secreto de su padre y ella. Aníbal es el hijo de un vecino que ha dejado la casa de su padre por múltiples razones, entre ellas la muerte de sus hermanos en un accidente. En la novela es presentado como un hippie sin residencia fija que vive vendiendo manillas con su pareja. En la casa abandonada se encuentran por casualidad con Caty y establecen una relación que al finalizar termina con un abuso por parte del hombre a la niña, lo que significará el final del proceso de aprendizaje del personaje. En el primer encuentro con

Aníbal, este le envía saludos al papá de Caty y ella, aún sin saber quién es «No entendía por qué ese hippie conocía a mi papá. ¿De dónde?» (19) esa noche se enterará de qué es el hijo del vecino. El siguiente encuentro será en la casa abandonada, lugar en el que intentará averiguar de dónde conoce Aníbal a su padre. Sin embargo, en esa indagación, Caty empieza a sentir algo de atracción por él; en algún momento observándolo descubre un tatuaje en su espalda:

> El tatuaje de Aníbal era una frase que le empezaba en el cuello y le terminaba en el huesito del ñango: «Suerte es el nombre que se le da a una ley no conocida». Le pregunté qué era eso.
>
> —La frase de un sabio —dijo (116)

Es a través de Aníbal que Caty descubre, en principio, cuáles son los *"*poderes*"* de su padre: «Entonces fue cuando sospeché que Aníbal debía saber lo de los poderes» (43) que consisten, en principio, en poderes curativos que no salvan el cuerpo, sino el alma:

> —Tu papá no me curó, me salvó. —¿Te salvó? —Me salvó de cuerpo y de alma […] Tu papá me mostró mi pasado, me hizo mirar en un espejo todo lo que tenía detrás, y resultó que era lo mismo que tenía por delante —lamió el papelito y lo envolvió; me daba asco cuando hacía eso—. Tu papá me dijo que mi única salvación era romper ese espejo. (58)

La enunciación del padre cómo un hombre con poderes se da en distintas ocasiones, y son también distintas personas (familia, amigos, conocidos, compañeros de trabajo) quiénes resaltan las cualidades extraordinarias del hombre que, sin embargo, han pasado desapercibidos para la niña. En el momento del descubrimiento de estos poderes, Caty intenta también averiguar sobre la profesión de su padre, en principio con su madre, luego con sus

hermanas, y finalmente encuentra una respuesta parcial en Aníbal. Será la figura de Aníbal fundamental en la primera parte, en principio por el descubrimiento de la sexualidad o la atracción física por parte de la narradora, quién lo compara con Ricky (Martín): «Pensé: «Si se bañara, sería hermoso […] Pensé: «Sería igual a Ricky» (44) y que en distintas ocasiones de la narración ve la figura de Aníbal como la de un hombre atractivo que le despierta múltiples sensaciones y emociones. Es con este personaje con quién Caty puede conversar, especialmente sobre los poderes del padre y el libro de *"*Los siete principios*"*, aunque las conversaciones en muchas ocasiones son más la escucha de Caty por las cosas que dice Aníbal mientras fuma porro, y la reflexión de ella sobre lo que escucha. Sin embargo, será también la figura de Aníbal aquella que la vincula con un mundo masculino que desconoce y en el que el padre aparece en ocasiones como equivalente, sobre todo hacia el final de la primera parte, cuando el joven la violenta acercándose a ella y dejándole un chupón en el cuello, en una escena que es la pérdida de la inocencia de Caty y de todo posible vínculo con su padre. ¿Por qué se rompe el vínculo padre-hija con la acción de Aníbal? Probablemente Caty reconoce lo mundano en su padre al percatarse que esa acción es la misma que él hace con su madre, que hacen las parejas comunes y corrientes cuando se encierran en las habitaciones. Caty observa que su padre más que su padre es un hombre, y que es parte de esa dinámica de intercambio de fluidos y sensaciones que es la sexualidad entre los humanos, de fuerzas contrarias, a veces de juegos entre fuertes y débiles, a veces, quizás las más, de acciones involuntarias o incluso impuestas, de la misma forma en que Aníbal le impone violentamente el mordisco en su cuello. Queda algo sugerido en la novela y es ese descubrimiento de una sexualidad atrofiada que hace que su padre deje de ser su padre y sea un hombre que chupa como Anibal:

> Y no sé por qué se me ocurrió que cuando mi papá cerraba la puerta con llave y las mellas se miraban y se reían como idiotas, eso era lo que hacían: mi papá chupaba a mi

> mamá, pero no en el cuello sino en alguna parte que no se notara tanto. Me pregunté dónde. Adiviné enseguida y me dio asco. Entendí también que eso era lo que la hippie le había hecho a don Julio, y lo que Isabel y David Alvarado hacían en los muelles. En mi cabeza el mundo se volvió un lugar donde hombres y mujeres se chupaban entre sí. (112)

Así, el intento de confianza o de relación parental que establecen Caty y su padre en muy pocas ocasiones, mediados por la lectura del libro, desaparece con la constatación de la sexualidad entre sus padres. Más allá de las posibles intuiciones que desde el psicoanálisis podemos pensar en las relaciones padre-hija, es interesante observar que en la narración la escena de abuso de Aníbal hacia Caty está precedida por la narración de Aníbal sobre un encuentro peligroso con la guerrilla, y anticipa el suicidio del padre de Aníbal. El paso de la inocencia de la niña está ligado de manera estrecha con dos eventos de violencia, tanto del contexto colombiano de los años 90´s, como uno más cotidiano o privado, como el suicidio del vecino, padre de Aníbal. Quizás el elemento crucial en la formación de la niña, en ese paso de la niñez a la adolescencia, está marcado por múltiples violencias, tanto la violencia sexual que ejerce Aníbal hacia ella, como la violencia cotidiana e insoportable que termina en el suicidio del padre de Aníbal, como la violencia externa de los grupos armados ilegales. Estos acontecimientos marcarán el fin de las relaciones de Caty con su padre:

> Y decidí que a los once años sólo se tenía la culpa de tener esa edad. Y odié a Aníbal y odié a mi papá. Y después sentí lástima por Aníbal y seguí odiando a mi papá. Y después, cuando Aníbal desapareció del barrio y de mi memoria, seguí odiando a mi papá ya sin tener muy claro por qué. (131)

También podemos pensar en este final de la primera parte y escenario de violencia, tanto interna como externa, que se vincula de manera directa con aquella pregunta o aquel

interrogante que, podríamos decir, tiene el personaje, y es él no saber por qué odia a su padre. Partir de esa ignorancia, del reconocimiento de esa ignorancia como principio fundamental de su adultez es uno de los elementos fundamentales que queda de su proceso de formación. En este sentido, contrario a la tradición de la novela de formación, el personaje finaliza su formación sin ningún tipo de certeza, al contrario, con múltiples incertidumbres y vacíos que nunca se resuelven. Es la violencia, tanto externa, sexual, familiar y cercana la que caracteriza el proceso del paso de infancia a adultez de Caty; violencia que está dada también en la ausencia del padre que será traducida en orfandad ya en la adultez.

2.2 *Lo que no aprendí*. Segunda parte: entre lo que es posible recordar y lo que se puede olvidar.

La segunda parte de *Lo que no aprendí* es precisamente la experiencia del recontar unas vivencias o acontecimientos del pasado que no son posibles asir en la memoria en medio de la orfandad, el recuerdo de la violencia y el simulacro de la muerte del padre, así como su muerte verdadera, en el momento de la obra en el que la narradora es ya adulta y vive en un país distinto. Como ya enunciamos al inicio, el episodio que abre esta segunda parte es el de la escritora ya adulta relatándole la noticia de la muerte de su padre a su compañero sexual:

> —Mi papá se murió —la voz me salió pastosa y bajita, era mi primera frase del día. X sacudió la cabeza, se levantó del escritorio y se apresuró a abrazarme. Susurraba cosas que se sentían calientes en mi cuello. Por entre los muslos me chorreaba su leche. Pensé en lo extraño de esa sensación en ese preciso momento; y rememoraría la escena varias veces, los días que siguieron. (206)

La asociación del recuerdo entre la muerte del padre y el episodio sexual será, como lo dirá el personaje de Bruno más adelante, la constatación de la orfandad. Si la primera parte de la novela cierra con una niña que ha tenido un episodio de abuso por parte de un adulto huérfano, y la asociación indirecta de ese hombre con el padre como si los símbolos de la autoridad en la obra fueran en cierta medida una constatación de la violencia por medio de la acción o de la omisión, en la parte final de la obra, la asociación directa entre la leche del amante chorreándole por la pierna e intentar recordar al padre será una necesidad que también se irá diluyendo en el reconocimiento de aquello que no se aprendió, de todo aquello que es necesario olvidar para poder construir la identidad. Ahora bien, en esta parte, será la búsqueda y el reconocimiento de la importancia de una memoria propia, alejada de una concepción como un elemento ajeno y estático, sino como una construcción basada en la contingencia y en la imposibilidad de concreción. Aquí ya no existe una necesidad imperativa de hablar, como si lo buscaba la niña, sino que lo que se habla (o se escribe) sea acorde a lo que la memoria alcanza a rescatar, o incluso a crear. Lo que importa es el registro (y el refugio) de la memoria que no tiene un verbo que la nombre, pues se parte de la seguridad de la imposibilidad de hacerlo de manera fiel a la verdad. La segunda parte se establece como una paradoja entre la búsqueda de esas memorias o recuerdos de la infancia y el reconocimiento de qué esos recuerdos no existen, o por lo menos no tienen ninguna exactitud ni precisión, sino que tan solo son incluso ficciones. La constatación de la memoria como ficción será fundamental para configurar el proceso de formación que es siempre indeterminado en la novela, pues allí se encuentran, tanto la capacidad de hablar-pensar que había sido vedada y silenciada de manera violenta a la niña, cómo la potencia de la creación. Es la literatura la que le permitirá a la escritora la posibilidad de lograr construir una serie de recuerdos para (in)completar su formación.

> Pensé en un libro que había leído cuando era chica sobre una mujer que no tenía recuerdos, su vida era una bruma absurda y en el medio descubría que su familia la había sometido a un electroshock en la cabeza porque, cuando era niña, unos compañeros de colegio la habían violado y sus papás no quisieron que ella recordara eso. Entonces creció sin recuerdos y terminó casándose con su propio violador. Como Leonela, pero en un pueblo inglés rodeado de bosques y lagos. (207)

El papel que juega la escritura y la ficción será fundamental para esta segunda parte. A través de la escritura, la autora/escritora rompe el silencio y la prohibición explícita que tenía al inicio de la obra de no contar nada acerca del padre y su muerte. La memoria (que es la narración de la primera parte) y la escritura como su vehículo, permiten, en primer lugar, romper con esa autoridad del adulto y con la prohibición de hablar y, en segundo lugar, construir un camino que probablemente le permitirá la formación:

- [Anomia 4 – Escribir - Vignale

> «Escribir es siempre un merodeo. Si se escribiera únicamente con afán de verdad, la escritura resultante sería de carácter policíaco: nos señalaría ahí, pidiendo nuestra identificación y levantando prontuario. […] Escribir se parece a cortejar: nos atrae un pensamiento que no es nuestro.» (2) El ejercicio de la escritura, para Silvana Vignale, es un ejercicio de dar forma a algo desconocido, de poner en palabras algo que en principio es inexplorado, y que empezará a tomar forma en la medida en la que se genera la acción de escribir. El ejercicio de la escritura es también un ejercicio de dar voz a aquello que permanecía silente. El ejercicio de la escritura es también el ejercicio de la formación. Sin embargo, va más allá (o menos acá) de la acción de dar voz, pues es también siempre una acción inacabada. No se da voz mediante la escritura, pues (generalmente) no hay allí ningún elemento sonoro en el escribir, sin embargo, la

escritura es potencia de voz, es un lugar intermedio entre el silencio y el habla. Pero no es un intermedio pues no hay un punto medio, no existe la posibilidad de plantear el movimiento entre el callar y el hablar a través de una línea entre un punto A y un punto B. La imagen es más como la de un mapa de múltiples líneas, un espacio rizomático de bifurcaciones en dónde la escritura es uno y muchos puntos. Es entonces así la escritura no una acción localizable, sino por el contrario una experiencia que es más pérdida que captura. «Perder el rostro que es una de las formas de la subjetivación. Por medio de la escritura arriesgamos nuestra deformación como sujetos, en cuanto toda formación de sí mismo se hace en desobediencia a los principios según los cuales se ha constituido nuestra identidad» (6). Para la narradora la escritura es una necesidad, es un imperativo que le permite, no el recuerdo, sino la construcción del futuro: *"*La teoría de la necesidad estaba bien porque ya contenía la justificación: voy a escribir una novela sobre mi padre y su familia, o sea mi familia, porque lo necesito. Como excusa se me ocurrieron decenas de historias que venía guardando hacía mucho*"* (142). La escritura (de la novela) permite la formación por medio de dar estructura, voz y cuerpo a unos personajes que no existen, así sea una novela sobre *"*su familia*"* o *"*su padre*"*; son seres de la ficción que aún no está dada, es un acto de desobediencia; el acto de escribir (tanto para el personaje de cualquier ficción, como para el escritor) es el acto de desprenderse de esas otras identidades que guarda para sí en la confusión entre los recuerdos y la añoranza. Perder las máscaras y encontrarse con otras nuevas que se forman en el camino mismo del escribir. Forzar la memoria a (re)crear esas otras realidades que están dentro de la subjetividad pero que se escapan en la acción misma, y que solo aparecen y se descubren mediante la acción de la escritura.]

Es por ello por lo que una de las primeras posibilidades que piensa el personaje ya adulto es la de la escritura de una novela, sin embargo, esta escritura también se plantea como un secreto, como algo de lo que no se habla:

> El día que murió mi papá pensé que quería escribir una novela. No se lo dije a nadie. Cada vez que me preguntaban qué estaba escribiendo yo meneaba la cabeza: nada. Entonces me lanzaban esas miradas cómplices seguidas por preguntas sobre mi infancia o mi familia tan lejana. Venir de otro lado me garantizaba la conmiseración ajena. (208)

Es entonces, no la memoria propia, basada en recuerdos fiables e inamovibles, la que construye el relato, sino una memoria hecha a través de fragmentos confusos desde donde la escritora enuncia la construcción de la novela. «Detrás de la memoria enmarañada de mi madre, que inspiró mi propia memoria y la de mis hermanos y sobrinos, se ocultaba una verdadera y única versión de nosotros a la que nadie tenía acceso. Eso jamás podría contarlo.» (216) Aquí hay algo que empieza a tomar forma en el sentido o en relación con la formación tanto propia como colectiva y es que la identidad o la identidad se configura a través de siempre del relato de los otros. En ese sentido, tanto las formaciones individuales como colectivas son producto de memorias arañadas, no fiables, de añoranzas, no certezas, y recuerdos de lo que podría o de lo que se quiso ser. Esta construcción de la memoria, para la narradora, es la constatación de que su historia, su infancia, su identidad no está dada ni resuelta. En la segunda parte de la novela, incluso la madre, quién era el símbolo de la autoridad fuerte, empieza a contradecirse en las versiones que tiene sobre la historia, y es precisamente el padre «[…] la víctima de ediciones extremas en la memoria familiar» (154). Las distintas versiones del padre, que lo llevaban incluso a la divinidad, corroboran el carácter contradictorio de la memoria, que transforma al aprender en una acción desdibujada e irreal. La evidente contradicción entre el discurso sobre el padre de los familiares y Caty hace que ese

ser misterioso cada vez sea más una imagen irreal que un recuerdo. Al final, la novelista adulta lo enuncia con claridad:

> No me gustaba ese recuerdo, pero tampoco tenía muchos más. Un día se lo dije a mi madre. Le dije: quizá eso significa morirse. Ella, visiblemente cansada de mis reproches, bufó en el teléfono y dijo que ya volvía, que iba a servirse más café a la cocina. Yo lloré, convencida de que perderlo era irremediable, de que ni los setenta y ocho años de su existencia podrían contra mi olvido. ¿Por qué? Porque probablemente ya había empezado a olvidarlo mucho antes. Cuando mi madre volvió al teléfono me dijo: si no te gustan mis recuerdos, empieza a juntar los tuyos; y si tampoco te gustan ésos, cámbialos, y así: es lo que hacemos todos. Le contesté, todavía llorando: yo no sé hacer eso. Y ella: entonces aprende. (155)

La frase final cierra la novela casi como un final inconcluso, pues remarca precisamente que no ha existido aprendizaje frente a lo importante para el personaje, que en este caso son la construcción de su pasado y sus recuerdos. El papel de la memoria como testimonio de la experiencia personal del personaje, que transita en un episodio de infancia entre los 11 y los 15 años, y posteriormente el salto a la adultez, se establece como la búsqueda da una identidad que no es posible constituir ni en el pasado ni reconstruir en el presente, sino que solo está proyectada como potencia (e impotancia) en el futuro. Adicional a esto, que los lectores no tengamos mayor información sobre el proceso de constitución de la adultez, sino que tengamos un salto temporal en el que ni siquiera es posible asegurar con certeza que el narrador es la misma persona que narra su niñez (lo intuimos, pero nunca se nos confirma explícitamente) lo que hace es crear un vacío que rompe con la noción lineal, tanto del crecimiento como del aprendizaje, y que es en sí mismo potencia de narrar, pues aún no ha sido narrado. Benjamin

nos recuerda en *"*El narrador*"* que es la memoria una facultad de la épica, y que como facultad del narrador está por encima de todas. *"* Únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de estas, reconciliarse con la violencia de la muerte.*"* (239) En ese sentido, lo que permite la memoria en la construcción de una narración épica vinculada una serie acontecimiento y experiencias. Es por ello que, la novelista en *Lo que no aprendí*, no puede acceder a esa memoria y necesita buscar, escudriñar, o incluso, dotar de nuevos nombres a las cosas. No existe una experiencia que sea posible nombrar con las palabras o los conceptos que se han dado previamente, y, por lo tanto, buscarme nombres y formas es fundamental para este aprendizaje.

Nombrar las cosas y nombrar a las personas es una facultad que podríamos decir es única del humano. El nombre vincula al cuerpo humano con una serie de marcas de género e identidad que lo inscriben en una tradición, no solo personal, sino social; vincula a lo humano con ciertas marcas de ciudadanía o cualquier tipo de pertenencia que homogeneiza al individuo y lo transforma en la marca que da el nombre. En su ensayo «Sobre el Lenguaje en general y el Lenguaje de los humanos», incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Walter Benjamin nos dice: «Pero dicho conocimiento de la cosa no es una creación espontánea. No ocurre del lenguaje absolutamente libre e infinito sino que resulta del nombre que el hombre da a la cosa, así como ésta se la comunica.» (68). Para Benjamin, quien en parte es heredero de la concepción de lenguaje de la mística judía, en el acto de nombrar está el acto de crear, y en el acto de nombrar y crear está el acto de conocer. Se establece una relación triple en donde el nombre es una categoría fundamental en el lenguaje, que vincula a la creación con el conocimiento. Michael Brocker señala en el capítulo llamado «Lenguaje», en *Conceptos de Walter Benjamin* que: «En el acto de nombrar es expresado, y al mismo tiempo, conocido en el nombre lo inteligible del mundo de las cosas» (715).

- [Anomia 5 – Lenguaje – Benjamin

En dos textos *"*El origen del Trauerspiel alemán*"* y *"*Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos*"* Walter Benjamin pone en juego la función de referencialidad del lenguaje. ¿Designan las palabras necesariamente las cosas que dicen que referencian? Benjamin nos dice: «El lenguaje transmite la entidad lingüística de las cosas y la más clara manifestación de ello es el lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería: cada lenguaje se comunica a sí mismo.» (61) La palabra refiere siempre a algo que está fuera de ella, más allá de su posibilidad. En el nombre y en el nombrar hay una manifestación de lo comunicable pero que necesariamente se debe vincular con un más allá que no está en la palabra, con elementos sensibles, afectivos, espirituales (llamará Benjamin) que se manifiestan en el lenguaje mismo. La naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar las cosas (62), y es en este nombrar que el ser humano se da a sí mismo la posibilidad de comunicarse con el otro. La acción del nombre o del nombrar va más allá de reconocer ciertos elementos, o de la posibilidad de dotar de sentido a las cosas que se encuentran circundantes al humano, sino que son la potencia de ser con el otro mediante el nombrar. Y no es únicamente la comunicación vista también desde sus funciones referenciales o informacionales, sino que posibilita una ontología de lo común en el lenguaje mismo; el ser-con-los-otros está dado mediante al posibilidad de nombrarme y nombrarnos. Benjamin dirá que el nombre humano es la imagen más profunda de la palabra divina, pues allí, en la facultad de nombrar, está también dada la posibilidad del ser, de la misma forma en la que Dios nombra y ese nombrar es en sí mismo existencia. De todos los seres, los humanos somos los únicos que dotamos de nombres a las cosas y nos dotamos de nombres a nosotros mismos. Y esta posibilidad es potencia,

tanto en el sentido de reconocer las cosas nombradas, como también de dotarlas de existencia. Nombrar y crear están estrechamente relacionados, por lo que, para Margarita García Robayo, es el acto creador también un acto de aprendizaje. Será necesario la creación de una serie recuerdos que puedan dar sentido a la experiencia vivida previamente, que puedan darle significado al sujeto que la narradora es el presente en el que escribe. Lo que tenemos entonces es la necesidad de un nuevo nacimiento. Para el personaje, la afirmación de la madre es un punto de partida, un punto de inicio para un nuevo aprendizaje. Es bastante notable que esta sea la frase final de la novela, pues el cierre de la narración misma es el punto inicial para el aprendizaje. En este sentido, pensar en nacimiento y la creación vinculados con el aprendizaje nos da la posibilidad de pensarnos desde la perspectiva de la infancia como potencia, en la posibilidad de dar inicio nuevamente a los aprendizajes, a los nombres, a la construcción de nuevos recuerdos, es también una posibilidad denunciar un nuevo sujeto dentro, en, y para la sociedad. Nos preguntamos entonces, ¿cómo se dan esos nuevos nombres para nuevos aprendizajes?]

2.3 La ceremonia del nombramiento en *Correr la tierra*

Correr la tierra, novela de formación de Catalina Navas, es la historia de una mujer que descubre el día de su cumpleaños 21 que no tiene nombre. El día de su cumpleaños Paulina Uscátegui decide buscar a su padre, quien la abandonó cuando tenía alrededor de 11 años. Descubrir que no tiene nombre le permite iniciar un camino de búsqueda que la lleva, no solo a encontrarse con su padre, ya enfermo y al borde de la muerte, sino también la entrada a un mundo en donde los mitos prehispánicos muiscas cobran relevancia y sentido para una estudiante de literatura en la década de los noventa en Bogotá. Recorrer las montañas en

soledad le permite encontrar una identidad propia y múltiple que ella misma construye para sí misma. Ahora bien, es el descubrimiento de ese equívoco de su nombre el que la lleva a esta búsqueda personal:

> Descubrí que no tenía nombre el día que cumplí veintiún años. No se trataba de que no tuviera un nombre o un apellido, eso hubiera sido trivial, sino que el nombre que mis papás me habían dado llevaba una carga de la que tenía que deshacerme lo más pronto posible. […] Paulina era un equívoco, un silencio. (11-12).

Este descubrimiento del nombre-silencio será para Paulina, la narradora, el acontecimiento fundamental que marcará la búsqueda de la palabra que la nombre, que no sea equívoco, y que pueda en cierta medida asir su experiencia de orfandad, experiencia que va a estar atravesada no solo en *Lo que no aprendí*, sino también en la novela de Catalina Navas *Correr a la tierra,* e incluso podríamos decir que es una experiencia común a todas las novelas de formación. Aunque la experiencia de la orfandad de Paulina es distinta a la experiencia de Caty, las dos comparten un afecto que podría ser similar, y es que gran parte de la narración va a estar relacionada con la búsqueda de esa ausencia, que en primera medida está dada por el padre, pero que va más allá y se refiere a toda la experiencia, tanto de la autoridad, como de aprendizaje, pues estas experiencias (la paternidad, la Ley, e incluso la autoridad) aparecen cómo significantes sin significado, cómo palabras que no encuentran un correlato a la realidad. La experiencia de la ausencia no es simplemente la constatación de una falta; es, más radicalmente, el inicio de una búsqueda. Una búsqueda que no tiene un objeto claro ni garantizado, porque lo que falta no es una cosa recuperable, sino un lugar estructurante que se revela vacío. En primera instancia, esa ausencia se encarna en la figura del padre: no solo como figura biográfica o familiar, sino como nombre, como símbolo de la Ley, del límite, del

origen y del sentido. Sin embargo, esta figura pronto se disuelve como presencia concreta y se revela como una huella, un eco, una promesa no cumplida.

El padre —como metáfora— es el primer significante de la autoridad, del aprendizaje y de la inscripción en el mundo simbólico. Pero en muchas experiencias contemporáneas (y también en múltiples relatos históricos), esta figura aparece no como plenitud, sino como ausencia activa, como promesa de sentido que nunca se actualiza. El padre no está, o está desdibujado, o está presente sin poder significar: es un significante sin referente, una palabra pronunciada sin que nadie responda desde el otro lado.

Esa misma lógica se extiende a la Ley, a la institución, al maestro, a la autoridad en general. La tradición, el saber, incluso la experiencia educativa, aparecen cada vez más como sistemas de signos que se repiten pero que no alcanzan a encarnar su sentido. La Ley se enuncia, pero no interpela; la educación se ofrece, pero no transforma; la autoridad se impone, pero no se justifica. Nos enfrentamos a una estructura de nombres —padre, ley, escuela, maestro, estado— que operan como significantes flotantes, al decir de Lacan o Laclau: formas simbólicas que han perdido su anclaje, su garantía, su vínculo estable con la realidad.

La experiencia subjetiva ante este panorama es de intemperie. No hay un lugar seguro desde el cual orientarse. La falta de un correlato real para los significantes de autoridad no genera simplemente escepticismo, sino una forma radical de desamparo ontológico: ¿cómo aprender si el maestro no encarna el saber? ¿Cómo obedecer si la Ley es injustificable o

muda? ¿Cómo identificarse si el padre es ausente o impotente, o si su palabra ya no organiza el mundo?

Y, sin embargo, es precisamente en esa falta donde se abre la posibilidad de otra búsqueda. No ya la del sentido dado, sino la del sentido por construir. La ausencia se convierte en condición para el pensamiento, para el deseo, para la ética. El sujeto no puede ya vivir sostenido por la garantía del Otro, sino que debe asumir el trabajo de simbolizar su experiencia, de inventar su lugar, de crear nuevas formas de autoridad que no estén sustentadas en el poder, sino en la escucha, en la coherencia, en el cuidado.

Así, la búsqueda de esa ausencia —inicialmente atribuida al padre— se revela como la búsqueda de una palabra verdadera: una palabra que no sea mandato vacío ni signo sin cuerpo, sino un acto que reúna lenguaje y realidad, nombre y experiencia, ley y sentido. En ese gesto de búsqueda, el sujeto no solo enfrenta la falta, sino que la convierte en condición de posibilidad para el pensamiento, la comunidad y la invención de nuevas formas de estar con otros.

Aquí la importancia de buscar, por distintos medios, las palabras que la nombrarán adecuadamente, pues los personajes de estas dos novelas han llegado a la edad adulta, donde parecen tener las herramientas para afrontar la adultez, han dejado de ser infantes, pero se percatan que ese proceso de aprendizaje ha sido fallido, que los recuerdos que consolidad su formación y que las formas en las que los nombraron no les posibilitan actuar en el presente y en el futuro. En este sentido, volver sobre la infancia para renombrarse o reconocerse es fundamental. Ese volver, sin embargo, no significa necesariamente retornar a una edad adulta.

Ahora bien, en el nombre de Paulina la narradora reconoce la impropiedad de la palabra que la nombra, que en principio es la palabra del padre y de la madre, una palabra que les pertenece a ellos y a su breve historia de amor. Para el personaje, el acto de nombrarla (que es también una acción tradicionalmente propia del padre) con esa palabra que pertenece a la historia de sus padres, es un equívoco pues reconoce que aquel nombre no la identifica, no le pertenece: Paulina rechaza su nombre y con ello el lenguaje y los nombres de sus padres. El rechazo del lenguaje es también un acto de renuncia, es tal vez el acto más importante en donde el personaje renuncia a lo más íntimo que podría tener (la palabra que la nombra), pero que reconoce que no es más que un artificio, un objeto testigo de la impropiedad del nombrar. Después de la huida, la renuncia de todas las cosas que pueden de alguna forma identificar a ese yo que tiene por nombre Paulina, vienen el reconocimiento del equívoco y, sobre todo, del silencio. *Paulina era un equívoco, un silencio*… en este reconocimiento hay dos elementos importantes a resaltar: la noción de equívoco, de error, que está vinculada con el mundo adulto (de los padres) que la ha nombrado. Los nombres son siempre equívocos, errores, pues son manifestaciones del lenguaje que dotan de identidades fijas a quiénes los portan, constriñen lo nombrado a una unidad que impide la apertura. La crítica se dirige hacia el elemento básico del lenguaje: el nombre y su relación con la cosa nombrada. No existe nombre que pueda nombrarla.

Por el contrario, y como segundo elemento, el reconocimiento del nombre como silencio permite la retirada de la palabra hacia todo aquello que, por no dicho, es posibilidad. Esta invitación es fundamental leerla en la clave del subgénero de la novela en la cual se inscribe *Correr la tierra*, pues permite repensarnos la idea de formación y de lo formado como un todo acabado. A esto se suma que el personaje reconoce su nombre cuando cumple veintiuno cumpleaños, fecha límite para muchas naciones occidentales para obtener la llamada mayoría de edad; ese día, Paulina reconoce su infancia como un lugar en el que la palabra que nombra

es tan solo una posibilidad de buscar la que podría nombrarla y, en segundo lugar, también lograr que los mecanismos para continuar esa formación inconclusa o equívoca. Aquí, la palabra-silencio está relacionada con aquello que Ántelo (2015) propone como forma del nopensamiento

> […] cabe pensar que en la literatura contemporánea hay pensamiento en la forma del no-pensamiento pero, inversamente, hay un nopensamiento que irriga al pensamiento y, en última instancia, le confiere a éste una potencia específica. Ese no-pensamiento no es una nada. Es un vacío. No es sólo ausencia de pensamiento sino presencia efectiva de su opuesto, es decir, equivalencia entre pensamiento y no-pensamiento, entre logos y mythos. (381)

¿Cuál es esa equivalencia entre logos y mythos en la novela de formación colombiana, en general, y en particular en esta novela?, ¿cómo se recupera la experiencia mediante una nueva forma de concebir la memoria? En *Correr la tierra* de Catalina Navas, podríamos aproximarnos a esa equivalencia a través de lo que provisionalmente llamaremos la voz del cuerpo.

- [Anomia 6. Memoria y experiencia. Benjamin

Walter Benjamin en *Infancia Berlinesa hacia mil novecientos* se aproxima a la infancia, la memoria y los recuerdos de una manera particular, que invita a reflexionar sobre las formas de la temporalidad y su relación con la construcción, no solo de una memoria individual que permite configurar el presente mediante su emergencia viva, sino también de la posibilidad de imaginar una historia política del presente mediante la

rememoración. La memoria episódica, fragmentada, de acontecimientos sin vínculo directo, sin fecha ni linealidad: "[…] es una propuesta para un nuevo modelo de experiencia, en la que presente, pasado y futuro entran en una confluencia que se hace legible en la escritura" (Andrade Restrepo 17). Las pequeñas historias que rememoran el pasado de una infancia que vinculan los objetos, la imaginación, los espacios y los familiares son historias que testifican episódicamente el por-venir. Así leemos en "Logias":

> De manera semejante a esa madre que coloca al recién nacido en su pecho sin despertarlo, trata la vida durante largo tiempo el recuerdo aún tierno de la infancia. Nada fortaleció más íntimamente el mío que la contemplación de los patios, una de cuyas oscuras logias, siempre umbría en verano gracias a un toldo, fue la cuna donde la ciudad acomodó al nuevo vecino. Las cariátides que sostenían la galería del piso superior debieron de abandonar su lugar durante al menos un momento para entonar, junto a aquella cuna, una nana que contenía poco de lo que me depararía el futuro, pero que encerraba la fórmula gracias a la cual el aire de los patios siempre conservó para mí su efecto embriagador. (11)

El recuerdo de la infancia, para Benjamin, es un constante nacimiento vinculado de manera directa con el cuidado que la madre ofrece al infante. María Mercedes Andrade refiere en *Experiencia, memoria y escritura en Infancia en Berlín hacia 1900 de Walter Benjamin* cómo la construcción de la memoria para Benjamin está constituida por tres momentos que denomina i. "memoria involuntaria", que "surge espontáneamente y revela algo sobre los procesos inconscientes del recuerdo" (116) ii. Una memoria que se constituye para "apresar" el recuerdo, casi que tenerlo disponible y volver sobre él y iii. una memoria que se configura mediante la interrupción, en la que "el presente y el pasado entran en una relación productiva mediante la cual el presente ilumina el pasado

y el pasado ilumina el presente" (116). Es quizás esta tercera imagen la que constituye de una manera más fuerte, tanto la noción de memoria de Navas, como la potencia de lo político que en ella encontramos, vinculada con una infancia que es siempre nacimiento, con unos recuerdos que son episódicos, fragmentarios y contingentes, pero que deben ser cuidados tal como la madre cuida al infante, pues son recuerdos que atraviesan los cuerpos, es decir, se encuentra en la intersección y el recuerdo corporal, tanto de la madre al tener dentro de ella al hijo(a), como del hijo(a) al estar dentro de la madre. La interrupción es también una condición de la memoria, no solo por la posibilidad de la fiabilidad del recuerdo nunca es posible ni dada, sino también por qué el recuerdo interrumpido, no lineal, devela que la constitución del sujeto ya no es posible de manera total. Al igual que Paulina que va a constituir su memoria y su nombre de manera fragmentaria, Benjamin trae a colación pequeños episodios de su infancia en una Berlín que ya no existe. La pregunta entonces es, en qué sentido, aquella recuperación del pasado permite -o no- una construcción futura, tanto individual como colectiva. La propuesta entonces, en Navas (y García Robayo) es que la experiencia de la infancia permite configurar un futuro como interpretación y contingencia. Los fragmentos del pasado cobran sentido solo cuándo son tomados, no como un aprendizaje final, sino como un punto de partida. La construcción de esa memoria está también atravesada por otro lenguaje y otras voces no se adecuan al tiempo lineal, consecutivo y aparentemente fijo.]

2.3.1 El lenguaje vegetal o la voz del cuerpo

El descubrimiento de la ausencia de palabra que la nombre para el personaje de Paulina es la posibilidad de exploración de distintas formas de buscar ese nombrar, pues, la ausencia de esa palabra será un motivo de angustia constante para el personaje. *"*Se me ocurrió que mientras no encontrara una palabra que me designara correctamente no podría deshacerme de la angustia que me había acompañado siempre*"*. (47) Sin embargo, esta angustia no se traduce en inacción sino en búsqueda, que vinculará los elementos de su pasado en relación con aquellos momentos que compartió con su padre, además de otros compartidos con su madre, la escuela, su tío (y la casa-finca de él a las afueras de la ciudad), la universidad, y demás acontecimientos que hacen parte del recordar. Una de estas formas distintas de buscar el nombrar se vincula con lo que el personaje denomina lenguaje vegetal:

> Cuando hacía buen clima, me acostaba en el pasto a mirar el cielo entre las ramas y sentía que el magnolio emitía un sonido, una especie de vibración que notaba si hacía un esfuerzo con la mente. Me imaginaba que ese sonido era un lenguaje vegetal perceptible solo por mí, que había nacido con la rara habilidad de oír el idioma de las plantas. Aun así, a pesar de que disfrutaba de ese zumbido secreto, algo me entristecía: no podía comprender su mensaje. (17-18)

El personaje de Paulina recuerda aquella sensación de percibir o conocer otra forma de lenguaje que no es el lenguaje humano. Es un reconocimiento que está atravesado por una sensación particular y es la vibración. Este elemento, aunque un poco desapercibido, será

fundamental para esbozar ese nuevo nombre como posibilidad y como potencia.[9] La vibración le permite a Paulina establecer una estrecha relación entre la experiencia sensorial y el pensar y, sobre todo, entre el cuerpo-la mente- y otro-lenguaje. Ahora bien, hay una experiencia de lenguaje que necesariamente está vinculada con la comprensión. En la aproximación que hace Paulina a lo que ya denomina como lenguaje vegetal, existe un acercamiento ciertas formas o alguna forma de comunicación que no necesariamente tienen que estar vinculadas con el significado o la comprensión de un mensaje; es un lenguaje que va hacia otros lugares, y que inevitablemente se relaciona con lo sensible, con aquello que afecta al cuerpo, pero que, en principio, no es posible nombrar: un lenguaje que atraviesa lo corporal y no la racionalidad, perceptible solo por ella pero que no necesariamente implica la comprensión del mensaje.

Cuando Lyotard en *Lo inhumano* (1988) se pregunta si se puede pensar sin cuerpo, nos hace reflexionar que es precisamente el pensamiento tecnocientífico de occidente el que

[9] En gran parte de la tradición budista y algunas tradiciones orientales, la concepción del cuerpo está dada mediante la identificación de las vibraciones, el cuerpo mismo es vibración en toda su extensión y en cada uno de sus elementos. En la tradición budista, la noción de vibración se relaciona principalmente con la impermanencia (anicca) y la interdependencia (paticcasamuppada). Estos conceptos son fundamentales en la comprensión de la naturaleza de la existencia según el budismo. **Impermanencia (Anicca**): La doctrina de la impermanencia sostiene que todas las cosas en el universo están en constante cambio y flujo. Nada es permanente o inmutable. La vida, las sensaciones, las percepciones, las formaciones mentales y la conciencia están en un estado constante de cambio. La idea es que todas las cosas están en un estado de vibración o fluctuación, lo que significa que no hay una entidad fija o duradera en sí misma. La comprensión profunda de la impermanencia es esencial para liberarse del sufrimiento, según el budismo. **Interdependencia (Paticcasamuppada**): Este concepto se refiere a la interconexión de todas las cosas. Nada existe de forma aislada o independiente. Todas las cosas están vinculadas entre sí en una red interdependiente. En este contexto, la vibración se puede entender como la continua interacción y conexión de todos los fenómenos. Todo lo que surge lo hace en dependencia de otras cosas, y su existencia está condicionada por una serie de factores interrelacionados. La idea de la vibración en el budismo, por lo tanto, destaca la naturaleza dinámica y fluida de la realidad. La mente budista busca comprender esta impermanencia y no aferrarse a las cosas como si fueran permanentes, ya que tal aferramiento es visto como una causa de sufrimiento (dukkha). En lugar de resistirse al cambio, se alienta a cultivar la aceptación y la sabiduría para liberarse del ciclo de sufrimiento. Es importante señalar que la terminología y la interpretación exacta pueden variar entre las diferentes escuelas y tradiciones budistas, pero la impermanencia y la interdependencia son principios comunes que subrayan la comprensión de la realidad en el budismo.

ha pensado sin cuerpo y que ha olvidado la inevitable relación analógica entre el cuerpo fenomenológico y el pensamiento, lo que se recupera, no solo en la novela de Catalina Navas, sino en general en la producción narrativa reciente de la literatura latinoamericana.

> [...] que el pensamiento literario latinoamericano reciente dialoga con el estado actual de la reflexión en torno de las políticas de lo viviente, y que lo hace a través de la experimentación con escrituras del cuerpo en las que este no solo es un centro organizador del relato –cuerpos enfermos, putrefactos, metamorfoseados, desindividualizados– sino también una lente, una perspectiva. (Yelin 101)

Esta perspectiva del cuerpo en la novela de Catalina Navas se complementa con el inevitable contraste entre un mundo adulto, aparentemente ya formado, y el personaje de Paulina que, aun siendo adulta desde la mirada etaria, reconoce su infancia y su necesidad de formación. El olvido del cuerpo caracteriza, no solo el empirismo lógico de la tradición occidental adulto-céntrica y tecnocientífica, sino también las relaciones socioafectivas entre los padres y los hijos. Este contraste se hace evidente en la relación padre-hija, y específicamente en las diferencias de lenguaje, lo que constituye un diferendo. En *Correr la tierra*, Alfonso, padre de Paulina, se ha distanciado de ella después del haberse divorciado de la madre de Paulina. El hombre va alejándose de su hija, sin razón alguna, hasta que la relación se deteriora completamente. Sin embargo, en el momento en el que Paulina descubre que su nombre es un equívoco, emprende la búsqueda de la posibilidad de reconectar la relación con su padre. Al encontrarlo y empezar a frecuentarlo episódicamente, observa como su padre es un hombre enfermo y que la imagen que alguna vez tuvo de él se ha desvanecido completamente. En la narración vemos sin embargo una necesidad por la reconstitución de esa relación, o por lo menos una breve aproximación, que está mediada por la enfermedad y las posibilidades de encontrar vínculos en sus lenguajes:

> Alfonso había perdido las palabras, se confundía y se le olvidaba el nombre de los objetos que necesitaba: quería que le pasara una cobija para abrigarse las piernas o un pañuelo de papel para sonarse y se desesperaba al no encontrar la conexión entre las palabras y las cosas. Alfonso señalaba y gesticulaba; yo adivinaba con paciencia. (85)

Alfonso hace que crezca esa distancia afectiva entre Paulina y su padre, ya que no existe un lenguaje que pueda comunicarlos, pues las formas de comunicación de Paulina están dadas hacia ese lenguaje vegetal, de conjugación de las palabras con las cosas, de las capacidades del cuerpo para producir pensamiento. Lo que busca Paulina es trabajar desde lo desconocido del lenguaje (el nombre desconocido, el equívoco) para así articularse con lo desconocido del pensamiento, y esta premisa es distinta a la angustia permanente del padre por no encontrar las palabras que puedan comunicarlo. El lenguaje de Paulina es precisamente uno que no necesita de comprensión, o por lo menos, de una que sea estrictamente racional, que no necesita un objeto inmediato que esté asociado a una palabra (referencialidad), sino que permita la entrada a lo desconocido y aún por conocer.

En esta forma de lenguaje vegetal que propone Paulina debemos rescatar dos elementos que configuran este leguaje: el primero es la memoria y el segundo es la imagen. La memoria en el personaje de Paulina será una de las formas de encuentro con otra forma de producirse y conocerse, tanto a ella como al mundo. Así como la memoria de Caty en *Lo que no aprendí*, aquí tenemos una recuperación de recuerdos episódicos y casi que vacíos que adquieren sentido último, no por lo que fueron, sino por lo que son para el personaje. Una escena fundamental nos deja ver como los recuerdos que son significativos para Paulina ni siquiera son *"*auténticos*"*, sino que se construyen en el mismo momento de su rememoración:

> En presencia de mi padre seguía siendo una niña en busca de historias que me condujeran a un lugar de calma, un lugar en la infancia que me hacía caer dormida. Por

> eso lo seguía a los rincones polvorientos de las iglesias y lo oía describir obviedades; por eso guardaba silencio mientras él hacía largos inventarios de joyas usadas o relojes de correas de cuero deslucidas. Lo seguía por la ciudad y por los objetos usados. Lo seguía a la espera de que él entregara la única historia en la que yo todavía creía, la historia de mi vida que comenzaba con un nombre bien puesto. (76)

La relación de los recuerdos con los objetos y con las historias es una relación que no necesariamente configura una historia o un proceso o desarrollo de acontecimientos que llevarán a Paulina a *"*ser quién es*"*. Por el contrario, esta relación es una que se establece desde lo afectivo. Lo que busca el personaje es que los recuerdos puedan constituir un *"*lugar de calma*"*, y espacio seguro para poder definitivamente encontrar el nombre adecuado que no sea un equívoco. En esa búsqueda, las obviedades sobre los lugares de la iglesia o los largos inventarios sobre los objetos son descripciones que ponen en pausa esa *"*historia verdadera*"* que espera Paulina y que le pueda dar el verdadero significado del que debió ser su nombre, que pueda darle su nombre verdadero. Es entonces como el único recuerdo-historia que necesita Paulina es uno que no existe, y que por lo tanto (así como Caty), es necesario reconstituir o incluso inventar.

Lo que encontrarnos son dos formas de memoria que se conjugan en ella, y que podríamos llamar una racional y otra corporal. Esta última es una forma de memoria que no está relacionada con la definición tradicional de recuperación del pasado, sino con la posibilidad imaginativa de incluso imponer sensaciones físicas, de dar cuenta del cuerpo y sus posibilidades.

> Cuando tenía doce años entendí que dos sistemas de memoria habitaban dentro de mí: la usual, la que me llevaba a una época pasada cuando veía un objeto o sentía un olor

de otro tiempo; y la segunda, una memoria que no estaba alojada en la mente sino en el cuerpo y que me imponía las sensaciones físicas de dolores pasados. (28)

¿Cuál es el sujeto formado que parte no de una memoria lineal y continua de enumeración de hechos, sino de una memoria que evoca sensaciones sin un orden establecido o impuesto? Es esta segunda forma de memoria, que implica movimiento y discontinuidad, la que el personaje de Paulina va a atravesar durante toda la narración y búsqueda de identidad; una memoria que la lleva hasta el ritual muisca de correr la tierra[10], y que se actualiza en ella de manera interrumpida gracias al contacto con sus recuerdos personales, pero también con una serie de recuerdos que incluso podríamos llamar ancestrales. El contacto con la naturaleza y con su padre, con la vitalidad y la enfermedad, serán contactos de una persona sin identidad fija. Aquí esta memoria no solo la configura como una persona dentro de una tradición familiar, sino que la expone hacia tradiciones más amplias de elementos que el cuerpo recuerda así no los haya experimentado. Es una memoria semejante a la que Rosi Braidotti ha vinculado a su postura del sujeto nómada: *"*Desvinculada de la linealidad cronológica y la fuerza gravitacional logocéntrica, la memoria, en la modalidad nómada posthumana, es la reivindicación activa de

[10] El ritual muisca conocido como "Correr la tierra" era una ceremonia llevada a cabo por los indígenas muiscas, una antigua cultura precolombina que habitaba en la región que hoy en día corresponde a Colombia. Este ritual era parte de sus prácticas religiosas y tenía un significado especial en su cosmovisión.
La descripción específica de este ritual se basa en las crónicas de los conquistadores españoles, especialmente en los escritos de Juan Rodríguez Freyle. Según las crónicas, el "Correr la tierra" involucraba la participación del cacique o líder de la comunidad muisca, así como de sacerdotes y otros miembros importantes de la sociedad. El ritual consistía en que el cacique y otros participantes, vestidos con atuendos ceremoniales, corrían alrededor de un círculo de tierra sagrada llamado "boa". Mientras corrían, realizaban ciertos gestos y movimientos rituales. La finalidad de este acto simbólico era renovar y purificar la tierra, buscando obtener bendiciones para la fertilidad de los cultivos y el bienestar de la comunidad. El "Correr la tierra" estaba vinculado a la creencia muisca en la importancia de mantener un equilibrio adecuado en la naturaleza y de asegurar la prosperidad de la comunidad.

un sujeto felizmente discontinuo, entendido como opuesto al ser tristemente autosuficiente.*"* (Braidotti 164). Es esta la memoria de Paulina, y uno de los fundamentos que convergen en la idea de formación de este Bilndugsroman en Colombia. La memoria en Colombia ha estado caracterizada por la búsqueda de relatos totales, lineales, continuos, que privilegian los hechos y sus explicaciones dadas en gran parte desde una visión determinista de la historia, algo que se hace evidente en los múltiples relatos del Centro de Memoria Histórica sobre el conflicto armado colombiano.[11] Si bien este trabajo es absolutamente valioso en la recuperación de ese primer sistema de memoria que Paulina reconoce (el del recuerdo preciso sobre las épocas pasadas), es importante hacer evidente que también hace falta un reconocimiento de esas otras memorias, no solo sobre el conflicto armado (pues es quizás sobre estos hechos sobre los cuáles se ha investigado de una manera más amplia), que atraviesan lo que dice y produce el cuerpo, y que también se posibilitan como testimonio. Lyotard en *Lo inhumano* distingue dos tipos de memoria, una inmaterial y trascendente, que está vinculada en parte con la recuperación racional, lineal y continua de los hechos, pero que está también está relacionada con la memoria del Todo, de lo inhumano expuesta tanto en la realidad tecnocientífica (la memoria inmaterial de la máquina) o la realidad divina, y la otra memoria que es el verdadero espíritu y anamnesis, tiempo continuo; una memoria que *"*no se inscribe solo en los relatos sino en gestos, en los modales de los cuerpos*"* (195). La memoria de Paulina es también la del gesto y no la del relato. El relato pertenece a su padre, es la historia contada y siempre ajena

[11] Importante aclarar aquí que esta visión determinista, podríamos decir, es quizás un antecedente al trabajo hecho por el Centro de Memoria Histórica, para quién la memoria está caracterizada por cinco elementos que nos parece importante resaltar, pues se articulan con lo propuesto hasta el momento: 1. Un hilo entre pasado, presente y futuro que otorga un sentido a la experiencia individual y colectiva. 2. Una construcción de quiénes somos (identidades) y las huellas que deja en nosotros lo vivido. 3. El recordar es selectivo: toda memoria conlleva una acción de selección y discriminación activa. 4. La memoria es dinámica. 5. Campo de representaciones (nombra, ordena, periodiza).

de su nombre, un relato cerrado que no permite rescatar la sensación corporal de la historia. La narración del padre sobre los acontecimientos de su pasado está inscrita en una temporalidad distinta, una temporalidad que no es la del acontecimiento que se inscribe en el tiempo, qué es precisamente el ritual muisca de correr la tierra.

Aquí la idea de formación se desvincula entonces con la misma idea de desarrollo, o de linealidad y continuidad, pues es fundamental la creación de otro tipo de relato y memoria que configure la experiencia de Paulina en ese acontecer que será, en primer lugar, el ritual que estará por emprender, ritual que no pertenece a la configuración del tiempo occidental, y en segundo lugar, el acontecer de nombrarse, algo que se vincula de manera directa con la ceremonia (la concepción del tiempo) que da título a la novela. En *El carnero* encontramos una breve descripción de la ceremonia:

> En los últimos días de estas fiestas y que ya se tenía noticia de que todas las gentes habían corrido la tierra, se juntaban los caciques y capitanes y la gente principal en la gran laguna de Guatavita, a donde por tres días se hacían grandes borracheras, se quemaba mucho moque y trementina, de día y de noche, y el tercer día en muy grandes balsas bien adornadas, y con todo el oro y santillos que tenían para esto, con grandes músicas de gaitas, fotutos y sonajas, y grandes fuegos y gentío que había en contorno de la laguna, llegaban al medio de ella, donde hacían sus ofrecimientos, y con ello se acababa la ceremonia de correr la tierra, volviéndose a sus casas.
>
> […]
>
> el tercer día en muy grandes balsas bien adornadas, y con todo el oro y santillos que tenían para esto, con grandes músicas de gaitas, fotutos y sonajas, y grandes fuegos y gentío que había en contorno de la laguna, llegaban al medio de ella, donde hacían sus

> ofrecimientos, y con ello se acababa la ceremonia de correr la tierra, volviéndose a sus casas. (57-58)

En la cultura muisca, las lagunas tienen una importancia central tanto en lo espiritual como en lo social. Los muiscas consideraban las lagunas como lugares sagrados donde habitaban sus dioses y espíritus. Estos cuerpos de agua eran vistos como portales entre el mundo terrenal y el mundo espiritual, donde se realizaban rituales fundamentales para la comunidad. La Laguna de Guatavita, por ejemplo, es uno de los sitios más emblemáticos de la cultura muisca. Según la leyenda, los muiscas realizaban ofrendas en esta laguna durante la ceremonia del zipa o cacique. Este ritual, conocido como *El Dorado*, involucraba al cacique cubierto de oro, quien se sumergía en la laguna para ofrecer oro y otros objetos preciosos a los dioses. Este acto simbolizaba la conexión directa con lo divino y el equilibrio entre los elementos naturales.

Además de su importancia ritual, las lagunas también desempeñaban un papel en la cosmovisión muisca. Eran percibidas como fuentes de vida y fertilidad, ya que el agua era esencial para la agricultura, la base económica de la sociedad muisca. Las lagunas eran, por lo tanto, símbolos de abundancia y prosperidad, esenciales para la supervivencia de la comunidad. En el artículo *"*Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca*"* de Luis Alfredo Bohórquez Caldera se aclara que:

> Las lagunas, y en especial la de Guatavita, como destaca Pedro Simón, eran los lugares predilectos para el culto y las celebraciones comunitarias. […] La laguna es el lugar del origen y el punto de retorno de los humanos. Es la biogonía que refleja en sus aguas la silueta de los dioses. Es el lugar de la transparencia, de la transformación humana. Lugar de la inmortalidad y habitación de los seres en los que se transformará el muisca

> luego de la muerte, es decir, es el lecho de la serpiente y del dragoncillo famoso que acompaña a la Cacica Guatavita que yace ahogada pero viva en el fondo de la laguna […] Las lagunas son el lugar de donde emergen las mujeres prolíficas, como es el caso de Bachue quien, según el relato mítico, tenía alumbramientos múltiples. (163)

Estos elementos de la laguna, tanto como esencia de la vida y escenario de la inmortalidad irrumpen con una concepción temporal de finitud en la que el cuerpo es únicamente una *"*cárcel*"* del alma. Ahora bien, en lo relacionado anteriormente, no solo tenemos una exploración distinta de lo temporal que involucra al cuerpo y a la memoria, sino también al nombrarse en lo múltiple, en el caso de Bachue. Para Julieta Yelin (2017) la escritura y el pensamiento sobre y desde el cuerpo es una exploración constante en la literatura latinoamericana reciente y en lo que se ha denominado como escrituras del yo, o incluso autoficción. Sin embargo, creemos que en el *Bildungsroman* colombiano de las últimas décadas, la aproximación a la memoria desde la producción del cuerpo busca también buscar otras formas de reconstruir la memoria individual y colectiva, que vayan más allá de la hegemonía de lo letrado y que horadan el cuerpo, la imagen y la alteridad. Esto inevitablemente atraviesa la noción de multiplicidad, inserta en el mito y en la novela, que se traduce en un cuerpo que se transforma voluntariamente y que permite diseñar diversos nombres propios.

2.3.2 El mapa o diseñar el nombre a través del cuerpo.

La imagen del mapa juega un papel importante en la narración de Paulina. El mapa funciona como un elemento material en el que el personaje intenta ubicarse en el espacio desconocido para realizar el rito muisca de correr la tierra, pero también funciona como un

mecanismo de conocer/comunicarse con su corporalidad, de producir conocimiento desde el cuerpo, y de configurar la búsqueda de su nombre en una figura identificable pero no fija:

> Hasta ese momento, los mapas habían sido solamente diagramas informativos, representaciones de un terreno desligado de mi movimiento. Ahora, en cambio, mi cuerpo se comunicaba directamente con la imagen […] Vi mi cuerpo en el mapa […] Mi cuerpo ascendía en una tercera dimensión imperceptible en el mapa y, sin embargo, allí estaba la altura, la sentía en el palpitar de mi corazón contra la garganta, en la respiración dificultosa. El mapa era el testigo no solo de mí transitar, sino del recorrido que el territorio hacía en mi cuerpo y en mi pensamiento. El mapa era la imagen del camino que me pasaba por el cuerpo y lo transformaba (106-107)

En la idea-imagen del mapa se encuentra una potencia de pensamiento que va más allá de la representación o de la posibilidad informativa del texto o la imagen. Es una forma de no pensamiento que se establece como una posibilidad de instaurar otra forma también de relacionamiento con el mundo, a través, no de lo racional, sino mediante la voz del cuerpo y de las interpretaciones de esta voz. El mapa transcribe la sensación corporal y material que va sintiendo Paulina en un espacio que desconoce que es el de estar cerca de las lagunas sagradas de los muiscas, y el mismo mapa se transforma en un testigo de esa experiencia sensorial. Para el personaje de Paulina, el encuentro con las lagunas, la naturaleza y la montaña será el evento fundamental de formación, de darse un nombre (múltiples nombres, como la multiplicidad de Bachué) y de realizar las acciones que sus padres dejaron de lado, en donde convergen el encuentro con las posibilidades de su cuerpo, y también aquello que el cuerpo calla.

- [Anomia 7. Piglia- Harley. El mapa como metáfora.

Ricardo Piglia, en *Crítica y ficción*, nos dice: *"*Ahora se puede pensar que la aparición de los mapas de esas dos ciudades pueda quizá figurar lo que sería la nostalgia del lugar perdido. Uno no necesita un mapa para la ciudad donde nació, uno necesita un mapa para el lugar donde es extranjero. El mapa es la metáfora de que se es un forastero. Si aparece el mapa quiere decir que alguien está ahí perdido.*"* (114). El mapa como el documento guía de quién está perdido o cómo la metáfora del forastero nos permite constituir de manera directa el proceso de formación de Paulina como una pérdida. El aprendizaje es la constatación de algo que se pierde y no de algo que permanece. Continúa Piglia: *"* Quizá (se ríe) uno podría rastrear los mapas circulando por la literatura latinoamericana como una forma de ver hasta dónde estamos siempre llegando a lugares que no conocemos.*"* (114) La referencia al fenómeno de la literatura, latinoamericana específicamente, que nos deja ver cómo estamos llegando a lugares que no conocemos se hace más presente en la propuesta de la novela de formación colombiana contemporánea. El mapa de Paulina es un mapa sin destino, que no señala un lugar conocido, que ni siquiera la llevará a un lugar puntual, sino a un estado de posibilidad de nombrarse. Ahora bien, los mapas también son metáfora y reflejo de las dinámicas del poder, de la imposición de la imagen sobre el andar, de la autoridad de lo letrado sobre el camino recorrido y no fijado. Los mapas reflejan el poder y las reglas de representación del conocimiento, encarnadas en imágenes; solo quién tiene el conocimiento para descifrar el mapa (quién conoce la letra y las convenciones) puede encontrar el lugar que busca *"*No es difícil encontrar a los mapas, especialmente a los producidos y manipulados por el Estado, un nicho en la *"*matriz poder-conocimiento del

> orden moderno". (Harley 438). En este sentido, la búsqueda de un nuevo sujeto, de un nuevo ciudadano, requiere de nuevos mapas que sean realizados en diversas materialidades. Mapas-tatuajes sobre los cuerpos o las pieles, mapas-ficcionales que nos lleven a lugares imaginarios, mapas con nuevas técnicas que se inscriban en el cuerpo y que rompa los vínculos identitarios.

«Queremos una ciudadanía total definida por la posibilidad de compartir técnicas, códigos, fluidos, simientes, agua, saberes […] una nueva internacional somatopolítica hecha de alianzas sintéticas y no de vínculos identitarios.» (13); de este modo finaliza Paul B. Preciado el manifiesto titulado «Decimos revolución» que sirve de prólogo al libro Transfeminismos Epistemes, fricciones y flujos. El modo subjuntivo de la oración inevitablemente nos hace pensar en que si esa es la ciudadanía que se busca, existe otra, la actual, cuya característica fundamental es la imposibilidad de aquél compartir que nombra Preciado; una ciudadanía que no permite las alternativas de técnicas, códigos, saberes, etcétera, sino que determina ciertos mecanismos, técnicas, códigos y lenguajes, fijando y caracterizando una idea de sujeto para que tenga ciertos comportamientos que son «adecuados» y que han sido constituidos por mapas precisos, por formas como la de Mercator. Es inevitable pensar que las nociones actuales de ciudadanía y comunidad que padecemos tienen su origen en los discursos que sirven para las fundaciones de los estados – nación en América Latina, y que esta herencia, prolongada con ciertos matices hasta nuestro quehacer contemporáneo, se ha caracterizado por definir lo común mediante la imposibilidad de ese compartir del que habla Preciado, mediante vínculos identitarios que tienen como fundamento excluir las formas de la alteridad y sus posibilidades, exaltando la dicotomía civilización-barbarie que se actualiza con nuevas tonalidades. En ese discurso fundacional el mapa es pieza fundamental. La preocupación por el espacio como fundamento primordial para la concreción de lo común-civilizado tendrá su

discurso en las formas en las cuáles se producen las fronteras, tanto visibles como las de los estados - nación, como invisibles o aquellas internas que delimitan los espacios permitidos para ciertos cuerpos y los vetados para los mismos.

- Anomia 7.1. Rama. El mapa de lo letrado

Ángel Rama dice en *La ciudad letrada* que: *"*La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera un futuro. De hecho, el diseño debía ser orientado por el resultado que se habría de obtener en el futuro...*"*. (20). Esta traslación del orden social a una realidad física es fundamental en la propuesta política y de comunidad que da sustento al discurso fundacional de los estados-nación en América Latina. El diseño que plantea Rama es algo que se hace evidente al constatar que los proyectos letrados y modernos fueron la base intelectual para construir las nuevas ciudades. Sin embargo, en las dinámicas de la cotidianidad en las ciudades se hace evidente como este proceso de constitución idealista que tiene fines gubernamentales precisos de organización social y control nunca se configura, por qué asume su distancia discursiva entre lo cotidiano y lo científico, base para su diseño. Santiago Castro-Gómez lo explica de manera detallada en su texto *La hybris del punto cero*: El espacio que se buscaba observar no era entonces aquel donde los actores sociales formaban su identidad personal o colectiva, sino uno que estuviera fuera de la escala de percepción humana; un espacio abstracto

determinado por la precisión matemática de grados, minutos, segundos, ángulos, latitudes, longitudes, y que ningún mortal fuera capaz de observar con sus propios ojos. Se trataba de un espacio estriado y, por ello, intraducible a los esquemas de percepción cotidiana de los actores sociales, pero que era de inmensa utilidad para los propósitos gubernamentales del Estado. (237)

Si, como plantea Rama y Castro Gómez, la ciudad configura el sentido del espacio de organización de la nación a través de los discursos de poder político, y busca fundar identidades personales y colectivas mediante un discurso científico ilustrado abstracto [basado en la dicotomía civilización-barbarie], la ciudad [como un texto que es posible ser leído y diseñado hacia el futuro], fracasa en América Latina porque su planteamiento no responde a las realidades que se viven en ellas ni a lo que sucede con quienes la habitan. Uno de los ejemplos de ellos es lo que Olaf Kaltmeier denomina refeudalización para el caso de América Latina, basándose en la noción de postdemocracia acuñada por Colin Crouch en su libro titulado de la misma manera, en donde afirma que las reformas de la democracia actual con un retroceso a un proceso feudal predemocrático (Crouch, 2008, 13). En América Latina generalmente, tanto en las ciudades en sus relaciones centro – periferia, como en las ruralidades y la inequitativa distribución de la tierra se hace evidente este fracaso democrático de la ciudad letrada. Y sin embargo es esta noción del espacio [legitimada en el conocimiento científico instalado en la «ciencia geográfica»] la que prevalece y que es imperativo repensar para configurar esa noción de ciudadanía planteada al inicio de este texto. En este punto es necesario resaltar la propuesta de Doreen Massey (2001) que rescata Andrés Salcedo en su texto «Escenarios urbanos contemporáneos y circuitos migratorios», ya que en Massey se entienden « [...] los lugares como *"*momentos articulados en redes de relaciones y significados sociales*"*». (3). Por ejemplo, pensar

> nuevos actores urbanos que configuran el espacio de la ciudad como el migrante, es fundamental para la reflexión teórica de nociones como las de ciudadanía y comunidad. Siguiendo a Salcedo, el migrante [representante de la barbarie en todo el siglo XX y XXI] pone en tensión la diferencia entre lo público y lo privado, al realizar ciertas apropiaciones de lo público con el fin de poder habitar; crea trayectorias que modifican los espacios públicos, haciendo evidente que el espacio pensado [en el discurso científico] como un orden, con el devenir, se ha constituido en un espacio caótico [mediante los esquemas cotidianos que lo han producido], que hace posible el habitar desde lo impropio. El migrante evidencia esa condición de marginalidad que, contraponiéndose a los letrados-civilizados, permitirá la somatopolítica hecha alianzas sintéticas y no de vínculos identitarios. Es Paulina una migrante dentro del territorio propio (en el recorrido que hace ve un letrero que le indica: *"*No salga del sendero. Zona de conservación*"* (103)) que necesita construir su propio mapa para emerger de aquella marginalidad que le han impuesto con su nombre, pues también es una migrante dentro de sí misma, buscando un nuevo territorio dentro de su cuerpo y su lenguaje que pueda nombrarla.

El mapa es la representación encarnada de las potencias de la infancia aún inacabada. Monica Neponte (2021) en su ensayo *"*Escuchar la montaña*"* habla de la experiencia sensorial del caminar la montaña, de la que siente el cuerpo en la altitud y en el ascenso *"*Tal vez por eso caminar en silencio en la montaña me sea de lo más natural. Estar aquí es regresar a mi silencio de infancia, a esa añoranza de voces que es solo eso: una añoranza.*"* (86) e incluso de la montaña como una madre: *"*La montaña es una especie de madre, un cuerpo que nos acoge y nos cobija, y que a veces nos expulsa, a mí, a otros, a los montañistas.*"* (88), experiencia todas mediadas por la experiencia del silencio y la exploración de los límites y posibilidades de

la corporalidad. Lo que reconoce Paulina en la ceremonia de correr la tierra, en el ritual y en el moverse entre las montañas es otra posibilidad de nombrarse que va más allá. En la narración, Paulina reconoce que es la tradición heredada la que impide las potencias del cuerpo, y que existen otras tradiciones, ceremonias o rituales, olvidados por esa memoria lineal pero que pueden ser recuperados por la memoria del cuerpo, y que nos lanzan a nuevos encuentros, nuevas perspectivas e incluso nuevas formas de nombrarnos:

> Nunca se me había ocurrido que existieran ceremonias en las que recorrer algo fuera parte crucial del ritual. Dentro de la religión católica lo sagrado estaba asociado a la quietud y al recogimiento. Aunque no había vuelto a misa, recordé que cuando niña siempre me había impresionado el momento en el que el cura levantaba la hostia consagrada y la devolvía al altar convertido en el cuerpo de Jesús: la hostia en su cuerpo y el vino en su sangre. En ese momento los fieles bajaban la cabeza y el monaguillo hacía sonar una campanita que indicaba que la transformación había ocurrido. Esta ceremonia muisca, en cambio, me había lanzado a una nueva perspectiva: la idea de lo sagrado era también lugar de fiesta y movimiento. (p 67)

Este descubrimiento final de la idea de lo sagrado como un lugar de fiesta y movimiento, no solo le permite a Paulina desvincularse de la tradición paterna/occidental y asumir un lugar de movimiento, sino que también le permite reevaluar el lugar del nombre en esta tradición judeocristiana. Existe un primer gesto desde el inicio de la narración y es el despojo del nombre propio a la vez que se instaura la voz de un narrador que en toda la novela nunca se identifica con uno. Si bien el nombre propio es uno de los primeros actos de reconocimiento social, al situarnos en una comunidad lingüística, cultural y familiar y proveernos un marcador de origen, clase, etnicidad o religión, despojarse del nombre propio es una marca de diferencia. El despojarse del nombre propio es una acción fundamental y necesaria, desde la perspectiva de

Paulina, y pues es una afirmación de autonomía; la oportunidad de nombrarse a sí misma es también la de de reconstruir su identidad más allá de las imposiciones del lugar de origen.

Para Benjamin, el nombre, dentro de su concepción del Lenguaje, tiene una relevancia única, ya que a través de este es que es posible acceder al conocimiento de la cosa, sin embargo, Paulina reconoce que ese nombre no es sagrado, ni dado, ni impuesto, sino que viene de un proceso de formación que es ajeno al que la tradición occidental ha denominado como desarrollo, tanto psicologista como del capital. El nombre del personaje está relacionado con la acción y el movimiento: *"*Nadie sabe el nombre de una orquídea hasta que florece*"*. (109), es la corporalidad y la experiencia la que permite el nombrar, y no el deseo de los padres o su visión de futuro. La potencia de la formación es una posibilidad de autonombrarse, pero es una posibilidad múltiple:

> Soy Paulina, la hija del hombre que no quiere ver.
>
> Soy Santa Bárbara, patrona del trueno y la tempestad.
>
> Soy la Virgen nueva, la madre del Mesías en su segunda visita a la tierra.
>
> Soy la niña que ve los juegos de luz y sombra entre las ramas de un magnolio. Hoy, ahora mismo.
>
> Soy el agua de los ríos
>
> Y la sequía que los detiene.
>
> Soy Alfonso, el ciego.
>
> Soy Elena, la del cuerpo luminoso y flexible.

Soy Francisco, que me devuelve el sosiego.

Cierva en incontenible carrera

Venada que no ha sido nombrada jamás.

Y este es mi nombre, mi nombre verdadero y múltiple.

(113-114)

Entonces, lo que encontramos es que es en los recuerdos de ciertos elementos, como el reconocimiento de otros lenguajes y otras memorias, que Paulina encuentra en sus nombres. Es en el reconocimiento de la corporalidad, la naturaleza, y sus memorias que Paulina puede nombrarse, pero este nombrarse no es un acto final; lejos de la acción tradicional de dar nombre a la cosa (y olvidar la cosa misma sino solo repetir su nombre) o a los seres humanos como acto primordial y primero, el nombre que Paulina se da a sí misma es una acción que no termina, que aun transcurre incluso después de que la narración finaliza pues en la multiplicidad reconoce la contingencia del nombrar: *"*Mi nombre no fue uno. No fue una palabra lo que encontré en ese páramo la última jornada de correr la tierra. Fueron todas las palabras y todos los nombres, cada uno correspondiente a cada momento de mi vida pasada y futura. Palabra por fuera del tiempo.*"* (114) Cada nombre es una parte elemental de Paulina y hace parte de su proceso de formación, sin embargo, cada nombre no la agota ni la describe ni le otorga identidad, por el contrario, los nombres que Paulina se otorga a sí misma son nombres que son dados a los demás casi como una ofrenda y, sobre todo, son nombres que aún no han terminado de forjarse. Además, ese nombrarse es también el reconocimiento del silencio como absoluta posibilidad que va más allá de lo letrado: *"*Mi nombre, mi último nombre que no admite caracteres y es, es, es en un presente que no se conjuga. Impronunciable. Mi nombre solo

existe en silencio y es, por eso, posibilidad. Mi nombre que solo existe más allá del punto final.” (114) El nombre de Paulina es el nombre de la infancia que permanece en ella por voluntad propia, pues su decisión es búsqueda permanente e inacabada; es nombre que no se puede decir sin traicionar su esencia, que no está hecho para ser dicho sino para ser intuido o callado. El silencio de la infancia entonces no es vacío no falta de palabras ni conocimiento, sino el lugar donde la infancia se revela como potencia pura. El nombre como puro devenir, sin pasado ni futuro, sino como un presente absoluto que no se puede fijar (como se fija el punto final), una interrupción del tiempo lineal que prosigue después más allá de él. Un nombre que solo puede existir “más allá del punto final” rompe con la linealidad —del relato, de la vida, del tiempo histórico— y abre una fisura mesiánica: el instante donde algo verdaderamente nuevo puede acontecer. El “último nombre” de Paulina no es el de la integración, sino el del desborde. Su identidad no se realiza plenamente en el mundo, sino que trasciende los márgenes del lenguaje, del tiempo verbal y del relato mismo. El yo no “llega a ser”, sino que permanece como posibilidad, como tensión abierta, donde el final no es cierre sino apertura a lo innombrable.

¿Cuál puede ser ese nombrar más allá de los caracteres?, ¿cuál ese nombrar impronunciable? En este final se cifra una experiencia de lo estético que se extiende a lo político, en donde la indeterminación de la infancia también como multiplicidad será fundamental.

2.3.3 La potencia política del nombre y el recuerdo múltiple.

Dos elementos convergen al final de la novela de Catalina Navas y de Margarita García Robayo y son pensar la multiplicidad o pensarnos desde lo múltiple, ya sea de la aproximación al recuerdo y distintas formas o posibilidades de la memoria, o desde la aproximación a las

múltiples posibilidades del nombrar y de nombrarnos. Tanto memoria como lenguaje no están vinculados a la razón instrumental, la concepción lineal del tiempo, o la referencia inmediata del nombre con la cosa, ni mucho menos vinculadas con un proceso de formación que inicia en la niñez y finaliza con un adulto completamente terminado. Por el contrario, lo que refieren estas dos novelas de formación es que, tanto la memoria como la posibilidad de nombrar obedecen a síntomas que exceden la lógica adulto-centrista, y constituyen un tiempo (recuerdos) y un lenguaje (el nombre) que no son el resultado progresivo de un proceso sino la interrupción constante de lo dado. Estas novelas se aproximan al nombrar y a la temporalidad como resultado inacabado y que necesariamente deberá devenir en una multiplicidad contingente; el sujeto no es una entidad unificada, sino un conjunto de devenires sin centro ni jerarquía, que no conduce a una identidad sino a una zona de indeterminación, de trayectorias abiertas, una constelación en movimiento. Así mismo, la formación como concepto está dada, no por un proceso, sino por una aproximación sensible que conjuga elementos disímiles como la corporalidad, la espacialidad y, específicamente, el uso determinado por la contingencia. Por ello, para Paulina el nombre no es unívoco sino diverso, pues la univocidad depende de una asignación inicial, atemporal y fija que es el vínculo directo con cierto objeto o humano. El nombre tiene un uso único que es el de la designación. Sin embargo, desde la propuesta de Paulina, el nombre múltiple le permite usos distintos, tanto a la palabra como a lo que ella designa (su cuerpo, los elementos afectivos que la acompañan, su ser). Sus nombres son una praxis que se ejercita cotidianamente, y ese ejercicio está atravesado por diferentes afectos, distintos elementos de lo sensible, así como de lo racional. En Judith Butler, la performatividad del nombre y del género muestra cómo los sujetos no preexisten al lenguaje, sino que se constituyen performativamente en el acto mismo de ser nombrados y nombrarse. Sin embargo, el nombre no solo es performativo, sino que escapa a toda performatividad normativa. Es lo impronunciable, lo que no puede ser repetido según una fórmula cultural. Es la diferencia que

no puede ser reducida a lo reconocible, y por tanto, apertura radical a lo otro y a todo aquello de lo otro que va más allá del nombre (el cuerpo, los afectos).

> A pesar de que se puede aceptar la proposición que afirma que el cuerpo solo es cognoscible a través del lenguaje, que el cuerpo se da a través del lenguaje, este nunca se da por completo de ese modo, y cuando decimos que se da parcialmente, solo se puede entender si a su vez reconocemos que se da, cuando se da, en partes; es como si se diera y se ocultara al mismo tiempo, y se diría que el lenguaje ejecuta ambas operaciones. Aunque el conocimiento del cuerpo dependa del lenguaje, el cuerpo también excede todo esfuerzo lingüístico de aprehensión (Butler 23)

Ahora bien, es cierto que el cuerpo juega un papel fundamental en ese nuevo nombrar, pues ha sido, hasta cierto punto, relegado a un lugar secundario o terciario en la tradición del pensamiento adulto-céntrico occidental, sin embargo, para la configuración de los personajes y su idea de formación va a ser fundamental, pues lo que puede el cuerpo va a constituirse en el límite de lo que el sujeto, tanto desde una perspectiva individual como colectiva.

> El cuerpo no se define por lo que puede, sino por la virtualidad de una potencia que permanece ignorante de sí misma. No sabemos lo que puede un cuerpo, significa: el límite del saber es el poder; este nunca puede ser objeto del saber porque nunca está dado y porque no es externo al saber, no es algo que esté en frente.*”* (Casanova 72).

Es en ese reconocimiento del límite del saber, que es el poder, en donde se instaura una potencia de lo político desde la multiplicidad.

Por otro lado, en el caso de la memoria, lo que propone Robayo es en cierta manera que existe una memoria más antigua que nosotros mismos, una memoria que antecede, y ante todo una memoria que se configura a través de recuerdos aleatorios, no lógicos, no

secuenciales, y que están a atravesados por deseos y expectativas de lo pasado. En este sentido vale preguntarnos cómo es posible pensarnos desde este tipo de memoria. Cómo se configura la memoria colectiva si las memorias individuales son también retazos de expectativas y deseos. Sobre ello, quizás es Paulina, la narradora de *Correr la tierra*, quién nos da una posible señal. Estando ella medianamente perdida y realizando el rito muisca, busca una sensación de seguridad que encuentra en una acción inmediata, presente, viva:

> Estaba angustiada. Me tropezaba con las raíces que cubrían el suelo, con troncos podridos de frailejones. Necesitaba engañar a mi cuerpo y llenarlo de seguridad. Decidí comer algo. Busqué un espacio entre las rocas para resguardarme del viento y mordisqueé el bocadillo de guayaba que tenía en el bolsillo. Experimenté una sensación de bienestar, de estar cobijada por la comida. No pude contener el llanto. Lloré por sentirme perdida pero también por los años perdidos con Alfonso, los pasados y los que ya no vendrían. Nos había hecho falta pasado, nos haría falta el futuro. (108)

Si bien en la ceremonia muisca, como se ha señalado, la fiesta del correr la tierra implica también una demostración de valentía y atletismo, aquí lo que enuncia el personaje de Paulina es una falta de pasado y de futuro propia que le permite también llevar su cuerpo al límite en la pérdida y pensar que es la acción presente la que le permite la sensación de bienestar. La potencia, en este caso, está también en el tiempo de la infancia, que es un tiempo de lo actual, de lo que es posible en la acción inmediata. ¿Cómo configurar lo político mediante

el instante?, ¿es posible la relación política de la diferencia desde lo presente en donde *"* […] el futuro estaría siempre dado*"* (Lyotard 1988, 67)?[12]

Ahora bien, algo que aparece de manera tangencial, o por lo menos no protagonista, en las dos novelas de formación trabajadas hasta el momento es el fenómeno de la violencia. Si bien es cierto que las dos protagonistas tienen que experimentar ciertas acciones violentas contra ellas, o recuerdan en su proceso de formación cómo la violencia exterior fue significativa, no es un fenómeno que las toque de manera directa. Sin embargo, gran parte de la novela de formación en Colombia está relacionada de manera directa con lo que deben vivir personas que se encuentra en contextos absolutamente violentos. Veremos en el siguiente capítulo una aproximación más cercana a ello.

[12] Lyotard plantea en su texto "El tiempo de hoy" que la red informática que se extiende sobre el planeta (a finales del siglo pasado) se puede entender como una mónada leibniaziana que lo abarca todo como una capacidad global de memoria y que lo que realiza es predeterminar el futuro en el presente para que este así pueda tener lugar. En palabra de Lyotard: "El intercambio requiere que lo que es futuro sea como si fuera presente, garantías y seguros son medios de neutralizar, de prevenir, decimos nosotros el advenir. Según esta manera de tratar el tiempo, el su-ceso depende del pro-ceso informacional, que consiste en asegurarse de que en el momento t prima no puede advenir otra cosa que la ocurrencia programada del momento t" (Lyotard, 1998, p. 73).

3. IN-FANS Y LA ALTERIDAD. Los cuerpos (otros) que habitan las violencias que nos (de)forman: violación y violencias en Rencor de Oscar Collazos y en Plaga de Juliana Javierre

Se comieron todo el queso/ Y mataron al ratón
Le pegaron tres balazos/ Y quién fue, ya se voló
Se voló pa los oscuros huecos/ De las bestias innombrables
A recoger mas billetes/ Para acabar con la plaga
La sentada – La muchacha

¿Qué acontece con los cuerpos cuándo son formados bajo contextos de violencia extrema?, ¿qué pueden testimoniar estos cuerpos?, ¿cómo se (des)configuran las subjetividades (individuales y colectivas) de quiénes crecen en esos contextos?, ¿qué sucede con la palabra que enuncian estos cuerpos? Probablemente sean los cuerpos los testigos más fieles de las distintas manifestaciones de violencia que han existido durante las últimas décadas en la sociedad colombiana. El volumen testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad hace un extenso trabajo sobre las experiencias de las víctimas, todas ellas violencias que recaen siempre sobre los cuerpos. (Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad, 2022) Intentaremos aproximarnos en este capítulo al análisis de dos novelas de formación en las que las violencias sobre los cuerpos no son circunstanciales, sino que hacen parte de la constitución misma de la subjetividad de los personajes, pues son los contextos y las situaciones de violencia aquellas que condicionan su crecimiento y aprendizaje, además que se insertan dentro de una historia colectiva aún más violenta; en *Plaga* de Juliana Javierre y *Rencor* de Oscar Collazos nos encontramos con dos personajes que protagonizan historias de intensa violencia, dos mujeres que poseen cuerpos marcados y afectados, víctimas directas e indirectas de múltiples formas de violencia. Tanto la novela de Juliana Javierre (*Plaga*) como

la novela de Óscar Collazos (*Rencor*) exponen, en cierta manera, ese cuerpo individual y colectivo, que ha sido atravesado por múltiples violencias, y que deja ver en su habitar y ser habitado los rastros de estas, constituyentes de su proceso de formación. Esta forma de concebir el cuerpo nos presenta otros dos rasgos característicos de algunas novelas de la *Bildungsroman* en Colombia de las últimas décadas, que podemos denominar tentativamente como la formación de los cuerpos que habitan o son habitados por las violencias, pero que su habitar no es únicamente el de la subjetividad del individuo, sino un habitar múltiple y siempre con los otros, pues son igualados todos por ese cuerpo golpeado, o mutilado, o que flota por los ríos, cuerpo colectivo que ha sido duramente golpeado; cuerpos todos en los que se inscribe la violencia, cuerpos otros que, si escapan a la violencia física no escapan a la memoria configurada colectivamente mediante el dolor de la violencia. Estas novelas de formación nos muestran los cuerpos (de)formados por la violencia, no desde una perspectiva idealista del concepto de la *Bildung*, sino desde la realidad que viven algunos niños y jóvenes en distintos pueblos y ciudades colombianas. Abordaremos en este capítulo estas dos obras que en principio nos posibilitan dos perspectivas: i. el cuerpo propio y la experiencia de un dolor sentido en el cuerpo de otro y ii. el cuerpo como el bosquejo de una reflexión histórica sobre la persona, su historia propia y la historia colectiva de la nación.

3.1 *Plaga* o el cuerpo (otro) habitado por la violencia

En Emilia, narradora-protagonista de *Plaga* podríamos decir que son dos cuerpos los que la habitan. Uno es un cuerpo en proceso de crecimiento y transformación, un cuerpo en tránsito; es el cuerpo de una adolescente de 15 años que, como gran parte de los cuerpos adolescentes, está cambiando. Sin embargo, dentro de ella habita otro cuerpo, el de un animal

inmundo, un insecto, una mosca, que ella se ha tragado por su inocencia y que la ha invadido de una forma intempestiva y violenta.

> ¡Déjenos en paz, maldita sea!, grito Emilia. Su grito se confundió con el de su madre y con el de su abuela, y con el de la gente del pueblo que no tenía cómo esconder la comida de las moscas y que pasaba tres cuartas partes del día en el baño a causa de las diarreas. Gritó con la intención de que nadie le quedara duda de su molestia, con la intención de que supieran que no iba a tolerar una vida bajo esas condiciones. Fue ahí cuando la sintió entrar en vuelo directo por su garganta. Sintió las seis patas sucias de mierda y de basura abriéndose camino en su interior [...] (12-13)

La mosca entra en su cuerpo cuándo Emilia grita y su grito se confunde con el grito de su madre, de su abuela y de todo su pueblo. Es un grito de desesperación y rabia por las invasoras, las moscas que se han tomado el pueblo y lo han invadido todo. Su cuerpo es un cuerpo invadido, uno tomado por otro ser, compartido, cuándo mínimo, pues desde las primeras páginas de la novela nos invade la certeza de la mosca irrumpiendo y habitando dentro de Emilia. En Sopinga[13], pueblo en el que vive Emilia, habitan tanto humanos como moscas de manera indistinguible; las moscas son la plaga que da título a la novela y que se han tomado todo el pueblo invadiéndolo todo a su paso. El cuerpo de Emilia, que en principio llamaremos habitado, pero que es un cuerpo violado y torturado, es también una alegoría de Sopinga, que incluso podría ser el nuevo nombre de Macondo. Pero no solo es una alegoría de un pueblo imaginado (como Macondo), sino que también es la materialización en el espacio de

[13] Sopinga es un municipio colombiano del departamento de Risaralda que es también conocido (o mayormente conocido) como La Virginia. Se encuentra localizado a unos 23 kilómetros en coche de la ciudad de Pereira, hacia el occidente del país (Colombia).

una memoria de muchos cuerpos y las marcas que ha dejado en ellos una formación y crecimiento violento y violentado. Es entonces que el concepto de memoria (que hemos abordado previamente) adquiere aquí un matiz relacional, pues su configuración no es únicamente individual, subjetiva o familiar, sino que también es colectiva y real.

> La memoria personal está constituida por todo aquello que ha marcado al cuerpo y lo ha conjurado también colectivamente. Nuestros juicios y valoraciones dependen de esta memoria corporal; toda toma de conciencia, toda elaboración racional es ya afectiva, porque está conectada con lo que ha producido efectos sobre nosotros, nos ha afectado, se ha inscrito en el cuerpo y atraviesa su historia. (Quintana, L 2021, 19).

La filósofa colombiana Laura Quintana, en su investigación filosófica desde y más allá de la obra de Jacques Rancière (2020), plantea cómo la noción de emancipación está mediada por una ruptura con la corporeidad, en el sentido de experimentar el cuerpo de una forma distinta a la que se ha experimentado en la tradición occidental; la *"*[… inscripción en otro universo sensible con respecto al asignado (en otro reparto sensible, en otras economías de las fuerzas afectivas, en otras formas de gestualidad), a través de prácticas de reflexividad corporal que producen también otra forma de ver el mundo, de ser afectados por él, y de enjuiciarlo. (24) En este sentido, y siguiendo a Quintana, podemos decir que ha sido el cuerpo y sus derivas (lo emocional, lo afectivo, lo deseante, etcétera) lo otro, en parte olvidado por la racionalidad moderna. Esas otras formas-derivas se encarnan en los cuerpos, pero son cuerpos específicos con características particulares. Y en esa encarnación sucede (en los cuerpos) la construcción de la memoria. Los cuerpos de (en) los afectos y sus experiencias han estado designados históricamente, en principio, al cuerpo femenino y al cuerpo del infante. Y en este acercamiento, inevitablemente hay un cuerpo que los encarna a los dos y es el cuerpo de la madre y la experiencia materna, mirada desde una noción esencialista (mandato de la

maternidad) que vincula sin rupturas el cuerpo de la mujer con el de la madre, y actualmente, revaluada y des-idealizada desde distintas aproximaciones, en la literatura y el pensamiento.

- [Anomia. 7. Natalidad. Arendt

Para Hanna Arendt, en *La condición humana*, la natalidad es una categoría fundamental y central en su pensamiento político, que la vincula de manera directa a la acción y a la historia:

> La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. Labor y trabajo, así como la acción, están también enraizados en la natalidad, ya que tienen la misión de proporcionar y preservar — prever y contar con— el constante aflujo de nuevos llegados que nacen en el mundo como extraños. Sin embargo, de las tres, la acción mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad; el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo solo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún, ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico. (28).

Vale la pena la cita tan extensa, pues en ella se condensan algunas de las categorías que serán centrales para comprender, tanto la postura de Arendt frente al cambio de paradigma político que pone el énfasis en la posibilidad de creación (natalidad) como

fundamento. Para Arendt, el nacimiento no es simplemente un evento biológico, sino que tiene un significado más profundo en el contexto de la condición humana. Ella destaca que el nacimiento es el *"*milagro*"* que introduce la pluralidad en el mundo. Cada vez que un ser humano nace, una nueva singularidad única emerge en la esfera pública. Arendt contrasta el concepto de nacimiento con la noción de creación, argumentando que mientras la creación es un acto divino, el nacimiento es un fenómeno terrenal y humano. La pluralidad, según Arendt, es la presencia de individuos distintos y singulares en el mundo. El nacimiento, al introducir nuevas personas en la comunidad, crea la posibilidad de la pluralidad y la diversidad en la esfera pública. Este concepto es fundamental en su reflexión sobre la política y la acción colectiva. Arendt argumenta que la acción política auténtica ocurre cuando las personas se reúnen en la esfera pública y participan en el diálogo y la deliberación con otros. La pluralidad, que surge del nacimiento continuo de nuevos individuos, es esencial para la riqueza y la vitalidad de la vida política. La acción política, en este sentido, implica la interacción y el reconocimiento de la diversidad de perspectivas y experiencias humanas. En este sentido, el concepto de nacimiento en la filosofía de Hannah Arendt destaca la importancia del surgimiento constante de nuevas individualidades en el mundo, que contribuyen a la pluralidad y enriquecen la esfera pública, dando forma a la condición humana y a la experiencia política. Cada quien que nace introduce lo inesperado, lo inédito, algo que no puede ser anticipado ni repetido. Arendt llama a esto el comienzo de la acción, pues sólo quienes nacen pueden iniciar algo nuevo. Y en ello radica la posibilidad de la pluralidad y la potencia de la infancia: somos iguales en nuestra condición de seres nacidos, pero únicos e irrepetibles en nuestro modo de aparecer en el mundo. Aunque Arendt piensa el nacimiento a partir de la acción, el origen y la posibilidad de creación, y no en relación con la infancia, sus reflexiones permiten pensar

que la condición de natalidad e infancia están relacionadas de manera directa, pues quién nace es siempre un *infans*, y es ella (la infancia) una experiencia no unívoca (el nacer de un uno como singularidad) sino heterogénea, e interdependiente, pues no existen nacimiento sin la *mater* ni el *infans*: cuando nace un humano también nace una madre. Esta interdependencia nos permite continuar construyendo una noción de memoria, que desde la idea de formación, se constituye como un sentimiento/hecho colectivo, que se construye materialmente desde la corporeidad de un uno con otro vinculados siempre.

- Anomia 7.1 Memoria. Koselleck – Assmann

En medio de las dicotomías-tensiones amigo y enemigo, padres e hijos, antes o después, arriba y abajo, interno y externo o secreto y público, existe una que toca Koselleck en su respuesta a Gadamer en el texto *Histórica y Hermenéutica*, que no es quizás tan agónica, pero que puede ser fundamental para la producción tangencial de algún tipo de conocimiento histórico-social, y es que la historia remite a procesos a largo plazo que no están contenidos en ningún texto como tal, sino que más bien provocan textos. (92). La diferencia entre la contención y la provocación es, cuándo menos, provocadora, cercana a su sentido etimológico de hacer salir algo a través del llamado. Esta emergencia del contenido considero que va más allá de la identificación de la dicotomía, y procede precisamente a la fabricación de los conceptos haciendo emerger su multiplicidad. Quisiera pensar esto en relación con una de las dicotomías enunciadas al inicio del texto, y es aquella entre padres e hijos que podría hacerse extensible (hasta cierto punto) entre adulto/infante, esta última como un concepto no contenido sino provocado. Francisco Montaña Ibánez (2004) al realizar una mirada a la infancia [y la

juventud] en la televisión de los noventa, reconoce como hecho significativo para las configuraciones y los movimientos de la cultura y sus representaciones que la Constitución de 1991[...] « introduzca de manera directa en la opinión pública el reconocimiento de los niños y los jóvenes como sujetos de derecho [...] como individuos autónomos, con capacidad de elegir sobre asuntos que determinan la personalidad como la forma de llevar el pelo y su longitud sobre los hombros, sus gustos musicales, sus opciones religiosas, sexuales, etc.». (219). Es importante señalar cómo ese «reconocimiento» de la autonomía del infante se materializa en la capacidad de elegir, en principio [y en ocasiones con muchas restricciones] sobre elementos de la personalidad que están relacionados más con el ámbito de lo privado, en cambio, la posibilidad o potencia de la infancia cómo agente en la construcción de público, como sujeto con participación política, es invisibilizada. La infancia se asume, en principio como un concepto que en su definición contiene una definición previa que es la incapacidad de hablar (*in-fans* /sin habla); en otro sentido, se debe asumir la infancia como una configuración histórica que responde a contenidos específicos, que emergen como una provocación/fabricación. Considero aquí que la diferencia entre contención/provocación de la propuesta de la Histórica de Koselleck se refiere, no únicamente a retomar los conceptos del pasado para describirlos en función de las experiencias propias de quién enuncia (pensar que la infancia es y siempre ha sido una categoría que corresponde a la niñez), sino que inevitablemente se retoma la experiencia del pasado para comprender aquellos fenómenos, desde la categoría presente. Pensar la infancia como categoría construida socialmente que provoca textos y remite a conflictos, tensiones y discontinuidades, me permite imaginar que indudablemente está mediada por múltiples relaciones de dominación que quizás se han asumido como normales por las características y definiciones de su concepción,

> que hace evidente representaciones y formas de indeterminación y dominación; se decide sobre el destino de las vidas de los infantes desde los lugares de la razón, de la misma manera como se ha decidido sobre las vidas de las mujeres, los negros[as], indígenas, etcétera; en nombre de lo racional. De esta manera, en cierto sentido considero que la provocación también pasa, no solo por el movimiento de volver al pasado para hablar del concepto infancia y la recuperación de algunos enunciados racionalizados o pensados desde nuestro lugar de enunciación, sino también por la posibilidad relacional del concepto, que en su carácter heterogéneo, posibilita también experiencias heterogéneas, en nuestro caso frente a la concepción de la infancia en relación con la adultez en un contexto específico. Así, la maternidad y la infancia, la potencia creadora y la potencia de habla, se insertan de manera directa, tanto en el presente como en la posibilidad de construcción de memoria colectiva.]

Plaga, segunda novela de la escritora pereirana Juliana Javierre, es la corporeización de un maternar que es una agencia política de una digna rabia frente a una violencia que ha definido, no solo las coordenadas o las acciones macropolíticas y de organización social (leyes, instituciones, mandatos), sino también ha organizado las formas de relacionamiento micropolítico y de las relaciones que tejemos unos con otros. La novela nos va a contar lo que sucede cuándo por accidente Emilia se traga una de las moscas que invaden el pueblo, y todo el proceso del personaje de asimilar que lleva dentro de sí algo ajeno, que no le pertenece, pero que empieza a ser parte de ella. La mosca es ese otro monstruoso que Emilia deberá alimentar por qué está dentro de ella, porque involuntariamente le pertenece, es un impropio dentro de ella. *"*Tragarse la mosca*"* será la forma en la que la niña Emilia tratará de asimilar la violencia externa de las moscas que han invadido el pueblo. Paralelamente vemos también los hechos del pueblo y una violencia silenciosa que a medida que avanza la narración se van haciendo una sola historia, la de Emilia y la de Sopinga.

El gesto inicial con el que inicia la novela de Juliana Javierre es uno de rabia (política), es un grito que condensa, como ya se ha enunciado en la introducción a este capítulo, el grito de su ascendencia y de su pueblo; es un gesto individual y colectivo que recoge, tanto el grito de la niña, como los otros sentimientos de angustia, desesperación, ansiedad, dolor, etcétera, y que incluso podríamos vincular de una forma relativamente directa a un gesto inaugural, que no solo abre la novela y las acciones que vendrán, sino posibilita una forma de entender la violencia (las narraciones sobre la violencia), vinculando lo interior del cuerpo de Emilia con el exterior. Es un grito heterogéneo, un grito que recoge la posibilidad futura del nacimiento, pero también el sentimiento de asco: *"*Un asco envolvente, pegajoso*"* (13) que le produce odio del pueblo y de ella misma. ¿Qué pueden los gritos de los cuerpos llenos de rabia por estar siendo formados bajo contextos de violencia extrema?, ¿qué testimonian estos gritos?

- [Anomia 8. Quintana. Rabia

Estos gritos son fuerzas contenidas que transforman el tejido social, son la materialización de un dolor, de una herida que probablemente no va a cerrar. El grito de rabia es la materialización de la desesperación que sentimos al habernos formado en instituciones que han des-acogido el conflicto y se han organizado mediante la arbitrariedad del consenso. ¿Cómo pensamos instituciones que organicen el mundo en dónde el conflicto no sea una inevitabilidad reducible a la violencia, sino una inevitabilidad que es parte de lo humano? Ahora bien, un primer gesto en *Plaga* está en el grito, el gesto de la rabia, impotencia ante la imposibilidad de la resolución del conflicto, pero también potencia de transformación. Lo que pueden los gritos de los cuerpos llenos de rabia es, en principio, llamar la atención, enunciar de una forma audible que hay algo por decir que aún no se ha dicho, algo que la violencia lo ha callado y silenciado. Hablamos de la rabia, quizás por su carácter afectivo, pasional,

emocional, como el otro de la racionalidad que nos lleva a la utopía de la sociedad organizada. «Tendemos a deslegitimarla como odio destructivo, a individualizarla como un fenómeno subjetivo y a patologizarla. Tememos quizá su capacidad de transgresión, sus malos modales, que pueden poner patas arriba un mundo, porque nos hemos acostumbrado a rechazar el conflicto y a simplificarlo. Por eso muchos de sus gestos se reducen a ciega y peligrosa ansia de retaliación […]» (Quintana 2021, 241.) Es sin embargo el mundo el que está *"*patas arriba*"* y la rabia la expresión de su inconformidad. Es el grito, como gesto que expresa la rabia, un gesto performativo que interrumpe la quietud cotidiana de la organización social que ha aceptado las distintas formas de violencia como elementos cotidianos del paisaje social, y ha convertido en normal lo extraordinario en Colombia. Laura Quintana nos habla de ciertos gestos performativos que, más que leerse en negativo, pueden ser actos potencialmente significativos en la expresión de un afecto frente a la opresión del poder. «Sin reiterar simplemente las marcas dolorosas de un pasado y sin culpabilizar meramente a ciertos sujetos concretos por lo padecido. De ahí que haya reservado la expresión «rabia política» para tales expresiones enardecidas» (p, 251) Si se grita de rabia, en la literatura, en las ficciones o en el mundo que compartimos y habitamos, no es únicamente la expresión de una impotencia sino la materialización de la misma potencialidad de transformación. El grito de Emilia es un esto performativo que irrumpe dentro de la cotidianidad de la ficción y del pueblo de Sopinga, pero también irrumpe la estructura misma de la narración al dar testimonio de una violencia inarticulada que no es expresada mediante la racionalidad del lenguaje lógico y organizado linealmente. Hay también en el gesto, en el acto performativo del grito, la enunciación inarticulada de una reflexividad crítica frente a la injusticia, pues es la primera manifestación del fin de la pasividad. Así como el grito-llanto del niño que sale del vientre de la madre es una de las primeras manifestaciones

a los otros de la vida por parte del neonato, así también el grito se transforma en un gesto inaugural de una vida que puede ser la que nazca de la rabia digna y sus posibilidades futuras. Han sido los gritos de las rabias dignas aquellos que han visibilizado las violencias hegemónicas y patriarcales hacia los cuerpos subalternos.]

- Anomia 8.1 Lyotard – Diferendo

Es el grito también la expresión de un diferendo, la enunciación de un conflicto que es necesario articular mediante otras formas enunciativas o performativas. Vale la pena recordar que el diferendo, en palabras de Lyotard, es un caso de conflicto entre dos partes, conflicto que no puede solucionarse de manera equitativa por la inexistencia de una regla de juicio aplicable a las dos partes. (Lyotard 1998) La definición misma del diferendo pone en evidencia el carácter heterogéneo en la enunciación del conflicto, en este sentido, no hay posibilidad de consenso, sin que exista la injusticia frente a una de las partes. Es el grito de la rabia digna la manifestación, no solo de la existencia de un diferendo, sino incluso la necesidad de la articulación de su existencia. Es la materialización de lo que enuncia la injusticia. ¿Es un acto justo la intromisión de la mosca en el cuerpo de la adolescente? Entonces en el gesto del grito tenemos también lo impresentable que intenta manifestarse desarticuladamente. Lyotard analiza las artes en términos de su relación con el discurso y las considera como operaciones del deseo, como alteridad, como *"*lo otro*"* del discurso. (Vega 2010, 29) Lo otro del discurso es el grito que rompe con la pasividad de la palabra dicha en el tono *"*adecuado*"*, voz que quiere romper con la exigencia de dulzura, docilidad y bondad demandadas sobre todo a los cuerpos feminizados. (Quintana 244). Es el grito de lo femenino, de la infancia, de

> lo materno, que se abre paso para desafiar la consensualidad de los *"*pactos de caballeros*"* dados, tanto en la privacidad del duelo -el combate, la batalla, la guerra- como en el escenario público de consenso (o contrato) social que han llamado democracia]. El grito deja en evidencia las voces silenciadas no solo por las violencias, sino por los consensos excluyentes. Frente al silencio impuesto, el grito se erige como respuesta *"*o abiertamente por la razón infundada e injusta que autoriza el ejercicio del poder total sobre otros, como sucede en Colombia*"*. (Vega 2024) [14]

Es el grito de Emilia el gesto que abre la novela, no solamente como relato o ficción, sino como inauguración de un/unos estados que permitirán comprender otras formas de permitirse ser afectado por las dinámicas de la violencia. Ahora bien, es quizás un gesto inaugural también en el sentido en el que es la plaga un castigo divino, que generalmente ha estado dirigido hacia la colectividad, hacia los pueblos que han desobedecido los mandatos divinos, y que ahora, al ingresar al cuerpo de Emilia, inaugura una nueva forma de concebir el castigo (la violencia) a lo colectivo, e incluso la misma colectividad, que no solo se reconoce en el cuerpo de Emilia sino en otros que ahora la habitan, los cuerpos de los asesinados, violentados y masacrados:

> Se odió como si dentro de sí existiera otra.

[14] Ejemplo de ello es la campaña nombrada "No es hora de callar" que ha emprendido Jineth Bedoya, periodista colombiana quién fue secuestrada doblemente, en el año 2000 por grupos paramilitares y en el año 2003 por la guerrilla de las FARC. Esta campaña ha estado enfocada en la denuncia de las violencias sexuales en el marco del conflicto armado colombiano. Actualmente, 'No es Hora de Callar' es el nombre del Centro de Memoria e Investigación que presenta el Gobierno del presidente Gustavo Petro, y que, liderado por la misma periodista, está dedicado a víctimas de violencia sexual y mujeres periodistas del territorio nacional, a propósito del Día Nacional por la Dignidad de las Víctimas de Violencia Sexual en el marco del conflicto armado, que se conmemora el 25 de mayo. Adicionalmente, en distintos escenarios, mediante el mismo eslogan, se ha intentado visibilizar la violencia hacia la mujer. No es de extrañar entonces que sea precisamente un personaje femenino en la novela de Javierre quién sufre la intromisión de la mosca y quién establece el grito como primera posibilidad de denuncia.

> Solo eso faltaba. La plaga, el castigo[15] de Dios ahora estaba dentro de ella. O, lo que era peor, el ánima de un muerto. ¿Cuál muerto? Había visto muchos. Algunos pasaban como troncos arrastrados por el agua; otros, se atascaban en las orillas con cuerpos desfigurados y desnudos: sin ojos, con la piel incinerada a causa del sol. (14)

La pluralidad que se establece en la novela emerge (nace) con la intromisión de la mosca en el cuerpo de Emilia. El narrador en la obra establece dos elementos fundamentales para entender a Emilia, no solo como personaje de una novela, sino como un sujeto múltiple, en formación, que encarna en su cuerpo una formación colectiva: el primero de ellos es el

[15] El sentimiento del castigo es una idea profundamente arraigada en las mentes de los habitantes de los pueblos colombianos, resultado de siglos de explotación y opresión que preceden incluso a la violencia generalizada del siglo XX. Este concepto puede entenderse como un estado psicológico y cultural en el que las personas internalizan la idea de que el sufrimiento, la violencia y la opresión son inevitables o merecidos, un castigo inherente a su existencia. Esta percepción se ha construido a lo largo de la historia de Colombia, marcada por la colonización, la esclavitud, el racismo, la explotación económica y el conflicto armado.
Desde la época colonial, los pueblos indígenas y afrocolombianos fueron sometidos a un sistema de castas y servidumbre que justificaba su explotación bajo el pretexto de la evangelización y la "civilización". La imposición de la cultura europea y la represión de las prácticas culturales locales crearon un ambiente de sumisión forzada, donde cualquier resistencia era castigada de manera brutal. Esta violencia estructural y sistemática inculcó en las comunidades la idea de que el sufrimiento y el castigo eran parte de su destino.
En la época republicana, la situación no mejoró significativamente. La explotación continuó bajo nuevas formas, como el trabajo en las haciendas, las plantaciones de caucho y la minería. Durante este periodo, la violencia se institucionalizó, y la represión de cualquier forma de disidencia se convirtió en una norma socialmente aceptada. El castigo, tanto físico como psicológico, se convirtió en un medio de control y sometimiento, creando un ciclo de violencia y sufrimiento que perduró a lo largo de las generaciones.
Con la llegada del siglo XX y el aumento de la violencia política y económica, este sentimiento se arraigó aún más. Las masacres, los desplazamientos forzados y las violaciones de derechos humanos durante La Violencia (1948-1958) y el conflicto armado que siguió, consolidaron la idea de que el sufrimiento era un castigo inevitable para los sectores más vulnerables de la sociedad. El miedo y la desesperanza se convirtieron en parte de la identidad colectiva de estos pueblos, marcados por la continua explotación y la violencia.
Este sentimiento del castigo no solo es el resultado de la violencia física, sino también de la violencia simbólica y cultural, que ha perpetuado la marginalización y la deshumanización de estas comunidades. La internalización del castigo se refleja en la resignación, la falta de confianza en las instituciones y una percepción fatalista de la vida. Es una herencia de siglos de opresión (vinculada también con las nociones judeocristianas del castigo y sufrimiento para acceder a bienes extraterrenales) que sigue afectando la psicología colectiva y las dinámicas sociales en las regiones más afectadas por la violencia y la explotación en Colombia.

habitar violento que hace la mosca en su cuerpo, en el que ella inmediatamente reconoce otra existencia dentro de sí. Este reconocimiento de este otro cuerpo que la habita (y al que odia) viene acompañado del segundo elemento que caracterizará su formación, y es la condición de ese cuerpo, pues al iniciar la novela Emilia lo identifica como uno que incluso también está habitado por «el alma de una persona muerta» (13). No es gratuito que estos atributos que son dados a la plaga vengan en principio de las historias de la Abuela Josefa y de Mamá Carmela, de las mujeres que la anteceden y que van guiando su formación. Las historias, los recuerdos, las memorias, son elementos que son transmitidos por las palabras de Mamá Carmela, y que se compaginan con los cuerpos de los muertos que se encuentran en cada una de las moscas que habitarán el pueblo. Cada mosca, cada cuerpo es una historia que no ha sido contada, que ha sido silenciada y por ellas el grito. Esta condición viene caracterizada por los relatos sobre las almas de los muertos que habitan las moscas, las almas de los cuerpos muertos que dejaron cuentas por saldar, por ello: «Cuando fueron tantas que tuvo que empezar a matarlas (Mamá Carmela), pasaba horas pidiéndoles perdón a las ánimas» (17) por matarlas y negarles su continuidad en la vida. Existe una indistinción en Sopinga y sus habitantes entre lo vivo y lo muerto, lo humano y lo animal, lo bueno y lo malo, pues todos los personajes de una u otra forma están atravesados, o por lo menos, cercanos, a esas distintas formas vivas-animales-fantasmales-humanas que habitan al pueblo. No nos encontramos aquí ante una Comala en dónde el reconocimiento de lo fantasmagórico es sorpresivo y casi que el final de un laberinto narrativo, pues ese reconocimiento del muerto que habita otros cuerpos es parte de la cotidianidad y del relato. En este caso, el reconocimiento del muerto que habita otros cuerpos no aparece como revelación o giro dramático, sino como parte de la cotidianidad y del relato, como si los límites entre vida y muerte, entre presencia y ausencia, entre identidad y alteridad, no fueran más que líneas porosas, habitadas y cruzadas continuamente.

En *Pedro Páramo*, el asombro del lector y del personaje reside en descubrir que los muertos siguen hablando, que la historia está hecha de ecos, murmullos, presencias espectrales. Pero en el marco que aquí desarrollamos el reconocimiento de los muertos en los vivos no es un quiebre narrativo, sino una estructura existencial y política, que en el caso de *Plaga* atraviesa a Emilia, a su madre y a su abuela. Aquí las madres reconocen en los relatos una herencia de ausencias, de historias inconclusas, de silencios no dichos. En este sentido, el nacimiento no inaugura un relato puro ni autónomo, sino una continuidad plural que enlaza generaciones, tiempos, cuerpos y nombres.

Los cuerpos de las animas encarnados en las moscas materializar la diferencia que se hace carne sin necesidad de traducirse a lenguaje articulado. En las sociedades marcadas por la migración, el exilio, la racialización, o la violencia, esta idea cobra fuerza política: hay nombres que no se pueden decir, porque fueron silenciados, prohibidos, olvidados, tergiversados o asesinados. Así, hay memorias que solo viven en los cuerpos: en la forma de caminar, en la resistencia al dolor, en las cicatrices invisibles. En ese sentido, los muertos habitan los cuerpos sin que necesariamente haya que contarlos como parte de un relato lineal.

Reconocer que el muerto habita otros cuerpos no desestabiliza el relato, sino que lo sostiene, lo hace posible. Esa familiaridad con lo espectral no significa indiferencia, sino una ética cotidiana del reconocimiento: vivir sabiendo que no somos uno, que nuestra voz porta otras voces, que nuestros gestos continúan historias anteriores, que nuestra posibilidad de nacer siempre está enredada en otras muertes, en otros silencios.

Podríamos pensar, entonces en una ética de la no-sorpresa que es también una política de la diferencia. Arendt lo intuye al vincular nacimiento con acción: lo nuevo no emerge del vacío, sino de una constelación de condiciones, legados y rupturas. El reconocimiento del muerto que habita otros cuerpos no niega la agencia ni la innovación; al contrario, la sostiene

como acto de responsabilidad. Nombrarse, aunque sea en silencio, es responder por lo que nos antecede sin repetirlo. Es actuar con la conciencia de que somos más que nosotros mismos.

La pregunta inevitable que surge es: ¿Qué es ese cuerpo habitado por un animal?, ¿qué puede el cuerpo de Emilia que es habitado por un otro, en este caso, una mosca-plaga?, ¿qué puede un cuerpo en medio de un escenario violento? Una posible respuesta está en la misma obra:

> Era una contradicción: el cadáver de la mosca, el cadáver alimentado por cadáveres hacía de Emilia tumba y, a su vez, el cadáver, el cuerpo muerto entregado a sus huevos en sacrificio maternal, hacía de Emilia *fuente y origen de vida*. (La cursiva es mía) La muerte de la mosca original no significaba el fin, sino el inicio de otras vidas, de vidas con las que Emilia no tenía ninguna relación más allá de ser, precisamente, su medio de subsistencia. (40 – 41)

Así, esa contradicción que plantea la misma obra entre el cuerpo como el habitáculo de un cadáver, y el cuerpo como maternidad, fuente y origen de vida, va a ser absolutamente fundamental para toda la novela, tanto en el sentido metafórico de la obra en donde el ingreso de la mosca es un accidente (pero que es posible interpretar mientras avanzamos en la lectura como una violación), como en la misma idea de formación que expone la obra en donde el cuerpo en medio del escenario violento tiene en sí mismo el reconocimiento de esa violencia como muerte (cadáver) y como posibilidad de creación (maternidad). El cuerpo de Emilia establece la ambigüedad entre la potencia de vida (el ser que lleva en su vientre) y la potencia de muerte (la multiplicación de las moscas – muertos); ser fuente y origen de vida o muerte pone en el cuerpo de Emilia la potencialidad de la creación.

[Anomia 9. Rozitchner. Materialismo y creación

Luce Irigaray reemplaza a Edipo por Orestes, y plantea que el origen de la cultura occidental no parte del parricidio de Edipo a su padre, sino del matricidio de Orestes a su madre. Para Luce Irigaray, el término *"*matricidio*"* se utiliza en un sentido simbólico para señalar la falta de reconocimiento y valoración de la feminidad en la cultura patriarcal. En su crítica al psicoanálisis, Irigaray argumenta que las teorías freudianas y lacanianas han perpetuado una visión del mundo en la que lo femenino es relegado y subordinado al orden patriarcal y que se ha minimizado e invisibilizado la potencia materna. Irigaray sugiere que el *"*matricidio*"* simbólico ocurre cuando las figuras femeninas son desplazadas o ignoradas en el proceso psicoanalítico y cultural. Frente a este matricidio como hecho fundante, la *mater* se nos presenta como principio, en tanto origen y fundamento. Si es la muerte de la madre a manos del hijo la que funciona como acción fundacional, entonces quizás volver sobre lo materno es la potencia inaugural de una nueva configuración de lo social y lo político[16]. Partiendo de esta premisa,

[16] En Colombia, las mujeres han desempeñado un papel crucial en la supervivencia y resiliencia de las comunidades en pueblos y zonas de conflicto. A lo largo de décadas de violencia y desplazamiento forzado, han asumido responsabilidades esenciales que van más allá de los roles tradicionales, convirtiéndose en líderes, protectoras del tejido social y defensoras de los derechos humanos. Su capacidad para sostener la vida en medio de la adversidad ha sido fundamental para la continuidad de sus comunidades.
En medio del conflicto armado, muchas mujeres han asumido roles de liderazgo en sus comunidades. Han organizado movimientos de resistencia pacífica, creado redes de apoyo y se han convertido en líderes de procesos comunitarios. A través de iniciativas como las Juntas de Acción Comunal, los grupos de mujeres y las asociaciones de víctimas, han trabajado para mantener la cohesión social, organizar la defensa de sus territorios y demandar justicia por los crímenes cometidos durante el conflicto. En situaciones donde las estructuras de poder locales han colapsado, las mujeres han sido clave para la reorganización y supervivencia de sus comunidades. Por otra parte, **l**as mujeres han sido las guardianas de la memoria y las tradiciones culturales en sus comunidades. A través de la transmisión de conocimientos ancestrales, la preservación de costumbres y la educación de las nuevas generaciones, han logrado mantener viva la identidad cultural en medio del desplazamiento y la violencia. Además, en contextos de guerra, las mujeres han sido las principales cuidadoras de los niños, los ancianos y las personas más vulnerables, asegurando la continuidad de la vida en situaciones extremas. También han jugado un papel fundamental en la economía de subsistencia en zonas de conflicto. Con frecuencia, cuando los hombres han sido asesinados, reclutados o desplazados, las mujeres han tenido que asumir la responsabilidad económica de sus familias. Han desarrollado estrategias de supervivencia que incluyen la agricultura de pequeña escala, el comercio informal y otras actividades que aseguran el

comprendemos el grito de Emilia como un gesto inaugural, que en la obra marca el punto de partida, no solo de la narración que será sobre el crecimiento y aprendizaje en un pueblo invadido por una plaga, alrededor de cuerpos que crecen en medio de la violencia y el despojo, sino el inicio de esa transición en donde su maternidad es una acción fundacional para el pueblo. En Sopinga nacen cuerpos, y ese nacer es la materialización de la creación en múltiples sentidos. Para León Rozitchner la maternindad es el lugar que funda todo sentido, y esa fundación es un gesto, no solo de creación, sino también político, en el sentido en el que posibilita la subversión de un orden impuesto que ha sido el paterno, incluso, tal como se ve en *Plaga*, al hacer de su cuerpo y de su vientre un lugar de resistencia. Tanto la niña que nace del vientre materno como la palabra que nace de la mente del poeta, son manifestaciones de la creación, son la potencia hecha carne o palabra. Y ante la creación de un nuevo cuerpo humano es la experiencia materna la experiencia de la gestación y la vida. «Si la madre no hubiera abierto con el hijo el espacio del ensoñamiento que es la trama del pensamiento, ninguna lengua hubiera podido crearse, porque no habría habido materia ensoñada en la cual inscribirse.» (17) Primero tenemos entonces el gesto, el llanto-grito del quién es expulsado, ya sea natural o artificialmente, del vientre materno. Tenemos a Emilia gritando como un gesto primero. ¿Qué nace del grito?, ¿qué nace del cuerpo gritando? No solo la digna rabia como manifestación de la violencia acallada durante

sustento diario. Su capacidad para adaptarse y generar ingresos en circunstancias difíciles ha sido vital para la supervivencia de sus familias y comunidades. Lo anterior ha posibilitado que sean actores clave en los procesos de paz y reconciliación en Colombia. Han trabajado incansablemente para promover el diálogo, construir puentes entre comunidades enfrentadas y buscar soluciones pacíficas a los conflictos. A través de su participación en iniciativas de construcción de paz, las mujeres han contribuido a la creación de espacios de reconciliación y a la reconstrucción del tejido social en las zonas más afectadas por la guerra.

> décadas, sino el dolor de la violencia que se materializa en su cuerpo. El grito-llanto manifiesta la creación, está diciendo aquí hay algo que vive. Y después viene la necesidad de articulación de ese grito en una lengua. Es, sin embargo, como también manifiesta Rozitchner, la lengua hecha poesía la manifestación del gesto patriarcal desplazado. Si la lengua patriarcal oculta la materialidad ensoñada mediante el sentido racional y la organización de la lengua, será la poesía (el arte) el lugar donde el *"*habla habla*"* (Heidegger), donde se manifiesta el acto de creación, donde el grito permanece articulado e inarticulado mediante la virtud de la simultaneidad que rompe con ese otro consenso de la historia y la democracia que es el *"*desarrollo*"* (del individuo) y el *"*progreso*"* (de la sociedad occidental). El grito de Emilia y el reconocimiento de ser fuente de vida y origen de creación es la experiencia fundante, tanto del cuerpo que crece en su vientre, como de la palabra-gesto que anuncia la violencia, que pide ser escuchada. Es una acción creadora de ruido donde hay silencio, de vida donde hay muerte. En la acción creativa, el cuerpo y la materia se convierten en elementos indistinguibles, y el cuerpo que ha nacido hace parte de la madre, pero también hace parte del mundo. La creación es un acto del individuo (Emilia) que le da al colectivo (Sopinga) y que en ese dar deja de pertenecerle. Y, ante todo, es la afirmación de la vitalidad por encima de la mortalidad. Así pues, el gesto inaugural del grito posibilitará la acción materna. *"*El mandato materno *"*vivirás*"* contrasta con el *"*morirás*"* que opera como el fundamento del sistema patriarcal, el Estado policial y el capital.*"* (Pereyra 59)].

En *Plaga*, tanto el elemento material de la violencia —el cadáver— como el elemento material de la creación —el hijo— son parte de una simbiosis que, aunque al inicio de la novela es posible distinguirlos por la mirada inocente que establece el narrador sobre Emilia, como una niña que va reconociendo su cuerpo y en su cuerpo lo que se va gestando, a medida que

avanza la obra y el crecimiento de Emilia, se convierten en elementos indistinguibles que pasan a hacer parte de un mismo cuerpo—otro. La posibilidad de muerte y posibilidad de vida se gestionan en la novela de manera indistinta, y se ponen en diálogo, con la formación de un cuerpo individual y colectivo, y con la potencia del recuerdo y la memoria. En la novela de Javierre el cuerpo es el espacio fundamental, tanto de tránsito (crecimiento, formación), como de acogimiento de lo otro, y la idea de maternidad del personaje Emilia será fundamental para que el reconocimiento de la semejanza con el otro sea dada. Es precisamente en el acoger esta paradoja (de acogimiento y rechazo) en donde la potencia de la maternidad posibilita lo político: *"*Que somos seres precedidos significa […] que es *"*Mater*"*, *"*caverna vivípara*"*, y no *"*Ego*"*, el centro que transportamos en nosotros mismos aun cuando decimos *"*yo*"*; significa que esta palabrita viene de la lengua que viene de los labios de la que nos amamantó, lengua resonante y afectiva antes de ser significante. Transportamos a la que nos transportó. Somos los médiums del vientre que fue nuestro primer espacio medial*"*. (Casanova 96). Es así como, la creación del cuerpo – mosca por parte de Emilia, no es la creación un cuerpo único, sino precedido. Hay en principio una expropiación del cuerpo desde que Emilia es habitada por la mosca, que hace al mismo personaje ser consciente de su corporalidad:

> Su cuerpo había dejado de pertenecerle meses atrás, desde la irrupción de la mosca. Solo se sentía cansada, vieja. Como si entre la primera intrusión y su presente hubieran pasado cien años. [...] Abrió los ojos. Los abrió y sintió que la piel de la frente se rasgaba. Se llevó las manos a la barriga. Si era verdad que un ser vivo crecía en su interior, su dolor debía ser inmenso. (123)

De esta manera se configura entonces la potencia, y es en el reconocimiento de la impropiedad del cuerpo propio. Su cuerpo ya no le pertenece. ¿Qué significa para Emilia tener una mosca en la barriga? *"*Ahora entendía a Mamá Carmela. No es posible dar vida sin perder la propia*"* (57) reconoce Emilia al empezar a observar cómo, mientras crece ella, crece dentro

de sí un cuerpo que no reconoce como propio y que, sin embargo, algo de ella obtendrá. Es una relación de interdependencia, en donde ese otro, que la necesita para ser, también le retribuye. *"*Le empezaba a gustar la idea de ser habitada. Algo muy parecido al aprecio surgía hacia ese ser diminuto y alado que, así como le había robado la libertad, también se la retribuía*"* (66) ¿De quién es ese cuerpo que ella carga, camina y siente? En su propio cuerpo «Le miraban la barriga como si lo que llevaba adentro no le perteneciera a Emilia, sino al pueblo, como si fuera su obligación dar explicaciones por un beneficio que se había atribuido sin ser digna de él» (99) A Emilia no le pertenece completamente su cuerpo, pues lleva dentro de sí una figura otra, un cuerpo de un animal—plaga, una presentación de lo colectivo, un otro, pero ese otro, en el caso de Emilia, es uno que se reconoce mediante el sufrimiento, y del que inevitablemente se ha hecho consciente mediante la irrupción de la violencia. Si bien, cómo dice Lyotard (1994): «Lo que hace a los hombres semejantes, es que cada uno lleva en sí la figura del otro. Su común similitud procede de su disimilitud singular.» (1), esta semejanza está dada en el caso de Emilia por un cuerpo que sufre, que no es completamente su cuerpo, y en el caso del pueblo, está dada por la plaga, que los une a todos los habitantes del pueblo, y la enfermedad que deriva de ella: «Si se trataba de unir al pueblo, la diarrea ha logrado lo que en ochenta años no había logrado ningún gobierno». (37). Lo que une al cuerpo colectivo de Sopinga es la enfermedad y el abandono, una orfandad colectiva de cuerpos que están a la deriva. Emilia es un cuerpo abandonado, ni su madre ni su abuela cuidan de ella, por el contrario, es ella quién está al cuidado de las dos, y es un cuerpo enfermo, enfermedad provocada por la mosca de la violencia que se ha tragado.

En *Plaga*, esta unión es un giro radical de las formas en las cuáles se entiende el hecho violento, y el sufrimiento causado por este. No hay un sufrir único o exclusivo, sino que siempre el sufrir es compartido, impropio y, por lo tanto, colectivo. De esta manera, también la violencia

toca no solo al sujeto qué la recibe sino también al otro, a aquél que está al lado, pero también a aquél que está lejos, pues recae sobre el cuerpo colectivo que no es otro que el de lo humano. Y en esa misma medida, el grito de rabia es también un grito colectivo, común. La rabia digna es colectiva, co-construída, pues se entiende en sí misma como un diálogo elaborado «Sentir el sufrimiento del otro como propio es la clave fundamental que da sentido a toda vida: saber si nuestro propio cuerpo pudo ser el lugar de una acogida cálida donde el otro tiene para mí un valor semejante al de mi propia vida.» (Rozitchner 2012, 25). Para Rozitchner, hay un sufrimiento primero que está asociado a nuestra humanidad y es aquél nacer prematuro a la cultura, que está acompañado por las necesidades *"*naturales*"* del recién nacido y que se caracteriza por la madre que arriesga y pone en juego su propia vida para su subsistencia. «No sólo lo alimenta mientras ella no come: le da a vivir de su cuerpo sin que el hijo le dé nada a cambio. (Rozitchner, 2012, 25). La figura de la madre-Emilia en *Plaga* hace que aquél habitar de la mosca (plaga), que ha invadido el cuerpo de la protagonista con violencia, empieza a transformarse en otra forma de habitar que no es violenta, sino que implica el reconocimiento del ser habitado y las implicaciones de ello, y que se expresa tanto en el cuerpo individual de Emilia, como en el cuerpo colectivo de Sopinga:

> Emilia no tenía una posición muy clara respecto a los nuevos invasores. Eran aliados en su lucha contra las moscas, pero podrían identificarla. No tardarían en descubrir que dentro de ella crecía el enemigo fortalecido, protegido y alimentado. […] Los cambios en su cuerpo eran notables. Su cuerpo era un campo de batalla. […] La única forma de poner fin a la plaga era acabándose ella misma o acabando, al menos, la parte de ella que ya no le pertenecía… Además, de unos días para acá podría percibir un cambio. Era incapaz de precisarlo. Le empezaba a gustar la idea de ser habitada (65)

Hay un nuevo mundo que se crea a través de ese habitar, tanto en Sopinga como en el cuerpo de Emilia. Algo nuevo que puede ser entendido como *"*el enemigo*"*, pero que puede

transformarse, en todo caso, todo acto de violencia es también un acto de creación de un nuevo mundo-orden que antes no estaba presente, que no necesariamente implica un beneficio para el individuo o la comunidad, pero si un irrumpir y crear. En *Plaga* los nuevos invasores son precisamente otra plaga (ranas) que vienen a ayudar con las moscas, pero ambos son invasores, son otros que habitan mediante la violencia. El reconocimiento de Emilia, del ser habitada por Otro mediante la acción violenta, no justifica ni siquiera la acción, sino que le posibilita quizás acceder a ese nuevo presente que está en aquello que se gesta dentro de ella. En este sentido, el sentir de Emilia se aleja de la dicotomía maniquea entre el sentir bueno y el sentir malo, o los sentimientos que son positivos de aquellos que son negativos. Emilia siente rabia por la invasión de las moscas que ha trastornado su existencia, sin embargo, siente compasión por aquello que crece dentro de ella. Emilia hace evidente que el ser que vive dentro de ella le ha quitado la libertad, pero también, desde otra perspectiva, se la ha posibilitado, o le permite comprender que la idea de libertad tiene distintas posibilidades de sentido: *"*Nada antes de la mosca la había sumergido en una introspección semejante. El secreto le daba una libertad de la que antes carecía. Los demás podrían percibir el cambio, pero les sería imposible saber a qué se debía. Se sentía poderosa en medio de su temor.*"* (41). Los sentimientos diversos que afectan al cuerpo de Emilia permiten dar cuenta que, más allá de la dicotomía y una previa idea de perfectibilidad sobre la formación individual, o sobre el ser materno, lo que existe es una perspectiva múltiple que conjuga sentimientos como el odio, el temor, el orgullo, la libertad, etcétera.

Ahora bien, el nacimiento, la creación, permiten dar lugar a esta serie de acciones, pensamientos y sentires nuevos que no estaban necesariamente determinados con anterioridad. Rozitchner (2012) plantea que la creación de una nueva vida es un *"*estado de excepción*"* dentro de la ley del Estado y por lo tanto le es previa, pues sin ella el Estado no

hubiera existido. Si la mirada de Agamben al Estado de excepción es una absolutamente política, (y podríamos decir negativa) en el sentido de la construcción de una vida en común por fuera de la ley, y de un poder que se instaura sin contrato social, aquí hay una mirada afectiva a esa excepcionalidad que atraviesa el elemento creador (del dar vida de la madre) y que posibilita instaurar, incluso, otra ley, que no pase al soberano (patriarca) sino que se mantenga en la madre, en el lenguaje: *"*Y que por ello no se interroga por saber si quizás sin la experiencia materna con el hijo que nació prematuro el lenguaje humano no hubiera existido*"* (13- 14). Entonces allí tienen lugar las cartas de Emilia, su palabra que es también proceso de creación. Es para Rozitchner la experiencia materna la que posibilita en el infante el lenguaje, es la madre la carga afectiva que transfiere la experiencia con el otro a través de un sentir-del-cuerpo que es lenguaje a nivel afectivo. Es este precisamente el gesto final de Emilia en la última carta que envía al personaje Esteban, que aparece en la obra episódicamente, sobre todo a través de las cartas que Emilia escribe, y que bien podría ser su hijo, pero también su amante (quizás comparten el mismo nombre), pero que incluso podría ser muchos; Esteban encarna muchos hombres, muchos cuerpos desmembrados en el río, ausentes, desaparecidos o torturados.

> Esteban… estiro las piernas en la cama persiguiendo la ilusión de cruzarme con tus pies fríos. Como muerto, errante tu cuerpo ondula en el valle del río. Como vivo, te someten a un sinfín de torturas. Como ausencia, eres invisible y ardes aquí, en la boca del estómago. A veces, no sé si algún día estuviste o si naciste en mí para traerme muerte. (135)

Esteban es un personaje de *Plaga* que aparece creado a través de la escritura de Emilia. Es una ficción afectiva que aparece en tres fragmentos del texto mediante cartas que Emilia le escribe. Son cartas que él no va a leer, es una escritura que es más para sí misma que para un lector, pues ese tú al que le escribe es un cuerpo que probablemente está flotando

en el río como los otros cuerpos. Y es en el propio cuerpo que Emilia siente el dolor de Esteban, su muerte, su ausencia y su dolor. En *Plaga* hay un elemento no menor en estas cartas que escribe la narradora al personaje Esteban y son sus fechas, pues aparecen en la novela en el siguiente orden: Bogotá, 1993; Chía, 1991 y Sopinga, 1989. Las tres cartas son tres lamentos por la ausencia de Esteban: «Tú mamá dijo que te había ido hacia mejores tierras y yo quise saber si ese irse era solo hacia dentro o si se había ido también tu cuerpo. (48)» y se presentan en la novela como profundos signos de dolor, de búsqueda, que se acompañan con otras desapariciones (la de la Maestra) u otros dolores, y que también articulan un escenario político-violento del pueblo con el padecer de Emilia:

> En medio del ruido, sobre la voz del Bobo gritando «Muerte a los godos de mierda»; más allá del llanto ahora ensordecedor del Mocho Romero perdonando a Dios; sin importar el aullido de la virgen mujer, sometida a la voracidad de los cabecillas del Pájaro; sí, como si todo eso fuera tan solo un rumor, no escuché más que el tan-tan sórdido de una presencia infantil que se interpuso de pronto, justo allí donde mi miedo buscaba en los otros un sino de correspondencia. (84)

Son solo tres cartas las que se encuentran en la obra, pero condensan en sí gran parte del sentido de esta, al establecer, además de lo anteriormente mencionado, un juego temporal en la novela que permite pensar en-otro-tiempo, el tiempo de la ficción y el de la escritura, como mecanismo de salida o huida de la violencia. Aquí hay otro pasado recuperado, otra memoria a la que se vuelve y otros recuerdos que se traen al presente, que están mediados por la escritura y lo que esta posibilita. Las cartas de Emilia son retratos de una huida, de una forma de escape que está dada en la escritura: «Tú mamá dijo que te habías ido hacia mejores tierras y yo quise saber si ese irse era solo hacia adentro o si se había ido también tu cuerpo.»

(48), pero todo sucede en las palabras de Emilia, en la memoria que desordenadamente va reconstruyendo para sí misma y para el recordar a Esteban.

- [Anomia 10. Pocock. Los textos como acontecimientos

Hay una relación que establece John Pocock de manera ligera en su artículo «Los textos como acontecimientos: reflexiones en torno a la historia del pensamiento político» y, aunque no es central en su argumento, considero importante rescatar en el sentido de ser una intersección entre la preocupación por el lenguaje y los lenguajes políticos, y es la relación [posible] entre política y ficción. Pocock señala al inicio de su texto: *"*La experiencia del autor parece ser idéntica en ambos casos y siempre he pensado que la distinción entre escritura «creativa» (centrada en imágenes y ficciones) y la escritura «crítica» (siempre referida a hechos) era algo ingenua e inducía al error. Además, no sé hasta qué punto se puede diferenciar entre el actor que representa y el lector que lee.*"* (131). Pocock parece indicar en este fragmento que no existe (o, por lo menos, no debería existir) aquella distinción entre una forma de escritura que llama «creativa», que indudablemente está centrada en ficciones y que hace parte de lo que podríamos llamar literatura, y otra forma de escritura que denomina «crítica» y que está referida exclusivamente a los hechos, y que podríamos llamar historia o política o filosofía. Superar en parte el error que señala Pocock es eliminar la distinción y pensar en que toda escritura creativa está centrada indistintamente tanto en imágenes como en ficciones y en hechos y, por supuesto, que toda escritura crítica está referida tanto ha hecho como a imágenes y ficciones. Esta segunda acepción es quizás la más problemática, aunque potente, pues permite considerar que en cierta medida las

ficciones han jugado roles fundamentales en la construcción de los conceptos, e incluso, que quizás muchos conceptos políticos que han determinado hechos no son más que ficciones; podríamos pensar en el concepto de «raza»[17], tal cual lo ve Aníbal Quijano, como una ficción que permitió (y permite) el control de la población. Inclusive, las ficciones fundacionales en América Latina, de las cuáles las novelas de formación son fundamentales, que logran, entre otras cosas, cohesionar la idea de nación bajo la exclusión de la barbarie como lo no-civilizado. Ahora bien, en la cita inicial de Pocock hay otro elemento a señalar, y es la imposibilidad de diferenciar entre el actor que representa y el lector que lee, de lo que podríamos deducir que es precisamente la acción de representar, la de pretender que algo no es cierto lo es (*fingere*), la que se encuentra del lado de la ficción o las imágenes, mientras que la lectura (*legere*) supone la relación con lo referido a los hechos. Estos dos aspectos de la distinción quizás son aún más discutibles en la medida en la que hay una determinación de las posibilidades del lector más cómo interprete que cómo actor, y que toda representación supone un

[17] Para Aníbal Quijano (2000), la noción de raza no se puede entender simplemente como una categoría biológica, sino que está estrechamente vinculada a las relaciones de poder y dominación que surgieron durante el proceso de colonización. Su enfoque se centra en la construcción social de la raza como un instrumento de clasificación y jerarquización social. Es importante entender que el concepto se articula dentro de lo que Quijano denomina colonialidad del Poder. Quijano sostiene que la raza es una de las formas a través de las cuales se establece y perpetúa la colonialidad del poder, es decir, la persistencia de estructuras de dominación y explotación derivadas del colonialismo, incluso después de la independencia política de los países colonizados. En este contexto, la raza se convierte en un mecanismo central para organizar y justificar las jerarquías sociales. Ahora bien, la raza no es simplemente una cuestión de diferencias biológicas innatas, sino más bien una categoría social y cultural construida. La raza se convierte en un sistema de clasificación que asigna significados y valores a grupos específicos de personas, estableciendo jerarquías y justificando la explotación y la opresión. La idea de raza, según Quijano, no solo implica la clasificación de grupos humanos, sino también la producción de diferencias sociales significativas. Estas diferencias están ligadas a relaciones de poder, y la construcción social de la raza se utiliza para justificar la explotación económica, la discriminación y la exclusión social.

> fingimiento. Romper esa distinción permite también comprender (o aventurarnos a comprender) una historia de los fingimientos, o de aquellos fingimientos que han pasado por hechos. ¿Son las cartas de Emilia un fingimiento?, ¿son ficciones los miles de dolores de las familias de los desaparecidos? Quisiera terminar estas reflexiones en torno a un elemento particular del texto de Pocock con una pregunta, poniendo las reflexiones en su argumento: ¿Podríamos pensar algunos lenguajes de las ficciones también como lenguajes políticos?

Funcionan también las cartas de Emilia como la otra cara del grito, como un silencio que solo busca un intérprete (lector). Las cartas son un escenario privado en el que Emilia dialoga con un cuerpo ausente, desaparecido, por nacer, que aún no se materializa en el tiempo. Son el testimonio del daño experimentado que no logra decirse completamente. Las cartas son un territorio gris, de ambigüedad de fechas, escenarios y destinatarios, pero son una escritura creada para interpelar, para abolir el tiempo y sea posible insertar la potencia. Es el resentimiento que siente Emilia también una categoría de contrapoder que está sujeta, no solo al grito como respuesta, sino también a la posibilidad de creación como la materialización de otra resistencia frente al cuerpo desaparecido o aún no nacido de Esteban. Si hasta aquí hemos visto en gran medida como la gestación del cuerpo—otro dentro del cuerpo de Emilia le permite a ella una identificación con lo colectivo mediante el sufrimiento, es menester también resaltar que esta gestación, en la novela, está marcada por la presencia de un ejército armado, banda criminal, militar o paramilitar, llamado los Rapaces, encabezadas por un líder al que denominan El Pájaro, que hacia el final de la novela se instala en la casa de Emilia como el hombre de la casa:

> Emilia mantenía la vista fija sobre el Pájaro, que observaba la escena desde una esquina, violentando el espacio con su cuerpo enorme. Ese hombre, que representaba el poder agresivo y rapaz, contenía su angustia, la amenaza retenida en la memoria. Si hablaba, volarían plumas y sangre. ¡Ay donde se atreviera a hablar! Como si tuviera el cerebro seco, ligero, medio muerto, daba órdenes sin inmutarse ante lo que sucedía a su alrededor y entre un grito de auxilio y otro, entre súplicas y ruegos de piedad, se pasaba la lengua sobre los labios. Le decían el Pájaro, pero era una serpiente, una titan o boa de trece metros de largo lista para devorar cuanto se atravesará a su paso. (63)

Este escenario es el de la plaga de las moscas (que bien podría ser una alegoría de los grupos guerrilleros) y los sapos (que bien podría ser una alegoría de los grupos paramilitares). Tanto moscas como sapos como pájaros son formas de la animalidad que hacen de Sopinga un escenario hostil y enfermo.

Ahora bien, la última de las cartas que Emilia dirige a Esteban, que organizadas cronológicamente es la primera, y que cierra la novela, permite pensar que hay un punto de resistencia para la violencia que ejercen estos otros, y que incluso es una posibilidad de reescritura de la historia (de su historia). La carta es una imagen ritual y material de las tantas muertes producto de la guerra, de los cadáveres insepultos que flotan por los ríos y que en su descomposición cargan también la descomposición de los cuerpos vivos. «Entre la materia fecal y la sangre te costó reconocer el rostro. Entonces lo supiste. Eras tú el muerto y también tú el llamado a desaparecerlo.» (135) Es Esteban un vivo sometido a torturas, un muerto errante sin sepulto, una ausencia invisible. Esteban es un cuerpo y muchos cuerpos, todos ellos vivos o muertos o medio muriendo, es un cuerpo víctima y victimario, presente solo en la memoria de Emilia. Esteban es también el cuerpo colectivo de Sopinga, pues en él se concretan todos los sujetos que habitan y han habitado, tanto a Sopinga como a Emilia. Bien

podría ser el nombre de El Pájaro, bien podría ser el padre de la mosca — hijo que carga en su vientre, bien podría ser el mismo hijo: Esteban es(son) todos los cuerpos por qué podríamos decir que todos somos Esteban. Y, sin embargo, la carta es también un cierre semicircular a la historia. El gesto inicial, el grito de rabia con el que la novela inicia, se repite aquí, aunque con la certeza de que es a los Rapaces (los que ponen las reglas) a quiénes Emilia les grita. Las palabras son las mismas. «¡déjennos en paz, maldita sea!» grito, y mi grito se confunde con el de Mamá, y con el de la abuela. (136). Es ese un grito de rabia, pero también de huida: «Me iré. Es mi única posibilidad de sobrevivirte. Me perderé para salvarnos» (137), que reelabora todo el elemento diegético de la misma novela, al plantear una alternativa al presente mismo de la obra: las posibilidades de futuro están inscritas en el presente, en el grito contenido de rabia individual y colectivo, en la entrada del Otro (animal -enemigo) al cuerpo propio, en escapar de la violencia a través de la gestación y aceptación del Otro dentro de sí mismos. Esta posible interpretación deja ver la importancia de acoger al *"otro"* como un ser irreductible a nuestras categorías preconcebidas, respetando su alteridad y sugiriendo que una posible convivencia requiere su aceptación sin reservas ni condiciones previas; el otro en mí. Aceptar al otro sin reservas ni condiciones previas implica desmontar nuestras formas más arraigadas de entender la identidad, el conocimiento y la formación. Esta postura ética y política sugiere una transformación radical: dejar de ver al otro como alguien que debe ser comprendido desde nuestras categorías para poder ser acogido, y empezar a pensar la acogida como un acto anterior, incluso independiente, de cualquier comprensión totalizante. En este gesto, el otro no se reduce ni se adapta: simplemente se le reconoce su derecho a ser, incluso cuando su ser no coincide con nuestros marcos de sentido. La narrativa del nombre como posibilidad (en Catalina Navas) —en oposición al nombre como etiqueta fija— constituye el núcleo de esta transformación. Nombrar al otro no debe significar capturarlo, encasillarlo, asimilarlo a lo conocido, sino permitirle existir como singularidad abierta, como presencia que desborda todo

intento de definición. Nombrarnos otros nombres es nacer en otros cuerpos. El otro es, en este sentido, impronunciable, no porque no tenga palabra, sino porque su sentido no se agota en lo que decimos de él.

Es la intromisión de la mosca en el cuerpo de Emilia otra forma de entender también las posibles relaciones con eso que la misma Emilia llama *"*enemigo*"*. Si bien en algún momento de la obra se puede leer en la mosca el signo de la violación, también podemos sugerir en ella la simbiosis entre lo externo y lo interno, entre el cuerpo individual y colectivo, entre ella como sujeto y la alteridad, no como un absolutamente otro, sino como una parte del sí mismo. El ser habitada, y el que a Emilia le empiece a gustar la idea de ser habitada, puede significar precisamente que el reconocer que puede existir una forma posible de comunicación con ese otro que la ha habitado. En palabras de Angela Uribe Botero (2014): «Habitar un mismo mundo significa, en este contexto, contar con que una parte importante de nuestras experiencias está mediada por el hecho de que los sistemas de referencias de los que nos valemos para comunicarnos son, de algún modo, los mismos» (234) Tanto el cuerpo de Emilia, como el de los otros habitantes del pueblo y el del mismo territorio comparten el *"*ser habitados*"*, tanto por la mosca, como por la enfermedad o por los invasores, y esto los homologa. A pesar que se encuentran en un contexto de violencia, y que son unos quienes la ejercen y otros quienes la padecen, habitamos el mismo mundo: *"*Es verdad que bajo condiciones normales, con frecuencia, reconocemos las graves asimetrías que median en nuestra comunicación con los demás y, sin embargo, aun así, confiamos en que habitamos, junto con los otros, un mismo mundo*"* (34) El cruce de tiempos y la ambigüedad sobre Esteban en las cartas son formas de des-habitar ese tiempo y ese espacio, y permiten establecer la rabia poética, dada en la potencia creadora, como una rabia política, de transformación.

- [Anomia 11. Quintana. La rabia digna y la rabia poética

Los dos gritos de la novela de Juliana Javierre, que inician y cierran la obra, no son el mismo. El primero es un grito de inocencia, de una niña que en su proceso de formación aún no ha reconocido que su cuerpo se ha tragado una mosca involuntariamente. La niña inocente ha narrado esa violación a través de la figura de la mosca, de lo animal que irrumpe en su cuerpo y la violenta. Es la apertura de la rabia que le permite iniciar con la construcción de una historia propia y colectiva, tejer su narración, reconocer su cuerpo y en su cuerpo aquél Otro que habita. «Así, desde tal apertura, la rabia puede producir nuevos tejidos, otras capacidades corporales necesarias para manifestar un daño que no deja de doler, si bien puede doler de otro modo, desde una piel que también se ha alterado en la elaboración colectiva del daño, aunque sin ocultar las cicatrices que quedaron. » (291) La rabia colectiva permite el reconocimiento del daño, y permite reconfigurar la herida y la cicatriz de la misma. Ante la imposición (violenta, incluso) del perdón como única posibilidad colectiva y consensuada para resarcir el daño, en nombre del desarrollo, del progreso, y de una imposición de lo que debe ser la comunidad, el grito de rabia digna reconoce la herida y la expone, quizás como testigo del daño hecho, de la violencia primera que llevó al grito y a la rabia digna. Ahora bien, la potencia de la rabia digna la encontramos en la conceptualización que hace Quintana de rabia poética, como un efecto siempre contraconsensual que encuentra la manifestación de la rabia cómo otra forma de decir y de hacer. El grito, que irrumpe la cotidianidad del volumen del consenso, irrumpe también en la forma, y da cuenta de cómo esta rabia se manifiesta en otras formas de decir-crear. Para Quintana, la rabia poética está compuesta de prácticas colectivas, de relaciones tejidas que convergen en un mismo grito y en una misma angustia, y esa convergencia permite mirar otras-formas

de decir, […] son prácticas en las que se contrarrestan violencias y se revierten condicionamientos sujetantes, explorando en ellos, haciendo valer su conflicto, revirtiéndolos desde la capacidad de organizar encuentros que potencian relaciones. (294). Aquello que parecía apacible, vivible, soportable, que era igualmente soportado por el cuerpo-víctima, es traducido por el grito de rabia a otras formas ya no tan apacibles, y más bien incómodas, que se desmarcan de las formas discursivas en las cuáles el poder ha imaginado siempre a la víctima. Es la rabia poética la creación de otro lenguaje que produce también otros afectos y otros cuerpos.

- Anomia 11.1 Fisher. El grito y la acción

Frente a la acción violenta del realismo capitalista[18] Mark Fisher, nos propone el *"*grito*"* como forma de resistencia. En su obra *Ghosts of My Life: Writings on Depression,*

[18] El término "realismo capitalista" se refiere a una perspectiva que sugiere que el capitalismo no solo es un sistema económico, sino que también ha permeado y moldeado profundamente la forma en que percibimos la realidad y entendemos nuestras vidas. La idea ha sido desarrollada principalmente por los teóricos británicos Mark Fisher y Fisher junto a otras influencias como Fredric Jameson y Slavoj Žižek. Podemos decir, de manera sintética, que el sostiene que vivimos en una época donde el capitalismo no solo es el sistema económico predominante, sino que también ha llegado a estructurar nuestras percepciones, imaginaciones y formas de vida de una manera fundamental, colonizando nuestra imaginación, limitando la forma en que concebimos alternativas o posibilidades fuera de los límites del sistema. Lo anterior se refleja de manera plausible en las manifestaciones de la cultura y el entretenimiento, pues estas desempeñan un papel crucial en la reproducción del realismo capitalista. La cultura de masas, los medios de comunicación y la publicidad a menudo promueven una visión de la realidad que refuerza la lógica del capitalismo, contribuyendo a la construcción de identidades consumistas. A lo anterior se suma la falta de alternativas viables al capitalismo en la imaginación política y poética, algo que es un síntoma de su hegemonía. La capacidad de imaginar y articular sistemas alternativos se ve obstaculizada por la lógica del capitalismo, lo que lleva a una sensación de inevitabilidad y resignación. Fisher argumenta que la captura del pensamiento y la imaginación por el capitalismo ha llevado a una sensación de impotencia y apatía en la sociedad contemporánea.

Hauntology and Lost Futures Fisher exploró la idea del grito en el contexto de la alienación, la depresión y la experiencia contemporánea, especialmente en relación con la música electrónica y la cultura pop. El grito entonces funciona como expresión de angustia existencial; Fisher utiliza el término *"*grito*"* para describir una expresión sonora que captura la angustia existencial y la sensación de alienación que caracterizan la vida en la era contemporánea. Este grito no se limita a una expresión literal, sino que se extiende a través de diversas formas culturales, como la música, el cine y la literatura. Es una manifestación de la desconexión, el vacío y la pérdida de significado que, según Fisher, afectan a la sociedad contemporánea. El grito, entonces, es una respuesta a la sensación de estar atrapado entre un pasado idealizado y un futuro inalcanzable, algo que la cultura contemporánea, a pesar de su aparente hiperconexión, ha generado: la sensación de alienación y desesperanza. El grito se convierte entonces en una forma de expresar esta alienación y dar voz a las experiencias de aquellos que se sienten atrapados en un presente que parece carecer de significado y propósito. Es entonces el grito una potencia, pues no solo es la materialización de la rabia y una respuesta de dolor o impotencia ante una situación violenta, sino también es la posibilidad de la creación, que desparaliza y posibilita la acción. En *Plaga* especialmente es el grito el que nos introduce en la narración, es decir, su acción configura un nuevo relato.

La huida de la que habla Emilia al final de la obra no es solo la salida del espacio físico (Sopinga) que ha sido invadido por la plaga, es también una huida hacia un lugar otro que no existe y que es posible crear mediante el Lenguaje, que es también el Lenguaje del otro-hijo, en donde la salvación no es individual (salvarme), sino colectiva (salvarnos). Para Agamben

(2007), la teoría de la infancia permite comprender esta doble significación, que es la de lo semiótico[19] y lo semántico, entre lo individual (el signo lingüístico) y lo colectivo (el discurso). El hecho que tengamos infancia, y que debamos despojarnos de ella para configurarnos como sujetos en el lenguaje, transforma el signo lingüístico en discurso. "En este sentido, experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. […] Por eso la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es esencialmente intervalo, discontinuidad, epokhé" (Agamben 2007, 74). Es la potencia de una enunciación colectiva la que posibilita la huida hacia la infancia que es la huida hacia el lenguaje.

3.2 *Rencor* o el cuerpo femenino como un territorio de impropiedad

El Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022) inicia con una pregunta a modo de introducción: "¿Qué es una voz?". Esta pregunta es brevemente respondida en el párrafo inicial del texto que tiene un subtítulo muy preciso: "Narrar la violencia":

[19] Julia Kristeva introduce la noción del "orden semiótico" en su obra para describir una dimensión de la expresión humana que se encuentra más allá de las estructuras simbólicas del lenguaje. La teoría semiótica de Kristeva se desarrolla en el marco del psicoanálisis y la lingüística, y se expone especialmente en su libro *La revolución del lenguaje poético*. Esta distinción entre Orden Simbólico y Orden Semiótico como dos dimensiones fundamentales de la comunicación y la expresión humana, en donde el orden simbólico se refiere a la estructura lingüística y gramatical del lenguaje que sigue las normas y reglas de la cultura y lo semiótico es entendido como lo prelingüístico aquello anterior a la estructuración simbólica. Esta dimensión representa la más primaria, corporal y visceral de la expresión, que se expresa a través de sonidos, ritmos, gestos y otras formas no verbales. Este aspecto semiótico está vinculado a las experiencias más corporales y emocionales que preceden a la adquisición del lenguaje. Kristeva conecta la noción de lo semiótico con la experiencia de lo femenino, argumentando que las mujeres tienen una conexión más directa con esta dimensión prelingüística debido a su relación con el cuerpo y la maternidad. Esta perspectiva es especialmente notable en su análisis de la maternidad y la relación madre-hijo.

> Decimos que tenemos una voz al hablar, y la describimos como gruesa, dulce, ronca, aguda. Otros dicen que oyen su voz en la cabeza y hay quienes la escuchan en sus prácticas espirituales. Pero ¿se tiene una voz o se adquiere? ¿Cuál es la relación entre escuchar y aprehender una voz? ¿El acto de testimoniar demuestra que se tiene una voz? (9)

Estas preguntas finales (sobre todo la última) abren un espacio inédito en la reflexión sobre el conflicto y la guerra en Colombia, que está vinculado estrechamente con quién o quiénes han tenido voz para la narración de la violencia. Específicamente la última pregunta, sobre el acto del testimoniar y su relación con el tener voz, toca directamente esta investigación pues es el *in-fans* aquél que ha carecido siempre de voz, y las distintas formas de la infancia son aquellas que histórica y socialmente han carecido de la posibilidad de dar testimonio, un testimonio que pueda reconocer a los otros, a ese que no tiene voz, pero también a nosotros mismos. Faltan aún múltiples testimonios y voces para las distintas acciones y episodios de violencia que han marcado la existencia del territorio común que compartimos y llamamos nación. Entre ellas, quizás las más que faltan son también las de los niños y las niñas víctimas del largo conflicto armado, y víctimas de las distintas violencias cotidianas que irrumpen en la familia, el barrio, la escuela. *Rencor* es la catorceava novela de Oscar Collazos publicada en 2006. Cuenta la historia de Keyla, una niña de 12 años quién, junto a su familia, es víctima de desplazamiento forzado. Ellos viven en un barrio de invasión en Cartagena en el que la miseria es el paisaje cotidiano, y junto a ella, el abuso y la violencia. Hija de una familia de desplazados, Keyla es violentada y ultrajada por su padre, hecho que marca su existencia, así como la muerte de su madre. En su orfandad no tiene otra alternativa que dedicarse a la prostitución, a entablar una relación amorosa con Fercho, uno de los sicarios del barrio, y a vivir los pormenores de la miseria cartagenera. En *Rencor* encontramos la imagen de la violencia

cruel y desalmada hacia la infancia en el abuso sexual del padre contra su hija, que apenas va a cumplir doce años:

> Quería matarlo, siempre pensé que quería matarlo. Desde el día en que me despedazó la ropa y me levantó a trompadas, empecé a pensar que quería matarlo. Me golpeó, me botó al piso y siguió golpeándome como animal rabioso. Cerré los ojos pensando que si no lo veía tampoco sentiría los golpes. Era marzo, recuerdo, iba a cumplir doce años en septiembre. (9)

El recuerdo del padre violándola se entremezcla con escenas de reconocimiento de su identidad, de la necesidad de entender por qué ella está allí, sufriendo el cuerpo-animal del padre sobre ella. Continúa la novela con la imagen de Keyla, protagonista del relato, mirándose « [...] en el pedazo de espejo que me había regalado mi mamá, (que) no era un espejo con marco sino lo que quedaba de un espejo roto» (10) y es, al inicio de la novela, el reconocimiento de la imagen de una niña de once años que ya tiene senos duros y grandes, y evidencia su cuerpo sexualizado por los otros, además de hacer explícito el contexto de pobreza y miseria en el que vive. Este reconocimiento será clave en toda la novela, pues es el cuerpo violentado y violado de Keyla el lugar en el que la otredad se manifiesta; su cuerpo se configura como un elemento impropio que desde la conciencia de su tránsito hacia la adultez (los senos grandes, la menarquia), y sobre todo, como testimonio de las múltiples violencias que lo aquejan. Analizaremos en esta segunda parte del capítulo dos elementos: el primero de ellos es el cuerpo femenino como un territorio en el que se instaura el mandato de masculinidad (Segato 2003) que hace parte de la formación del sujeto femenino, específicamente en el contexto de pobreza extrema y precariedad, en segundo lugar, propondremos entender el cuerpo como un *textimonio*: texto (como materialidad significante y múltiple, huella y potencia estética, en el sentido de Diamela Eltit) y testimonio (como multiplicidad y diversidad de voces

que dan cuenta del diferendo y como resistencia a la exclusión, en el sentido de Lyotard). El texto testimonial se convierte en una *"voz que da cuenta del diferendo"* cuando actúa como un medio para expresar las experiencias y perspectivas de aquellos que han sido silenciados o marginados por discursos hegemónicos. Particularmente, en este contexto, la parte oprimida carece de los medios para articular su sufrimiento dentro de las estructuras dominantes de poder y conocimiento. Los textos testimoniales, al ofrecer una plataforma para esas voces marginadas, logran romper con esta imposibilidad de expresión, transformando la experiencia de injusticia en un relato que exige ser escuchado. Por ejemplo, en los testimonios de víctimas de violencia o de pueblos desplazados, el texto no solo narra los hechos, sino que también desafía la narrativa oficial que puede haber minimizado, justificado o ignorado su sufrimiento. Al hacerlo, el testimonio se convierte en una herramienta que denuncia el diferendo y reclama un reconocimiento y reparación que no sería posible en los términos convencionales de la justicia. El valor del texto testimonial reside, entonces, en su capacidad para dar voz a lo que de otro modo sería indecible, confrontando al lector con realidades que habían sido excluidas del discurso dominante. De esta manera, el testimonio no solo relata lo ocurrido, sino que también interviene activamente en el campo del diferendo, buscando un espacio donde las voces silenciadas puedan finalmente ser escuchadas y comprendidas.

3.2.1 El cuerpo femenino como territorio invadido.

La violencia más radical que sufre Keyla es aquella que inicia la novela, es su *leitmotiv*, y es la violación que sufre por parte de su padre:

> A mí, cuando me empezaron a salir las tetas, me dio un tiempo por jugar a que le daba de mamar a una muñeca vieja que mi mamá había traído de la casa donde trabajaba. Le ponía la boquita en el pico de una teta y la arrullaba como si fuera una criatura.

> Cosas de niñas. Me los va a estrujar, pensaba yo sintiendo el peso de su cuerpo. Mi padre golpeándome y sobándome por todas partes, respirando como animal herido o enfermo, baboseándome y pegándome. (11)

Se impone desde el inicio de la novela una narración que va a ser cruda, cruel y violenta, y que será la de la apropiación del cuerpo de Keyla por parte de su padre. La acción, que sucede cuándo Keyla tiene once años, tiene lugar gracias a qué el padre ve a Keyla con su novio Fercho, y ante esto, intenta imponerse sobre ella. Keyla se pregunta: «¿Por qué me pegaba? ¿Porque me había visto besándome en la calle con un muchacho del barrio? ¿Por el gusto de pegarme y demostrarme que él era el que mandaba?» (15) La autoridad del padre está dada a través de múltiples formas violentas que van desde el gesto, la palabra, el golpe, e incluso la violación, formas en las cuáles se impone lo que Rita Segato (2003) llamará el Mandato de masculinidad, que tiene como una de sus manifestaciones la violencia-violación sobre el cuerpo de la mujer que, como en la cita anterior, deja en él el estremecimiento y una pregunta sin respuesta que no tiene una voz audible que pueda articular palabras para su respuesta, y que no merece ser contada pues lamentablemente además del daño físico existe un estigma social que recae sobre la mujer:

> Después no me sirvió de nada saber que a otras muchachas les pasaba lo mismo. Lo decían en los periódicos y en la tele: que las hijas eran maltratadas por los padres, que los papás las violaban, que si no las violaba el papá las violaba el tío, el padrastro o el hermano. Eso no era consuelo. Y lo peor de todo es que mi mamá no lo sabía, nadie lo sabía, me daba pena contarlo, ¿qué iban a pensar de mí? ¿Violada por el papá? (59).

En este caso, el cuerpo femenino es considerado como un territorio por el hombre que representa la autoridad, ya sea el padre, el hermano, el tío, o cualquier representante de la masculinidad. El mandato de violación al que refiere Segato se instaura como la Ley primera de

tal forma que, en algún momento, incluso para la madre, los comportamientos del padre o de cualquier hombre ni siquiera son violentos. En este sentido, es fundamental rescatar las palabras de Segato, citando a Carol Pateman: *"*En una secuencia argumentativa a la vez mítica y lógica, Pateman apunta a la violación, en el sentido de apropiación por la fuerza de todas las hembras de su horda por parte del macho-padre-patriarca primitivo, como el crimen que da origen a la primera Ley, la ley del estatus: la ley del género*"*. (28) Esta, y no otra, es la forma mediante la cual se funda la ley primera, mediante la apropiación por la fuerza del cuerpo del otro; el padre-patriarca-soberano es dueño del cuerpo del infante, aún más cuándo este es femenino, y en las relaciones entre infancia y ley en la novela de formación, es deber del padre en gran parte de las ocasiones, y de la madre cuando el padre es ausente, apropiarse del cuerpo mediante la sujeción por la prohibición y la acción violenta.

Cuándo Keyla Rencor se pregunta ¿qué iban a pensar de mí? ¿Violada por el papá?, está enunciando, al igual que Emilia en *Plaga*, una pregunta que no es individual sino colectiva. La cita muestra en principio una verdad terrible que atraviesa la ficción y que surge directamente del contexto colombiano, y es el conocimiento que se da público en los periódicos y en la televisión, en los chismes y rumores, de lo que sucede en gran parte del territorio nacional sobre los cuerpos de las niñas que aún no son mujeres, y como parte de las prácticas de violación y abuso constante, que harán parte de su formación, viene dada por los padres, los tíos, los padrastros o los hermanos, y que esta formación está atravesada por la violación-apropiación de su cuerpo. Como bien afirma Segato (2003) «[…] en tiempos de crueldad funcional y pedagógica, es en el cuerpo de la mujer —o del niño— que la crueldad se especializa como mensaje» (p, 22). Indudablemente es ese un mensaje pedagógico, en el sentido que lo vincula con la formación, en este caso, no solo de la niña que está creciendo, sino también de toda una configuración colectiva sobre los cuerpos de los otros y sobre cuáles

son apropiables. Obedece lo anterior a lo que la misma Segato denomina *Pedagogía de la crueldad* (2018), que define de la siguiente manera:

> Llamo pedagogías de la crueldad a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto. La trata y la explotación sexual practicadas en estos días son los más perfectos ejemplos y, al mismo tiempo, alegorías de lo que quiero decir con pedagogía de la crueldad. [...] Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital. El ataque sexual y la explotación sexual de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa. (11)

Citamos de manera extensa el fragmento porque permite hacer evidente cómo las pedagogías de la crueldad que denomina Segato están articuladas con los procesos de formación de los sujetos, en principio, pero también cómo hacen parte de prácticas generalmente materializadas por los hombres en los cuerpos de las mujeres que se vinculan con el deber ser general (el mandato de masculinidad que ha definido Segato). La pedagogía se inserta en la cotidianidad, y estas acciones son normalizadas y atraviesan y habitúan a los sujetos a su accionar. Convertir el cuerpo femenino en un territorio que pertenece al patriarca es una práctica extendida en distintos lugares de Colombia y Latinoamérica. Es el caso Keyla y

de Emilia; sus cuerpos son dos territorios que son apropiados por un patriarca, ya sea de la guerra o el mismo padre, y el pueblo (en el caso de Sopinga) o los vecinos, hermanos u otros cercanos (en el caso de Keyla) no se cuestionan sobre esta apropiación, pues la formación está atravesada por la normalización de la violencia hacia los cuerpos-otros, más evidente en los cuerpos femeninos. Hay un elemento fundamental allí que Keyla manifiesta en su narración, y es la distancia que existe entre la acción y su castigo, que es también la distancia entre su cuerpo, infante y sexualizado, y el del otro-autoridad, que en este caso es el padre, pero que puede ser cualquier hombre, y que se instaura como autoridad:

> Fue después, cuando me desarrollé, que pensé que algo raro estaba pasando. Se lo conté a una amiga de la escuela y ella me dijo que su padrastro le hacía lo mismo, que antes de su padrastro se lo hacía un primo mayor que paraba a veces por la casa. Esas cosas pasan en todas partes, los papás, los padrastros, los tíos, los primos, los hermanos y hasta los vecinos mayores, todos se quieren comer a las peladitas, es como si eso no estuviera prohibido. Si no se las comen les pesan y chupan los senos, les tocan la cuquita, las babean, las ponen a tocarles el huevo. (46)

El cuerpo de Keyla, como el de las muchachitas, está más allá de la ley, el cuerpo es el lugar en el que prescribe la ley (Montaña 2018) prescripción que viene, en primer lugar del padre, y que después vendrá en las distintas formas de la ley en la narración, pues el cuerpo siempre va a exceder en algún momento las prescripciones para su formación y a las imposiciones que sobre él recaen e invitan a su normalización y en este caso, la forma en que el padre enseña la Ley de obediencia a su mandato es mediante el acceso a su cuerpo desde todas las formas posibles de la violencia. La autoridad se manifiesta a través de la violencia sexual, pues como plantea Ángel (2020), el padre protege a su hija por qué protege un objeto de su propiedad, pero la viola, cuándo la ve besándose con otro muchacho: el padre instaura la Ley violenta cuando ve que el cuerpo de su hija ya no le pertenece y posiblemente ya no será

de su propiedad; en cierto sentido, tanto el castigo como la violación son formas de protección de aquello que el padre considera propio, pero no lo es.

Ahora bien, es fundamental señalar que, desde un punto de vista antropológico, la acción de la violación puede ser considerada como una acción de Estado en el sentido de extensión de la soberanía territorial pues, como argumenta Segato, (2003) el mandato de violación está construido en la sociedad occidental gracias a que la mujer ha sido considerada como un territorio y el acceso sexual a su cuerpos la *"*legitimación*"* de la instauración del pueblo vencedor sobre el pueblo vencido: los cuerpos femeninos como trofeos han fundado las sociedades occidentales. La formación, en este caso, es aquella dada por la violencia y la violación, que se encarna en el cuerpo del infante, y se encuentra amparada por una soberanía tácita que es la del otro del infante (el adulto, el padre). El padre acusa de la violación de la norma tácita, juzga, dicta sentencia y cobra la reparación a la falta mediante la intromisión y la destrucción del cuerpo y su dignidad, apropiándose del cuerpo ajeno. Esta distinción es fundamental, pues la narración nos deja ver que, para el padre de Keyla, el cuerpo de ella le pertenece a él, es precisamente el lenguaje de la cosificación de la vida, sin embargo, para Keyla es su cuerpo un territorio de escritura, pues da testimonio de lo que ha vivido su cuerpo, lo que le permite escapar de esa narrativa impuesta del cuerpo como propiedad de otro.

- [Anomia 12. Eltit. El cuerpo como textimonio

  En el capítulo *"*Transición democrática, mercado y literatura*"* del ensayo del texto *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, Diamela Eltit plantea que entender los cuerpos como parte de un sistema social y político que los marca y los condiciona, en el sentido en el que los cuerpos no están determinados únicamente por condiciones biológicas que los determina, sino que son creados, modificados y formados también

por los elementos históricos y sociopolíticos en los cuáles se inscriben; imposible separar los cuerpos de sus condiciones de posibilidad, de los lugares que habitan y de las condiciones socioeconómicas que los forman: *"*Habría que pensar en la resistencia que plantean ciertos cuerpos cuando se presentan como irreductibles a ser atrapados o seducidos o sometidos a las lógicas de consumo o a las formas culturales dominantes. Habría que pensar a un considerable número de cuerpos que se mantienen refractarios a pactar pacíficamente con los hábitos que el sistema tecnologizado les propone, como son los cuerpos marcados por políticas disidentes o recorridos por la locura o sumidos en la extrema pobreza o representantes del espacio sicorreligioso de los pueblos originarios.*"* (31). Eltit sugiere que estos cuerpos y subjetividades, al resistir o no encajar en los moldes que el sistema tecnocrático impone, son capaces de crear espacios de disidencia y de cuestionar el *status quo.* Estos cuerpos refractarios representan una resistencia frente a la homogenización cultural y la imposición de un único modo de vida *"*correcto*"*. Al señalar la diversidad de cuerpos que se resisten —desde los disidentes políticos hasta los pueblos originarios—, Eltit resalta la importancia de reconocer y valorar estas resistencias como formas legítimas de vida que desafían la opresión del sistema dominante. Ejemplo de ello son indudablemente los colectivos LGBTQ+, los pueblos indígenas, los cuerpos de los pobres, de los enfermos mentales. Ante ello, también se plantea el cuerpo como una resistencia a las lógicas de consumo y a la dominación. Si el cuerpo es un territorio que se han apropiado los otros dadas las dinámicas de poder, también es un espacio de resistencia el cuál es posible expropiar o reapropiar para dotarlo de otros significados. En esta definición de la corporalidad, no es solo está en juego el hecho material del cuerpo, sino también la escritura y posibilidad de la escritura sobre/en el cuerpo. En el territorio-cuerpo se escriben y se inscriben las marcas de la violencia, pero también es posible inscribir y escribir nuevas marcas,

> nuevos *textimonios*. Los cuerpos resisten porque sobre ellos se escriben las huellas de las violencias (Kafka), pero también escriben con sus gestos, con sus silencios y con su habitar los signos de alternativas a esas violencias, pues ellos revelan las presencias de lo que ha sido, pero también de lo porvenir.

El cuerpo de Keyla Rencor es también un cuerpo colectivo en el sentido que encarna ella a muchas de las niñas que han crecido en condiciones de precariedad y violencia en las periferias del país. Son cuerpos que, como el personaje de la novela de Collazos, antes de cumplir la mayoría de edad, ya han transitado por el hambre extrema, las múltiples violaciones por sus padres, tíos, primos, hermanos, la violencia de los malandros de los barrios, la violencia de las bandas organizadas, el desplazamiento, la prostitución, la cárcel, y otras múltiples violencias innombrables. El transitar de Keyla es también un grito, y gritando finaliza la novela, con un grito de rabia digna y de dolor ante la muerte de Fercho, el novio con el qué está viviendo, con quién ha pensado que puede construir una vida para olvidar lo que ha acontecido en su cuerpo:

> […] yo gritaba como loca, me lo mataron, hijueputas, me lo mataron, creo que grité y me fui cayendo sola, solté el revolver y me fui arrastrando hasta donde Fercho, ellos sabían que estaba muerto, trataron de detenerme, pude acostarme encima del cuerpo muerto y ponerme a llorar. (229)

El grito final de Keyla es también el grito de la rabia digna de quién, ante la violencia desmedida que la atraviesa desde múltiples lugares, solo tiene la impotencia del dolor. Y sin embargo, el cuerpo de Keyla es un texto inacabado, no solo por qué el personaje aún no ha cumplido ni siquiera la mayoría de edad, sino por qué su historia testimonia la resistencia de ese cuerpo que se traduce en la producción estética, en la ficción, en la escritura o en el texto: «[…] la última escena de la película de mi vida era una escena inventada pero a las muchachas

había que darles ese gusto, una película para ellas y otra para la cámara, los embustes emociona más que la verdad.» (234).

- [Anomia 13. Lyotard. Testimonio

«Sólo la calidad del sufrimiento vale un testimonio» (Lyotard 1988, 201), sin embargo, hay sufrimientos de los cuáles no es posible dar testimonio. Pero se intenta. Es la escritura, la obra, el arte, la materialización de la posibilidad de un testimoniar. Encontramos en la obra la materialización de aquello impresentable que es imposible testimoniar por su condición misma de sufrimiento. Los cuerpos aún no vistos en los campos de exterminio, así como los cuerpos que siguen flotando en los ríos en Colombia. La producción estética de Keyla Rencor es la constatación de la imposibilidad de dar cuenta de su sufrimiento por medio de la obra. Son embustes, pues «La obra no se somete a modelos, trata de presentar que hay impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro.» (Lyotard 1998, 102). No hay posibilidad de presentar la acción misma de la violación de su padre más que enunciándola, describiéndola, sin embargo, la injusticia, el daño o el sufrimiento no son presentables, aunque esa enunciación sea transformada, ficcionalizada, por las palabras. La construcción del testimonio deambula entonces entre la representación de la acción misma y su presentación. El testimonio es lo primero, y es un testimonio operante. Dirige su ser al hecho vital de lo representado, de lo inscrito, de lo que permanece. «Pero quien dice testimonio dice traza, y quien dice traza dice inscripción, Retention, morada. Ahora bien, toda memoria hace obra.» (Lyotard 1998, 198). Podemos decir entonces que la obra de la memoria en Keyla es una escena inventada, es la necesidad de la ficción, la necesidad del hacer obra a través del testimonio que no es la película o la novela, sino su cuerpo. Allí, en él, están inscritas las marcas de la violencia. Es el cuerpo quien

testimonia y quien hace memoria y quien presenta. Es el cuerpo la ausencia de modelo, la obra. Y es también allí en donde se reinscribe la historia. Desde la perspectiva de Jean-François Lyotard, el cuerpo puede entenderse como un testimonio en el sentido de ser un *"lugar"* donde se inscriben las experiencias, especialmente aquellas marcadas por el sufrimiento, la opresión o la injusticia. Para Lyotard, el cuerpo como testimonio también tiene una dimensión ética. El sufrimiento inscrito en el cuerpo llama a una respuesta, un reconocimiento de la injusticia que ha tenido lugar. Esta respuesta es esencial porque el cuerpo, al ser testigo de un diferendo, demanda justicia, pero no en los términos usuales que pueden ser manipulados por las instituciones, sino en un sentido más fundamental y humano.

- Anomia 13.1 Continuum de la violencia. Moser & Cockburn

El testimonio de Keyla es el testimonio de una continuidad de violencia que en su caso no se detiene. Keyla, desplazada por el conflicto armado, violada por su padre, debe dedicarse a la prostitución después de la muerte de su madre, pone en evidencia que las violencias sexuales en tiempos de guerra son parte de un continuo de violencia histórico y cotidiano que recae mayoritariamente sobre el cuerpo femenino. Para Cynthia Cockburn y Caroline Moser la violencia de género abarca un espectro amplio, desde formas más sutiles y normalizadas hasta manifestaciones más explícitas y extremas. Lo anterior implica la comprensión de que la violencia de género no se limita a situaciones de guerra o conflicto armado, sino que está presente en diversos contextos y manifestaciones a lo largo del tiempo y del espacio. Ante lo anterior, vale la pena citar la publicación *La verdad de las mujeres,* publicado por la Comisión de la Verdad y Memoria de mujeres colombianas:

> Para la realidad colombiana, los testimonios ponen de manifiesto cómo la dominación masculina sobre las mujeres, que está en la raíz de las múltiples violencias que se ejercen contra ellas, se plasma en un continuum de violencias que opera en todos los ámbitos. Mujeres víctimas de los actores del conflicto armado son, de manera simultánea, o a lo largo de sus vidas, víctimas del control y la violencia física o psicológica de sus compañeros en el espacio doméstico, o en las relaciones afectivas. Más de una cuarta parte de las mujeres entrevistadas declara haber sufrido violencia siendo niñas; casi la tercera parte afirma haber sido víctima de violencia por parte de su pareja y un 15,2% ha sufrido violencia sexual a lo largo de su vida. Además, buena parte de las mujeres que fueron maltratadas en la niñez recibieron también maltrato por parte de su pareja (43,7%) o violencia sexual durante su vida (36,6%). Vemos pues cómo múltiples violencias –psicológica, física, sexual, económica, cultural- se cruzan en la vida de muchas mujeres víctimas del conflicto, profundizando su discriminación y subordinación. (29)

En la última escena de la historia de Keyla se reescribe la historia de su cuerpo y de su resistencia, ella encuentra como única posibilidad el testimonio, contar, hablar sobre lo vivido. Es la escena de una mujer encarcelada que cuenta a sus compañeras de celda su historia, y que le narra también a un cineasta toda su vida e infortunios. La posibilidad del sentir está dada por la posibilidad de testimoniar su experiencia ante los demás, así su cuerpo no es únicamente suyo, sino que es dado a los demás, expropiado, no como un acto de violencia en el que es violado, sino como un acto de altruismo en el que se redefine la comprensión de ese otro no conocido. La acción que cierra la obra, que es la de contar ante las cámaras que retratan su vida (un documental, una ficción), es aquella que le da sentido a su *textimonialidad*: «Porque el agravio es el daño sobre el cual la víctima no puede rendir testimonio porque no

puede ser oída. Y tal es precisamente el caso de aquello a quienes se les ha sido negado el derecho de hablar a los otros.» (Lyotard 1993, 143). Tener voz, contar su historia a otro ausente, sacar de su cuerpo aquello que al inicio de la obra se percibía como signo de condena o vergüenza, constituye la potencia que resignifica los cuerpos habitados.

Tanto *Plaga* como *Rencor* son novelas en las que la (de) formación está marcada por el habitar violento de los cuerpos de dos niñas que transitan hacia la adultez acompañadas de esas marcas. Y las dos, tanto Keyla como Emilia, confrontan esas (de)formación mediate la potencia creativa, ya sea del maternar como signo de la resistencia de los cuerpos, o como textimonio, como signo de la resistencia de la palabra-por-contar. Las dos obras exponen que en distintos lugares de Colombia las dinámicas de formación no obedecen a formas ideales, sino que, por el contrario, están atravesadas por situaciones de extrema violencia, que son padecidos en mayor medida por los cuerpos que encarnan los significados de la Otredad, es decir, la palabra y la narración se convierten en herramientas de resistencia frente a la violencia y las imposiciones de un sistema que intenta silenciar o distorsionar las experiencias de ciertos grupos, especialmente aquellos que son considerados como *"*el Otro*"*. Las novelas plantean una crítica a las dinámicas de formación en Colombia, que no siguen ideales abstractos, sino que están profundamente marcadas por la violencia y las desigualdades.

4. POTENCIA POLÍTICA DE LA INFANCIA: Lo que puede el cuerpo. Culpa y testimonio en *La cuadra* de Gilmer Mesa y *Un beso de Dick* de Fernando Molano Vargas

Nadie
testimonia
por el testigo
Paul Celan

Finalizamos el capítulo anterior dando cuenta como en la ficción de Oscar Collazos, el personaje de Keyla necesita construir un testimonio mediante el relato que ella hace pues, en las condiciones sociales y económicas de pobreza y miseria, y en el lugar en donde se encuentra (encarcelada), esta es su única posibilidad. La breve descripción de esta escena final nos permite pensar en la importancia del «dar testimonio» para el reconocimiento y la afirmación de aquellos quienes han estado siempre al margen de la historia. Además, son los testimonios los que de una u otra forma exigen al otro de su escucha y atención. No sólo quién testimonió (el testigo) intenta presentar lo sucedido, sino que busca la transformación de la realidad del otro mediante su testimonio, en este sentido, concebimos estos testimonios como estructura que intentan dar un marco alternativo que traslade el «momento de poder» del héroe al testigo. (Díaz Álvarez 2021). En este sentido, y si bien es cierto que «no hay verdadera política que no implique dar testimonio» (Szalay 2022), nos preguntamos: ¿Qué características tiene ese testimonio?, ¿cuál es la relación del testimonio con la novela de la formación?, ¿cómo (re)configura ese testimonio una sociedad deseada?

Intentaremos aproximarnos en este capítulo al análisis de dos novelas de formación que se configuran a sí mismas como dos posibilidades testimoniales, más allá del estar enmarcados, o no, en el marco del conflicto. Si bien, entendemos el conflicto de manera general como el enfrentamiento prolongado y complejo que ha involucrado a múltiples actores, incluidos el Estado, grupos guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes y otros actores armados,

este conflicto, que ha perdurado por más de medio siglo, ha sido impulsado por una combinación de factores políticos, sociales, económicos y territoriales y tiene múltiples aristas que se abordarán de manera tangencial, especialmente en la siguiente novela. En el caso de *La cuadra*, la novela se presenta como un gran testimonio de violencia causada por los capos del narcotráfico en la sociedad colombiana de finales de la década de los ochenta y principios de la década de los noventa, sin embargo, es también el testimonio de los cuerpos en formación de los habitantes del barrio Aranjuez, y las violencias cotidianas que estos sufren mientras van convirtiéndose en víctimas y victimarios. El barrio como espacio es fundamental para, no solo la novela de Mesa, sino también para la comprensión de lo que ha significado formarse en la sociedad colombiana; el barrio como un microcosmos que recoge particularmente las distintas violencias de la sociedad colombiana.

Ahora bien, en el caso de *Un beso de Dick*, se nos presenta el testimonio como una posibilidad de escapar de la homofobia en una sociedad fundamentada en prácticas necropolíticas en casa (Esguerra Muelle 2017). Abordaremos en este capítulo estas dos obras que en principio nos posibilitan en su conjunto, cómo dice Benjamin (2019) «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (311) y así reconfigurar el testimonio desde la perspectiva de la infancia, pensando su potencia como desobramiento[20].

[20] Nancy introduce "desobramiento" como una idea que desafía la concepción clásica de la obra (la "obra" como algo completo, cerrado y autosuficiente) al proponer una apertura radical de la obra hacia lo que excede su propia realización. Nancy también conecta el concepto de "desobramiento" con su idea de la comunidad. En su obra "La comunidad inoperante" ("La communauté désoeuvrée"), Nancy argumenta que la comunidad no es una obra en el sentido de una entidad cerrada o completa. Más bien, la comunidad está siempre en un estado de "desobramiento", donde los individuos no se unen para formar un todo, sino que coexisten en su singularidad y exposición mutua.

4.1 Testimonio, violencia y formación: el caso de «el revolión» en *La cuadra* de Gilmer Mesa

La cuadra es el título de la primera novela del escritor antioqueño Gilmer Mesa publicada en 2016. Ambientada en la Medellín de las décadas de 1980 y 1990. La obra narra la historia de un grupo de jóvenes que crecen en un barrio popular de la ciudad, en medio de la violencia del narcotráfico, el conflicto armado y la pobreza. La trama de *La cuadra* se centra en un grupo de amigos que viven en una calle de Medellín conocida como *"*la cuadra*"*. El protagonista y narrador de la historia es un joven que observa cómo la violencia y la pobreza marcan la vida de sus amigos, familiares y vecinos. A través de sus ojos, la novela ofrece un retrato íntimo y crudo de la vida en los barrios marginados de la ciudad durante uno de los periodos más sangrientos de la historia de Colombia. Los personajes, que en su infancia juegan en las calles y sueñan con un futuro mejor, poco a poco son absorbidos por la realidad de su entorno. Algunos se involucran en la delincuencia, otros en el narcotráfico, y muchos de ellos encuentran un destino trágico. La novela aborda temas como la amistad, la lealtad, la traición, la pérdida de la inocencia y el impacto devastador de la violencia en la juventud.

Uno de los aspectos más destacados de la novela es su capacidad para retratar la cotidianidad de la violencia en Medellín, sin caer en la glorificación o el sensacionalismo. La narrativa muestra cómo la violencia se convierte en una parte normalizada de la vida de los personajes, moldeando sus decisiones y destinos. Ahora bien, la obra está configurada en sí misma como el testimonio de un sobreviviente: «Particular historia esta que paso a relatar, pues todos los que en ella aparecen están muertos, irremediablemente muertos hace muchos años, salvo yo, que he sido preservado en alcohol para contarla.» (11), y será este el testimonio, no solo de la cuadra del barrio Aranjuez de la ciudad de Medellín del país Colombia, sino de ciertas existencias menores (tanto por su edad como por su carácter de subalternidad) que componen esa cuadra de ese barrio de ese país. En este espacio (la cuadra) convergen

las historias de seis personajes narradas por las memorias de infancia y juventud de un niño-adolescente en proceso de formación, al final de la década de los ochenta y principios de los noventa, durante el auge de la banda Los Riscos (que son Los Priscos por fuera de la ficción) uno de los brazos armados más importantes del Cartel de Medellín; estas cinco historias son cinco vidas que se cohesionan mediante la violencia desmedida, no solo de los matones o pistoleros o sicarios al mando de Los Riscos, sino también la violencia desaforada de cada uno de los individuos que crecen en la cuadra, el lugar que: *"*[…] pasó de ser el sitio soñado de la infancia a una academia de formación de delincuentes. Esta es la historia de esa cuadra y de los muchachos que en ella nacieron, crecieron, amaron, pelearon y murieron, que son los mismos que aparecen en la foto, mis amigos.*"* (13).

Esta academia de formación de delincuentes tiene algunos elementos que la caracterizan y hacen parte del proceso de formación. Uno de ellos es el lugar que ocupan los cuerpos, tanto propios como ajenos, en el marco del crecimiento y la violencia. El delincuente se apropia del cuerpo del otro, lo despoja de su propiedad ya qué puede hacerlo; el cuerpo de la víctima es un cuerpo infante, subordinado, que el otro produce mediante su apropiación, ya sea quitándole la vida o despojándolo de su dignidad. El cuerpo en este contexto no es solo un receptor de violencia, sino también un símbolo del poder y control que las estructuras armadas buscaban imponer. La violencia física (ejecuciones, torturas, desapariciones) y la amenaza de violencia formaban parte del cotidiano de los jóvenes, influyendo profundamente en su proceso de formación. A pesar de la violencia, el cuerpo también se convirtió en un medio de resistencia. Las estrategias de sobrevivencia en las comunas exigieron que los jóvenes desarrollaran formas de evitar la violencia, moverse en los espacios controlados por grupos armados, y negociar su identidad para no ser vistos como enemigos o reclutas potenciales.

En este sentido, la corporalidad adquirió un significado doble: por un lado, era un objeto de represión, pero por otro, también era un vehículo de resistencia y agencia. El acto de resistir la violencia, de buscar una identidad diferente a la que la violencia les imponía, fue un proceso formativo fundamental para muchos jóvenes. Así pues, la novela de formación expone estas identidades y esta búsqueda, en donde las memorias corporales de la violencia es parte de la identidad colectiva de las comunas, y ha sido fundamental en la formación de una conciencia comunitaria sobre lo que significó crecer en esos años. Los cuerpos, entonces, no solo son testigos del pasado, sino también narradores de la historia no escrita de la violencia.

Quisiera establecer un elemento común entre las novelas abordadas hasta el momento y es esa apropiación de los cuerpos, en principio de los cuerpos femeninos. Los cuerpos descritos y presentados en las obras son cuerpos que han dejado de pertenecer a sus dueños y se han transformado en territorio en disputa. Si bien en la novela de Gilmer Mesa es evidente cómo los sicarios, los jefes, los narcos, hacen suyos todos los cuerpos que (no) les pertenecen por las jerarquías invisibles de los delincuentes, hay una práctica que se denomina en la obra como «El revolión» que condensa de una manera brutal, tanto la apropiación del otro, como las pocas posibilidades o límites de la formación en el contexto violento de la cuadra, el barrio, la ciudad y sus dinámicas violentas. El revolión, y las prácticas asociadas alrededor, evidencian uno de aquellos universales que Rita Segato refiere en el en el campo del género y la sexualidad: «La adquisición del estatus masculino como resultado de un proceso iniciático de probación.» (Segato 28). La práctica es un elemento central en la obra pues la acción delictiva iniciática que recoge a todos los personajes, y que inicia el testimonio del recorrido de las múltiples formas de violencia que expone la obra, en el contexto de la masculinidad, se convierte en un ritos o prueba que se configura como una forma contemporánea de demostrar virilidad o poder.

4.1.1 El revolión o la gramática de la familia

La estructura de la novela *La cuadra*, dividida en capítulos, tiene un elemento particular. Son en total nueve capítulos, de los cuáles seis son los nombres de los protagonistas (todos hombres) de cada una de las historias de vida que presenta el narrador como un testigo de esas existencias. Los tres capítulos restantes son el primero titulado «La cuadra» que, a modo de introducción, presenta el espacio en el que se desarrollan y convergen las historias: la cuadra como un hogar pero también como una condena; el capítulo final titulado «Ahora», a modo de cierre o conclusión desoladora del narrador como único sobreviviente de (y a) la cuadra; y el tercero, un capítulo titulado «El revolión». Este es el único capítulo del centro de la obra que no pertenece a ningún nombre particular, sin embargo, es quizás uno de los más reveladores pues es la práctica que los toca a todos los personajes nombrados y no nombrados; es la práctica colectiva de la infamia que se cierne como un punto inflexivo del proceso de formación de los niños-adolescentes. Veamos a continuación la descripción del procedimiento que realiza el narrador:

> El procedimiento consistía en seducir a una muchacha con agasajos y coqueteos varios hasta conquistarla y llevársela a la cama […]. Cuando la chica accedía finalmente a entregarse a alguno, este la conducía a un sitio acordado con antelación: un local desahuciado que fungía de oficina de los pillos, la casa de alguno que estuviera sola porque los padres trabajaban de día o incluso, a veces, la casa de la misma muchacha. Al ingresar la pareja, el hombre, con alguna excusa, se devolvía y entreabría la puerta para que pasados treinta segundos entraran los compinches armados y obligaran a la mujer a tener sexo con todos y cada uno, a veces por turnos, pero la mayor parte del tiempo al unísono y por los diferentes orificios de su cuerpo. La mujer asustada hasta el espasmo, sin saber qué acontecía en realidad ni lo que se le sobrevenía, a veces

> lloraba o gritaba y pataleaba, pero eso lo único que conseguía era exacerbar más los ánimos y hacer bullir más la sangre en los cerebros atolondrados de los presentes, que siempre respondían malamente con improperios y golpes de todo tipo. Era una violación en toda regla, punto por punto, pero a nosotros nos gustaba más llamarla el revolión. Las mujeres sometidas a estas vejaciones tenían que guardar silencio, que en la mayoría de los casos lo hacían por temor, porque los que lo habían hecho eran los pillos y éramos intocables en la cuadra, ellas tenían que continuar sus vidas cargando con este recuerdo y con el estigma de ser consideradas las puticas del barrio porque en los corrillos y aun entre las mujeres mayores y las madres de los bandidos, que siempre supieron lo que sus hijos hacían, se decía que bien merecido. (40-41)

La cita extensa muestra en principio tres elementos fundamentales a resaltar para comprender la relación estrecha entre formación y violencia: i) la acción eufemística de renombrar el evento a todas luces sádico y violento con una nueva palabra, un nuevo término que lo configura como un gesto inteligible en donde casi que desaparece el crimen y la acción misma se transforma en un juego. El término, quizás más cercano fonéticamente a «revolcón» es un eufemismo[21] que despoja de toda maldad y violencia a la violación grupal y a la anulación del cuerpo-otro por parte de los delincuentes. ii) la *"*obligatoriedad*"* al silencio de la víctima, en donde se le despoja no solo de la propiedad de su cuerpo sino de la posibilidad de testimonio y

[21] Para Valencia Gil, Juan Carlos (2022:) Son ejemplos de eufemismos que se han usado en el conflicto armado colombiano: homicidios colectivos en lugar de masacres; autodefensas por paramilitares; gaomil (Grupo Armado Organizado al Margen de la Ley) por paramilitares y guerrilleros (Lombo, 2020); bandas criminales emergentes (bacrim) o grupos armados organizados (GAO) por paramilitares, neoparamilitares o disidencias de paramilitares; pesca milagrosa por secuestro masivo cometido por las guerrillas; retención por secuestro; unas cuantas "manzanas podridas" por militares que cometieron homicidios en la modalidad de "falsos positivos". Así mismo, "falsos positivos" es un eufemismo que alude a miles de homicidios de civiles cometidos por la Fuerza Pública – especialmente por el Ejército – para presentar a estas personas como guerrilleros u otros ilegales dados de baja en combate. (p, 10). Este uso del lenguaje crea el efecto de invsibilización de los fenómenos.

iii) la legitimación y normalización de la violencia, en este caso en particular, por las madres de los delincuentes, pero que definitivamente se extiende al espacio (cuadra – barrio – comuna) y a sus habitantes. Funcionan estos tres elementos, aunque los exceden, en principio en lo que Rosana Reguillo denomina gramáticas de la violencia.

- [Anomia 14. Reguillo. Gramáticas de la violencia

  Cuando hablamos de una gramática, inevitablemente estamos hablando de una serie de normas o reglas para organizar, en principio, las palabras dentro de oraciones, párrafos, textos, discursos... El concepto se expande de manera pertinente cuándo pensamos que existen gramáticas para otra serie de acciones o campos más allá de la organización de una determinada lengua, cómo por ejemplo el caso de la gramática de la fantasía propuesta por Gianni Rodari, en donde da cuenta, de una u otra forma, de cómo funciona la imaginación-fantasía y cómo ese funcionamiento se traduce en las historias infantiles que hemos oído, leído y transmitido a través de los siglos. Ahora bien, la descripción de revolión en la novela de Mesa funcionaría, hasta cierto punto, como la materialización de una gramática de la violencia o de la violación, en donde se ejecutan unas normas particulares que, organizadas previamente, determinan el funcionamiento del ritual de formación de los niños del barrio Aranjuez en Medellín. El revolión es la gramática, pues en la escena y en lo que articula dentro de la obra de Mesa, podemos encontrar las reglas explícitas y tácitas de gran parte de la violencia (en sus distintas formas de materializarse) reciente en Colombia. Si bien es cierto que la propuesta de Reguillo está vinculada con el cuerpo muerto, y que los cuerpos-víctimas del revolión no siempre son cuerpos muertos, estos sí son cuerpos expuestos en donde el quitar la vida es quizás un elemento que pasaría a ser menor frente a la destrucción del cuerpo y al despojo de la misma condición humana con la violación grupal. Ahora

bien, esta violación grupal es la manifestación de un lenguaje, una narrativa, y una pedagogía que hace parte de la estructura patriarcal profundamente enraizada y normalizada. La violación grupal, ya lo ha señalado Segato (2016), es un ejercicio de instrumentalización en los marcos de guerra, que obedecen a una sistematicidad perpetuada hacia el cuerpo de las mujeres. En el caso de la novela de Mesa, el revolión funciona como un rito de paso, como una creencia colectiva de *"*escarmiento*"*, y como un dispositivo que sirve de vehículo de socialización dentro de la pandilla en la cuadra, pero que se expande hacia otros lugares, convirtiéndose en norma: *"*El revolión se hizo norma en la cuadra y trascendió al barrio en poco tiempo, otros combos lo implementaron y hasta los bandidos en serio, los mayores, lo usaron con muchachas que tenían entre cejas y como forma de escarmiento para las más disipadas y taimadas. (59). La gramática se establece a través de la norma que, lejos de ser impuesta, es tratada de manera tácita por los bandidos de la cuadra como una estrategia de gestión pedagógica; se les enseña a los cuerpos de los débiles (las muchachas) las formas mediante las cuáles sus cuerpos serán castigados por alguna falta no explícita. Y esta enseñanza, esta pedagogía de la crueldad, está atravesada por la gestión de los miedos individuales y colectivos en el contexto de la cuadra, el barrio, la ciudad. Así, el cuerpo del sujeto que está en proceso de formación aprende las formas, estrategias y metodologías para apropiarse de los cuerpos de los otros. Esta es la primera regla: *"*...se premiaba justo lo que la familia y la sociedad sancionaban, la rebeldía, la violencia y la temeridad, y donde se conseguía con desenvoltura todo lo que uno quisiera, pues bastaba con ser valiente, leal y obediente con los patrones... (13); la temeridad y la obediencia hacer parte de esa gramática, son los valores fundamentales en el proceso de formación. Ahora bien, esta temeridad y obediencia tiene un fin particular y es el de causar daño a ese otro indefinido, pero que en el proceso de formación siempre es

considerado menor, en el caso del Revolión, el cuerpo femenino. Pero, en principio, esta apropiación del cuerpo femenino es también una práctica iniciática de la gestión de los miedos de los habitantes de la cuadra, el barrio, la ciudad.

La gramática de la violencia en la formación de los adolescentes en *La cuadra* también se hace explícita en la novela de Collazos trabajada en el capítulo anterior. Allí observamos como está gramática consta, en principio, de dos macro-reglas vinculadas al quehacer cotidiano de jóvenes: la primera de ellas es la búsqueda de la aceptación del grupo, del *"*combo*"*, que en principio debe suceder mediante la aceptación estoica de la violencia. Así, el rito de iniciación atraviesa siempre una golpiza, una pelea, un robo, o alguna acción que implique la apropiación del cuerpo del otro por parte del grupo o los líderes del mismo:

> Recuerdo el día que el Calvo no pudo atrapar a nadie porque el juego cada vez se volvía más intenso y ya no se limitaba a la cuadra, sino que tenía por escenario el barrio entero, claro que sin que nuestros padres lo supieran, así que era muy difícil acertar en la búsqueda, y al no conseguirlo, el persecutor era el que se veía impelido al castigo, y el del Calvo fue ejemplar: lo desnudamos y lo envolvimos en alambre de púas que había en una construcción cercana y así, raspado y humillado, lo dejamos en un solar deshabitado cerca de una hora, hasta que entre todos decidimos que ya era momento de soltarlo, él no pronunció palabra de dolor ni queja alguna, se limitó a soportar gallarda y estoicamente su condena. Se consideraba tácitamente que este juego y sus penas tensaban el carácter y lo hacían más duro y recio a uno, por lo cual negarse a participar era considerado una ofensa, una muestra imperdonable de debilidad y cobardía y motivo suficiente para ser expulsado inmediatamente del combo (13-14)

Vale resaltar como la noción de *"*castigo ejemplar[22]*"* es un paso previo para la aceptación del grupo y que, en el caso citado previamente, está mediado por la violencia extrema y la aceptación de la misma como parte del proceso de aceptación del grupo. Es claro que la aceptación de la violencia por parte del silencio y la ausencia de queja hace parte de una de las reglas disciplinadoras de la construcción de la masculinidad en gran parte de las sociedades en occidente. Específicamente, en el caso colombiano, frases como *"*los niños-hombres no lloran*"* señalan, desde muy pequeños, las prohibiciones afectivas que tienen los niños para sus manifestaciones emocionales y afectivas, acciones que legitimarán de manera explícita la violencia sobre aquellos que no cumplen con el mandato. Esta violencia aceptada sobre el cuerpo propio es fácilmente transferible cuándo se trata del cuerpo ajeno. Incluso hacer parte del ritual y del castigo infringido hacia los otros es casi que una acción fundamental y necesaria para la inserción en cada uno de los combos o parches. Es el caso del Revolión en la novela de Mesa, que después de su primera incursión, se convierte en norma. Convertir en norma este tipo de acciones violentas hace parte de la repetición de la violencia que contribuye a la gestión del miedo en la sociedad y a la imposición del poder como parte de la reconfiguración de la institucionalidad. Para Segato, (2016) la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad, esta repetición hace que este tipo de acciones, como las violaciones masivas que retrata la novela, o los múltiples y constantes

[22] Importante dar cuenta aquí como la noción de castigo ejemplar o escarmiento fue (es) una práctica usada ampliamente por los grupos paramilitares para la consolidación de su proyecto, mediante la gestión de miedo y la complicidad de las poblaciones sometidas y, que como bien señala Angela Constanza Cotte Daza (2014)h ace parte de un proceso de espectacularización de la política y la escenificación del poder. Recordar aquí el caso reseñado en este texto de la comunidad de San Onofre, Sucre, en el que los paramilitares raparon a tres mujeres públicamente por qué no se comportaban según el imaginario de cuidado y obediencia. Estos actos se consolidan como castigos ejemplares se insertan dentro de una teatralización que reafirman el poder de los grupos paramilitares, pero ofrecen también diversión y entretenimiento a quiénes habitan el pueblo. (43) Inevitablemente podemos pensar en un efecto catártico de los asistentes, que los vincula no solo como espectadores, sino como participantes de las acciones.

asesinatos, se vayan transformando en *"*paisaje cotidiano*"*, lo que promueve bajos umbrales de empatía, inclusive, la legitimación de las acciones de los victimarios al enunciar la *"*culpabilidad*"* de las víctimas[23]. La crueldad habitual, que en este escenario es crueldad y violación, es para Segato (2016) directamente proporcional a formas de gozo vinculadas inevitablemente con ciertas prácticas que resaltan el aislamiento y el individualismo consumista (capitalista) y en ese sentido, funcionan como prácticas de desensibilización al sufrimiento de los otros.

Ahora bien, esa repetición de la violencia como forma de entrada al grupo para su aceptación debe ser también re-dirigida sobre los cuerpos de los otros. Esta acción es quizás el elemento fundamental que permite la *"*graduación*"* de este proceso, y es este el caso del Revolión. El castigo ejemplar, leído como gramática, no solo funciona para la inserción sino también para la *"*prevención*"* o el escarmiento de aquellos que se alejan o trasgreden las normas creadas por los bandidos:

> Supe de oídas de muchos casos horribles en los que no participé, como el que le hicieron los del Hueco a la mujer de La Guagua, pues al no poder capturar al esposo, la cogieron a ella y le hicieron de todo durante tres días hasta que no pudo más y durante una pausa en que bajaron la guardia se les aventó de un cuarto piso donde la tenían secuestrada y se mató, o el que le hicieron los más grandes de la cuadra a Sandra Rivas o el de Marina, que terminó después de varios años casada con uno de los bandidos que la ultrajaron. Fueron muchos años y muchas mujeres violadas, destruidas

[23] Los valores patriarcales han estructurado representaciones sociales sobre las víctimas, específicamente sobre aquellas de violencia sexual, en las que las imágenes sobre la vestimenta, el lugar u otros, son la "causa" para el sufrimiento de la violencia o la violación. Como se ha resaltado en la cita previamente, el imaginario popular se establece en una lógica barrial: "machista, auspiciada y dimensionada en gran medida por la misma insensatez de las mujeres y sobre todo de las madres, en una variedad de alcahuetería justificativa de todos los procederes de los hijos hombres." Linhares, Layanne, Ana Raquel Rosas Torres, & Fernanda Cristina de Oliveira Ramalho Diniz. (2022)

> por nosotros por el solo hecho de existir, de ser mujeres guapas en un ambiente hosco y tiránico, donde lo que no se puede tener buenamente hay que dañarlo para que nadie más lo use*"* (59)

Lo que ha tejido entonces la gramática de esta violencia es de una u otra forma la materialización de micropolíticas de la violencia que van desde el escenario de la cuadra y se extiende al territorio nacional desde distintas formas, y qué son las verdaderas reglas que configuran las acciones particulares que se dan al en la cuadra y el barrio. Probablemente en las grandes ciudades estos elementos descritos pasan de manera inadvertida, sin embargo, en las periferias de estas mismas ciudades y en los distintos territorios en donde la violencia de los grupos armados ilegales y del narcotráfico ha sido ley, esta gramática es la materialización de ese otro orden jurídico en donde no existen las instituciones del contrato social, sino los mandatos asociados a las jerarquías del *"*cartel*"*, el *"*frente*"*, o los distintos grupos armados. Siguiendo a Reguillo, *"*La violencia jamás puede ser enunciada en singular: son muchas sus formas y sus lenguajes*"*. (119) Estas formas de expresión se configuran en la cuadra mediante la exposición-escarmiento, y dinamiza las relaciones sociales en torno a estas dos prácticas que se establecen en el territorio del barrio. Por otro lado, la descripción que se hace en la novela del Revolión coincide de manera exacta con las prácticas de violación que realizaban los distintos ejércitos armados ileales y también agentes del Estado.[24] En el informe *Hasta la*

[24] La Comisión de la Verdad recopiló información sobre 1.154 víctimas de violencias sexuales. La Comisión realizó 979 entrevistas de violencias sexuales. En ellas se recopiló información sobre 1.154 víctimas, 1.294 hechos y 1.669 diferentes modalidades de violencias sexuales. En ellas, se encontró que existía sistematicidad en el caso de las violencias sexuales. La Comisión estima que más de 240.000 personas fueron víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado, principalmente mujeres y niñas, pero también hombres y personas LGBTIQ+. Se evidenció la ocurrencia de violencia sexual en todos los territorios y por parte de todos los actores armados, incluyendo guerrillas, paramilitares, agentes del Estado y grupos posdesmovilización. Además, la violencia sexual se utilizó como estrategia de control territorial, humillación, sometimiento y terror, con graves impactos en las víctimas y comunidades.

guerra tiene límites (2022) se enuncia cómo: *"*El cuerpo de las víctimas se transformó en un campo de ejercicio de poder violento y su apropiación se convirtió en una estrategia de guerra implementada para imponer o mantener diversos tipos de orden moral, económico, militar, social o político.*"* (318-319). El informe relata cómo la violación sexual fue la modalidad que se ejerció con mayor frecuencia en el conflicto armado[25], lo que denota hasta cierto punto como esta práctica, no solo era la más extendida, sino la más efectiva en el control territorial y de gestión de los miedos en los lugares en las cuáles era ejecutada sistemáticamente. Las violaciones colectivas, tal como menciona Reguillo, configuran violencias que no son exteriores a lo social, sino que *"*está(n) dentro, aquí, dando forma y constituyendo eso que llamamos sociedad. (119) En el caso colombiano, más allá de los contextos particulares de guerra, es importante exponer cómo estas violaciones y apropiaciones selectivas de los cuerpos femeninos es casi que una práctica cotidiana. Tan solo en 2023 han ocurrido en Colombia aproximadamente 320 casos de feminicidio (fecha de corte agosto de 2023), y más de 11.000 casos de violencia sexual hacia niños, todos estos casos por fuera de los marcos de la guerra o del conflicto armado. Más allá de los números, será importante observar también el fenómeno de ausencia de denuncia o de silenciamiento que hace parte de este fenómeno, además de las revictimizaciones constantes a los casos de abuso, acoso y demás formas de violencia,

[25] Podríamos hablar también del "conflicto armado" como un eufemismo. El eufemismo "conflicto armado" para referirse a la situación de violencia en Colombia es una expresión que suaviza y neutraliza la realidad compleja y dolorosa que ha vivido el país durante más de medio siglo. Este término ha sido utilizado principalmente en discursos oficiales y mediáticos para englobar la extensa y multifacética guerra que ha involucrado a diversos actores armados, incluyendo guerrillas, paramilitares, fuerzas del Estado y narcotraficantes. Sin embargo, su uso como eufemismo implica una serie de reducciones y omisiones que diluyen el impacto real del fenómeno y su capacidad de representar las profundas heridas sociales, políticas, económicas y humanas que ha dejado. El término "conflicto armado" es neutro y aparentemente objetivo. No señala culpables ni responsables claros, lo que puede servir para evitar debates sobre la responsabilidad de los actores involucrados y la naturaleza de sus acciones. Esta neutralidad también puede ocultar la brutalidad y las violaciones a los derechos humanos que han caracterizado esta guerra.

generalmente enfocada en las mujeres, los niños y las niñas. Según el Protocolo de investigación de violencia sexual (2018) existe un subregistro importante sobre las denuncias de violencia sexual pues reconocerse como víctima de este tipo de violencias tiene estigmas e implicaciones muy complejas, tanto a nivel familiar como social, por lo que gran parte de las personas que sufren este tipo de violencias no realizan las respectivas denuncias. Como se ha citado previamente, una de las formas de justificar dichas violencias por parte de las familias de los victimarios se traduce en referir que las víctimas *"*[...] se lo tenían por busconas y casquilleras, así funciona la lógica barrial y machista, auspiciada y dimensionada en gran medida por la misma insensatez de las mujeres y sobre todo de las madres, en una variedad de alcahuetería justificativa de todos los procederes de los hijos hombres. (40-41). Así pues, la regla del escarmiento y la apropiación del cuerpo ajeno como mecanismo pedagógico de enseñanza-escarmiento no es solo una práctica realizada por los maleantes o bandidos, sino avalada por distintas capas de la sociedad, que ven en el castigo y los mecanismos de la violencia, sexual o no, las formas más legítimas para la enseñanza de cierto tipo de comportamientos que son los aceptados moralmente por los roles de género patriarcales que se han establecido.

Ahora bien, podríamos decir que la segunda macro-regla de esta gramática es la aceptación de *"*el combo*"*, *"*el grupo*"*, *"*el bonche*"*, como una *"*familia*"*, una más verdadera que la que los une por las características consanguíneas, en dónde las relaciones filiales se establecen de manera incluso más definitiva que con padres, madres, primos o abuelos, pues a estos es posible dejarlos, abandonarlos e incluso castigarlos de alguna manera por alguna acción cometida contra la *"*familia*"* barrial. Esta transformación y aceptación se debe, cómo se enuncia en *La cuadra*, a un fenómeno particular y es el cambio de aspiraciones que trajo consigo el fenómeno del narcotráfico en la sociedad colombiana, especialmente para los

jóvenes de familias desplazadas y empobrecidas que encontraban en una alternativa (rápida y fácil) de subsistencia en las acciones vinculadas al narcotráfico.

> El primer cambio fue de aspiraciones y perspectivas, pues hasta ese momento las ambiciones de los chicos se limitaban a tener un buen juguete o algo de dinero para un roca pastel y una gaseosa, pero esa época fue la de la avasallante invasión de los pillos y su forma de vida, con su derroche de dinero y su ostentación de valor y prestigio, auspiciada por el Cartel de Medellín a todos los barrios, y el nuestro fue uno de los focos principales de exhibición de esa nueva y redituable profesión, lo que hizo que todos los niños y jóvenes de la cuadra y del barrio viraran hacia ese horizonte que proponían la esquina y la vida en el hampa, una existencia al límite, con mucho dinero y aparentemente fácil, en la que se premiaba justamente lo que la familia y la sociedad sancionaban, la rebeldía, la violencia y la temeridad, y en la que se conseguía con desenvoltura todo lo que uno quisiera, pues bastaba ser valiente, leal y obediente con los patrones, que eran quienes conseguían los trabajos y quienes en ese momento eran poco menos que Dios para todos los muchachos de la cuadra. (12-13)

Este cambio de aspiraciones obedece, como bien argumenta Reguillo (2021) a distintos procesos que derivan, tanto de la economía (y política) neoliberal, que crea un sujeto orientado (y motivado) por el consumo, y que ha privilegiado hasta el límite el ascenso individual del sujeto por encima de cualquier acción de tipo comunal o de bienestar comunitario; así como de la crisis del Estado y de sus instituciones, especialmente en las periferias, tanto de las grandes ciudades en perspectiva del territorio nacional, pero que también se observa dentro de las ciudades en aquellos barrios de *"*invasión*"*, añadidos de manera arbitraria y desordenada al *"*orden*"* original de las ciudades, y que han albergado a familias desplazadas de la ruralidad, ya sea por las distintas violencias políticas (apropiación de tierras, expansión de los latifundios), o

por la falta de oportunidades en la ruralidad. El neoliberalismo ha provocado en las sociedades contemporáneas una de las mayores crisis de la representación del Estado, lo que ha derivado en el vaciamiento institucional, la apatía en la intervención de lo político, y el:

> […] crecimiento del discurso desafiante del narco y […] su capacidad de constituirse en una fuerza [política] capaz de ofertar no sólo riqueza o acceso a un mínimo bienestar, sino principalmente sentido de pertenencia, de futuro, de solución. […] Por ello sus repercusiones en los universos juveniles son, aunque diferenciales, afines: consumo-consumo suntuario, individualismo frente a comunitarismo, ambos son deudores del declive o debilitamiento del Estado, ganancia inmediata versus trabajo, inclusión mediante el acceso a bienes, subestimación de la vida. (Reguillo, R, 2012 41).

Es así como, lo que la familia y la sociedad sancionan es aquello que se convierte en propósito fundamental para los jóvenes de las periferias de las grandes ciudades colombianas. Este cambio de aspiraciones es la base fundamental para la reestructura de ciertas jerarquías y relaciones de poder, en dónde la noción de familia se mantiene, sin embargo, sus miembros son reemplazados. La lealtad y obediencia no está vinculada con los lazos sanguíneos, o con la comunión de ciertos valores, sino con aquellos que posibilitan el ascenso económico con fluidez y rapidez. Aquella configuración de lo familiar mediante el establecimiento de vínculos que son únicamente económicos, y no afectivos, ha permitido transformar, irrumpir y anular o reconfigurar las nociones de comunidad, y especialmente aquellas vinculadas a la aceptación de un contrato social en el que el seguimiento de leyes y normas es uno de sus pilares.

- [Anomia 15. Levi- Strauss. Familia.

Claude Levi-Strauss, desde una mirada antropológica, construye un modelo ideal de lo que hablamos cuando hablamos de *"*familia*"*. Para el antropólogo francés, la palabra *"*familia*"* sirve para designar a ciertos grupos sociales que poseen por lo menos tres características: *"*1) Tiene su origen en el matrimonio. 2) Está formado por el marido, la esposa y los hijos(as) nacidos del matrimonio, aunque es concebible que otros parientes encuen-tren su lugar cerca del grupo nuclear. 3) Los miembros de la familia están unidos por a) lazos legales, b) derechos y obligaciones económicas, religiosas y de otro tipo y c) una red precisa de derechos y prohibiciones sexuales, más una cantidad variable y diversificada de sentimientos psicológicos tales como amor, afecto, respeto, temor, etc. (17) Quizás la tercera acepción que plantea Levi- Strauss, con sus derivaciones es aquella que describe de una manera más estrecha las relaciones que se establecen entre los miembros del grupo o el *"*combo*"* de pillos, dado que en gran parte los miembros de Los Priscos son jóvenes que no comparten un vínculo familiar directo (sanguíneo), pero que se construye mediante lazos, derechos y obligaciones que son impuestos por los líderes o capos. Sin embargo, es importante resaltar que la estructura criminal en la mayoría de los grupos del narcotráfico en los años 80´s y 90´s en Colombia obedecen tanto a la configuración de la familia por vínculos afectivos, como por los vínculos sanguíneos. En *La cuadra* se describe el origen del combo de Los Priscos: *"*[…] dado lo cual, en pocos años el sitio estaba habitado casi en su totalidad por un inmenso clan familiar, de ahí que el combo de Los Priscos no fue como otros combos de la ciudad que necesitaron irse formando, este ya estaba formado de antemano por los mismos miembros del linaje de los cuales Ricardo, por ser el mayor y el más vivo, fue siempre su líder natural*"* (115) Es así como el combo está conformado

bajo una estructura básica familiar, en donde son los hombres mayores de la familia quiénes fungen de líderes del grupo. Sin embargo, cómo también se expone en la obra, la familia es solo uno de los pilares del combo, que: *"*[…] se iría a completar con los amiguitos de infancia que también por reflejo obedecían y veneraban a Ricardo con devoción de apóstoles*"* (115). Así pues, la familia se configura dentro de la obra como el escenario en el que, no solo en el que se comparten lazos sanguíneos, sino también en el que se: *"*[…] descubre[n] las cosas esenciales para la existencia, la amistad a toda prueba, el amor correspondido, el desamor doloroso y sobre todo la viveza y la malicia para enfrentar la ruda cotidianidad, es ahí donde se crean los códigos que se han de seguir el resto de los días y donde se le endurece el cuero para resistir los embates de la suerte y combatir o crear el propio destino. (115) Los lazos familiares son lazos creados por afectos, creencias y lealtades que no necesariamente están dados por la consanguineidad; estos vínculos se crean mediante una solidaridad orgánica que se va generando por la imposición de una autoridad (la del capo) que articula la dominación con la acción de proveer recursos a distintos actores de la sociedad del barrio, además de las lealtades generadas por la admiración y el temor. Podemos interpretar de lo dicho por Levi-Strauss que los valores de la lealtad y sumisión son posibilitados gracias a las estructuras religiosas de tradición judeo-cristiana que también reconocen dichos valores como elementales, y que se alinean con las dinámicas socioculturales contemporáneas vinculadas a el rápido ascenso económico. Para Francisco Manuel Piña-Osuna (2022), estos valores, que hacen parte de lo que se ha denominado la narco cultura, en principio se constituyen de una serie de prácticas, códigos, estéticas, narrativas, etcétera, que, más que representar un estilo de vida, lo que hacen es crearlo y escenificarlo mediante el deseo y el imaginario continuo del éxito inmediato. Además, tal como siguiendo a Piña-Osuna (2022), los valores previos a la actividad delictiva que

hacen parte de los sujetos que se involucran que acciones delincuenciales como el narcotráfico son aquellos vinculados con la amistad, la familia, la lealtad, lo que hace presuponer que el criminal no es un ser que acoja necesariamente valores antagónicos a los ideales de la sociedad, por el contrario, es un ser perfectamente integrado a las estructuras jerárquicas de la sociedad, y consciente del sujeto ideal que ha configurado la misma. Los jóvenes en *La cuadra* responden a un esquema prosocial en el que lo familiar es un pilar fundamental, sin embargo, suscriben nuevas codificaciones que están vinculadas por la larga experiencia de subalternidad, guerra y abandono estatal, que ha construido un sujeto de valores familiares en donde la familia es una construcción propia e individual que busca la preservación de un orden social que está vinculado a las lógicas del capitalismo individualista, que exacerba la riqueza rápida. Es así como aquellos que puedan ofrecer la posibilidad de acceder a estos *"*privilegios*"* mediante el camino más fácil, y también puedan proveer la unión y los medios para llegar a esta riqueza inmediata, son aquellos que se constituyen como familia. Ahora bien, la pregunta entonces es, en primer lugar, por el parentesco, por lo que lo constituye por su robustez o fragilidad. Si la constitución de lo familiar, que al parecer ha sido una de las rupturas más evidentes en las lógicas contemporáneas del capitalismo neoliberal[26], cabe preguntarse: ¿es posible reestablecer aquella noción de lo familiar

[26] En el contexto del capitalismo neoliberal, la gestión del empleado se caracteriza por la precarización del trabajo, la flexibilidad laboral y la intensificación del trabajo. Para contrarrestar los efectos negativos de estas condiciones, las empresas recurren a un discurso de lo familiar para controlar y manipular a los empleados. Las estrategias de gestión mediante el discurso de lo familiar están basadas en la creación de una cultura empresarial "familiar" en donde se crea una atmósfera artificial de familia dentro de la empresa, donde los empleados son considerados como "miembros de la familia", un lenguaje familiar, paternalista por parte de la gerencia, con frases como "somos una gran familia" o "estamos todos juntos en esto". El discurso de lo familiar puede ser utilizado para controlar y manipular a los empleados, creando un sentimiento de culpa y obligación hacia la empresa, así como la explotación laboral, pues se pueden justificar condiciones precarias de trabajo y la explotación laboral bajo la idea de que la empresa es una "familia" y que todos deben "arrimar el hombro". Además de lo anterior, se desresponsabiliza al

asociada al espacio de cuidado y compresión? Ahora bien, esta pregunta se extiende a la reconfiguración de la familia como primer escenario de socialización y de fabricación de los elementos fundamentales, no solo de las subjetividad e individualización, sino también de las relaciones de estos sujetos con lo público.

- Anomia 15.1. Familia – Stasis[27]. Agamben.

El narrador de *La cuadra* se comporta como un testigo de la configuración de esas nuevas estructuras familiares bajo las cuáles el narco, el sicario, el delincuente, asume los valores de lealtad y compromiso para sus fines particulares. Para ello, la ruptura de las formas comunitarias bajo la dinámica del mando y la obediencia se establece como norma. Para ello, y también bajo la mirada del escarmiento, es fundamental la apropiación de la vida de aquellos que tradicionalmente han configurado la comunidad del barrio, y que han creado en sus fundaciones lazos de hermandad que son vulnerados y rotos por la primacía del éxito individual del sicario o del narco: [...] pero fui testigo de la cara de espanto con que salieron casi todos los citados al saber que tenían que matar a sus familiares, a sus vecinos y amigos de sus padres de toda la vida, muchachos que nunca habían matado a nadie, muchos que ni siquiera habían empuñado nunca un arma, se veían ahora obligados al asesinato por haber participado

Estado de su papel en la protección de los derechos de los trabajadores, al delegar la responsabilidad del bienestar social a las empresas.

[27] El concepto de **stasis** proviene del griego antiguo (στάσις) y se refiere a un estado de conflicto, discordia o estancamiento dentro de una comunidad o sociedad. En su origen, la palabra "stasis" significa "detención" o "inmovilidad", pero en el contexto político y social de la antigua Grecia, adquirió un significado más específico relacionado con la lucha interna y la guerra civil. **Stasis** se utiliza para describir las divisiones y tensiones internas que pueden surgir en una sociedad, llevando a facciones opuestas, conflictos violentos o incluso la ruptura del orden social. En las ciudades-estado griegas, la stasis era vista como una de las peores amenazas para la estabilidad y la unidad de la polis, ya que implicaba que los ciudadanos estaban en desacuerdo profundo, a menudo luchando por el poder o por diferencias ideológicas.

de lo que en principio parecía un juego y una plata fácil. (143). Lo que se instaura es una noción de *"*lo familiar*"* que inevitablemente busca la eliminación de cualquier tipo de forma de organización que no sea la *"*familia*"* que se impone mediante la violencia, y que tiene unos fines específicos, no comunitarios, sino individuales. Adicional a esto, se codifica al otro (vecino) como enemigo, tanto desde la postura del sicario que *"*se ve obligado*"* a matar a quién ha conocido toda la vida, como desde la postura de las múltiples víctimas, quiénes romperán de manera definitiva todo vínculo social o comunitario. Esta serie de prácticas no han sido ajenas en gran parte de la historia de la república. Para Arango Pajón, G. L. (2021) es posible hablar, en Colombia, previo a la constitución de 1991, de un estado que se encontraba en *stasis* lo que Agamben define, en principio, desde Aristóteles, como la guerra civil, y que Arango Pajón asocia a la *"*guerra entre ricos y pobres*"*. Si bien es cierto que la vigencia de la constitución colombiana de 1886 configura un largo escenario de conflicto político y social que continuará interrumpidamente las guerras civiles y ahondará la violencia bipartidista, la constitución de 1991[28], contrario a lo que argumenta Arango Pajón, no permite la *"*instauración de una *eunomia*[29]*"*, sino que reconfigura la *stasis*, que aunque difiere de la

[28] Para Carlos Rincón (2014), aunque es evidente que la Constitución del 91 logra atribuir el carácter "pluricultural" a la nación, es importante resaltar que de la enuciación discursiva de la ley no se desprende de manera directa un buen orden social. Rincón afirma que: [...] según se desprende de la revisión de la prensa diaria capitalina y regional, los magazines semanales de noticias y las revistas especializadas en análisis político, apenas se tomó nota de esa redefinición. (21)

[29] El concepto de **eunomía** proviene del griego antiguo y se refiere a un estado de buen orden o buena legislación dentro de una sociedad o comunidad. La palabra combina el prefijo "eu-" (bueno) y "nomos" (ley), lo que literalmente se traduce como "buenas leyes" o "buen gobierno".
Históricamente, el término **eunomía** fue utilizado por el poeta griego Solón, uno de los Siete Sabios de Grecia, quien implementó reformas legales en Atenas alrededor del siglo VI a.C. para establecer una sociedad más justa y ordenada. En este contexto, eunomía no solo se refería a la existencia de leyes justas, sino también a la paz social, el respeto por la ley y la armonía en la comunidad. En contraste, su opuesto era la **disonimía**, que se refiere al desorden o a la mala legislación, situaciones que provocaban caos social y conflicto. En un sentido más amplio, eunomía puede aplicarse a cualquier contexto en el que predomine el buen gobierno, la justicia y el orden, ya sea en una organización, una nación o una comunidad, promoviendo el bienestar común y el funcionamiento eficiente de la sociedad.

guerra civil partidista, o las distintas guerras civiles del XIX que configuran la nación, es en sí misma una stasis. Para Agamben (2017) *"* la stásis [...] no tiene lugar ni en el *oikos* ni en la *pólis*, ni en la familia ni en la ciudad: constituye una zona de indiferencia entre el espacio impolítico de la familia y el político de la ciudad. Al transgredir este umbral, el *oikos* se politiza y, a la inversa, la *pólis* se *"*economiza", es decir, se reduce a *oikos*. Esto significa que, en el sistema de la política griega, la guerra civil funciona como un umbral de politización o de despolitización, a través del cual la casa se excede en ciudad, y la ciudad se despolitiza en familia.*"* (25) Es en este sentido en el que la configuración de la noción de lo familiar funciona de manera particular en los procesos de formación que se hacen explícitos en los sujetos adolescentes de *La cuadra*. El espacio de la cuadra no es solo la metaforización de un espacio social en el que la formación se da mediante el convertir en *"*paisaje*"* de la violencia, sino que también es el umbral de lo político, en el sentido en el que es el lugar en el que cualquiera se permite dar vida (dejar vivir) o dar muerte (hacer morir) a sus vecinos, amigos, o incluso, a su misma *"*familia*"*; morir a manos de otro-cualquiera es parte de la configuración final de esa gramática, en dónde solo existe víctima pero no victimario.

- Anomia 15.2. Familia. Federici

*"*Glorificar la familia como «ámbito privado» es la esencia de la ideología capitalista*"* dice Silvia Federici en *Revolución en punto cero*. Federici sostiene que la familia ha sido fundamental en la reproducción social y en la organización del trabajo doméstico no remunerado. Argumenta que el trabajo de reproducción, que incluye el cuidado de los niños, la atención de los ancianos y otras formas de trabajo doméstico ha sido

> históricamente invisibilizado y desvalorizado, contribuyendo así a la explotación de las mujeres. Indudablemente, esto se articula con las nociones asociadas a la apropiación de los cuerpos, específicamente femeninos, en distintos contextos. Importante observar que, siendo la familia una de las bases de la formación en la sociedad contemporánea, sea el espacio de socialización de las conductas asociadas a la invisibilizarían de las acciones de las mujeres. Ahora bien, Federici examina cómo la familia ha sido utilizada como una institución de control social y de regulación de la sexualidad. En sociedades patriarcales, la familia a menudo ha sido vista como una entidad que protege la propiedad y garantiza la transmisión de la herencia patrilineal. Esto, según Federici, ha llevado a la subordinación de las mujeres en el ámbito doméstico, lo que hace que se establezca un claro cuestionamiento de la familia nuclear como una estructura normativa y natural. La filosofa italiana aboga por desafiar las expectativas normativas asociadas con la familia, destacando cómo esta estructura ha sido utilizada para mantener jerarquías de género y reproducción de roles tradicionales. Ahora bien, en el contexto del capitalismo, Federici examina cómo la familia ha sido instrumental en la reproducción de la fuerza laboral. Este elemento es fundamental pues son las prácticas del individualismo neoliberal las que han perpetuado, e incluso profundizado, la posibilidad de apropiación y sujeción de cierto tipo de cuerpos considerados menores. Así pues, la familia proporciona una unidad de producción y reproducción que ha servido para mantener y sustentar a los trabajadores para la producción capitalista.

Es así como se configura, desde la estructura familiar y social, la legitimación del despojo del cuerpo. Ahora bien, veamos de una manera un poco más detallada como la acción eufemística de renombrar el evento de violación grupal permite, no solo la legitimación de ciertas acciones que en otros contextos serían inaceptables y condenables socialmente, sino

también configurar formas de inteligibilidad de estas acciones, lo que impide reaccionar ante ellas. Frente a ello, la posibilidad de la escritura (el testimonio), para el caso de *La cuadra*, será fundamental.

Frente a estas perspectivas críticas de la familia como dispositivo de captura o estructuración, la infancia puede pensarse como una fuerza disruptiva, una potencia de apertura en el sentido propuesto desde una lectura benjaminiana. Al ser para Benjamin la infancia un modo de estar en el mundo, abierto a lo nuevo, aún no capturado por las lógicas dominantes del lenguaje, del tiempo, de la historia lineal, no representa una carencia, sino una posibilidad radical de reconfiguración del mundo, una forma de atención distinta, una política de la escucha, del juego, de la pluralidad. Esto se conecta con la lectura de Hannah Arendt del nacimiento como milagro político: en cada niño o niña se inaugura la posibilidad de un mundo nuevo, precisamente porque aún no está completamente fijado en las redes del poder simbólico, del capital o del parentesco. Vincular estas miradas implica ver cómo la familia funciona como una tecnología social que intenta cerrar las posibilidades abiertas por la infancia: nombra, define, disciplina, hereda. Pero al mismo tiempo, es en la infancia donde puede emerger una resistencia a esa clausura, una apertura a la multiplicidad, una potencia que desborda los límites impuestos por las instituciones sociales.

La política de la infancia no es solo la defensa de sus derechos, sino la reivindicación de su singularidad como forma de vida no domesticada. En este sentido, la infancia se vuelve una metáfora (y una realidad) de la alteridad radical, de la interrupción de la norma, de la posibilidad de reconfigurar lo común desde la diferencia. La infancia, entonces, aparece como el reverso crítico de las funciones normativas de la familia. Mientras Agamben, Lévi-Strauss y Federici muestran cómo la familia opera como organizadora de cuerpos, géneros, parentescos y modos

de producción, una filosofía política de la infancia —anclada en la pluralidad, en el silencio, en lo impronunciable del nombre como vimos previamente— se convierte en una llamada a la transformación de lo político, a través de lo que aún no ha sido fijado: lo posible, lo diferente, lo múltiple. La infancia como una forma de insubordinación a lo heredado.

4.1.2 El *revolión* o la gramática de nombrar el colapso del lenguaje

¿Cuál es la referencia lingüística de cierto tipo de conceptos cómo los eufemismos?, ¿tienen un objeto directo o tan solo esconden las verdaderas referencias y su significante es vacío? Para Montero (1981) nos enuncia que: *"*De lo que se huye por medio del eufemismo [...] es de la representación obscena, sucia o molesta que el ser, función, objeto o miembro transmitió a la palabra.*"* (21) El eufemismo, en cierta medida, plantea una distancia entre la palabra y la representación, en la que la palabra adquiere un protagonismo mayor y nos incorpora en un mundo construido por el concepto y la categoría (falso positivo) que explica el mundo desde esa enunciación. Así pues, lo representado, de lo que se huye, se desvincula de la realidad a tal punto que desaparece.

- [Anomia 16. Representación. Latour/Benjamin/Lyotard

  El artículo *"*Drawing Things Together*"* de Bruno Latour es una exploración profunda sobre el papel crucial que desempeñan los mapas, diagramas, gráficos y otras formas de representación visual en la producción y circulación del conocimiento científico. Latour argumenta que la ciencia no es solo una cuestión de observación directa o experimentación, sino que depende en gran medida de la capacidad de *"*reunir*"* elementos dispersos en representaciones visuales que permitan a los científicos manipular, comparar y comunicar datos complejos. Hay una idea fundamental allí, y que

debe ser primordial para comprender las relaciones establecidas [y por establecer] sobre la tecnología, la materialidad y las nociones de lo humano, y es la división arbitraria entre lo precientífico y lo científico, que indudablemente está relacionada con la noción de Representación que también toca Latour en «From Realpolitik to Dingpolitik or how to make things public». Latour define la representación desde dos perspectivas: La primera de ellas […] designa las maneras de reunir a la gente que es legítima para discutir en torno a algunos temas particulares. En este caso, una representación se dice que es confiable si se han seguido los procedimientos correctos. En el caso de lo político, podríamos decir que, en la democracia representativa, el procedimiento correcto de la representación, aparentemente directa, entre el ejercicio popular del voto y la designación del mandatario mediante el mecanismo del conteo de votos y posteriormente la definición del ganador (quién se adjudica la mitad más uno de votos). El segundo, muy bien conocido en ciencia y tecnología, presenta, o mejor, representa, lo que es el objeto de interés para los ojos y los oídos de los que se han reunido alrededor de ese objeto. En este caso, una representación se dice que es buena si los asuntos a mano se han interpretado fielmente. Realismo refiere el dar el mismo grado de atención a los dos aspectos que trata de representar un problema. (15-16) En este sentido, lo que propone Latour, tanto desde la perspectiva de lo político, como desde lo científico, es que en cierto sentido las representaciones sociales son co-construidas y dan cuenta de la realidad (realismo) instaurándola en un diálogo entre los sujetos y los grupos que comparten un momento sociohistórico particular, quiénes así mismo determinan y valoran aquello que debe ser representado. Aquello que es representado es un consenso. El consenso no solo se refiere a un acuerdo técnico sobre cómo representar algo, sino también a un acuerdo sobre lo que es relevante, significativo y verdadero en un contexto determinado. En otras palabras, las representaciones visuales

científicas son el resultado de un proceso social en el que se estabilizan significados y se construyen realidades compartidas. Por lo tanto, lo que se representa no es una verdad única e inmutable, sino una interpretación que ha sido acordada por la comunidad a través de un proceso de negociación y colaboración. En cualquiera de los dos casos, ser representado implica una pérdida, y es la pérdida de la voz propia frente a una voz que acoge a ese consenso. Tradicionalmente, el concepto de representación ha estado ligado estrechamente a la noción aristotélica de mimesis. Esta categoría fue abordada por el filósofo griego en la Poética y ha sido pensada como una categoría estética, como bien lo demuestra Viviana Suñol en su tesis doctoral *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*; allí el concepto puede pensarse como uno que: « […] pone de manifiesto que la mimesis es una actividad productiva realizada por un grupo de hombres que se dedican a ella.» (25); la mimesis [al igual que la representación] no está reducida a la producción artística, sino a toda la producción de actos singulares que adquieren significación para los seres humanos. Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario aclarar el concepto de representación y su diferencia posterior con la definición de mimesis. Para Benjamin, la representación está ligada con esa imagen de totalidad que no evidencia las rupturas o contradicciones que tiene la realidad, ligada a la tradición aristotélica, que ha sido el que la costumbre ha caracterizado, y que en ocasiones ha puesto en el lugar de la mimesis, como si la obra artística fuera otra cosa, algo ajeno que está fuera del lenguaje, y que irremediablemente tiene que llevar a otro lugar, en donde se encuentra la verdad. Benjamin habla de la obra artística, sin embargo, y al igual que Suñol con la mimesis, podemos pensar que esta noción de representación ligada a la imagen de totalidad no solo atañe a la obra de arte, sino a cualquier obra, entendiéndola como el resultado de esa producción de actos singulares que adquieren significación para los seres humanos.

Siguiendo a Benjamin, sería la representación, un acto vacío en el que no existe ningún tipo de conocimiento de las cosas, sino la puesta en escena de su evidente pérdida de significado. Tanto para Benjamin, como para los fines de este texto, es necesario revisar la noción de mimesis-representación, ya que esta se contrapone vitalmente a la concepción de representación. La mimesis es la forma que desde antaño ha logrado convertirse en el archivo de las semejanzas sensoriales y, sobretodo, extrasensoriales de las cosas, que se evidencia en la magia del lenguaje, en esa relación simbólica entre la palabra y la cosa. En «La Enseñanza de lo Semejante», Benjamin dice que: «Ya que esta lectura de las estrellas, entrañas o coincidencias conformaba la lectura por antonomasia en los albores del tiempo que en lazó con las runas, esa otra forma de leer, no será disparatado asumir que la facultad mimética, que fuera antaño el fundamento de la clarividencia, se inserta en el lenguaje y en la escritura a lo largo de miles de años de evolución, para convertirse en el más completo archivo de semejanzas extra sensoriales. Desde esta perspectiva el lenguaje se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un médium en el cual las capacidades de memoria por lo afín se conjugaron sin pérdida. Hasta el extremo de expresarse como médium en el que las cosas ya no se manifiestan y enfrentan directamente como antes en el espíritu del vidente o sacerdote, sino mutuamente en sus esencias, sustancias y aromas finísimos y fugaces. En otras palabras: en el transcurso de la historia, las arcaicas fuerzas de la videncia se instalaron en el lenguaje y la escritura» (89) Es importante la extensión de la cita ya que evidencia dos aspectos fundamentales a tratar: el primero, la relevancia de la mimesis como posibilidad de manifestación de las cosas mediante la relación simbólica entre la palabra y la cosa; y el segundo, que no está expreso de manera literal, pero que se puede inferir, es la puesta en escena de lo sensorial y lo extrasensorial en un mismo nivel en dónde ambos pueden hacer manifiesta la realidad

en el lenguaje. La relación entre lo extrasensorial y la facultad mimética del lenguaje en Benjamin se manifiesta en cómo el lenguaje permite la percepción de correspondencias que no son accesibles directamente a los sentidos. A través del lenguaje, las personas pueden captar similitudes y patrones que no se perciben sensorialmente, pero que pueden ser entendidos o sentidos a nivel simbólico o representacional. Por ejemplo, el lenguaje poético o el simbolismo en las palabras puede evocar imágenes, emociones o ideas que no están presentes físicamente, sino que son percibidas a través de la mimesis.

Cuando Benjamin habla de la lectura de las estrellas y de las runas, implícitamente también está mostrando ejemplos de aspectos que son precientíficos y que él denomina otra forma de leer, e incluso, otra forma de *"*ser representado*"*, que atraviesa otros sentidos, comprendidos quizás por la facultad mimética. Esta capacidad mimética permite a las palabras capturar y transmitir lo inefable, lo invisible o lo abstracto, es decir, lo extrasensorial. Así, el lenguaje se convierte en un medio a través del cual lo extrasensorial puede ser expresado y comunicado, ampliando las formas en que los seres humanos perciben y entienden el mundo. Quisiera entonces señalar un aspecto transversal en esa división entre lo precientífico y lo científico, y las relaciones que pueden establecerse con la mimesis y la representación, y son los actos o los hechos [la obra] y su mirada sobre ellos. Si bien Aristóteles señala que la mimesis es un concepto estético que pretende dar un fin al arte en cuanto a imitación de la realidad, de una u otra forma, el conocimiento científico, en su pretensión de Verdad, tiene un fundamento gnoseológico en una concepción dualista de la realidad [en la que podemos entender aquella división entre lo precientífico y lo científico] en dónde lo científico se entiende como la representación en cuanto a que puede dar cuenta de la realidad

> gracias a su capacidad comprobable, que se ampara, en la experiencia de la modernidad, en la postulación de una relación determinista entre la teoría y la práctica y que, en la experiencia de la producción de conocimiento contemporánea establece múltiples relaciones entre la tecnología, la materialidad y práctica, entre el objeto representado y la representación. Nos parece importante señalar lo anterior ya que, lo que también se pone en juego aquí es la capacidad del lenguaje para representar una realidad, observable o no, más aun cuándo muchas de las realidades que se enuncian no tienen la posibilidad de verificarse mediante la experiencia sensible. Es el caso de aquellas acciones intensamente violentas que arrebatan la voz a las víctimas y solo son presentadas mediante la representación.

Para Lyotard, la representación del Holocausto es una manera de hacer olvidar el afecto inconsciente del que Occidente no quiere saber nada (Vilar 2021). La representación es la inscripción en la memoria y en mecanismos inconscientes que se traen al presente para presentar e inscribir en la memoria, pero que precisamente lo que está inscrito en la memoria se puede olvidar en el sentido ordinario, porque es susceptible de borrarse; por el contrario, lo que no está inscrito porque no hay superficie donde inscribirlo, lo que no tiene una localización en el espacio ni en el tiempo del dominio, en la geografía y la diacronía, no se expone a borrar. La representación de las acciones del horror mediante el eufemismo indudablemente está condenada al borramiento, a permanecer como *"*falso positivo*"* y no cómo asesinato.

En el caso del contexto social y político colombiano, el uso de eufemismos ha sido estudiado recientemente[30], haciendo evidente, en principio, no solo el uso deliberado y

[30] El trabajo de Gutierrez Jiménez, Jorge Armando. (2022). *Eufemismos en el contexto político colombiano* rastrea, en primera medida, una aproximación a algunos estudios sobre el uso de eufemismos en el contexto político colombiano reciente y, en segundo lugar, hace un trabajo específico sobre el programa televisivo del expresidente Iván Duque, llamado Prevención y Acción, para evidenciar

sistemático de varios eufemismos para desviar la atención sobre algunas acciones, generalmente violentas y en las que el Estado es responsable, ya sea por acción o por omisión, sino que también, de una manera más profunda, cómo la creación de esta serie de palabras o conceptos que desvían las acciones concretas que enuncia, logran también consolidar otro tipo de realidad, pues la significación de un término es su uso. (Wittgenstein). Quizás uno de los eufemismos más difundidos en la historia reciente colombiana es el de*"* falsos positivos.*"* El término *"*falsos positivos*"* se ha utilizado en diversos contextos, pero es más conocido en relación con situaciones en las que se informa incorrectamente que algo está presente o es verdadero cuando, de hecho, no lo está. Aunque este término se puede aplicar en diversos campos, en algunos lugares, como Colombia, ha adquirido un significado más específico y trágico. Esta aproximación nos permite aproximarnos al eufemismo desde una perspectiva doble: i) en la ausencia del significado del término o los términos, que enuncian lo que no es y ii) desde la presencia-ausencia del cuerpo de la víctima, quién transitará por los estados de desaparecido - muerto en combate - *"*falso positivo *"*- asesinato extrajudicial. En el contexto colombiano, el eufemismo de *"*falsos positivos*"* se refiere a una práctica brutal que involucra ejecuciones extrajudiciales por parte de miembros de las fuerzas de seguridad, especialmente durante el conflicto armado interno. Estos *"*falsos positivos*"* son asesinatos de civiles por parte de las fuerzas del Estado, que luego son presentados como guerrilleros muertos en combate. En otras palabras, las víctimas son reportadas falsamente como combatientes enemigos abatidos en enfrentamientos armados. Este fenómeno tuvo (tiene) lugar en el marco de la lucha contra grupos insurgentes y guerrilleros en Colombia. Se reveló que algunas unidades militares llevaron a cabo ejecuciones extrajudiciales con el fin de inflar las cifras de bajas guerrilleras y

el uso deliberado de estos con el fin de atenuar hechos violentos, generalmente que son responsabilidad del Estado.

demostrar éxito en la lucha contra los grupos armados ilegales. Los civiles, a menudo jóvenes de bajos recursos, eran reclutados bajo falsas promesas, asesinados y luego presentados como bajas en combate. El término *"*falsos positivos*"* es un eufemismo porque suena técnicamente objetivo, pero en realidad encubre actos criminales y violaciones graves de los derechos humanos. Los *"*falsos positivos*"* generaron indignación a nivel nacional e internacional, y hubo investigaciones para enjuiciar a los responsables y prevenir su repetición. Es importante señalar que el uso del término *"*falsos positivos*"* en este contexto específico resalta la manipulación y tergiversación de la realidad por parte de las fuerzas de seguridad, evidenciando una grave violación de los derechos humanos y la falta de rendición de cuentas en algunos sectores del Estado

Para Rojas Bolaños, O. E. (2020) en *Teoría social del falso positivo: manipulación y guerra: "*La construcción de la palabra tiene como propósito el de reducir, dentro de la sociedad, el impacto que generan las expresiones *"*asesinatos de Estado*"* o *"*ejecuciones extrajudiciales*"* [...] además de desviar la atención por el delito cometido, un fin psicológico: el de reducir la culpa de los victimarios.*"* (83). El eufemismo crea otra realidad en un doble sentido: el primero, configura un imaginario sobre la acción violenta del Estado como una posibilidad legítima de su uso de la fuerza. El carácter de *"*falsedad*"* no le quita el de ser un *"*positivo*"*, una baja dada en el marco de un combate. Ahora bien, en el segundo sentido, la realidad que se configura es aquella en donde el lenguaje colapsa: las palabras dejan de tener una referente inmediato, sino que su significado se encuentra en otro lugar. La masacre ya no denomina la acción de horror perpetrada, ya sea por un actor armado ilegal o legal, sino que es denominada *"*asesinato colectivo*"*, trasladando la acción organizada –masacre- a una mucho más individual, así como *"*falso positivo*"* no contiene la carga semántica de la acción deliberada del Estado para asesinar a cualquier ciudadano, sino la del error, la confusión, o un desacierto, y así como el *"*revolión*"* responde más a un juego de iniciación adolescente más que a una

violación colectiva legitimada por el patriarcado. Ahora bien, este tipo de eufemismos siempre implican, no solo el olvido y silenciamiento de la acción particular, sino también de aquellas que se convierten en una huella de lo ocurrido, como por ejemplo rescata Stefan Nowotny en *Afirmación en la pérdida La cuestión del discurso del testigo* refiriéndose al concepto de desaparición:

> […] el concepto de «desaparición» constituye al mismo tiempo no sólo un eufemismo de la tortura y la muerte, sino que describe además el daño sistemático y duradero infligido sobre la vida social de los familiares de los desaparecidos, sobre cuya experiencia de pérdida se superpone permanentemente la incertidumbre y que, debido a la falta de certificados de defunción, tampoco pueden, como en el caso de la pérdida de un cónyuge, volver a contraer matrimonio (6-8).

Como menciona Sandra Soler Castillo (s.f) en *"*De *"*falsos positivos*"*, *"*homicidios colectivos*"*, *"*caninos*"* y otros aparentes eufemismos y formas políticamente correctas de la lengua*"* estos eufemismos (que no siempre lo son), empleados por las élites en contextos macropolíticos, se usan para imponer las agendas del capitalismo en el que el mercado gobierna la organización social y la vida de las personas y en las que el capital prima sobre los ciudadanos y sus derechos. (7) Lo que tenemos es la configuración de un sistema que necesita explicitar en el discurso su capacidad de creación. Los victimarios han creado un nuevo lenguaje en el que desaparece su acción y trasladan la culpa a las mismas víctimas. No solo imposibilitan el testimonio, sino que colapsan su posibilidad con un nuevo lenguaje. Paralelamente al colapso de las instituciones de la democracia, colapsan el lenguaje y las formas o los sistemas de representación.

- [Anomia 17. Austin. Cómo hacer cosas con palabras.

¿Qué es lo que se crea cuándo se crean (hacen) cosas con palabras? *"*Cómo hacer cosas con palabras*"* (How to Do Things with Words) es una obra del filósofo británico J.L. Austin, publicada póstumamente en 1962. En este trabajo, Austin desarrolla su teoría de los actos de habla, que tiene un impacto significativo en la filosofía del lenguaje y la pragmática lingüística. Austin propone que cuando usamos el lenguaje, no solo estamos emitiendo sonidos o palabras, sino que también estamos realizando *"*actos de habla*"*. Estos actos de habla no solo transmiten información, sino que también tienen el poder de realizar acciones o cambiar estados de cosas en el mundo. Austin divide los actos de habla en tres: Actos locutivos: son los actos de pronunciar palabras. Actos ilocutivos: son los actos que se realizan al decir algo. Por ejemplo, al decir *"*te doy permiso*"*, se realiza el acto ilocutivo de conceder permiso. Actos perlocutivos: son los actos que se realizan a través de decir algo. Por ejemplo, al decir *"*te quiero*"*, se puede provocar el acto perlocutivo de hacer feliz a la persona a la que se le dice. Austin sostiene que los actos ilocutivos son los más importantes, ya que son los que definen la función del lenguaje. Los actos locutivos son necesarios para realizar los actos ilocutivos, pero no son suficientes. Por ejemplo, para realizar el acto ilocutivo de prometer, es necesario pronunciar las palabras *"*te prometo*"*, pero también es necesario que el hablante tenga la intención de cumplir su promesa. Ahora bien, Austin llama actos performativos a los actos ilocutivos que se realizan al pronunciar las palabras adecuadas. Por ejemplo, al decir *"*los declaro marido y mujer*"*, se realiza el acto performativo de casar a dos personas. Austin sostiene que los actos performativos son los más importantes de todos los actos ilocutivos. Son los actos que tienen un efecto inmediato en el mundo. Por ejemplo, al decir *"*te doy este libro*"*, se realiza el acto performativo de transferir la propiedad del libro. Ahora bien, podríamos extender la

reflexión de Austin a los eufemismos de los que hemos hablado, y pensar que estos son también actos performativos, pues existe (se hace) una realidad que aparece al enunciar. Los eufemismos son un claro ejemplo de cómo los hablantes manejan los actos de habla para controlar no solo la información que comunican, sino también la manera en que dicha información es recibida e interpretada. Los eufemismos demuestran cómo el lenguaje puede ser estratégicamente modificado para ajustar tanto la fuerza ilocutiva del acto de habla como su impacto perlocutivo en el oyente, reflejando la complejidad y la sutileza de la comunicación humana. Al decirse *"*falso positivo*"* se reviste al sujeto muerto del manto de duda frente a su acción, inocencia o culpabilidad. Cuando el 7 de octubre de 2008, el expresidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez pronuncia la frase *"*Lo jóvenes de Soacha no fueron a recoger café*" performa* una realidad a la que suscriben aquellos que siguen ideológicamente su proyecto político, y que ha devenido de manera taxativa en la culpabilidad de la víctima. El uso de un eufemismo altera la fuerza ilocutiva del enunciado, y suaviza la crudeza del asesinato. Por ejemplo, al decir *"*ha pasado a mejor vida*"* en lugar de *"*ha muerto*"*, el hablante realiza un acto ilocutivo que suaviza la crudeza de la realidad que está comunicando. El eufemismo, en este caso, modula la intención del hablante, disminuyendo la confrontación o el impacto emocional del mensaje. Ahora bien, los eufemismos también tienen un efecto perlocutivo significativo, ya que buscan generar una respuesta emocional menos negativa en el oyente. El efecto de un eufemismo puede ser calmar, evitar ofender, o mantener la decencia social. Al usar un eufemismo, el hablante intenta influir en cómo el oyente percibe y reacciona al contenido del mensaje, mitigando potenciales incomodidades o conflictos.

¿Cómo revertir el acto performativo que ha creado una realidad en donde la víctima es despojada, no solo de su corporeidad, sino de su posibilidad de hablar? En *La cuadra*, la posibilidad parte del reconocimiento de dos elementos: i) la culpabilidad en relación con el testimonio, en el sentido de lo que es posible testimoniar al reconocer la culpa y ii) la posibilidad de testimoniar está atravesada por el reconocimiento de su potencia, en el sentido de comprender que cobrar la muerte con otra muerte (la venganza) implica perder la posibilidad de la voz. Para observar ello, en la novela *La cuadra* tenemos los casos de Claudia y Dennis, por un lado y, por el otro, el del narrador de la historia. En el primer caso, Claudia construye una narración para su hijo en donde la venganza es la base fundamental de su existencia. Tanto así, que Dennis, su hijo, crece para vengar a su madre, y solo al lograrlo hace evidente cómo esta acción es la que le transfiere el rencor y el odio hacia sí misma.

> Ella, teniendo todavía abrazado al niño, observó profundamente el cuerpo yacente y sintió un cúmulo de contradicciones, trece largos años había esperado este momento y ahora que sucedía no atinaba ni siquiera a saber qué le producía: se sentía liviana con la liviandad que da la venganza consumada, pero también seguía sintiendo odio, pero un odio diferente, un rencor hacia sí misma, pues había trasferido a su hijo ese sentimiento durante toda su vida y ese era el resultado: su hijo ya era definitivamente uno más de ellos, igual a los hombres que le habían hecho el revolión, y ella era la única culpable. Ahora tendría que sufrir por el daño que haría este otro Denis a tantas otras personas, nombre maldito que solo lo ostentaron las dos personas que más quiso y más odió en su vida, cinco letras que como cinco puntas se le clavaron en el alma y la destrozaron. (85)

Ahora bien, hay dos elementos centrales en la configuración de la culpa relacionada con el testimonio en este caso y es que, en la espera de Claudia durante muchísimos años para poder dar forma a la venganza, y que esa venganza se materialice en la formación de su hijo,

pone en evidencia la perpetuación de la violencia. Al finalizar, cuando el hijo de Denis asesina a quien sería su padre aquel que provocó la acción del revolión en Claudia, ella lo único que puede sentir al ver el cuerpo muerto es un sentimiento de culpa. Claudia sabe, o cree saber, que es la única culpable y que de una otra manera la perpetuación de la violencia mediada por la venganza es su condena. Por otra parte, tenemos al narrador de *La cuadra* que busca en un punto de quiebre aislarse de esa violencia y construir un testimonio que podríamos enuncia como el testimonio del perdón:

> De pronto empecé a pensar en que mi imposibilidad de odiar era quizás el último regalo que él me había dejado, porque a partir de su muerte corté casi por completo mi relación con la esquina y me dejaron de interesar el combo y sus actividades delictivas, fue tanto mi sufrimiento por su partida y por ver cómo mis padres envejecieron de golpe y se les instaló en el alma la pérdida como un estigma acuñado a fuego que me desgané del malevaje. De no haber sido así, si hubiera hecho lo que todo el mundo esperaba de mí, que era el recobro de sangre por la injuria, la historia habría sido otra, este relato carecería de autor y la herencia de herrumbre y muerte habría seguido en mi familia quién sabe hasta cuándo. (174)

La vuelta del odio le permite al narrador de *La cuadra* contar su historia, es la que posibilita el testimonio. Ser sobreviviente de las acciones violentas en el marco de los múltiples asesinatos de los jóvenes de la cuadra posibilita que la narración, en este caso, literaria, se estructure y pueda circunscribirse como una memoria personal que dialoga con lo que Canclini define como *"*la desaparición o agotamiento de instituciones y relatos nacional y globalmente organizados.*"* (Cruz, M. (Il.), 2023 p, 17). Al desaparecer el relato nacional mediante las acciones que violentan los cuerpos y silencian las víctimas, el relato personal y la memoria propio son la *"*única arma para defender el pasado*"* (190).

- [Anomia 17.1, Lyotard – Agamben. Testimonio - Testigo

Quizás uno de los testimonios más completos y actuales del caso de la violencia en Colombia de las últimas décadas sea el que ha resultado de los diversos textos y relatos en el marco de la labor realizada por la Comisión de la Verdad y la Jurisdicción Especial para la Paz. Tanto en los informes testimoniales, como en las audiencias hemos leído y oído diversos relatos que complejizan (y desmienten) el relato unívoco de que predomino por gran parte de las últimas décadas, y que buscaba instaurar la noción de *"*guerra contra el terrorismo*"* a lo que a todas luces ha sido (y es) un *"*conflicto armado*"* (cuando menos) que tiene bases ideológicas y políticas, y que se ha materializado de diversas formas. Lo que han permitido los informes y las audiencias, hasta cierto punto, es la consolidación de un relato-otro en donde se recogen los múltiples testimonios sobre la larga e ininterrumpida guerra en Colombia que no ha cesado desde los procesos de emancipación. Pero esos testimonios también permiten retornar a un relato, en donde el nombre propio de cada uno de los testigos y las víctimas aparece y cobra cuerpo para revertir el relato oficial, sin embargo, no se agota allí. Los testimonios multiplican los nombres y las formas de aproximarse a la guerra. En una tradición narrativa centrada en el héroe, como ha sido dominante en Occidente, el relato del mundo se articula desde la figura de quien actúa, conquista, transforma. El héroe es quien da sentido a la historia porque domina su tiempo, nombra el mundo y define el rumbo de la comunidad. Sin embargo, como propone Díaz Álvarez (2021), el testimonio desplaza este centro de gravedad: ya no se trata de quien domina la acción, sino de quien la padece, la presencia, la porta, y la transmite. El testigo no busca reconocimiento personal, sino que convoca a la escucha del otro para reconfigurar la

realidad. En ese sentido, el testimonio no es simplemente un relato sobre el pasado, sino una apuesta por un futuro compartido desde una verdad encarnada.

Esta transformación —del héroe al testigo— no es simplemente estética o narrativa, sino política, ética y ontológica. A través del testimonio, emerge una nueva forma de relación: no la del sujeto que impone su voluntad, sino la del sujeto que ofrece su palabra como acto de responsabilidad ante el otro. Giorgio Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz,* afirma que en latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término *"*testigo*"*, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. Es evidente que Levi no es un tercero; es, en todos los sentidos, un superviviente. Pero esto significa asimismo que su testimonio no tiene nada que ver con el establecimiento de los hechos con vistas a un proceso (no es lo suficientemente neutral para ello, no es un *terstis*). En última instancia, no es el juicio lo que le importa, y todavía menos el perdón. Dice Primo Levi en *Si esto es un hombre*: *"*Yo no aparezco jamás como juez*"* (65); *"*yo no poseo la autoridad de conceder el perdón: […] Carezco de autoridad*"* (184). Parece incluso que lo único que le interesa es lo que hace que el juicio sea imposible: la zona gris donde las víctimas se convierten en verdugos y los verdugos en víctimas. Es éste el punto en que los que han sobrevivido muestran un acuerdo mayor. *"*Ningún grupo era más humano que los otros*"* (180); *"*Víctima y verdugo son igualmente innobles, la lección de los campos es la fraternidad de la abyección*"* (216). Para Jean-François Lyotard, el testimonio es un acto de habla que tiene lugar en un contexto de diferendo. En este contexto, el testimonio es una forma de hacer oír una

voz que ha sido silenciada o ignorada, es una forma de resistencia. Es una forma de decir la verdad sobre algo que ha sido ocultado o negado. El testimonio puede ser una forma de denunciar la injusticia, la violencia o la opresión. También puede ser una forma de preservar la memoria de un evento o experiencia. La construcción del testimonio en *La cuadra* obedece a esa preservación de la memoria, de una experiencia común, pero que es una memoria que brinda la posibilidad de la presencia social del acto de declaración y creación de otro tipo de subjetividad, más allá de la memoria restaurada o construida por la colectividad, que finaliza en las identidades nacionales o en la instauración de lo institucional. Esta es una memoria que afirma una pérdida. El testimonio de algunos de los comparecientes en el proceso de las audiencias de reconocimiento de la Justicia Especial para la Paz deja ver, en principio, que, aunque son los victimarios primarios de las acciones de asesinato, también pueden considerarse como ellos mismos víctimas. Ellos también son testigos y también proveen testimonios que plantean ciertas dificultades, no solo para su comprensión, sino para su escucha. Quizás una de las acciones más complejas, tanto para quiénes somo ajenos directos al conflicto, más aún, para sus víctimas directas, es escuchar los testimonios de los victimarios y establecer en estos relatos las dolorosas acciones que fueron cometidas con los cuerpos de familiares y amigos. Sin embargo, en estos relatos también es posible comprender que el victimario es también una víctima, pues no existe otra posibilidad de acción, no hay alternativa. En *La cuadra* lo vemos con el relato final del narrador:

> Fuimos testigos de la violencia, es cierto, pero también fuimos sus realizadores y sus víctimas, tanta insolencia tuvimos y ¿para qué?, si al final ganó la muerte y este escrito es solo un intento, quizás fallido, de arrancarle un girón de anuencia al olvido que es de todas la suprema muerte. Fui malo, pero como sustantivo no

> como adjetivo, al igual que la mayoría de mis amigos, porque era lo único que se podía ser en una ciudad infame y en una época infernal en la que el lobo siempre se comía a Caperucita. (191).

¿Qué hacer con ese testimonio, con esa palabra? Como enuncia Enrique Díaz Álvarez en *La palabra que aparece* (2021), es la palabra la que persiste, la que apabulla, la que se recuerda y persiste. (8). Después de la palabra enunciada, dicha o escrita, habrá que reestructurar las formas de acercarse a ella, de leer o escucharla.

La novela de formación (Bildungsroman) tradicional gira en torno a un sujeto que, a través de una serie de experiencias, se integra a la sociedad, comprende su lugar y madura. Pero el testimonio, tal como aquí lo entendemos, quiebra esa linealidad. En lugar de una progresión individual hacia la adultez o la integración, el testimonio propone una narración en la que el yo se descentra, se abre, se deja afectar por los otros y por lo otro. En esta lógica, la novela de formación se convierte en una novela de deformación, en el sentido más profundo: una narración que nos desfigura, que nos saca del molde, que nos impide volver a ser los mismos. El testimonio es entonces formativo no porque enseñe una lección, sino porque trastoca las formas con las que hemos aprendido a mirar, sentir y nombrar el mundo. En vez de representar el ascenso del yo al conocimiento, representa la entrada del yo en la pluralidad de los otros.

Además, al ser una práctica que se articula en comunidad, el testimonio convoca no solo a la transformación del sujeto que habla, sino de quien escucha: no hay testimonio sin la posibilidad de que el receptor también sea formado. Así, se convierte en pedagogía del mundo común, una forma de escritura que nos enseña a convivir con las heridas, con los fantasmas, con las interrupciones del relato dominante. El final de *La cuadra* abre una posibilidad reflexiva frente al sujeto que no tuvo alternativa para su formación, que creció en un contexto en el que

las normas sociales y de comportamiento vienen dadas por los jefes de distintas bandas criminales, ya sea al servicio del narcotráfico o de otro tipo de actividades delictivas, y que su vocación y expectativas están vinculadas inevitablemente con el imaginario del capo del narcotráfico, o el líder de la banda delincuencial, un sujeto que interrumpe el relato dominante para testimoniar. Frente a ello, lo que plantea Mesa al final de la narración es la alternativa, atravesada por el dolor y la muerte, de aquellos que fueron testigos y sobrevivientes de estas violencias. Al final, cuándo muere Alquivar, su hermano, el narrador-testigo reconoce que tiene dos posibilidades, la venganza para perpetuar el ciclo de violencia, o testimoniar. El narrador de *La cuadra*, que identifica al final quiénes están en la fotografía del inicio están ya todos muertos, aboga por entender el testimonio como única herramienta posible para constituir su memoria personal y posibilitar una colectiva, en donde se reconoce de manera precisa, tanto su rol de víctima como victimario, y sobre todo, el lugar de enunciación en el que se sitúa. *"*En ese caso, percibir no es simplemente aprehender lo percibido, es querer testimoniar o dar fe de su valor. El testigo nunca es neutro o imparcial. Le incumbe la responsabilidad de hacer ver lo que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar. Entonces deviene creador.*"* (Díaz Álvarez, 2021, 19-20).

4.2 Culpa y perdón como potencia de lo político en *Un beso de Dick*

En el segundo episodio de *El juego del calamar* (2021), uno de los últimos (y efímeros) éxitos de estos productos de entretenimiento del siglo XXI denominados *"*series*"*, en una escena casi desapercibida, aparece sobre la mesa un libro (en realidad son dos) que es traducido al castellano como *Teoría del deseo* de Jacques Lacan. Quienes han visto la serie, (y quizás también los que no) sabrán que gran parte de la narración está centrada en las emociones alrededor de la deuda, y en cómo las formas de pago de esta deuda están vinculadas con lo que puede el cuerpo. Si debes dinero, puedes ingresar a un juego (*El juego*

del calamar, que es una deformación violenta de los juegos infantiles surcoreanos) en el que pagas con tu vida la deuda adquirida o, llegas al final del juego y saldas la deuda ¿Qué sucede cuándo el deudor no puede pagar su deuda? La historia premoderna de occidente ha hecho evidente cómo todos los pagos de la deuda son pagos que hace el cuerpo, ya sea en forma de castigo, de retribución, o de trabajo, y que quizás es el castigo aquella forma que, privilegiada de occidente para el pago de la deuda, base fundamental de la mayoría de sus ordenamientos jurídicos. Ahora bien, en *La Genealogía de la Moral*, Nietzsche propone que el concepto (moral) de culpa procede del concepto (material) de deuda. El sentimiento de culpa está vinculado con la relación originaria entre vendedor y comprador, entre acreedor y deudor (en el sentido moral) y vinculada también con la negligencia sobre una acción (homicidio culposo) a diferencia de una acción cometida con intención (dolo, en el sentido jurídico). Para el mismo Nietzsche, el pago de la deuda implica necesariamente una acción violenta, un derecho a la crueldad:

> Al «castigar al deudor, el acreedor participa de un derecho señorial: finalmente también él alcanza por una vez el enaltecedor sentimiento de tener derecho a despreciar y maltratar a un ser como a un «inferior); o al menos (en caso de que el poder punitivo propiamente dicho, la ejecución del castigo, haya pasado ya a manos de la «autoridad») el derecho de verlo despreciado y maltratado. La compensación consiste, pues, en una concesión y un derecho a la crueldad. (105)

En *El juego de calamar* se hace explícito como, quiénes están (estamos) sometidos a la deuda son (somos) indudablemente culpables, y por ende, cuerpos que merecen la crueldad, cuerpos que son dignos de ser castigados por un poder superior. En este mismo episodio también se pone en evidencia la estrecha relación entre deuda, culpa, violencia y ley (infringir la norma del juego hace que se cobre la deuda, pagada con la vida), además de la imposibilidad de escapar de la deuda a través de la ficción democrática. Entonces, ¿es solo una casualidad

la imagen del texto de Lacan?, ¿qué papel juega el deseo en el sentimiento de culpa y su relación con la Ley? Una posible respuesta la encontramos en la Carta a los Romanos: *"*7 ¿Qué, pues, diremos? ¿La ley es pecado? ¡De ninguna manera! Pero yo no conocí el pecado sino por la ley, y tampoco hubiera conocido el deseo, si la ley no dijera: No desearas. 8 Pero el pecado, tomando ocasión por el mandamiento, produjo en mí todo deseo; porque sin la ley el pecado está muerto*"*. La ley perfecta (de Dios) al enunciar la prohibición, posibilita su acción.

Exploraremos en esta parte final del capítulo esas posibilidades de acción de la novela de formación *Un beso de Dick* de Fernando Molano Vargas. *Un beso de Dick* es una novela escrita por el autor colombiano Fernando Molano Vargas, publicada por primera vez en 1992. La obra narra la historia de amor entre dos adolescentes, Felipe y Leonardo, en el contexto de la Bogotá de los años 80. La novela es significativa por su enfoque en una relación homosexual en un entorno conservador y homofóbico, abordando temas como la identidad, la aceptación, y la búsqueda de la autenticidad en medio de las presiones sociales. La historia es narrada en primera persona por Felipe, un joven de 16 años que vive con su madre, su padre y su hermano mayor. Felipe es un adolescente introspectivo, apasionado por la poesía y el cine, y vive en una sociedad que no acepta abiertamente la homosexualidad. La trama se centra en su relación con Leonardo, un compañero de clase que también comparte su amor por el cine y la literatura.

La relación entre Felipe y Leonardo comienza como una amistad que poco a poco se transforma en algo más profundo. A través de sus interacciones, ambos descubren y exploran su identidad sexual, enfrentándose a la confusión y el miedo que esto les genera. La novela describe su evolución emocional y el desarrollo de su amor, que se manifiesta en pequeños gestos, conversaciones íntimas y finalmente en el beso que simboliza la aceptación de su relación. La historia no solo aborda el amor entre los dos protagonistas, sino que también explora las tensiones y conflictos internos que experimentan, debido a la presión de

conformarse con las expectativas de la sociedad. A lo largo del relato, Felipe lucha por entender sus propios sentimientos y su lugar en un mundo que parece no tener espacio para él tal como es.

Analizaremos como los tránsitos entre infancia y adultez que expone las novela de formación desde sus elementos formales se relacionan de manera estrecha con las nociones de culpabilidad y de las posibilidades del infante de salir de ella, y cómo los sentidos de la culpa recaen sobre los cuerpos, para así configurar otro escenario de lo político que va más allá de la acción concreta, sino que se configuran en el jurar (lo posible deseado), que como señala Agamben citando a Paolo Prodi, es "la base del pacto político en la historia de Occidente[31]" (p, 11)

4.2.1 Paternidad y culpa

Un beso de Dick, novela del escritor Fernando Molano Vargas, narra principalmente la historia de un amor adolescente entre dos hombres. El amor parece ser el gran asunto de esta obra, un amor sin etiquetas que se forja del compañerismo, del juego, y de aquellos acontecimientos casi superfluos o imperceptibles en la cotidianidad de la escuela, las clases, las fiestas y los partidos de fútbol. Dividida en dos partes, la primera parte de la obra es la narración del descubrimiento del deseo y del amor, acompañado de algunas acciones cotidianas en dónde se alcanza a vislumbrar las relaciones familiares de Felipe, y su personalidad creativa. La novela inicia con una escena que dibuja un elemento particular de la

[31] Giorgio Agamben reflexiona sobre la naturaleza del poder, la ley y la política en sus obras, y en este contexto, cita a Paolo Prodi para subrayar la importancia del juramento como un pilar de la construcción política occidental. Según Agamben, el juramento no es solo un acto ritual o formal, sino que es la base sobre la cual se ha construido la confianza y la autoridad en las sociedades occidentales. Sin el juramento, los pactos políticos carecerían de la fuerza simbólica y moral necesarias para mantener la cohesión social y la legitimidad del poder.

obra, y es la importancia de lo creativo, materializado en el cine y la lectura (literatura). Felipe está acostado en el prado esperando que abran el colegio y recuerda un dibujo que había realizado con anterioridad y empieza a imaginar una película que algún día filmará:

> Hoy es lunes, Hugo. Y usted se murió hace cuatro años. ¡Cuatro años ya, pelotudo! [...] El otro día dibujé un muchacho así: tirado sobre el pasto, dos segundos antes de que lo aplaste un meteoro. Pero lo dibujé boca abajo para que no sintiera miedo. [...] Lástima que no se entendieran los dibujos: los míos, al menos. Un día voy a hacer una película; las películas sí se entienden. Se va a tratar de un muchacho que se enamora de una amiga del colegio, pero le da miedo decírselo. (25)

Estos dos elementos (dibujo y película) inician un camino especulativo en el que el narrador intenta mostrar que su experiencia adolescente del cariño y el amor está atravesada por la potencia creativa. Tanto las ficciones iniciales con las que inicia la novela, como las referencias a lo largo de la narración al cine, el arte y la literatura, reflexionan sobre la relación entre la creación y el sentimiento amoroso, que en la obra están vinculadas directamente. A Hugo (un amigo muerto) Felipe le dice en su monólogo: «De verdad: lo que yo más quisiera es sacar a Hugo del cementerio y abrazarlo. Así: con todos sus gusanos. Para que él sepa que lo quiero. Todavía» (28). El amor hacia los otros se manifiesta en la obra como una apuesta ética y estética, como un abrazo extendido que se dirige a todas las personas y a todas las ficciones que se construyen en la narración, incluso al cuerpo muerto. Felipe es un adolescente que ama, que está enamorado de Leonardo, su compañero de colegio, y que experimenta ese amor de manera inocente, sin detenerse abiertamente en las normas tácitas que impiden que ese amor pueda existir. Felipe es un joven de diez y seis años que tan solo se pregunta por el amor:

> Yo me he puesto a pensar, porque... ¡pues cómo es posible que uno se enamore así de un muchacho!... O sea; uno sabe que eso no debe ser así...; ¿pero cómo hace uno para sacarse el amor del cuerpo si uno está todo enamorado?; eso no es como sacarse una astilla del dedo. Además, que yo no quiero, y él tampoco quiere; y lo único que quiero yo es ir a echarle el brazo. (106)

Y entonces el enamoramiento en la obra es la potencia, tanto de evasión como de acción, una acción que está vinculada a la posibilidad de construcción de un lugar de tranquilidad y sin temor, un volver a la infancia. Para Rozitchner en *Materialismo ensoñado* (2011) este amor, en el que existe una relación directa con la *mater*, y nos es dado en la primera infancia, es derrotado en nuestro ingreso a la cultura a través de la consolidación de la Ley y su materialización en los ordenamientos jurídicos occidentales. Existe para Rozitchner un claro antagonismo entre un sentido ensoñado, maternal y amoroso, vinculado con la relación *mater* e infancia, en dónde el amor existe como una fuerza que afirma la vida, que no solo implica una conexión emocional con otra persona, sino que va más allá al ser una afirmación existencial y una resistencia frente a la negación de la vida, y el amor patriarcal/capitalista, que está normado y establece límites claros entre los sujetos. El amor ensoñado, en este sentido, es una respuesta a la finitud y a la muerte, una manera de resistir y afirmar la existencia en medio de la vulnerabilidad humana; y, por otro lado, también existe un sentido patriarcal, adulto, colonial, inmaterial y cuantitativo, vinculado de manera directa con el individualismo, la superficialidad y la alienación inherente a la sociedad contemporánea. El amor patriarcal, según Rozitchner, está vinculado a una moralidad represiva que restringe la libertad sexual y emocional, especialmente para las mujeres. El amor se convierte en una herramienta para imponer normas de comportamiento que limitan la autonomía de las personas, reforzando roles de género tradicionales que benefician a la estructura patriarcal. Esto incluye la idealización de

la virginidad, la fidelidad como una obligación unilateral, y la penalización de cualquier desviación de estos estándares. En este antagonismo se pondrán en juego las cuestiones políticas fundamentales de occidente, para el caso de *Un beso de Dick*, la definición de los géneros y la sexualidad, así como los elementos normativos para el sentimiento amoroso, que, desde la tradición patriarcal, heteronormativa y judeocristiana, han sido impuestos para el funcionamiento de la sociedad. Estas formas restrictivas-normativas del sentimiento amoroso, vinculadas a un par de normas que permiten solo *"*unas formas de amar*"* (procreación, constitución de la familia), en comparación de la multiplicidad de afectos, sensaciones o posibilidades de expresión este sentimiento, dejan ver la imposibilidad de lo múltiple desde el lente de la *"*ya formado*"* más aún, en el contexto de la sociedad contemporánea en dónde se han redefinido de manera explícita los roles y la concepción de género, así como se reconoce la diversidad en las orientaciones sexuales, lo que implica casi que una *"*sexualidad *in progress"* Es en este contexto en el que Felipe ama y se enamora, reivindicando, no solo una aproximación libre y múltiple al sentimiento amoroso, sino también lo que encuentra como potencia en el mismo. Planteamos entonces que, tanto para Felipe como para Leonardo (su amigo-amante), el amor es una heterotopía, un lugar que no es lugar, en donde se puede estar tranquilo y no tener miedo:

> Yo les digo todo esto porque... porque ese poema y ese cuadro a mí me han hecho pensar que cuando uno se enamora es como estar en esa pintura de las rocas. Porque el mundo sigue triste, y la gente se mata, y hay gente que lo odia a uno... O sea, todo sigue igual de mal; pero uno se enamora, y se enamora alguien de uno... y eso es como estar en un lugar como ese; donde a uno lo alumbra el Sol como a esas figuras de las rocas. Y allí uno puede estar tranquilo y no tener miedo... (136-137)

En este sentido, gran parte de la novela es la búsqueda y descripción de esos momentos en los que el narrador encuentra espontáneamente aquellas manifestaciones de

amor a los otros, y también cómo ese amor se transforma en deseo y es experimentado por el cuerpo en su proceso de formación. A estos descubrimientos personales e inocentes se añaden de una forma contrapuesta las percepciones de los otros (adultos en su mayoría), que están atravesadas por distintas manifestaciones de la violencia del adulto hacia el joven. Si bien, la primera parte de la obra es la descripción de los distintos encuentros amorosos de Felipe y Leonardo cuando descubren los dos su atracción y cariño mutuo, la segunda parte es la manifestación de la violencia del adulto y sus autoridades e instituciones ante este mismo descubrimiento. Los jóvenes son descubiertos besándose en las gradas del estadio del colegio, y el vigilante comunica este hecho *"*anormal*"* a las autoridades del colegio y estas a los padres de Felipe. La segunda parte de la obra abre con un adolescente ciego temporalmente, ceguera producto de una acción indirecta, pero violenta, del padre: «Papá me dio un puño y ahora estoy ciego» (163).

En esta parte de la obra, tanto los maestros del colegio, como la psicóloga y su padre, defienden un *"*orden natural*"* que ha sido transgredido por Felipe al estar besándose con su compañero, pues la manifestación y expresión del amor también tiene una serie de reglas establecidas que deben ser respetadas. Aquí es la autoridad la que se ha impuesto, y muestra en cierta medida cómo la vida del infante es una vida impropia, que no le pertenece a él, pues como se asegura en distintas partes de la obra en esta segunda parte, sus decisiones son *"*equivocadas*"*, no son *"*naturales*"* y, como lo manifiesta el mismo Felipe, su vida no le pertenece y es mejor callarse:

> —Puede estar equivocado y no darse cuenta, Felipe. Él es muy joven y puede no darse cuenta.

Sí, claro; es tan jovencito que ni siquiera ha aprendido a caminar... ¡Y por eso se la pasa en cuatro; me da risa! —...

—Vea, Felipe; a su edad hay cosas que todavía no se pueden entender. Y a su edad se es muy ingenuo, y este mundo está lleno de gente depravada que se aprovecha de eso para hacer daño...

¿Gente depravada? ¡Maldición; ¿Leonardo?! ¡¿Está hablando de Leonardo?!... Dios mío...

—...

Ah, es mejor callarse, Felipe... (180)

- [Anomia 18. Agamben. Culpa - Crimen.

Agamben comienza por cuestionar la visión tradicional de la culpa, que la entiende como un estado subjetivo de responsabilidad moral. Para Agamben, la culpa no es un estado subjetivo, sino un estado objetivo que se impone a un sujeto por la ley. La relación directa entre la culpa y el ordenamiento jurídico permite observar también la relación directa entre la ley y los juicios de carácter moral. Para Agamben la culpa es un concepto jurídico que tiene su origen en el derecho romano en donde la culpa era un concepto que se utilizaba para determinar la responsabilidad de una persona por un daño causado. Es decir, más allá de la pretensión del *"*sentirse culpable*"* asociada a un sentimiento moral, la culpa determina una responsabilidad social, por lo tanto, es también un concepto político que se utiliza, por un lado, como sugiere Agamben, para controlar a la población mediante una sujeción moral pues la culpa se utiliza para crear

una sensación de miedo y de inseguridad en la población, que se ve obligada a obedecer a la ley para evitar ser castigada pero, por otra, como posibilidad o potencia pues es también la culpa un umbral que separa la acción humana de la ley y, como umbral, posibilita la enunciación de una nueva forma de comprensión de la Ley y las relaciones con ella. Al ser la culpa lo que convierte una acción en un acto legal o ilegal, el asumir la responsabilidad de la acción más allá de la Ley es la potencia sobre el ser que se forma hacia el futuro. En *Karman*, Agamben enuncia que: «El concepto que en general se asocia al de culpa y causa es el del crimen. [...] Crimen es *"*la acción, en tanto es sancionada*"* [...] El crimen, entonces, es la forma que la acción humana asume cuando se procesa y se pone en cuestión en el orden de la responsabilidad y el derecho.» (53). El crimen es un acto ya realizado que se sanciona colectivamente por que se ha desobedecido una ley. Probablemente la arbitrariedad de la ley obedezca más a juicios morales de una élite que a un contrato social democrático (aún en algunas naciones se castiga el homosexualismo con la pena de muerte), sin embargo, este elemento es irrelevante, pues cometido el crimen se *"*aplica todo el rigor de la ley*"* como dice la frase popular. Aplicar la ley no es otra cosa que sancionar, que materializar el castigo. *"*Sin embargo, no basta con decir que el derecho produce el crimen a través de la sanción; es necesario añadir que la sanción no sólo crea el delito, sino que, al determinar la propia condición, también se afirma y se produce a sí misma como aquello que debe ser. Y, puesto que la sanción generalmente tiene la forma de un acto coercitivo, podría decirse [...] que el derecho consiste esencialmente en la producción de una violencia lícita, es decir, en una justificación de la violencia.*"* (48). En este contexto, es *"*comprensible*"* la actitud del padre de Felipe cuándo, ante la interpelación de su hijo, dice frases como: *"*—Haría algo muy malo para que ese señor se enojara así́...*"* (177) pues, lo que podemos interpretar de la frase de Felipe, es que la condición

> de *"*culpabilidad*"* no atraviesa a la autoridad cuándo ha ejercido una acción violenta que se considera necesaria para la enseñanza y la formación. Y, por supuesto, existen castigos dados a través del ordenamiento estatal (la cárcel), y castigos dados por ese otro legislador que es el padre. ¿En dónde recae el castigo por el *"*crimen*"* cometido por Felipe? Evidentemente en el cuerpo, en sus ojos. No hay una sanción directa determinada por ningún juez, sino que, por el contrario, la sanción al crimen es dada por quién acusa y quién dicta la sentencia, y esta recae directamente en el cuerpo mediante un acto de violencia exacerbada. ¿Hay castigo para el padre por dejar ciego a su hijo?, ¿cuál es la sanción para la acción violenta? En la novela no la hay, no existe sanción para quién dicta y ejecuta la ley.

Enrique Kozicki (2004) rescata en *Hamlet, el padre y la ley la forma* que la tradición jurídica (e incluso ética) de la sociedad occidental actual tiene unas bases fuertes en el Derecho Romano qué: «[…] está atravesado por dos instituciones eje, la familia y el derecho de propiedad, ambas dominadas por un principio estructurante, el principio de paternidad». (p, 77). En este sentido, nuestra mirada sobre la ley está dada por este principio. La encarnación de la ley en padre/madre mediada por la violencia puede comprenderse en dos sentidos: a) simbólico (lacaniano/freudiano) pensando en el principio de paternidad: es el padre quien instaura la ley al separar al infante de la madre, separación que produce la integración del sujeto al lenguaje y la cultura, ¿Cómo se instaura la Ley? En el psicoanálisis freudiano a través de la irrupción del deseo (Complejo de Edipo) y el sentimiento de culpa en el infante. b) La primera ley, la Ley del género (Pateman 1995) es instaurada mediante la violencia-violación del cuerpo. Ahora bien, para Lyotard, el cuerpo es el que recibe la ley a través de la violencia porqué «Para la ley, el cuerpo está de más.» pues el cuerpo siempre va a exceder en algún momento las prescripciones para su formación y a las imposiciones que sobre él recaen e invitan a su normalización. La autoridad se manifiesta a través de la violencia en nombre de la

protección (el padre protege a sus hijos por qué protege un objeto de su propiedad) y el desconocimiento:

—Él no está haciendo nada malo. Yo sólo sé que se enamoró.

—¡Por Dios!

—Pero, pá, ¿cómo puede hacerle daño a nadie, si sólo se ha enamorado?

Yo no entiendo, pá.

—¡Hay mil cosas que usted no entiende! Maldición; ¿por qué tiene que gritar? (181)

Esta, y no otra, es la forma mediante la cual se funda la ley primera, mediante la apropiación por la fuerza del cuerpo del otro; el padre-patriarca-soberano es dueño del cuerpo del infante (aún más cuándo este es femenino, pues es doblemente infante) y en las relaciones entre infancia y ley en la *Bildungsroman* en general, es deber del padre en gran parte de las ocasiones, apropiarse del cuerpo mediante la sujeción por la prohibición y la acción violenta. Así el padre tendrá el poder de acceder al cuerpo del infante pues, como refiere Ángel (2020) «El padre es la herramienta traumática pero omnipotente que emplean el hijo o la hija para dar la espalda a la madre y, finalmente, decantarse por las relaciones heterosexuales» (41); la Ley no es solo Ley, en principio, es una Ley patriarcal y heteronormativa. En Un *beso de dick*, cuando el padre de Fernando lo descubre, lo golpea y accidentalmente (una acción culposa desde lo jurídico) riega ácido de batería en los ojos dejándolo ciego. «Veintidós. "Bogotá, octubre 22. Querido Leonardo: ¡nos pillaron! El jueves, ¿se acuerda? Papá me dio un puño, y ahora estoy ciego». (163). El castigo del padre por no respetar aquello que es natural es la ceguera, pero es natural también por qué el cuerpo del infante es propiedad del padre, y en ese

sentido la violencia que este ejerce es la inclusión del infante en el orden jurídico, algo que Agamben (2018) va a identificar de manera pertinente al revisar que la estructura originaria de la norma tiene como forma la ley del talión. «Este no es un castigo del primero, sino que representa su inclusión en el orden jurídico, la violencia como hecho jurídico primordial.» (49), y ese orden jurídico vinculado de manera directa con el orden moral, principalmente de la tradición judeocristiana, que indudablemente acontece en el cuerpo del infante. Las relaciones del personaje niño con el padre en la literatura latinoamericana, y especialmente en la colombiana, se han caracterizado por ser las relaciones entre, por un lado, la ausencia o, por el otro, como hemos visto, la violencia del padre (y la ley). Si bien, como rescata Dröscher en *"*Transculturación y género en narraciones de autoras centroamericanas al final del siglo XX*"* (2005) no sorprende la frecuencia en la literatura latinoamericana de protagonistas huérfanas (que es posible hacer extensible también a los personajes masculinos), tampoco sorprende la frecuencia con la que la violencia es una de las características principales del padre presente, que incluso justifica su violencia; padres bondadosos o amorosos son la excepción de la norma y a pesar de ello, siempre recurren a la violencia para la imposición de la ley, como es el caso de *Un beso de Dick*. En la novela de Molano Vargas el padre se ha mostrado durante toda la narración comprensivo, incluso alcahuete; posterior al incidente y mientras el hijo se encuentra en el hospital, padre e hijo tienen una extensa conversación en la que no aparecen los motivos del padre para la acción violenta, sino que son velados a través de la enunciación de *"*lo evidente*"*:

- … Tendrá algún motivo para enojarse…
- Pero es que él se enoja, y no dice por qué. A veces
- A veces los motivos son muy evidentes, ¿no?

Sí, como no…

- A veces no tanto… Y así tuviera motivos, ¿por qué tiene que ponerse violento? Yo no entiendo. (177)

¿Cuál es el motivo que le parece evidente al padre del narrador?, ¿cuál es la acción que hace que la violencia sea la consecuencia evidente? Indudablemente es la transgresión del orden natural, la desobediencia a la Ley tácita del padre, que es también la Ley heteronormativa pues, como señala Agamben (2018) «[…] el soberano es el punto de indiferencia entre la violencia y el derecho, el umbral en el que la violencia se vuelve derecho y el derecho, violencia.» (57). Desde la perspectiva de Agamben, la culpabilidad ontológica se entrelaza con la construcción cultural de la homosexualidad como algo *"*anormal*"* o *"*pecaminoso*"*. Las estructuras sociales han impuesto esta culpa sobre aquellos que desafían las normas preestablecidas, creando un marco que contribuye a la marginación y discriminación. Ahora bien, la construcción de la identidad, relacionada con la idea de formación, especialmente en el contexto de las relaciones homosexuales, se ve moldeada por las normas culturales y sociales. Agamben sugiere que estas normas imponen una culpabilidad ontológica al individuo simplemente por su participación en las estructuras establecidas. En el caso de la homosexualidad, la construcción de la identidad se ve doblemente afectada: por la imposición de una culpa ontológica y por la lucha contra la estigmatización cultural. En este sentido, la exploración y aceptación de la propia identidad LGBTQ+ a menudo requiere un enfrentamiento con la culpabilidad impuesta. Al abrazar y celebrar la diversidad sexual, las personas LGBTQ+ desafían la normatividad que históricamente ha perpetuado la culpabilidad ontológica en torno a la orientación sexual no heterosexual.

Tal como la define Balderston (2008) *Un beso de dick*, es: «Un *Bildungsroman* con dimensiones homoeróticas […], [que] narra la *"*salida del clóset*"* de Leonardo y Felipe, sus jóvenes protagonistas, que son puestos a prueba en la escuela, la casa y la calle». (p, 1069), sin embargo, quizás más allá de la *"*salida del clóset*"* de Leonardo y Felipe, uno de los elementos fundamentales es un aprendizaje relacionado con ese vivir violento; la novela de formación en sus características de formación del carácter del héroe, ser emergencia de lo humano y explorar las relaciones entre el ser y la nación, forma al héroe para ser parte de una nación que instaura la Ley mediante distintas formas violentas. Pedro Adrián Zuluaga (2019) refiere en el prólogo a la novela que «Al aprendizaje del amor se suma otro, más terrible: el de la diferencia y la marginalidad.» (10); diferencia y marginalidad que viene dada en la obra, en primera medida, por la relación del infante con el adulto/padre, que también se traduce en las relaciones desiguales entre la seriedad (adulta) y el no entendimiento (infante), y la asociación del deseo a la expresión de esa seriedad, que pone al infante siempre al margen, siempre en el lugar del culpable:

- ¡Hay mil cosas que usted no entiende!

Maldición: ¿por qué tiene que gritar?

- A su edad no se pueden entender … Además, un no se enamora a esa edad. Enamorarse es algo serio. (181).

Aquí la asociación del sentimiento de deseo y enamoramiento a la seriedad adulta, y la afirmación taxativa del padre de *"*A su edad no se puede entender*"* hace que se sitúe al infante/hijo en el lugar de la culpa por la contravención al régimen heterosexual, represivo y

violento. El padre (heterosexual) hace un eco sutil de la frase coloquial prefiero un hijo muerto que marica al violentar a su hijo (homosexual) y resaltando su lugar de infante.

- [Anomia 19. Deuda y culpa. Nietzsche y Agamben

Por un lado, tenemos una deuda material: cientos de personas (455 para ser exactos) en deben millones y entran en un juego para saldar su deuda con las vidas de los otros. Por otro lado, tenemos una deuda simbólica, Felipe, narrador de *Un beso de Dick*, debe al padre la hombría perdida. En los dos casos el pago de la deuda se da a través de la violencia sobre el cuerpo. En los dos casos tenemos un mismo aprendizaje, y es el lugar del deseo en la sociedad occidental. Occidente ha producido una maquinaria deuda-culpa en donde el deseo solo se incorpora como mercancía, y nos separan de nuestras potencias. El final de la serie lo hace explícito, pues después de salir de la deuda siempre queda el sentimiento de culpa, y ya no es posible seguir el camino del deseo/amor. En *Un beso de Dick* el lugar del deseo es reemplazado por el sentimiento de culpa de Felipe. En los dos casos asistimos a una inversión de la culpa. ¿No es acaso culpable quién comete el crimen?, ¿no es culpable el violento?, ¿no debe sentir culpa quién comete un acto injusto? El padre (en todas sus representaciones) carece siempre de culpa. La conexión entre la deuda de Nietzsche (*La genealogía de la moral*) y la culpa de Agamben (*Karman*) se encuentra en la dinámica de cómo ambos conceptos influyen en la configuración de la subjetividad y la experiencia humana. Ambos filósofos reconocen una carga inherente a la existencia, ya sea en la forma de deuda con el pasado, como propone Nietzsche, o en la forma de culpa ontológica, según Agamben. La deuda de Nietzsche puede interpretarse como una forma de culpa hacia el pasado, una conexión con las acciones y elecciones que nos han precedido. A medida que vivimos nuestras vidas, estamos continuamente pagando la deuda de

nuestros antecesores y enfrentando las consecuencias de las acciones pasadas. Esta deuda con el pasado se convierte en una parte intrínseca de nuestra existencia, alimentando el devenir humano. Ahora bien, la culpa ontológica de Agamben, por otro lado, se asemeja a una deuda con las estructuras sociales y políticas contemporáneas. La participación en estas estructuras lleva consigo una carga de culpabilidad, una responsabilidad que los individuos asumen simplemente por formar parte de la sociedad. La culpa ontológica, en este contexto, se convierte en una forma de deuda existencial que impulsa la interacción y la relación entre los individuos y su entorno sociopolítico. Así, Felipe asume esa deuda-culpa de manera tangencial. El personaje en muchas ocasiones es consciente, a pesar de que la forma en la que él concibe el amor no tiene nada de reprochable, aparentemente, sí es reprochado por los otros. En la novela de Molano, el narrador es consciente de la prohibición tácita que existe en su decisión y en la exploración de su condición amorosa, así como también sabe lo que esta causa a las personas que lo rodean, y eso genera el sentimiento de culpabilidad. En la escena en la que Fernando, ya ciego, habla con su hermano, podemos leer aquella culpabilidad tácita que siente Felipe al asumir que, por su acción, la gente normal *"*grita, se agarra de los pelos y todo*"*:

> —*"* Lo que pasa es que yo... —Me va a matar seguro—. Yo estaba besándome con otro muchacho. —...
>
> —...
>
> —...
>
> Ahh; César también se va a quedar mudo...
>
> —...

> ¿Por qué no dice algo, César?... Por favor, ¿sí?...
>
> —...
>
> Hágale, diga alguito pues. Eso; respire y tome impulso...
>
> ¿Por qué no se porta como la gente normal y grita, y se agarra de los pelos y todo? O por lo menos máteme, ¿sí? Vea; podría ponerme la grabadora en la cabeza" (156)

Apelar al silencio es, en el transcurso de la obra, una de las formas más recurrentes que encuentran los adultos para invisibilizar o anular lo que el infante. Sin embargo, es también el silencio una de las formas de la manifestación del deseo que irrumpe la temporalidad adulta y permite a Felipe y Leonardo materializar su sentir. En la novela de Molano, al final, en una escena homoerótica de amor y de deseo, que es narrada como en un cuento de hadas, leemos como los espacios del silencio son frases que interpelan al lector, y configuran el deseo cómo una vuelta a las formas atribuidas a la infancia, desde la enunciación de quien pronto entrará en la adultez, cómo única salida a la culpa eterna de reconocer el cuerpo desnudo y haber sido expulsado del paraíso. Siguiendo a Lyotard en *¿Por qué filosofar?*:

> El deseo no pone en relación una causa y un efecto, sean cuales fueren, sino que es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo. Eso quiere decir que lo otro (el objeto, si se prefiere, pero precisamente, ¿es el objeto deseado en apariencia el que de verdad lo es?) está presente en quien desea, y lo está en forma de ausencia. Quien desea ya tiene lo que le falta, de otro modo no lo desearía, y no lo tiene, no lo conoce, puesto que de otro modo tampoco lo desearía. (81)

Y esta ausencia, esta falta, se hace presente en la única forma que el lenguaje puede darle que es el silencio:

“—Ve; por aquí hay otro bosque.

—Sí, pero no le vaya a arrancar las matas. —¿Cómo se llama este bosque?

—Es un bosque encantado. —¿Sí? ¿Vive algún enano ahí? —No. Vive un ogro.

—¿Un ogro?

—Un tipo grandísimo que le gusta comerse a los muchachos.

—¡¿Sí?! ¿Y es muy malo?

—No. Todo el mundo dice que él es malo, pero es mentira. Es un señor todo cálido y amable; cuando alguien llega al bosque, él se levanta para atender al visitante.

—... Pero yo como que le caí mal al señor porque... no...

—No, ¿qué?

—Nada... Dios, sí que es amable.

—Lo que pasa es que él vive muy solo, y entonces le gusta que lo acaricien. Y que le den besos para no estar tan triste... Como yo.

—¿Sí?

—Jm.

—...

—...

—Pero ahora no está muy triste. —Jm. Sí está.

—...

—...

—¿Por qué triste?

—... Porque se va a ir mi amigo. —...

—...

—...

—Te amo, Felipe. —Ya sé.

—...

—...

—No se vaya. —...

—...

—No me deje ir. (234-235)

El silencio, en medio de la ceguera parcial de Felipe y de la prohibición, les permite a los personajes manifestar las distintas posibilidades o alternativas a la ley patriarcal y a lo heteronormativo. Frente a la respuesta violenta del padre por el beso entre dos hombres se establece la declaración de amor que interrumpe la ceguera, además del silencio que interrumpe, no solo el régimen de lo visual, sino de lo auditivo. La ceguera de Felipe también pone en escena algo bastante particular y es la posibilidad de desplazar la hegemonía de lo visual hacia otros sentidos, reorganizar la estructura de lo sensible que ha sido organizada bajo

una serie de gramáticas en donde lo imperativo es lo visual, y desde esa redistribución, aparece lo táctil o lo audible como posibilidad y potencia. Veremos en el capítulo siguiente estos elementos.

5. LA POTENCIA POLÍTICA DE LA ESCUCHA COMO POLÍTICA DE LA DIFERENCIA en *La escuela de música* de Pablo Montoya y *La fruta del borrachero* de Ingrid Rojas Contreras

> ...los orígenes del habla se encuentran en el canto, y los orígenes del canto en la necesidad de llenar con sonido el alma humana exagerada y particularmente vacía.
> JM Coetzee

La escuela de música, quinta novela del escritor barranquero Pablo Montoya, es quizás la que más obedece a la estructura del *Bildungsroman* clásico. Pedro Cadavid, protagonista de la obra, es un joven que abandona sus estudios de Medicina en Medellín para ir en la consecución de un deseo que siente como vocación y es el estudiar música en una escuela en Tunja. Montoya relata la historia de Cadavid desde su salida de Medellín, el conflicto que tiene con su padre por el acto de rebeldía al no acatar las órdenes de continuar con sus estudios de medicina, y el encuentro de la verdadera vocación en la Literatura. En este devenir realiza un proceso lleno de descubrimientos y aprendizajes, vinculados con la iniciación sexual y la precisión de algo que podríamos llamar identidad que, al igual que en las novelas revisadas previamente, no se concretiza de manera total, sino que se configura a través de vacíos y ausencias. La novela inicia con una frase que guía, no sólo la historia de Pedro Cadavid, protagonista de la novela, sino también, de una u otra manera, gran parte de las novelas de formación colombiana que hemos trabajado, y es la siguiente: *"*Pierdan toda esperanza quienes entran aquí*"* (16). Es una frase lapidaria que sentencia la configuración de la noción de formación en el contexto colombiano, pero que, sin embargo, a medida que avanza la novela va transformándose hacia lo que es, en principio, un silencio o una ausencia, es decir, una frase que aún no está escrita pues, al finalizar la obra, Pedro Cadavid encuentra que la única posibilidad es huir del país. Es en la huida, tanto del espacio (Colombia), como de su identidad (la música) que se posibilita el inicio de la formación. Estableceremos en este punto dos

elementos centrales que configuran esa huida: el primero está vinculado con los elementos estrictamente diegéticos de la obra, en donde se relatan algunos acontecimientos importantes de la vida pública en Colombia (la violencia, la toma del Palacio de Justicia, entre otros), que llevan al personaje a la desazón y la certeza de no poder construir un futuro en este país; el segundo elemento se configura en algunos episodios en los que la música juega un papel fundamental, y el huir es un acto de abandono de la palabra propia. Allí, la escucha como acción fundamental para despertar afectos de empatía hacia el otro, desplaza el imperativo de la producción del sonido propio (el hablar, por ejemplo) hacia espacios in-fantes, de no habla, en donde la escucha posibilita lo político.

5.1 Desplazar el régimen de lo visible

Corte de florero (1997) es un grupo de 25 fotografías realizadas por el artista Juan Manuel Echevarría, en blanco y negro, que aluden desde su título a prácticas del horror de la violencia colombiana: corte de florero y corte de corbata eran los eufemismos usados para denominar una forma particular de asesinato, en el que el *"*rediseño*"* del cadáver adquiere la forma de florero, formado gracias a la previa amputación de las extremidades de la víctima. Hay un gesto en la serie de fotografía de Echevarría, y es el desplazamiento, en él se reconocen los límites de la representabilidad, en este caso, de dar cuenta de la barbarie de la descuartización y reconfiguración del cadáver y, por lo tanto, lo único que puede hacer es presentar lo impresentable. «Lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía del arte y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir.» (Lyotard 81). Este desplazamiento podemos enunciarlo como una micrología, en el

sentido que Lyotard le da al termino. El de Echavarría es un pequeño relato sobre la violencia que, en vez de presentar el cuerpo muerto, presenta la potencia perdida del cuerpo.

Retomamos de manera general la descripción de las fotografías de Echevarría para ejemplificar que, tal como enuncia María Victoria Uribe (2012): *"*las representaciones artísticas sobre la violencia en Colombia se han valido de dos estrategias contrarias: una literal que reproduce la experiencia de la violencia tan fielmente como sea posible y la otra, una estrategia metafórica que renuncia a la referencia directa, en favor de la sugestión y la evocación.*"* (5) En la literatura, en efecto, también podríamos decir que existen estas dos aproximaciones a la violencia; aquellas que evocan la guerra de manera directa mediante la descripción detallada de múltiples actos de violencia, así como la descripción y exposición de los cadáveres y los muertos, y aquellas que de manera metafórica o alusiva configuran espacios en los que la violencia no está directamente presente. La representación de la violencia en la literatura colombiana ha sido un tema recurrente en los distintos géneros y autores, y refleja las complejidades y particularidades de los diversos conflictos sociales, políticos y culturales. Desde las tensiones internas hasta conflictos armados, la literatura ha servido como un medio para explorar, cuestionar y denunciar la violencia en sus diversas formas.[32] Ahora bien, *La escuela*

[32] La literatura colombiana contemporánea ha explorado la violencia desde diversas perspectivas, proporcionando un análisis profundo de sus causas y consecuencias. En las novelas de las últimas décadas elementos como el narcotráfico, los conflictos internos, las violencias cotidianas, entre otras, están siempre presentes de manera explícita o tácita. Autores como Juan Gabriel Vásquez han abordado la violencia política y social, destacando la relación entre el pasado y el presente. Su novela *El ruido de las cosas al caer* examina el impacto del narcotráfico y la violencia en la sociedad colombiana, mostrando cómo las acciones del pasado reverberan en la vida de los personajes. Además, escritoras como Laura Restrepo han abordado la violencia desde una perspectiva más íntima y personal. Su obra *Delirio* se sumerge en las complejidades de la violencia doméstica y el impacto emocional en los individuos. A través de la narrativa, Restrepo logra humanizar a los personajes afectados, permitiendo a los lectores conectarse emocionalmente con las víctimas de la violencia. La representación de la violencia en la literatura colombiana también ha evolucionado con el tiempo, reflejando las cambiantes realidades del país. En las últimas décadas, la literatura ha abordado la violencia desde una perspectiva más inclusiva, dando voz a diferentes comunidades y experiencias. La violencia de género, en particular, ha sido un tema importante en la literatura colombiana contemporánea. Autoras como Pilar Quintana, con su novela *La perra*, han explorado la violencia contra las mujeres de manera cruda y realista. La obra narra la historia de una mujer que experimenta la maternidad en medio de la violencia y la soledad, ofreciendo una perspectiva única sobre la violencia de género en Colombia. Es importante destacar que la literatura no solo ha abordado la violencia desde la perspectiva de las víctimas, sino también desde la perspectiva de los perpetradores. Obras como *Los ejércitos* de Evelio Rosero exploran la psicología de un protagonista que se ve atrapado en la violencia del conflicto armado. Este enfoque permite una comprensión más completa de las causas y consecuencias de la violencia, cuestionando la dicotomía simplista de buenos y malos. Estos breves y recientes ejemplos nos permiten pensar que representación de la violencia en la literatura colombiana es vasta y compleja, abarcando diferentes géneros, épocas y perspectivas, aunque relacionados de manera particular con la perspectiva de Uribe frente a las formas de representación de la violencia en el

de música de Pablo Montoya se aleja un poco de esa forma de representación de la violencia vinculada exclusivamente con la descripción de ciertos hechos violentos, sino que conjuga la formación del personaje con la posibilidad de representar lo irrepresentable de la violencia[33] mediante la expresión y relación con lo musical; así pues, lo que encontramos los lectores de la novela no es una imagen de los muertos del Palacio de Justicia o de los asesinados por los diversos grupos armados, sino una aproximación a lo musical, que funciona como el elemento que posibilita lo que no tiene expresión ni en la imagen (régimen de lo visible) ni en el habla (régimen de lo adulto), y permite tender un puente entre el sujeto que va formándose en un panorama desolador y la violencia irrepresentable. Pedro Cadavid configura, en el tránsito de su crecimiento, una forma de aproximarse a la violencia mediante i. las posibilidades de la música como representación artística de la violencia, que vienen acompañadas de las reflexiones sobre lo musical, la sociedad, la nación y la desilusión sobre los proyectos políticos revolucionarios de la segunda mitad del siglo XX y ii. la escucha como potencia.[34]

arte colombiano. Desde la violencia política y social hasta la violencia de género, la literatura ha sido un espacio para explorar, cuestionar y denunciar la compleja realidad de Colombia. Estas obras literarias no solo ofrecen una reflexión profunda sobre la violencia, sino que también contribuyen a la construcción de la memoria histórica y a la comprensión de las diversas dimensiones de la sociedad colombiana.

33 Para Lyotard, el arte moderno (y más aún el posmoderno) reconoce los límites de la representación y, en lugar de intentar dar una imagen clara y totalizadora de la realidad, busca expresar la tensión, el abismo, o la ausencia que surge de la imposibilidad de representar ciertas experiencias o ideas. Por ejemplo, en relación con la representación del Holocausto, Lyotard sugiere que esta tragedia es un evento "irrepresentable" en su magnitud y horror. Cualquier intento de representarlo plenamente en el arte o el discurso corre el riesgo de banalizarlo o de traicionar la verdadera dimensión de la experiencia. Sin embargo, los artistas y pensadores siguen intentando, a través de formas indirectas o fragmentadas, aludir a esta irrepresentabilidad, reconociendo y respetando su carácter incomprensible.

34 En una obra reciente de la artista Clemencia Echeverry, la violencia aparece representada a través de sonidos que hacen alusión a los espacios del terror. Se trata de una obra sonora y visual y en ella se reproducen algunas voces femeninas que buscan y no encuentran, voces que no es posible ubicar porque no forman parte de la realidad narrativa. En efecto, en su audio-video instalación denominada Treno, la artista sitúa al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río Cauca y, sin necesidad de recurrir a imágenes de horror y de extrema crueldad, logra, en la medida que crece el caudal de las aguas, la sensación de hundimiento de quien está en medio de la escena; tan sólo al final, y al modo de una alusión, nos encontramos con rastros –ropas- de una tanatopolítica que la corriente del río arrastra. (Uribe 5)

5.1.1 La escuela de música y el proyecto de lo nacional

La escuela de música, el lugar donde Pedro Cadavid deposita sus esperanzas de formación y crecimiento, se consolida dentro de la obra como un posible proyecto de educación nacional. La escuela es dirigida por el maestro Zabala, un músico que se formó en la Unión Soviética y que, al volver a Colombia, emprende la tarea de dirigir la escuela:

> Al culminar sus estudios, había sido coronado con el premio a la dirección coral que realizaba el instituto y obtenido el diploma superior en perfeccionamiento de piano, se radicó en Colombia. Era otro entonces. Un hombre de edad imprecisa. A veces, un viejo joven. En otras, un joven envejecido. Quería fundar una escuela de música donde el solfeo y la armonía fueran el pilar de la formación. Esa escuela, tal era su sueño, debía ser la semilla de un plan nacional de aprendizaje musical (27)

El plan nacional de aprendizaje musical, que funciona bajo una suerte de normas estrictas encaminadas al aprendizaje de la teoría musical y el alejamiento, casi que enfermizo, de cualquier instrumento, es descrito como el proyecto (fracasado) de un director que recoge la tradición soviética para imponerla en tierras tunjanas, atravesado por el fantasma del comunismo: *"*Más bien recuerda que Zabala se formó en la Unión Soviética y lo que pasa por el comunismo huele a feligresía malsana.*"* (59) Las relaciones directas entre el director, como el representante de una serie de valores tradicionales, y Pedro Cadavid, quién se encuentra en modo exploratorio, permiten pensar la tensión entre la tradición y las posibilidades futuras, en este caso, una tradición que está relacionada de manera directa con los proyectos de

emancipación social de la izquierda que se consolidaron en el contexto de la posguerra. Si la novela de formación se convierte en un vehículo a través del cual se exploran y articulan las complejidades de la identidad nacional, en las que el protagonista no solo experimenta un viaje personal, sino que también encarna simbólicamente la evolución de la nación misma, en *La escuela de música,* las experiencias de Pedro Cadavid reflejan los cambios culturales, sociales y políticos que caracterizan la construcción de una identidad colectiva en torno al fracaso de los proyectos políticos y sociales que prometían una organización social más allá del capitalismo, y que en Colombia se cifran en alternativas insertas en la misma dinámica pero desde la ilegalidad, como el narcotráfico:

> Había algo que auguraba el triunfo de una revuelta popular dirigida por movimientos guerrilleros. Cuba era un modelo porque la victoria de su socialismo, no obstante, la crisis económica permanente y la figura dictatorial de su gobernante, resultaba evidente. En Nicaragua había un proceso de liberación nacional en marcha que entusiasmaba a muchos pese a su excesiva violencia. Los militares, en Chile y Argentina, habían triunfado. En uno se retiraban, ahítos de descrédito, para cederle el poder a los demócratas. En el otro seguirían vigentes por unos años más. En tales circunstancias ese espíritu beligerante dejaba una embarazosa sensación de esperanza. No se sabía lo que sería de un país como Colombia que se definía, con tonos enfáticos, como una de las democracias más sólidas del continente. Aunque había suficientes motivos para sospecharlo, esa juventud no se imaginaba que un destino de avasallamiento militar, proveniente de varios ejércitos, iba a caerle encima como un garrote. Tampoco habría de barruntar — eso se sabría años después al volverse pública la dimensión de sus mecanismos— que esas tendencias subversivas se sumirían en una descomposición profunda al unírseles el gran protagonista de esos días: el narcotráfico. (194-195)

El proyecto político de la izquierda latinoamericana, con el ejemplo a seguir de la revolución cubana, configura un escenario posible que en la escuela de música se traduce, tanto en la guía del director y su práctica de enseñanza soviética, como en la conexión entre la música y el proyecto nacionalista, específicamente en el performance de *Canto General*. Las relaciones que podemos establecer entre la novela de formación y la música en los proyectos nacionalistas radican entonces en su capacidad para sincronizar elementos narrativos y musicales en torno a un propósito unívoco de nación. En muchas ocasiones, la letra de una canción nacionalista o himno refleja la travesía de una nación, sus luchas históricas y sus aspiraciones. Estas letras, como capítulos de una novela, narran la historia de la identidad colectiva y ofrecen una narrativa emocional que resuena en el corazón de la audiencia. Este es el caso de la presentación que se prepara en la escuela de *Canto General*, obra de Mikis Theodorakis que musicaliza el poema de Neruda. La descripción del montaje de la obra, la investigación de Cadavid sobre la misma, y la posterior interpretación, dejan ver la enunciación de una epopeya americana, comparada con *"*nuestra Ilíada*"* que apela precisamente a ciertos sentimientos de los nacionalismos latinoamericanos en dónde la exaltación del pasado prehispánico es fundamental. *"*En los poemas se canta, en acordes triunfales e intimistas, la América insurgente y su naturaleza. Esa América que, desde los indígenas precolombinos hasta las guerrillas actuales, ha combatido para liberarse de la opresión de los poderosos.*"* (237). Estas resistencias a las que apela el poema y la obra del compositor griego, sin embargo, se dan en el contexto de una revuelta interna en la escuela de música liderada por un movimiento estudiantil que buscaba la modificación del *pensum* de la escuela y la posibilidad de participar dentro de ella en múltiples tipos de orquestas en las que la expresión de la música fuera más allá de lo impuesto por el director. La contradicción es más que evidente en la narración, pues mientras la propuesta musical y el performance intentan dar cuenta de un ideal

de nación que está sustentado en la posibilidad de emancipación de los oprimidos y la invisibilización de los opresores, cuando el director tiene la oportunidad de materializar dichas ideas en su contexto particular, las acciones que toma son casi las de un dictador, en principio, al expulsar al compañero de Cadavid, Hernando Escobar, de la escuela de música, además de tomar otro tipo de decisiones arbitrarias. Además de lo anterior, el tomar acciones de extrema vigilancia sobre lo que hacen los estudiantes, y la intransigencia y arrogancia del director, provoca una huelga en la escuela. Este es el escenario en el que se produce la presentación de Canto General que, según el director, es el camino para alcanzar una democracia verdadera.

> El director de la escuela tomó la palabra. Dijo que *Canto General*, obra con gran sentido político, se iba a estrenar en Colombia. Explicó que el gobierno estaba en diálogos de paz con los movimientos guerrilleros. Precisó que cantar los poemas de Neruda, musicalizados por Theodorakis, dos comunistas perseguidos, significaba mucho. Y hacerlo en Colombia, cuya clase dirigente era reaccionaria, ayudaría a que se alcanzara una democracia verdadera. (234)

La democracia verdadera que invoca el director es, sin duda, una democracia que se garantiza mediante la imposición de la violencia y el reconocimiento de los lugares de poder como lugares intocables, así como quiénes están en ellos. La figura del director en la escuela de música se configura desde una perspectiva doble que, por un lado, discursivamente enuncia algunos aspectos en relación con el deber ser de lo político, en este caso, bajo la representación y los significados de *Canto General* y, por el otro, impone su visión de mundo (y del deber de la música) como única posibilidad. Tanto para la escuela, como para el director, el concierto significa una posibilidad que se enmarca en lo nacional, dentro de los intereses del Estado:

> El concierto significaba que el presidente, un conservador con tintes humanistas y amante de la poesía, abría las puertas de su gobierno a quienes quisieran construir la paz. Su llamado se dirigía, en particular, a los grupos guerrilleros. El estreno de Canto General era una prueba de que este mensaje estaba signado por la sinceridad. El presidente había dicho en una de sus proclamas: tiendo mi mano a los alzados en armas para que se incorporen al ejercicio pleno de sus derechos. Y también había dicho: levanto una bandera blanca para ofrecerla a todos los colombianos. (254)

Tal como enuncia Jordi Riba en *Miguel Abensour: La democracia contra el Estado* (2023): *"*[...] una filosofía de la verdad sólo puede conducir a una política de autoridad. Veracidad y autoritarismo son como dos dedos de la misma mano. Aquí encontramos la analogía estructural entre filosofía y política" (35). La música como el arte nacional y como posibilitador de una *"*democracia verdadera*"* se constituye, para el director en una filosofía de la verdad, una en donde la educación nacional debe atravesar la escuela que él ha fundado. Es así como el proyecto de formación de la nación, para Zabala, debe atravesar necesariamente la institución escolar y, sobre todo, una institución musical. Lo que sucede en esa aparente contradicción entre la enunciación discursiva de la democracia como posibilidad de los invisibilizados y la imposición violenta del poder no es nada más que la materialización del funcionamiento de una democracia verdadera pues, por lo menos en el caso colombiano, no ha sido de otra forma sino a través del autoritarismo y especialmente la violencia que se ha mantenido la democracia.

- [Anomia 20. Abensour. Democracia agonística.

Abensour se distancia de las concepciones tradicionales de la democracia, que a menudo la entienden como un sistema de gobierno basado en la representación y la participación ciudadana en elecciones. En cambio, propone una perspectiva radical que se sumerge en el aspecto conflictivo y antagonista (y agonísta) de la democracia. Según Abensour, la democracia no debería ser reducida a un consenso armonioso, sino más bien entendida como un espacio en el que los conflictos políticos y sociales se manifiestan y son gestionados. Abensour se nutre de las ideas de Claude Lefort, otro destacado filósofo-político, para desarrollar su concepto de democracia radical. Lefort sostiene que la democracia implica la ausencia de un lugar fijo y previamente establecido para el poder, lo que genera una *"*indeterminación*"* fundamental. Abensour amplía esta idea, subrayando que esta indeterminación no solo se refiere a la estructura del poder sino también al contenido mismo de la democracia. Un aspecto clave de la democracia radical de Abensour es la incorporación de la noción de antagonía como elemento constitutivo de la democracia. Contrario a visiones que buscan eliminar o mitigar los conflictos políticos, Abensour abraza la idea de que la democracia genuina surge precisamente de la confrontación de intereses, valores y perspectivas diversas. La lucha, en su visión, no debe ser reprimida sino reconocida como parte integral de la dinámica democrática.

En consonancia con la indeterminación propuesta por Lefort, Abensour destaca la importancia de lo inesperado y lo no previsible en la democracia. La democracia radical no se adscribe a un guion preestablecido, sino que está abierta a la emergencia de nuevos problemas y desafíos. Este enfoque implica que los ciudadanos deben participar activamente en la creación constante de la democracia, respondiendo de manera dinámica a las condiciones cambiantes. Abensour critica la tendencia

> contemporánea hacia la democracia consensual, donde se busca minimizar los conflictos y alcanzar acuerdos que apacigüen a todas las partes. Desde su perspectiva, este enfoque tiende a producir una versión empobrecida de la democracia, donde la verdadera pluralidad de voces y opiniones queda silenciada en aras de la armonía superficial. Abensour aboga por una democracia que abrace la confrontación y la tensión como condiciones esenciales para la vitalidad democrática. En el contexto político contemporáneo, la noción de democracia radical de Abensour adquiere una relevancia significativa. En un mundo marcado por polarizaciones políticas, desafíos globales y la lucha constante por la justicia social, la idea de reconocer y gestionar los conflictos políticos sin buscar una concordia artificial resuena de manera poderosa. Abensour nos insta a repensar la democracia más allá de las estructuras convencionales y a abrazar la complejidad inherente a la convivencia democrática. En conclusión, la noción de democracia según Miguel Abensour nos invita a contemplar la democracia como un proceso vivo y conflictivo. Al proponer una noción de democracia basada en la indeterminación, la antagonía y la imprevisibilidad, el conflicto se convierte en algo determinante de la democracia; una fuerza vital que da forma a una democracia auténtica y dinámica. En un mundo donde la diversidad de perspectivas y la lucha por la justicia son cada vez más evidentes, la democracia radical emerge como un enfoque filosófico que desafía y enriquece nuestra comprensión del autogobierno y la convivencia política.

Frente a esta dinámica de la conformación de una *"*democracia verdadera*"* resalta en la narración que, posteriormente a la presentación de *Canto General* en el teatro Colón, el proyecto de la escuela entre en una lenta decadencia que finalizará, probablemente, en su cierre. Esta decadencia inicia especialmente por las *"*vacaciones*"* que decreta el director lo que

inició una desbandada de los estudiantes más antiguos y que no estaban de acuerdo con el proyecto de la escuela, y que buscaban que lo popular y el folklore fueran parte de la formación musical que recibían. La necesidad de los estudiantes en la escuela de música es invisibilizada, silenciada y acallada por el director, tanto con las expulsiones de algunos estudiantes, como con la determinación de las vacaciones para que, al volver, se ignoraran las peticiones estudiantiles y sucediera la *"*desbandada*"*. Ahora bien, estas acciones, tanto del director como de los estudiantes de la escuela, hacen eco en gran medida de la historia política de Colombia, la cual ha estado marcada por períodos de violencia, conflictos armados y desafíos estructurales que han influido en la configuración de la democracia en el país. La analogía funciona en el contexto de la Constitución de 1991, en el que se diseña un ordenamiento jurídico ideal que se contrapone proporcionalmente a la cotidianidad del país, tanto del momento histórico de los acuerdos de la Constitución, como las décadas previas y las posteriores. Y es así como, las acciones del Estado en torno a la idea de democracia que refunda la nación en el 91 contienen estas dos caras; por un lado, reivindica una serie de derechos y posibilidades mediante el ordenamiento jurídico, y por el otro, limita y coarta las libertades individuales, además de silenciar e invisibilizar las voces disidentes que buscan transformaciones sociales[35]. Lo anterior hace explícito lo que Lafont, C. (2021) denomina *"*déficits democráticos*"*, en dónde se hace explícito que las nociones de representatividad y participación son cada vez más débiles en las democracias actuales.

[35] Podemos ejemplificar lo anterior con dos casos particulares, pre y post constitución de 1991. El primero de ellos es el surgimiento de la Unión Patriótica (UP) en la década de 1980. Esta coalición política nació como resultado de los diálogos de paz entre el gobierno colombiano y las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). La UP buscaba la participación política de diversos sectores sociales, incluyendo excombatientes guerrilleros y líderes populares. Lamentablemente, la UP enfrentó una violenta persecución que resultó en la trágica pérdida de muchos de sus miembros, incluyendo candidatos presidenciales y congresistas. Este episodio marcó un oscuro capítulo en la historia colombiana, evidenciando las tensiones y desafíos asociados con la integración política de grupos insurgentes. El segundo, en la historia social de Colombia, es la persistente lucha de los líderes sociales por la justicia, los derechos humanos y la equidad. A lo largo de las décadas, líderes comunitarios, defensores de derechos humanos, y activistas han emergido en diversas regiones del país, enfrentándose a desafíos como la violencia política, el desplazamiento forzado y la falta de acceso a recursos básicos. Lamentablemente, muchos de estos líderes sociales han sido objeto de amenazas, violencia e incluso asesinatos, lo que subraya la complejidad y peligrosidad de su trabajo. Estos defensores de derechos humanos representan una fuerza crucial en la construcción de una sociedad más justa y equitativa, abogando por cambios significativos en políticas y prácticas gubernamentales.

Ahora bien, la mirada de la historia política en general atraviesa distintos momentos y enunciaciones sobre el concepto de democracia, que va desde la concepción tradicional de democracia representativa y participativa, la cuál ha sido una posición dominante en Colombia y que, con la Constitución de 1991, podríamos decir se transforma en una democracia social, que busca no solo la representación política, sino también la equidad social y económica. Este enfoque destaca la importancia de abordar las desigualdades estructurales y promover políticas que busquen el bienestar social. La Constitución de 1991, en particular, introdujo elementos de democracia social al reconocer derechos económicos y sociales, como el acceso a la salud, la educación y la vivienda, que intentan reivindicar a una clase social que ha estado desfavorecida hasta el momento. Sin embargo, a pesar de estos avances, persisten desafíos en la materialización efectiva de una democracia social en Colombia. En el contexto del conflicto armado en Colombia la respuesta del Estado frente a las demandas de distintos grupos sociales ha sido, a través de políticas de seguridad, la invisibilización y el silenciamiento de estas demandas, lo que ha generado tensiones entre la necesidad de mantener el orden y la promoción de los principios democráticos. Esto ha llevado a preguntas críticas sobre la relación entre la democracia y la seguridad nacional en contextos de conflicto armado. En *La escuela de música* se pone en cuestión, tanto el papel de la escuela en la formación de los individuos, que funciona en principio para la adecuación a una sociedad autoritaria, como la democracia misma. En una escena posterior, Isaac Córdoba, un amigo del grupo de estudiantes de música, es invitado a una de las diversas sesiones que ellos tienen para compartir y debatir. En esta, Isaac manifiesta, no solo ese *"*descontento*"* por el sistema político (democracia), sino también por la relación de este con la formación de los individuos:

> Con una agresividad inesperada abordó el tema de las democracias liberales afincadas en la tecnología y las finanzas. Los contertulios escucharon, incómodos, su enardecimiento. La alienación de nuestros días es el consumo, comenzó diciendo

> Córdoba, y los oyentes supieron que estaba citando a un Marcuse superado. Pero se consideraron aludidos cuando Córdoba, creyente en las bondades del autodidactismo, atacó la educación universitaria que bendecía un conocimiento tan especializado como avaro. (313)

Para Córdoba, uno de los elementos fundamentales que mantiene las desigualdades sociales es la educación misma, pues estructuralmente ignora las desigualdades a través de la *"*objetividad*"* del resultado. Esto amplia las brechas sociales y, aunque la Constitución de 1991 reconoce una amplia gama de derechos sociales, la materialización efectiva de estos derechos sigue siendo un desafío. La desigualdad económica, la falta de acceso a servicios básicos en algunas regiones y la persistencia de la pobreza son temas que requieren una atención especial. Ahora bien, por otro lado, tal como enuncia Jaramillo, N. (2015) en *"*Percepciones sobre la democracia en Colombia durante la primera década del siglo XXI: análisis preliminares*"* también encontramos que, en aquello que se piensa sobre el ejercicio democrático en una sociedad como la colombiana, la democracia no implica ninguna acción participativa, sino que se lee como un ejercicio pasivo en el que lo único que se realiza es votar: *"*[...] los colombianos tendieron a asociar esta noción con: 1. libertades individuales y civiles: 2. el derecho al voto; 3. igualdad y justicia; y 4. participación principalmente*"* (158), esta pasividad no es otra cosa sino la aceptación de la autoridad, que viene dada por los distintos escenarios de formación, ya sean institucionales o no.

Estas relaciones que atraviesan lo que dicen algunos personajes en la obra sobre la democracia, se vinculan de manera directa con otro elemento que nos parece importante resaltar y es el estrecho vínculo que se establece (en la obra) de manera recurrente entre música y nación, especialmente bajo la idea del nacionalismo. Después de la presentación de *Canto General*, en la obra hay un capítulo titulado *"*Nacionalismo*"*, en el que Cadavid inicia a

impartir clases de literatura musical. Allí podemos observar la clara aproximación (y distancia) hacia el concepto de lo nacional, y una idea de nación que se expresa como una pregunta, en primer lugar, por aquello que podemos denominar como *"*arte nacional*"* y, en segundo lugar, el rechazo a una idea de lo nacional por parte de los estudiantes de Cadavid:

> Lo exótico de los nacionalismos entusiasmaba al principio, pero desembocaba en caricatura populista o en tarjeta postal. [...] Mientras el nacionalismo recorría Europa con su mortaja a cuestas, dio un salto a las recién nacidas repúblicas latinoamericanas para vigorizarse. Y era evidente que, en música y en literatura, lo nacional, como prueba de pertenencia, seguía imperando en un país como Colombia. Pero ¿qué era eso del arte colombiano? ¿Aquel que nacía en un espacio particular? ¿El realizado por personas criadas en estas latitudes? ¿El que seguía una tradición hundida en la república, la colonia y en los tiempos de la conquista? ¿Y cuál era, en realidad, la esencia de la música colombiana? ¿Un ritmo, una cadencia, una melodía, un canto, una armonía? Cadavid decía que nada de la tradición poseía, en rigor, una base propiamente colombiana, ya que cualquier tradición se construía con una serie de elementos provenientes de muchas partes. Lo colombiano en particular, y lo latinoamericano en general, se expresaba como un batiburrillo. (279)

Las preguntas que se realiza el estudiante de Cadavid se pueden extender fácilmente a cualquier ámbito de lo nacional: ¿qué es eso de lo colombiano?, ¿cuál es la realidad de la esencia de lo colombiano? La noción de batiburrillo, de mezcla, de desorden, rechaza de manera puntual cualquier aproximación a una identidad fija en la expresión de lo nacional, tanto en Colombia como en latinoamericana. Sin embargo, no solo en la expresión de una identidad colectiva, sino también en las identidades individuales y en el papel del arte en la formación, tanto de la identidad de los sujetos como de la nación. En el capítulo titulado *"*Dignidad*"* habla el

maestro Zabala para hacer una explicación del proyecto de la escuela misma. Esa explicación vincula de manera directa el papel de la música, en la formación de los espíritus de los estudiantes y de sus implicaciones en *"*¿Para qué ser músico en un redil de sordos? ¿Serlo en un país donde la música solo se ha usado para rezar en las iglesias, marchar en los desfiles y bailar en las verbenas?*"* (56). La postura del maestro y director de la escuela presenta una perspectiva bastante hegemónica sobre el rol de la música en la construcción de lo nacional, despreciando de antemano las manifestaciones populares, y situando al arte en el lugar que históricamente le ha dado la élite latinoamericana. Va a ser interesante cómo ante esta honorabilidad de la música, los personajes Cadavid, Escobar y Otalora ríen y reaccionan con burla y desdén por dicha ocurrencia. Es el siguiente capítulo, titulado *"*El examen*"*, en el que va a ser aún más explícita la postura que tienen los jóvenes frente a las ideas de su maestro y director: *"*Una cosa es creer en la música como un oficio y otra prometer que salvaremos a un país o a la humanidad con ella*"* (58) dice Sánchez a lo que interpela Escobar: *"*a Colombia no le salva a nadie lo que nace torcido jamás endereza*"* (58). Estas dos oraciones-ideas enuncian de una manera bastante taxativa que, en principio, para el director Zabala, que pertenece a otro tipo de generación, el papel del arte, la música y de aquellos elementos de la cultura que *"*ennoblece el espíritu*"* son fundamentales para la construcción de la nación, y de una sociedad más noble más justa con los valores románticos (libertad, orden, progreso), para los jóvenes estos elementos ya no tienen ningún tipo de sentido. Aquí valdría la pena agregar que, dentro de esos ideales, la misma idea de nación como un ideal romántico ha desaparecido.

La perspectiva que encarna el director, de una democracia verdadera, de salvaguardar cierto tipo de valores *"*cultos*"*, y de construir un proyecto de educación nacional, contrasta de manera particular con la promesa que constantemente hace Zabala a sus estudiantes de una beca en la Unión Soviética: *"*El maestro Zabala se comprometía a hacer las gestiones necesarias para que se fuera a la Unión Soviética.*"* (265 - 266), y de la ilegitimidad de la escuela

ante las instancias de regulación nacional como el Ministerio de Educación. La institución que el director consideraba iba a guiar el sendero de la educación musical nacional es ilegítima.

> Pero quienes iban en busca de trabajo en otras ciudades tropezaron con un obstáculo: el certificado de estudios otorgado por Zabala no poseía ninguna validez. Mejor dicho, era nada ante el Ministerio de Educación. [...] Recordó que su propósito era crear una entidad donde el arte organizado de los sonidos fuera el motor y sirviera de base a un plan nacional de educación musical. Ese camino, observó, aunque escabroso, ya tenía sus cimientos. Marcial Burbano preguntó por qué no les había explicado antes la situación. Es injusto estudiar tanto y salir de aquí sin nada, opinó. Pero el maestro se escabulló con razones pragmáticas. Nunca era inútil estudiar música. Además, con lo aprendido en la escuela se podía entrar a cualquier conservatorio y homologar muchas de sus materias. (348)

No deja de ser revelador cómo, quien en la novela representa, en apariencia, los valores democráticos, y quien discursivamente encarna aquella democracia muy en consonancia con la transformación social que está teniendo Colombia a finales de la década de ochenta e inicios de los noventa (además de ser la figura adulta de la autoridad), es la voz de una promesa que carece de posibilidades, además de la ilegitimidad de la institución que representa. La escuela de música, de esta manera, ejemplifica tanto los ideales de la formación como proyecto de lo nacional, además del carácter que tiene. En *La escuela de música* la relación evidente es la del fracaso de un proyecto nacional total en donde los proyectos totalitarios de la segunda mitad del siglo XX como el de la Unión Soviética, o incluso los proyectos democráticos, son dos caras de una misma moneda, en donde el autoritarismo, y la razón instrumental adultocéntrica se imponen a las distintas formas de la infancia. En este contexto, la caída del muro de Berlín es el fin, tanto del proyecto político, como del ideal de una gran narrativa que iniciaba con la emancipación de los sujetos y finalizaba con la consolidación de un proyecto político en el que

la represión al contradictor político será una de sus características esenciales. La caída del bloque Soviético resulta ser el último paso de la utopía emancipadora como un gran relato:

> Un día llegó la noticia. El muro de Berlín se había desplomado. Poco después fue el comunismo soviético el que cayó. Cadavid veía en los televisores de las tiendas cómo se volvía añicos la milenaria utopía del proletariado. Las estatuas de los líderes, venerados como profetas de la felicidad colectiva, eran arrojadas de sus pedestales para ser meadas, escupidas, destrozadas por gentes que festejaban la libertad. La economía de un Estado, burocratizado hasta el terror, se había venido abajo. Y ahora entraban con fuerza implacable los vientos del mercado. De un capitalismo que, a diestra y siniestra, clamaba su victoria. El maestro Zabala no tardó en decirle a Cadavid que las becas se habían interrumpido. Todo estaba tan embrollado que los estudiantes extranjeros debían decidir si se quedaban bajo las nuevas reglas del sálvese quien pueda o retornaban a sus países. El director estaba perplejo. Sospechaba que al caerse la edificación de allá, la suya en Tunja tendría un destino similar. (440)

5.1.2 Salvar la democracia, maestro.

Catherine Colliot-Thélène y Manuel Cruz (2020) dicen en *Democracia sin demos* que: *"*Democracia es el nombre que damos hoy a la comunidad política ideal, de la que se admite que las sociedades occidentales contemporáneas constituyen formas aproximadas.*"* (7) sosteniendo como tesis principal de su texto *"*[...] que el sujeto político moderno escapa esencialmente a toda asignación comunitaria*"*.(8) No deja de ser precisamente paradójico (como señala Chantal Mouffe) que se haya estructurado discursivamente la noción de democracia contraponiéndola a las formas de gobierno autoritarias se imponen mediante la dominación y que, como bien señalan Colliot-Thélène, C. y Cruz, M. (2020):

> [...] hay pocos teóricos demócratas que acepten reconocer que el control del «pueblo» sobre los actos de aquellos que lo gobiernan, miembros de los cuerpos legislativos y del ejecutivo reunidos, es una ficción cuyo sentido histórico fue el de un principio de legitimidad opuesto al de las dinastías hereditarias, pero que nunca implicó, ni siquiera para la autoridad más indiscutida de la teoría democrática moderna, Jean-Jacques Rousseau, que el poder político pueda perder el carácter de una dominación ni el ciudadano el de ser sometido. (13)

Nos interesa resaltar, de la aproximación de Colliot y Cruz, entender la democracia como *"*[...] una ficción cuyo sentido histórico fue el de un principio de legitimidad*"*, pues en principio, tal cual hemos visto en la narración de Pablo Montoya, lo que se configura alrededor del concepto de democracia es una necesidad de legitimación más que la materialización de ciertas prácticas de libertad o participación. Y es fundamental dar cuenta que esta legitimación no es posible sin que exista un proceso de formación para que los individuos (infantes) puedan aprender la forma en la que operan las estructuras de dominación. Ha sido la infancia, precisamente, el lugar el cual todas las formas de autoridad se imponen (jurídica, cultural, violenta). Ahora bien, esta legitimación es posible observarla de una manera más clara en uno de los episodios más traumáticos de la historia reciente en Colombia: la toma del Palacio de Justicia, hecho que es relatado en la novela. Los eventos ocurridos en Bogotá el 6 y 7 de noviembre de 1985 marcaron un hito en la historia colombiana, tanto por las consecuencias materiales, en el sentido de las torturas y asesinatos por parte del Ejército colombiano, como por los elementos simbólicos y discursivos. Un elemento para resaltar es que, en medio de la operación militar para retomar el control del edificio, el coronel Alfonso Plazas Vega pronunció la frase *"*mantener la democracia, maestro*"*. Esta expresión ha sido objeto de intensos debates y análisis, reflejando las complejidades y tensiones políticas de la época. En *La escuela de música* la escena es descrita de la siguiente manera:

> En una televisión, puesta en un estante, vieron las imágenes. Los mandos del ejército decidieron asaltar el aposento de la justicia colombiana que ya había sido atacado por la guerrilla. Vieron tanques, helicópteros, explosiones, humo salir del palacio. Las voces de los locutores eran exaltadas. Las imágenes, de repente, se interrumpieron... Los dos amigos se hallaron frente a un partido de fútbol. Isaías propuso que volvieran a casa. Allí pusieron el radio. Comieron escuchando las noticias. A cada rato, Córdoba decía que al país se lo había llevado el diablo. La voz del jefe de la Corte Suprema de Justicia, prisionero en su oficina, se escuchó en un altoparlante. Pedía, en medio del fuego cruzado, detener los disparos de los cañones y las ráfagas de las metralletas. Solicitó desesperadamente que se estableciera un diálogo entre los guerrilleros y el gobierno. Pero el gobierno, en manos de los militares, no aceptó ninguna salida negociada. El presidente del país fue indiferente a los llamados de sus jueces supremos. En un acto inesperado, de cobardía o impotencia, su presencia se tornó invisible. El poder de los militares, de un lado y del otro, se adueñó de la coyuntura, y a lo largo de dos días se desplegó un horizonte de destrucción. El Palacio de Justicia ardió, y en su interior quedaron atrapados cadáveres carbonizados. Los grandes representantes de la justicia colombiana, civiles y guerrilleros fueron aniquilados con sevicia. Y uno de esos coroneles febricitantes dijo, en una entrevista, que el ejército, y él en su nombre, había salvado la democracia. (306)

Para comprender la magnitud de la frase del coronel Plazas Vega es esencial contextualizar la situación en la que se encontraba Colombia en la década de 1980. El país estaba inmerso en un conflicto armado interno que involucraba a guerrillas, paramilitares y fuerzas del Estado. La toma del Palacio de Justicia fue realizada por miembros del grupo

guerrillero M-19, quienes buscaron llamar la atención sobre sus demandas y realizar un *"*juicio político*"* al gobierno de Belisario Betancur. La respuesta del gobierno fue una operación militar para retomar el control del Palacio, que culminó en un enfrentamiento violento y la destrucción parcial del edificio. La tragedia resultante dejó un saldo de numerosas víctimas, incluidos empleados del Palacio, magistrados de la Corte Suprema de Justicia, guerrilleros y miembros del ejército nacional. Es durante la operación militar para retomar el Palacio de Justicia que el Coronel Alfonso Plazas Vega, a cargo de las fuerzas gubernamentales, pronunció la frase "mantener la democracia, maestro". Esta expresión se ha interpretado de diversas maneras y ha sido objeto de análisis crítico en el contexto de la justificación de la acción militar. La frase sugiere una conexión directa entre la operación militar y la preservación de la democracia, y deja claro que son aquellos que tienen la posibilidad de utilizar la violencia de manera legítima quiénes salvaguardan la democracia, así lo anterior implique la pérdida de vidas humanas, la tortura, la desaparición forzada, y las demás acciones que han sido ampliamente denunciadas por distintas organizaciones sociales y de defensa de los derechos humanos; nuevamente, democracia verdadera y autoridad van de la mano; todo lo anterior no son más que daños colaterales para *"*mantener la democracia*"*... la democracia que actualmente existe en Colombia es aquella que salva el Coronel Plazas.

La única posible conclusión a la que llegan Cadavid y algunos de sus compañeros, frente a los sucesos descritos en la novela, viene en palabras de uno de los compañeros y amigos de Cadavid: *"*Lo mejor, le decía a Cadavid, era largarse, esconderse, aislarse. Dejar que Colombia se arrojara de bruces en el fragor de sus luchas absurdas y abstenerse de participar en sus proyectos equívocos. Había que darle la espalda a un Estado fraudulento y a una insurgencia atrabiliaria para edificar el propio jardín.*"* (307) La toma y retoma del palacio de justicia hace evidente para los personajes que están en proceso de formación que cualquier proyecto político total, ya sea el democrático, el soviético, o las revoluciones guerrilleras,

culmina con el fracaso inminente. La casa del florero es el inicio y el fin de un proyecto de nación que inicia con una transferencia de poder (de la corona española a los criollos) denominada independencia, y finaliza con otra transferencia de poder (del poder ejecutivo a las fuerzas militares) denominado democracia. Como respuesta a ello, la única salida es la de edificar nuestro propio jardín.

- [Anomia. 21. Micrología. Lyotard

La micrología de Lyotard se sitúa en contraste con las grandes narrativas, también conocidas como *"*metanarrativas*"*. Estas metanarrativas son grandes explicaciones totalizadoras que buscan unificar y dar sentido a la experiencia humana a través de la historia, la ciencia, la filosofía, la religión u otras formas de relato. Ejemplos de metanarrativas incluyen el progreso científico, el marxismo, el liberalismo, las narrativas religiosas tradicionales y, por supuesto, la democracia.

Lyotard argumenta que es una condición de lo posmoderno que estas metanarrativas han perdido su capacidad de legitimación y han sido reemplazadas por pequeños relatos, lo que él llama *"*microrelatos*"* o *"*micrologías*"*. Estas micrologías son narrativas locales, específicas y fragmentadas que no buscan la universalidad ni la coherencia totalizadora de las grandes narrativas. En cambio, se centran en las múltiples perspectivas, las voces individuales y las pequeñas historias que constituyen la diversidad de la experiencia humana.

La micrología de Lyotard aborda la naturaleza descentralizada y pluralista de la información en la sociedad contemporánea. Podíamos decir que son testimonios individuales, relatos personales, narrativas locales, historias marginales y expresiones artísticas fragmentadas; jardines propios en los cuales los humanos se configuran y constituyen a sí mismos o en pequeños colectivos. Cada micrología representa una

> perspectiva única y parcial, contribuyendo así a un mosaico complejo de voces y experiencias. Para Lyotard: *"*La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un *now* sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micrología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al *"*tema*"* sino a: ¿sucede?, a la indigencia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime*"*. (Lyotard 1998 107). Lo anterior implica una apertura a la multiplicidad de relatos y una comprensión de que no hay una única verdad universalmente aplicable. En lugar de buscar la verdad totalizadora, la apreciación de la complejidad de los jardines propios permite configurar distintas imágenes y formas que derivan de la formación.

En *La escuela de música*, a través de la ficción, encontramos una aproximación testimonial sobre lo acontecido el 6 y 7 de noviembre de 1985. En el capítulo titulado *"*Palacio*"* encontramos el testimonio de uno de los guerrilleros que ingresa al palacio de justicia y que, al parecer, es el único sobreviviente: *"*Fuimos treinta y cinco los que entramos, dijo. No sé cuántos salimos. Tal vez soy el único que está vivo y puede contar la historia. Pero la mía, continuó, y la de los demás sobrevivientes, no es la historia verdadera. Solo es una aproximación. La verdadera es la que nunca será dicha porque quienes podrían contarla han desaparecido o están muertos. Aunque aquí está el meollo del asunto. ¿Los muertos o los desaparecidos tienen voces? Muchos piensan que no. Yo, al contrario, creo que las tienen y puedo escucharlas.*"* (317) El relato que hace el personaje sobre la toma del palacio nos permite pensar el lugar que toma el relato dentro de la ficción, no solo en su carácter testimonial, sino como fabulación de un acontecimiento que, aunque reconocemos como histórico, en la ficción

permite, más que una reivindicación, la construcción de un nuevo relato, que implica, como lo enuncia el personaje, explicitar que existe una historia que nunca será dicha. En este sentido, la ficción producirá ese relato que no es posible decirse, pues es el de aquellos que ya han muerto, que no existen y por lo tanto no tienen voz, aunque es posible oírlo, lo que nos lleva al segundo elemento, que es precisamente la potencia de la escucha como desarticulación del régimen de lo visible y como potencia de lo político.

En el caso de la ficción, es importante retomar las palabras de Raúl Rodríguez Freire, en *Las manos de la ficción. Notas para una genealogía* (2023):

> […] la ficción no tiene que ver con lo no cierto, sino con la producción de lo que no existe a partir de lo que hay, sea esto una ley, una vasija, un personaje, una novela, o el futuro. Por otra, veremos que la ficción no refiere una facultad del alma, sino una capacidad para trabajar una materia con las manos sea esta la escritura, la arcilla o la madera. La ficción es un trabajo material que articula cuerpo e imaginación, un trabajo que requiere una elucidación para enfrentar la falta de imaginación de nuestro presente. (8)

¿Qué es lo que produce, en general, la ficción sobre la toma del palacio de justicia? Podríamos decir que preexiste, en este testimonio, una memoria que se vuelva hacia el presente y hacia el futuro, pues plantea precisamente que hay unas voces no escuchadas (las de los muertos), y sobre las que es necesario detenerse, no para darles voz, pues esta acción sería imposible, sino para que la atención y la intención de escucha exista en un lugar que se configura para no necesitar volver a las voces de los muertos. Lo que produce la ficción sobre la toma del palacio es (como mínimo) una pregunta, pero nunca una respuesta. Y la pregunta es una búsqueda, es un lugar que aún no existe, y su búsqueda involucra, en primer lugar, a quién escucha, no a quien habla. Y este gesto podríamos decir que es también el primer gesto

de la ficción. En la escucha existe, antes que nada, un detenerse frente a la palabra del otro. No toda escucha implica necesariamente una respuesta, pero si un momento de atención, de contemplación de la palabra, de hacer lento el tiempo hasta llegar al silencio previo a la respuesta. Ahora bien, detenerse para contemplar y escuchar la voz de los muertos desafía la aceleración intempestiva del tiempo actual, y propone una escucha sin respuesta. Y es un gesto que involucra (o debería involucrar), en principio, a cualquier espacio de formación. El sujeto que se forma es siempre uno que escucha; escuchar implica estar abierto a las ideas del otro, permitiendo que las perspectivas diferentes influyan y transformen las propias. Este proceso de diálogo y escucha activa es esencial para la formación (*Bildung*g), pues también es un acto de acogida del otro, un espacio para que la alteridad aparezca.

- Anomia 22. Ursula K Le Guin – Contar es escuchar o la potencia de la ficción.

Le Guin dicen en *Contar es escuchar* (2017) que *"*La interpretación oral es irreproducible.*"* (187) Plantea así, de manera intempestiva, una alternativa directa a la afirmación benjaminiana del pensar la obra de arte como un elemento susceptible de reproducción, que viene vinculada de una forma tangencial con los posibles relatos que no son posibles de reproducir, y que van más allá de la oralidad (la técnica permite la grabación, por lo menos, de la voz y así la oralidad se vuelve reproducible), sino que estructuran un relato en donde no es únicamente el protagonista la voz de un humano, pues se conjugan tiempos, lugares, personas y circunstancias particulares para que lo que sucede en el relato sea único e irreproducible. Le Guin continua en su texto con una aseveración particular: *"*Lo que necesita un niño, lo que todos necesitamos, es conocer a otra gente que haya imaginado la vida en Eneas que tengan sentido y permitan cierta

libertad, y escucharla. No oírla pasivamente, sino escucharla. Escuchar es un acto de comunidad, que requiere un lugar, tiempo y silencio. Leer es una manera de escuchar.” (Le Guin 196) Dos elementos centrales atraviesan las palabras de Le Guin que vale la pena tomar en cuenta: la relación entre imaginación y escucha, y entre escucha y comunidad. Para Le Guin, en principio, la ficción ofrece una objetividad relativa, en donde la capacidad de crear mundos alternativos y narrativas cohesivas permite a la ficción trascender las limitaciones de la realidad además de explorar aspectos profundos de la condición humana sin las restricciones de la realidad, lo que permite que las obras literarias despierten emociones y reflexiones más intensas en el público. Uno de los aspectos más poderosos de la ficción, según Le Guin, es su capacidad para generar empatía y comprensión hacia experiencias y perspectivas diferentes a las propias. A través de la identificación con personajes ficticios y la inmersión en mundos imaginarios, los lectores pueden ampliar sus horizontes y desarrollar una mayor sensibilidad hacia las luchas y triunfos de otros. Esta capacidad de la ficción para conectar a personas de diferentes orígenes y culturas, fomentando la comprensión y el respeto mutuo, la convierte en una herramienta invaluable para la construcción de sociedades más inclusivas y tolerantes. Siempre en el contar está un otro que es interpelado por aquello que se cuenta, y esa interpelación implica también una acción transformadora hacia (y con) el otro, ya sea únicamente la de la transformación en el lugar, al predisponer un escenario para el contar, en el tiempo, al interrumpirlo, o del silencio, al irrumpirlo. Es el contar la presentación de otra forma de acceder al mundo y a la palabra por el orador quién presenta visiones alternativas del mundo a un alguien que escucha y, en esta acción (yo, como oyente, debo imaginar necesariamente las palabras y las historias contadas) de imaginar nuevas posibilidades para el futuro se posibilita la construcción de comunidad. Esta capacidad de la ficción mediada por la interpretación oral para

desafiar las normas establecidas y estimular el pensamiento crítico la convierte en una fuerza motriz para el cambio social y político.

Escuchar la voz de lo que cuentan los muertos del palacio de justicia se constituye en una posibilidad para la construcción de un nuevo relato o un nuevo futuro. Y ese escuchar atraviesa inevitablemente la capacidad de imaginar, en el caso particular, aquello que nos dirían los muertos si hablaran, que sería mucho más verdadero que los relatos fragmentados de los vivos sobrevivientes. El testimonio a partir de Auschwitz se convirtió en un elemento central para la recuperación de la memoria de los pueblos, especialmente en el caso particular de los sobrevivientes de la segunda guerra mundial. Sin embargo, es importante reconocer que estos sobrevivientes están caracterizados por ser completamente víctimas de las acciones bélicas y, en el contexto colombiano, incluso la noción de víctima en algunos casos no está delimitada claramente. ¿Son completamente víctimas (o victimarios) los guerrilleros que irrumpieron en el palacio, pero fueron torturados y desaparecidos por el estado?, ¿son completamente victimarios (o víctimas) los militares que ejecutaron órdenes para asesinar ciudadanos y presentarlos como bajas en combate? Esta ambigüedad invita necesariamente a otras formas del testimonio, que implica asumir las potencias de la ficción en su relación doble de fingir, pero también de forjar atendiendo a lo irreproducible, no solo de lo oral como mediación, sino en esa tensión que se crea al vincularse con el escuchar como un dejar-ser-al-otro, lo que implica necesariamente romper el régimen de lo visible pero también el de la palabra que busca necesariamente una respuesta y una finalidad. Tal como refiere Rodriguez Freire: *"*[...] la capacidad imaginativa estaría asociada con lo pecaminoso, lo improductivo, lo inútil y lo femenino, pero también con lo infantil, todas cualidades que harían de ella un elemento incómodo, cuando no innecesario, superficial, para lo que se espera de una nación y de un mundo centrados en lo práctico y lo económico*"*. (7) Es la acción de escuchar (más no de

decir), de imaginar lo no práctico, una cualidad (y potencia) de la infancia. Es por ello por lo que, lo que permite el pensamiento musical, es también una posibilidad que se materializa en lo político.

5.1.3 Escuchar para construir el jardín propio.

La escuela de música está atravesada inevitablemente por momentos en los cuales la descripción sobre lo musical cobra un sentido más allá de lo descriptivo y los vincula con elementos afectivos y sensibles que nos permiten pensar, en principio, en una alternativa a la concepción hegemónica de la formación, la cual privilegia, tanto lo letrado como lo visible, como las únicas vías de acceso al conocimiento. Ahora bien, educarse musicalmente implica precisamente dejar entrar otro régimen que no es el visible, implica dejarse atravesar por un reparto de lo sensible[36] en el que se requiere de una disposición y atención distinta, que no necesariamente apela a la comprensión racional ni al entendimiento, sino que se dirige a lo emocional, a lo afectivo, y, podríamos decir que se vincula en una relación más estrecha con la infancia y sus significados. En el aprendizaje de Cadavid durante la narración, uno de los primeros referentes musicales que aparecen en la obra es Schumann. La referencia al autor

36 El concepto de "reparto de lo sensible" propuesto por el filósofo francés Jacques Rancière es una noción fundamental en su obra que busca entender cómo se estructuran las relaciones de poder y dominación en la sociedad a través de la distribución de lo que es visible y audible, lo que se puede percibir y entender como parte de lo común. Este concepto se deriva de su análisis sobre la política estética y la relación entre la estética y la política en la modernidad. Rancière plantea que en toda sociedad existe un ordenamiento específico que determina qué voces, cuerpos y experiencias son reconocidos como legítimos y cuáles son relegados al ámbito de lo invisible o lo inaudible. Este reparto de lo sensible no solo implica una división de lo sensible en categorías jerárquicas, sino también la asignación de roles y posiciones sociales a partir de estas categorías. Es así como el reparto de lo sensible es el resultado de una lucha política por la definición de lo que es visible y audible en la sociedad. Los regímenes políticos y sociales establecen ciertas normas y jerarquías que determinan quiénes tienen voz y quiénes son silenciados, quiénes son reconocidos como sujetos políticos y quiénes son considerados meros objetos de dominación.
Sin embargo, Rancière también sostiene que existe la posibilidad de ruptura y resistencia frente a este reparto de lo sensible. A través de lo que él denomina "política estética", los sujetos pueden desafiar y subvertir las categorías preestablecidas, reconfigurando así el orden existente y creando nuevas formas de percepción y comprensión del mundo.
Un ejemplo clave que utiliza Rancière para ilustrar su concepto es el arte moderno y su capacidad para perturbar las normas establecidas y cuestionar las divisiones tradicionales entre lo sensible y lo inteligible, lo visible y lo invisible. El arte, según Rancière, puede abrir nuevos horizontes de experiencia y pensamiento al desafiar las convenciones estéticas y políticas dominantes.

está vinculada con la aproximación, en primer lugar, a las nociones de silencio y nada, como orillas de lo musical, aunque también al gesto del recuperar la infancia mediante los sonidos: *"*Silencio y nada que eran las orillas definitivas de la música. Se referían también al modo en que la nostalgia de una infancia perdida se definía en los sonidos*"* (117). Definir la infancia (la nostalgia de una infancia perdida) en los sonidos posibilita la reflexión sobre aquello que ha sido audible, y aquello que ha sido silenciado. Pero, además, también implica la reflexión sobre lo audible intraducible a un lenguaje adulto (las voces de los muertos del palacio). Por otro lado, Cadavid también habla de una relación que establece con Schumann gracias a que descubre una sensibilidad parecida a la suya en su música. "Esta atracción [...] era tan fuerte que Cadavid se preguntaba qué hacer con ella. No le bastaba con escucharlo. Había algo más, como un conjuro, que debía efectuar.*"* (117) Ese conjuro que Cadavid pretende efectuar se traduce en un cuento que escribe sobre el autor alemán que servirá de germen para la escritura de una novela a partir de lo que estaba viviendo en la escuela de música (que podríamos intuir que es la novela que leemos). Es una conversación que el personaje está teniendo con el lector (y con el autor) que resuena desde el pasado, y se inserta en la obra en el presente de esta. Pero es también un conjuro para todos los otros posibles lectores que la novela tendrá. Este juego narrativo es el que de una u otra manera permite anticipar las posibilidades para hacer audibles esas voces que no se dirán nunca, pero que se presentan a través de las múltiples formas del arte.

- [Anomia 24. Rosa. Resonancia

Hartmunt Rosa, en una entrevista publicada en 2023 llamada *¡Aceleremos la resonancia!,* nos dice que: *"*La resonancia se produce cuando hay un encuentro con el otro*"*. (33) El primer encuentro con el otro es un encuentro uterino. A partir de la semana quince de gestación, el feto tiene contacto con algunos de los órganos del cuerpo de su

madre, y a través de vibraciones percibe los ritmos de ese otro cuerpo, resuenan en su cuerpo los latidos del corazón y los tiempos de su respiración. Es en la experiencia materna – infantil en donde inicia el contacto con el otro, en el resonar del vientre. El concepto de *"resonancia"*, propuesto por Hartmunt Rosa, se establece como una forma de comprender la relación dinámica entre los individuos y el mundo que los rodea. La resonancia, según Rosa, se refiere a la capacidad de una persona para establecer conexiones significativas y satisfactorias con su entorno, lo que resulta en una sensación de plenitud y vitalidad en la vida cotidiana; establecer una relación receptiva con los otros, pero no únicamente con los otros humanos, sino también con los no humanos, con la naturaleza, con los objetos y las acciones que realizamos, posibilita la apertura al otro: el lenguaje. La resonancia se logra cuando una persona experimenta una relación profunda y auténtica con el mundo que la rodea, así como el feto experimenta una relación profunda y auténtica con su madre. Esta experiencia, para Rosa, es una experiencia musical, así como para Cadavid son los sonidos los que definen la infancia.

Otro de los importantes referentes musicales de Cadavid en su aprendizaje musical es Berlioz: *"*Una obsesión, semejante a la suscitada por la vida y la obra de Schumann, lo lanzó a buscar todo lo relacionado con Berlioz. Pero la atracción, en este caso, no residía en el lado enfermizo del personaje, sino en su temperamento rebelde y en su capacidad de estremecer, con sus propuestas orquestales, una tradición sonora.*"* (270) Con Berlioz sucede algo particular en el desarrollo de la novela, y es la interpretación del Réquiem en la iglesia de San Ignacio, que se propone como la efectuación de un conjuro. *"*Lo único que importaba era que lo tocaran y cantaran como si fuera un conjuro. Y con esa certeza lo hicieron.*"* (333). La noción aparece nuevamente, pero en el sentido de la interpretación, y allí se configura la potencia de lo

musical. En el capítulo titulado *"*Réquiem*"* sucede el conjuro, y acontece algo que va más allá de la posible enunciación a través de la palabra. Para Cadavid: *"*Berlioz sabía que la música se escribe en los papeles pautados, pero que su existencia real está en otra parte. Ahora bien, ¿dónde transcurre la música del Réquiem? ¿En los parajes de la muerte y la resurrección? ¿En los del sobresalto y la consolación? ¿En los de las tinieblas y la luz? ¿En los de la emoción que suscita toda obra si sus escollos de la interpretación son superados?*"* (334) Esa otra parte es un espacio que se va construyendo de manera autónoma y colectiva, en cada uno de los momentos en los cuáles el narrador describe la interpretación y permite dar cuenta de que el Réquiem no es más que *"* Una petición de misericordia en medio de la borrasca*"* (337) La borrasca en la historia está atravesada por la muerte del padre de Cadavid, la toma del Palacio de Justicia y, en ese contexto, el desconocimiento del paradero de la novia de Cadavid, la tragedia de armero y otros eventos del orden nacional, y cómo cada uno de los eventos atraviesa la humanidad de Cadavid. Es así como la interpretación del Réquiem hace presente su vulnerabilidad, pues gracias a la experiencia musical Cadavid se encuentra con las voces de los muertos:

> El coro volvió a solicitar misericordia y Dios aceptó su ruego. Las palabras lux perpetua comenzaron a irrigar el mundo. Los timbales y la orquesta preparaban el advenimiento del amén cuando Cadavid pudo verlos. Primero vio a su padre que comandaba ese desfile mortuorio. Enseguida vio a los muertos de los velorios de su infancia. Y vio a los otros. A los de su país golpeado por la impiedad. A los que habían sido torturados. A los que fueron asesinados con bala. A los que murieron por las bombas. A los descuartizados. A los enterrados en las fosas comunes. A los sepultados por el pantano del volcán. Todos estaban allí. Como si fueran una criatura dolida y solitaria. Desprovistos de voz. Con las oquedades sin ojos. Varados en la orfandad de la

> nada. Y eran tantos que llenaban no solo la iglesia, sino las calles y la intemperie de Tunja. Provenían de los cuatro puntos cardinales y estaban allí para recibir un trozo de consuelo hecho de sonidos. Mientras fluían los amén, sostenidos por los arpegios de la orquesta, el peso que Cadavid cargaba, como un atlas magro, fue minimizándose. Las sombras, a su vez, se desvanecieron. El ultimo amen ascendió al centro luminoso del sol mayor. Y los aplausos cayeron como una lluvia fresca. (341)

Lo que tenemos en la descripción de Cadavid es un acontecimiento que rompe con toda experiencia fenoménica de lo visible y de lo representable, al dar cuenta de cómo es el sonido el que le provoca la posibilidad de aproximarse a las voces de aquellos desprovistos de voz, y esa voz es la imagen de la multitud y la multiplicidad que provocan los sostenidos de los arpegios de la orquesta. Las voces de estos sin voz son aquellas que durante toda la obra intentan aparecer, y que son interpretados (desde el punto de vista musical), buscando desocultar aquel campo de la sonoridad, en donde aparecen otras formas de entendernos. La multitud de muertos, sepultados, enterrados, descuartizados, iniciando por el padre de Cadavid, somos todos los que podríamos considerarnos también desprovistos de voz, infantes siempre, pero que nos configuramos a través de la orfandad común y el consuelo hecho de sonidos. Es en ese consuelo colectivo en donde Cadavid encuentra la posibilidad de enunciar su dolor e iniciar el camino de construcción de su propio jardín; es mediante el reconocimiento de todos los muertos como propios que Cadavid realmente puede iniciar el proceso de formación que lo llevará a dejar la escuela de música y migrar a otro continente. Podríamos decir que la descripción de la escena irrumpe en el régimen de lo visible ya que presenta a los muertos como aquellos que siguen al padre de Cadavid, y hay allí una familiaridad que, si no explica la violencia, si la hace visible. Colombia (y en gran parte Latinoamérica) está habituada

a la imagen sangrienta de los muertos en los distintos medios de comunicación, y esta habituación ha convertido el dolor de las víctimas en algo inaudible

> Esa saturación de imágenes sangrientas la vemos a diario en los periódicos y revistas mexicanas que publican sin pudor fotografías de cuerpos cercenados, lo que no hace más que replicar el juego de terror y desconcierto impuesto por los señores de la guerra. Como si las imágenes sangrientas pudieran convertirse en textos explicativos de la violencia y no en lo que realmente son, síntomas de lo innombrable. (Uribe 5).

Lo que hace el Réquiem de Berlioz en Cadavid es todo lo contrario, pues nombra el dolor de la violencia sin necesidad de exponerlo, un dolor intraducible que solo se deja interpretar re-sonando.

- Anomia. 25. Maria del Rosario Acosta. Solo podemos interpretar resonando.

> En una de las conversaciones que tiene Cadavid con sus compañeros en medio de las clases de literatura musical y de las diferentes tertulias que se generan en torno a la música y la literatura y sus relaciones, aparece una reflexión sobre Diderot que nos retorna al grito, no solo como una acción legítima ante la acción violenta, sino también como una interrupción estética al *"*palacio plácido*"* en el cual se estanca la música (y cualquier aproximación artística): *"*Solo me detendré en un pasaje en que el sobrino cree que lo que necesita la música para salir de su palacio plácido es el grito. Porque el grito define mejor la pasión y hace avanzar al arte. El grito, para Diderot, es el camino para confrontar lo falso, lo postizo, lo racional y el orden de una determinada estética. Diderot es enfático cuando afirma que la poesía, e introduzco la música en este concepto, debe ser enorme, bárbara, salvaje para ser ella misma. Pues bien, esta

> enormidad, esta barbarie, este salvajismo de la expresión, que encarnó el piano de alaridos, es lo que rechazó esa peluca llamada Goethe.*"* (135). No es el grito el contrario del silencio, sino de la palabra medida, que se pronuncia a un volumen acorde a lo esperado. Grito y silencio son dos resonancias que interrumpen la palabra medida y dicha en un tono acorde a lo solicitado. Tanto los gritos, como los silencios *"*[...] logran encontrar en muchos casos canales de salida, lugares de visibilización, que se han transformado también, en el caso de tantas comunidades sobrevivientes, en lugares de resistencia. La memoria como resistencia política ocupa así un lugar fundamental en el contexto transicional colombiano, y en el modo como se le ha hecho contrapeso tanto al silenciamiento violento como a la historia de olvido que permea aún una gran parte de las geografías de la violencia en el país.*"* (Acosta 185). Es así como la obra de Pablo Montoya es una narración más que testimonial, pues la narrativa desde y sobre lo musical es un relato de formación en el que el crecer de Pedro Cadavid implica asumir una historia de voces silenciadas, rescatando los afectos de esas voces que son las voces de los muertos. Si la formación implica conocer y reconocer una historia familiar y personal, e interiorizar ciertos procesos de socialización para insertarse dentro de la historia nacional, lo que propone *La escuela de música* es una nueva gramática en la que los silencios y los gritos hagan parte de esa historia y tradición, silencios y gritos que de manera indistinta e indiscutible han sido callados de manera arbitraria. *"*Hacer audible lo inaudito implica, así (y aquí su conexión con la escucha radical), tener que producir las gramáticas que permiten su entrada al espacio de lo perceptible/legible*"* (2).

Lo que tenemos al final de esta novela es un personaje que sale del país en la búsqueda de esa formación. Al final de la obra, Cadavid huye, ya no para estudiar música, sino

para hacerse escritor. *"*Por donde quisiera que mirase en el inmenso y ensangrentado país suyo, no hallaba sitio para él. Colombia era una prisión asfixiante, un callejón sin salida, un dédalo intolerable. Ahora debía llenarse de fuerzas, hacer un equipaje ligero y dar el salto. Cadavid era, de cualquier manera, un hombre formado*"* (412). Es la huida el fin de la formación, su resultado.

Veremos en el siguiente apartado, dedicado a la primera novela de Ingrid Rojas Contreras titulada *La fruta del borrachero* que el exilio, la huida, es también una de las manifestaciones de nuestra orfandad y nuestra infancia. En lo siguiente pretenderemos responder a la pregunta sobre la reconfiguración de las nociones de infancia, en el marco de las relaciones entre identidad, formación y, lo que podríamos llamar, una política de lo relacional, en el tránsito hacia el exilio. Lo anterior en el marco del *Bildungsroman* o Novela de formación, pues en este subgénero de la novela se hacen evidentes las tensiones entre el ser adulto (ya formado) y el infante (aún en formación), y las posibles configuraciones de lo político en sus tensiones y silencios. En primer lugar, daremos cuenta de cómo en la novela se reconfigura una noción de infante que es múltiple, y está dada en la obra, en principio, por dos narradoras que dan cuenta de espacios de encuentro y distancias, incluso en sus voces infantiles, pero que rediseñan las relaciones entre la identidad, la formación y, lo político a través del establecer vínculos que transgreden la mirada adulta. Por otra parte, y entendiendo junto con Édouard Glissant (2017) que toda identidad se despliega en una relación con el Otro, y que ese Otro no es únicamente humano, extendemos la noción de infante (sin habla) al viviente no humano que da título a la novela y es el árbol del borrachero. Como un signo doble de lo bello y lo nocivo, el árbol descarta esta lógica dicotómica (adulta) para proponer una tercera vía que podríamos denominar, junto con Glissant (2019) como un espacio de *"*imbricación recíproca*"* o *"*mixtura*"* en la que los elementos combinados no pierden su

individualidad. Las relaciones entre las narradoras, sus lugares de enunciación, el árbol, y el contexto histórico en el que se sitúa la novela (la Colombia en el marco del proceso constitucional, el asesinato de Galán (y otros acontecimientos políticos, que sonaron en ese momento) permiten pensar en otras lógicas para construir otras formas de aproximación a una política de la diferencia.

5.2 Conversar es interrumpir-traducir al otro. La configuración de un otro múltiple en *La fruta del borrachero*.

La fruta del borrachero, primera novela de la escritora colombiana Ingrid Rojas Contreras, entrelaza la historia personal de Chula, una niña de siete años que crece en Bogotá, con el tumultuoso contexto de la Colombia de los años 90, marcada por la violencia del narcotráfico y la inestabilidad política. La historia es narrada desde la perspectiva de Chula, quien vive en un barrio de clase media con su hermana Cassandra y sus padres, mientras que Petrona, una joven criada que trabaja para la familia, aporta una mirada a la vida en las zonas marginales afectadas por la pobreza y la violencia.

A medida que la novela avanza, la inocencia de Chula se enfrenta a las duras realidades de la guerra civil colombiana y la presencia omnipresente de Pablo Escobar. Los efectos de la violencia empiezan a filtrarse en su vida, revelando las profundas divisiones de clase y las complicidades tácitas entre los diferentes sectores de la sociedad. La relación entre Chula y Petrona es central en la novela. A pesar de las diferencias sociales, ambas comparten un vínculo profundo, aunque sus vidas toman caminos distintos a medida que las tensiones

políticas y sociales crecen. Petrona se ve atrapada en una situación peligrosa cuando su familia es amenazada, lo que la obliga a tomar decisiones desesperadas.

La fruta del borrachero destaca por su exploración de la pérdida de la inocencia, la complejidad de las relaciones humanas en tiempos de crisis, y el impacto devastador de la violencia en la vida cotidiana. La narración combina la ingenuidad infantil con la brutalidad del conflicto, ofreciendo una reflexión sobre el costo humano de la violencia en Colombia.

Esta novela plantea antes del inicio de su lectura algunos interrogantes que atraviesan tangencialmente las nociones que hemos abordado frente a la formación y las construcciones de identidades, y estas surgen, en principio, al ser un texto de una autora colombiana que está escrito en inglés y, aunque el público inmediato de la novela es el estadounidense, inevitablemente por el contexto en el que se inscribe y la historia que se cuenta, la novela es un texto que interpela a los lectores colombianos. Este hecho que tiene que ver con la materialidad del texto (la lengua en la que se realiza la narración) pone de manifiesto un par de elementos centrales que trabajaremos en esta parte final y son: i) las configuraciones alrededor de la formación y la construcción de la identidad desde una perspectiva fronteriza y una experiencia migratoria. La formación en un contexto de migración no solo implica un movimiento físico de un lugar a otro, sino también una reconfiguración constante de la identidad y la pertenencia, que precisamente pone en tensión estos conceptos y los resemantiza. Para la narradora de *La fruta del borrachero* esto es algo evidente desde el inicio de la narración:

> Llegamos de refugiadas a los Estados Unidos. «Deben estar felices ahora que están a salvo», decía la gente. Nos dijeron que debíamos esforzarnos por adaptarnos. Mientras más rápido pudiéramos transformarnos en unos de tantos, mejor. Pero ¿cómo

elegir? Estados Unidos era la tierra que nos había salvado; Colombia, la tierra que nos vio nacer. (10)

ii) Este primer reconocimiento también pone de manifiesto el otro elemento, mucho más complejo, que es el de la construcción conjunta de una identidad que está atravesada siempre por un Otro, que no es Uno sino múltiple, y que en la novela se hace evidente en varios niveles, tanto en la figura de Petrona, como en la de los adultos, generalmente los padres de Chula, como con un otro-extraño que es el árbol del borrachero, así como el otro-país, en el que inicia y finaliza la historia. Estas otredades determinan la formación de Chula y la de Petrona, son ellas las que la configuran y la dotan de su identidad, que es más que una identidad fija, una serie de relaciones inestables que van transformándose mientras se crece.

Estos dos elementos mencionados previamente se articulan con los elementos diegéticos de la obra, y en la estructura que propone la obra. *La fruta del borrachero* es la historia de dos niñas que encaran su proceso de formación y crecimiento desde dos lugares distintos y, por lo tanto, convergen en realidades disímiles. Una, la que tiene un mayor protagonismo en la obra es Chula, una niña de siete años, de clase media-alta en la Bogotá de finales de la década de los años ochenta y principios de los noventa. Chula tiene un padre que trabaja en un campo petrolero y casi nunca ve, una madre con un amor platónico por el político colombiano Carlos Galán y llena de prejuicios que le impiden tener algún tipo de relación amistosa con sus vecinos o afectuosa con sus hijas, una hermana un poco mayor con la que comparte sus aventuras y pormenores de la infancia, y una empleada de servicio, Petrona, la otra narradora de la novela y, aunque protagonista también, es reducida a una breves interrupciones dentro de la narración que complementan el punto de vista de Chula. Petrona es una niña-adolescente que tiene trece años, vive en un barrio de invasión en el oriente de Bogotá, fue desplazada por grupos paramilitares de sus casas en Boyacá, perdió su padre

gracias a la violencia, y a sus trece años tiene que mantener a su madre enferma y a sus hermanos, por lo que debe trabajar como empleada de servicio en la casa de Chula.

Así pues, la narración se construye mediante dos narradoras que presentan algunos acontecimientos compartidos, pero desde dos lugares de enunciación distintos. Se construye casi que una conversación llena de interrupciones y silencios que irán forjando sus identidades. Las dos voces son absolutamente distantes, a pesar de que su diferencia de edad es muy poca. La voz de Chula es múltiple como la infancia, pues cada uno de los episodios narrados tiene la particularidad de mezclar lo cotidiano con distintas acciones o acontecimientos que se desprenden de la imaginación, algo que incluso podemos ver desde los títulos de cada uno de los capítulos, en los cuales podemos leer cómo es una voz vinculada con la descripción, narración y reflexión de los acontecimientos que quiere contar y hacen parte del universo de la novela. Por el contrario, la voz de Petrona solo aparece en algunas ocasiones, y aunque también múltiples, al parecer aparece como una voz que se cuela para mostrar otra forma de ver y entender las acciones contadas por Chula, sin embargo, estos capítulos están todos titulados con su nombre: Petrona. Allí al parecer no tenemos variedad ni diversidad, solo una voz monolítica que interrumpe la narración *"*principal*"*. Las dos voces se encuentran en ocasiones en la narración de Chula, sin embargo, la disimetría es siempre evidente. Mientras Chula cuenta la historia de su infancia y su crecimiento, a Petrona solo le quedan los retazos y el silencio, e incluso ser contada por la misma Chula: *"*Yo miraba sus labios, pensando qué genial sería si se abrieran y de repente le salieran palabras. Me preguntaba qué diría Petrona. Quizá contaría historias de su infancia. A lo mejor le habían roto el corazón y eso la había dejado sin voz. Al verla, me convencía de que este era el motivo de su silencio.*"* (53) Petrona habla tan poco que incluso Chula y su hermana juegan, al inicio de la historia, a contar las palabras de Petrona, y que se pueden contar de manera muy fácil al ser respuestas casi que monosilábicas a las órdenes que le da Alma, la mamá de Chula.

Pero quizás la diferencia más sustancial entre Chula y Petrona se hace explícita en la novela en el episodio del asesinato de Luis Carlos Galán.

> Petrona dijo que probablemente era el lugar donde iba la familia de Galán: sentada mientras la gente pasaba dificultades. Le dije a Petrona que de pronto hubiera sido lindo para ellos caminar en lugar de estar en un carro, pero ellos acababan de perder a alguien.
>
> —No me gustaría caminar si Mamá hubiera muerto.
>
> —Pero tú tienes la opción, niña —dijo Petrona.
>
> Buscaba en la televisión a Mamá y a Cassandra, pero había muchas caras. Había miles de personas colgándose de los árboles, de las farolas, por fuera de las ventanas, hirviendo entre el gentío, hombres llorando, mujeres coreando.
>
> «¿Quién no tiene la opción?» (111)

La muerte del candidato presidencial[37] hace evidente en la conversación entre Petrona y Chula que, incluso en la muerte, las posibilidades tanto de Chula como de Petrona son distintas, puesto que Petrona precisamente no tiene opción. El reconocimiento de la impotencia frente a la realidad es uno de los elementos centrales en el caso de Petrona, pues es un personaje que realmente no tiene ninguna posibilidad de transformación o cambio para su vida,

[37] Luis Carlos Galán Sarmiento fue un destacado político y periodista colombiano, nacido el 29 de septiembre de 1943 en Bucaramanga. Fue el fundador y líder del movimiento político Nuevo Liberalismo, que surgió como una disidencia del Partido Liberal Colombiano. Galán se distinguió por su firme postura contra la corrupción y el narcotráfico, que estaban profundamente arraigados en la política y la sociedad colombiana de su tiempo. Se postuló como candidato a la presidencia en las elecciones de 1982 y 1990. Su popularidad creció significativamente durante su campaña de 1989, cuando era visto como el candidato favorito para ganar la presidencia en las elecciones de 1990. El 18 de agosto de 1989, Luis Carlos Galán fue asesinado durante un mitin político en Soacha, Cundinamarca, mientras se dirigía a sus seguidores. El ataque fue perpetrado por sicarios contratados por el cartel de Medellín, dirigido por el narcotraficante Pablo Escobar, en complicidad con sectores corruptos de la política y la fuerza pública.

siempre está supeditada a las decisiones y acciones que toman los demás. Esto se traduce también en las dos experiencias migratorias que están presentes en la obra, que son los estatus de desplazados y refugiados.

5.2.1 La formación y la construcción de la identidad desde una perspectiva fronteriza y una experiencia migratoria: entre refugiados y desplazados.

En *La fruta del borrachero*, las dos voces de las dos niñas que narran la historia están atravesadas por la experiencia del desarraigo, ya sea a través del desplazamiento interno, que es el caso de Petrona, o el de refugiadas, que es el caso de Chula y su familia. En el primer caso, tenemos una familia que es víctima de los grupos paramilitares y por lo tanto tiene que huir de la tierra que les pertenece:

> En Boyacá, teníamos un lote con verduras y algunas vacas. Mis hermanos mayores mataban conejos y yo los asaba. Mami nos mandaba a la escuela lejos de los problemas, mantenía la finca en orden y la mesa llena de verduras recién cosechadas.
>
> En los Cerros, en Bogotá, no teníamos lote ni había animales que cazar. Comprábamos la comida en el mercado. Yo hacía un fogón pequeño adentro de la casa. Mantenía a Mami cómoda en la única silla de plástico que teníamos y, cuando la comida estaba lista, hervía hojas de eucalipto para ayudarla con su asma. (35)

Así, la construcción de pertenencia-frontera se extiende y disuelve de manera permanente, incluso para las personas que habitan en un mismo territorio nacional. En

Colombia, el desplazamiento forzado[38] ha sido una de las problemáticas que se ha extendido durante décadas, lo que ha devenido en otra serie de problemáticas, especialmente en las grandes ciudades. Ahora bien, según Tatiana Cáceres, en su tesis doctoral titulada *Entre silencios y resonancias: un recorrido a través de las estrategias y tácticas en las representaciones de los y las migrantes en Colombia* (2019):

> Los desplazamientos de todo tipo y por distintas causas demuestran un abanico de migraciones de colombianos que vienen sucediendo desde el siglo XVI (Tovar Pinzón, 2001). Así, estudiar a las migraciones colombianas implica hacer cuestionamientos por los procesos y los efectos del desplazamiento en una población, al igual que preguntas por los motivos de la migración [...] Estos cuestionamientos desestabilizan las categorías fijas que han atrapado a los sujetos migrantes como objetos jurídicos y económicos de las migraciones y que han invisibilizado sus representaciones como sujetos familiares, colectivos y en devenir. (16)

El caso de Petrona en *La fruta del borrachero* es tan solo un efímero ejemplo en la ficción del *"*no tener opción*"* al que se enfrentan aquellos que han sido despojados de su lugar de vivienda y deben trasegar para habitar las fronteras invisibles que delimita la ciudad. Ella encarna esa desestabilización de la categoría fija que pretende encerrar a Petrona en la identidad de desplazada-víctima. En la construcción propia que hace Petrona y en la representación que hace Chula, la categoría fija de desplazada-víctima nunca aparece. Además, el contraste que muestra Petrona entre las cosas que tiene en Boyacá y las ausencias

[38] Únicamente en el primer semestre de 2023, se registraron en el RUV 55.078 víctimas únicas por eventos de tipo individual y masivo ocurridos en Colombia, 30% de ellas provenientes de territorios con altos porcentajes de población étnica, especialmente negra y afrodescendiente, según el Informe de desplazamiento forzado del primer semestre de 2023, realizado por la Unidad de Víctimas.

en Los Cerros, le que implica un reconocerse como un ser siempre incompleto, casi como si las personas que la acompañan en su habitar en los cerros como seres en espera de, habitantes de espacios abiertos que están expuestos, tanto a las intemperies y vicisitudes del ambiente, como al transcurrir de los otros. Los desplazamientos forzosos en Colombia han configurado seres fronterizos dentro del mismo territorio nacional, seres que han jugado sus identidades dentro y fuera de aquellas fronteras que no son espacios lineales sino extendidos y de tránsito constante. Los Cerros son un espacio híbrido, lugares dormitorio, intersticiales que construyen una experiencia nómada del habitar.

- Anomia 26. La experiencia fronteriza. Canclini

En *La fruta del borrachero* se nos presenta la experiencia fronteriza de manera múltiple, y es múltiple puesto que no es una experiencia únicamente que se sale de las líneas imaginarias que han llamado fronteras nacionales, sino que es un estado del Ser; somos seres fronterizos e indocumentados. En una escena en la que la familia de Chula va a la invasión donde vive Petrona traspasamos esa frontera invisible entre una ciudad sitiada por la violencia en donde las casas y edificios obedecen a una aparente ordenamiento territorial y a un diseño que, aunque se va modificando constantemente, está basado en la idea de ciudad-metrópoli que se cimienta en la modernidad; y la invasión, el nombre que se le ha dado a las casas hechas de madera, carón, plástico, latas de carros, pedazos de vidrios, tejas de zinc, etcétera, generalmente en las laderas de las montañas que circundan las ciudades, bordes de río y humedales, en las llamadas periferias. El nombre ya dice demasiado sobre la forma en las cuales se

configura a quienes habitan en ellas; no son desplazados por las violencias de los distintos grupos armados, sino que son invasores. Las invasiones son ocupaciones de territorios de manera ilegal, realizadas por grupos que se apropian del espacio para levantar sus viviendas. Allí es donde vive Petrona y allí es donde la señora Alma, Chula y Cassandra van por ocasión de la primera comunión de Petrona: *"*Soy la Señora Alma, ellas son Cassandra y Chula, mis dos hijas. Cassandra y yo sonreímos. Saludamos moviendo las manos. Los hermanos y la hermana de Petrona nos respondieron con una sonrisa. Mantuvimos distancia como si estuviéramos en una frontera, y todos indocumentados.*"* (245) La familia de Chula ingresa a un nuevo territorio del que no tiene ningún conocimiento, y al que evidentemente no pertenecen, lo que los hace sentirse indocumentadas. La experiencia fronteriza está dada previamente por una redefinición de conceptos tales como la identidad o la nación. Para Canclini, en *Culturas híbridas "*La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad.*"* (25). El concepto de *"*experiencia fronteriza*"* funciona como una herramienta clave para comprender la complejidad de las interacciones culturales en contextos de globalización, migración e hibridación, y es fundamental comprender que esta experiencia, de manera acelerada, ha dejado de pertenecer exclusivamente a las experiencias transnacionales y que aquellos conceptos asociados a las identidades nacionales, consolidados en la tradición moderna, aceleradamente han perdido su significado. Para García Canclini las experiencias fronterizas se refieren a las situaciones en las que individuos y comunidades se encuentran en la intersección de diversas culturas, ya sea geográfica, social o simbólicamente. En esta intersección se

establecen diversas relaciones entre individuos que atraviesan distintas condiciones (clase, género) y las personas se ven obligadas a negociar su identidad en relación con múltiples referentes culturales, lo que inevitablemente también reconfigura las posibilidades de formación. La conexión la experiencia fronteriza y la formación radica en la idea de transformación y desarrollo en contextos de intercambio cultural y social. La experiencia fronteriza, según García Canclini, provoca una constante negociación y reinterpretación de la identidad. Este proceso es similar a la *Bildung* en cuanto a que ambos implican un viaje de formación donde el individuo se enriquece y se transforma al interactuar con diversas influencias culturales y sociales. Sin embargo, mientras la *Bildung* en su concepción clásica está asociada con la formación dentro de una cultura homogénea y orientada a la realización personal en un marco de valores preestablecidos, la experiencia fronteriza enfatiza la formación en un contexto de diversidad y pluralidad, donde no existe una identidad fija o un conjunto de valores predefinidos. En la experiencia fronteriza, la formación del sujeto es dinámica, fluida y continua, en un espacio donde las fronteras culturales se cruzan y se entremezclan. García Canclini argumenta que, en estas zonas de contacto, las identidades culturales se vuelven híbridas y se transforman constantemente a través de la interacción y la mezcla de influencias culturales. Esta hibridación cultural no implica la pérdida de identidad, sino más bien la creación de identidades múltiples y complejas que incorporan elementos de diversas tradiciones culturales, por lo tanto, la experiencia fronteriza no es homogénea ni uniforme y se establece mediante tensiones y negociaciones. La" experiencia fronteriza*"* es siempre una experiencia de encuentro y conflicto.

- Anomia 26.1. Hacia una política de lo nómada. Balibar.

La historia política de las naciones latinoamericanas puede nombrarse una historia siempre inacabada que tiene sus cimientos en las ficciones, no solo literarias, sino en las ficciones de la identidad, la comunidad o la nación. Lo sedentario en contraposición de lo nómada, no solo es una experiencia que ha configurado las relaciones del ser humano a lo largo de su historia, sino que también se ha constituido en una serie de ficciones sobre la quietud y el movimiento que nos interpelan, no solo como ciudadanos, sino también como sujetos políticos. Si bien otros autores como Benedict Anderson y Doris Sommer han trabajado desde distintas aproximaciones las relaciones entre la formación de las nuevas naciones e identidades nacionales como comunidades imaginadas socialmente [Anderson] o como ficciones fundacionales [Sommer], que nos muestran en sus textos cómo las necesidades, vacíos e historias de la nación son llenados a través de las ficciones literarias como un correlato de la formación de una idea de nación, también es cierto que las formaciones de identidades individuales y colectivas nunca han sido conceptos acabados o estables. Parte de ello se debe a las *"*experiencias fronterizas*"* pues, frente a las experiencias aceleradas del capitalismo neoliberal, que contradictoriamente configuran identidades fijas e inmutables (nacionalidad, género, cultura), algunas experiencias de movilidades lentas se establecen para desterritorializar las identidades, así como los cuerpos sujetados a los territorios y a las ciudades. Más allá del ser ciudadanos o no, los cuestionamientos también deben ir hacia las relaciones estrechas que se han planteado en las formas de las relaciones sociales, en la construcción de los espacios, en las movilidades dentro de estos espacios. En Colombia, el conflicto armado y la violencia han fragmentado el control estatal sobre el territorio, creando *"*fronteras internas*"* que han forzado a millones

de personas a desplazarse. Este desplazamiento interno refleja un debilitamiento de las estructuras estatales tradicionales y una reconfiguración de las nociones de ciudadanía y pertenencia en el marco de la globalización. Ahora bien, ¿cómo emergen esas identidades?, ¿cuáles son las posibles relaciones que establecen entre sí? Étienne Balibar (2017) realiza este tipo de pregunta, interrogando de manera especial y contundente la relación de la ciudadanía con lo sedentario, aún más en un contexto contemporáneo en el que los fenómenos de migración en muchos países europeos y latinoamericanos construye múltiples complejidades que desestabilizan aquella institucionalidad de lo ciudadano, además que desdibujan las fronteras y, sobre todo, resignifica a las culturas al permitir el intercambio y diálogo intercultural. Esta exposición es doblemente inconclusa y provisional, por lo que Balibar se pregunta: «¿Es posible una ciudadanía nómada?», lo que quiere decir a la vez: ¿en qué condiciones, si semejante ciudadanía de la edad de las migraciones es posible, también se vuelve pensable? Y ¿en qué condiciones, si se ha vuelto «necesaria» como objeto de pensamiento, una ciudadanía «nómada» también es posible como institución? (208). Este pensar la ciudadanía como una institución es posible de traducir en el pensar también la política desde lo nómada. La política nómada, según Balibar, se opone a la política soberana basada en la territorialidad y la fijación de fronteras. En lugar de centrarse en la consolidación del poder en un territorio específico, la política nómada se caracteriza por la movilidad, la flexibilidad y la transitoriedad. Este enfoque reconoce la realidad de la migración y el desplazamiento como fenómenos centrales en la experiencia contemporánea, y busca formas de organización política que reflejen y aborden estas realidades. Una de las características fundamentales de la política nómada es su capacidad para desafiar las estructuras de dominación y exclusión. Balibar sostiene que, en un mundo globalizado, donde las fronteras son cada vez más

permeables y las comunidades se vuelven más fluidas, las formas tradicionales de gobierno y control se vuelven menos efectivas. La política nómada ofrece una alternativa al desplazamiento forzado y la marginalización al enfatizar la resistencia creativa y la construcción de solidaridades transnacionales. Además, la política nómada se basa en una concepción de la ciudadanía que va más allá de la pertenencia nacional y reconoce la diversidad de identidades y afiliaciones en donde la ciudadanía ya no puede limitarse a la membresía en un estado-nación específico. En cambio, la ciudadanía se convierte en una práctica de participación política y social que trasciende las fronteras y se basa en principios de igualdad, justicia y solidaridad. Es esta forma de entender lo político también una de las formas de la infancia. La ciudadanía nómada de Balibar ofrece un marco conceptual útil para entender el fenómeno del desplazamiento en Colombia, al destacar cómo las personas desplazadas son obligadas a redefinir su identidad y ciudadanía en un contexto de movilidad forzada. Aunque el desplazamiento en Colombia es una experiencia profundamente dolorosa y desestabilizadora, también refleja las dinámicas globales de movilidad y cambio que desafían las nociones tradicionales de ciudadanía y pertenencia.

La experiencia de migración, desplazamiento y trasegar de Petrona está atravesada inevitablemente por su clase social, especialmente por las escasas y malas posibilidades para esta clase social en Colombia lo que marca su formación y sus posibilidades, o ausencia de ellas. El inicio de la obra también muestra esas diferencias radicales entre Chula y Petrona. El primer capítulo titulado *"*La fotografía*"* propone un testimonio inaudito[39] que se vincula de

39 Maria del Rosario Acosta (2024) propone dos aproximaciones a la comprensión de lo inaudito: "lo que aún no se deja escuchar (dentro de la distribución usual del sentido) y de lo que nos confronta como inaceptable éticamente." (111). Trabajaremos en lo que resta de este texto este sentido doble para referirnos, tanto al testimonio inicial en La fruta del borrachero (la fotografía), como a otras formas testimoniales que llevan necesariamente a una nueva forma de escuchar.

manera directa con la situación del Chula como migrante o refugiada y nos hace preguntarnos ¿por qué se huye de la nación?, ¿qué es lo que permanece?:

> Durante la ceremonia proyectaron un video atiborrado de imágenes de águilas y de artillería, y todos hicimos un juramento. Cantamos nuestro nuevo himno nacional y una vez que terminamos se nos dijo que ya éramos estadounidenses. El nuevo grupo de estadounidenses lo celebraba, pero en el patio a cielo abierto yo recliné la cabeza. Contemplé las palmeras meciéndose, a sabiendas de que era aquí donde yo tenía que imaginar el futuro, y lo brillante que este podría ser, pero lo único en lo que podía pensar era en Petrona, en que yo tenía quince años, la misma edad que ella tenía cuando la vi por última vez. (11)

Chula y toda su familia tienen que huir de Colombia como refugiadas, pues su padre es víctima de un secuestro por parte de la guerrilla; secuestro en el que Petrona participa al dar información a los guerrilleros sobre la familia Santiago. Después de huir de Colombia hacia Venezuela y posteriormente hacia Estados Unidos gracias a que pertenecen a un programa de refugiados del gobierno colombiano, logran instalarse en Estados Unidos y postularse para la ciudadanía. Para Chula, la ceremonia de adquisición de una nueva ciudadanía y el imaginar el futuro en este nuevo lugar está directamente relacionado con el recuerdo de su pasado, y es este el que le permite (o impide) pensar en el futuro, gracias a un sentimiento de culpa por lo que se queda atrás *"* [...] pensando en que fue culpa mía que con solo quince años de edad a la niña Petrona se le llenara el vientre de huesos*"* (10). La relación entre el pasado y el futuro se tramita a través de la necesidad de volver sobre algunos eventos de ese pasado, y la forma

que encuentra Chula para ello es la escritura de una carta a Petrona. Las características de la carta, de lo que se enuncia allí y lo que posibilita (volver sobre su historia y empezar a contarla en lo que será la novela que leemos) expone cómo ni lo escrito (la carta), ni lo visual (la fotografía) dicen de manera explícita lo que, tanto Chula como Petrona quieren decir, pero ellas lo hacen audible y legible, tal como enuncia María del Rosario Acosta (2024), lo que existe no es una reescritura del testimonio en un marco sensible con el que no estamos familiarizado, sino una comprensión, que atraviesa lo afectivo y lo relacional, en donde es posible dejar-ser al Otro, sin inscribirlo en los registros hegemónicos en donde el testimonio, o encaja con lo que se espera de él, o es inteligible y por lo tanto, inaudito. En la carta de Chula lo que leemos es un texto que *"*habla de otra cosa*"*, pero que Petrona, sin embargo, comprende:

> Encontré su domicilio en la agenda de Mamá, aunque no era un domicilio específico, solo un montón de direcciones que Petrona le había dictado cuando vivíamos en Bogotá: «Petrona Sánchez en la invasión, entre las calles 7 y 48. Kilómetro 56, la casa pasando el árbol de lilas». En nuestro apartamento, me encerré en el baño y abrí la ducha, y escribí la carta mientras el baño se empañaba con el vapor. No sabía por dónde empezar, así que hice como había aprendido a hacerlo en la secundaria.
>
> Encabezado («3 de febrero del 2000, Chula Santiago, Los Ángeles, Estados Unidos»), un saludo respetuoso («Querida Petrona»), un contenido con vocabulario sencillo y preciso («Petrona, ¿cómo estás? ¿Cómo está tu familia?»), cada párrafo con sangría («Mi familia está bien. / Estoy leyendo Don Quijote. / Los Ángeles es bonita pero no tan bonita como Bogotá»). Lo que seguía era la frase final, pero en su lugar escribí cómo fue huir de Colombia, cómo tomamos un avión, de Bogotá a Miami, después a Houston y finalmente a Los Ángeles, cómo recé para que los oficiales de migración no nos detuvieran y no nos mandaran de vuelta, cómo no dejé de pensar en todo lo que

habíamos perdido. Cuando llegamos a Los Ángeles hacía un sol imposible y todo olía a sal del mar. «El olor de la sal me quemaba la nariz cuando respiraba.» Escribí párrafo tras párrafo acerca de la sal, como si estuviera loca («Nos lavamos las manos con sal contra la mala suerte. / Lo único que Mamá compraba cuando temía gastar dinero era sal. / Leí en una revista que la sal envasada contiene huesos molidos de animal, y dejó de darme asco cuando supe que el mar también estaba lleno de ellos. La arena de la playa también contenía huesos»). Al final, todo lo que dije sobre la sal era como un código secreto. «He llegado al punto —escribí— en que ni siquiera puedo oler la sal.» Esta fue mi última frase, no porque quisiera, sino porque ya no tenía nada más que decir.

Nunca le pregunté lo único que quería saber: «Petrona, cuando nos marchamos, ¿adónde te fuiste tú?».

Cuando llegó la respuesta de Petrona, traté de encontrar mensajes ocultos debajo de la información que ella me ofrecía voluntariamente: lo agradable del clima, el camino recién pavimentado hacia su casa en la invasión, las lechugas y los repollos de temporada. Al final no importaba que su carta fuera tan común y corriente pues todas las respuestas que yo ansiaba ya estaban impresas en esa fotografía que ella dobló por la mitad y metió entre los pliegues de su carta... (11-12)

En la carta que escribe Chula a Petrona aparece un elemento clave que es la *sal,* que la narradora usa de manera intensa en la carta, y que sabemos más adelante en la obra que para Chula *"*La sal era algo que yo podía sentir.*"* (375), es un elemento relacionado con lo sensible que va más allá de lo legible o racional. Allí, en esa enunciación, es que tanto Chula como Petrona encuentran un vínculo directo de comunicación. Tan solo hasta el final de la novela es

que podemos reconocer que las dos logran comprender lo que la otra le dice, pero esa comprensión es dada gracias a la relación que las une a ambas:

> No entendí nada la primera vez que la leí́, y tuve que volver sobre las letras muchas veces. Poco a poco empecé́ a dar con el significado. En los Cerros teníamos palabras en clave. A los guerrilleros les decíamos encapuchados. Hablábamos de la situación. [...] Chula tenía su palabra clave. Sal era la palabra que usaba para hablar de la réplica de algún golpe emocional. [...] Yo quería contarle todo a Chula, pero tuve miedo de que mi carta fuera interceptada o leída por alguien más. No tenía palabras para decirle a Chula cómo me sentía, igual que ella había hecho conmigo. Yo tenía una fotografía, y en esa fotografía estaba todo lo que yo había vivido. A veces mientras menos se sabe más se vive. (395)

- Anomia 27. Glissant. Poéticas/políticas de lo relacional

Gran parte de lo que encontramos en las narradoras de *La fruta del borrachero* es la consolidación de una relación, de amistad y complicidad, aunque silenciosa, que permite también la construcción de una potencia política en esa búsqueda y aceptación de aquél Otro. En el caso de la novela, la aceptación está dada en muchos niveles que se vinculan, no solo con los humanos, sino que también con los territorios y los imaginarios sobre el futuro. Esta aceptación y contemplación del Otro también requiere la redefinición de las identidades, tanto individuales como colectivas, lo que deriva en errancias y desarraigos como bases fundamentales para la conversación. Para Glissant (2017) "La errancia no procede de una renuncia, ni de una frustración en relación a una

situación de origen que se habría deteriorado (desterritorializado) —no es un acto determinado de rechazo, ni una pulsión descontrolada de abandono-. […] Se trata aquí de la imagen del rizoma, que nos permite saber que la identidad ya no se halla toda en la raíz, sino también en la Relación. Es que el pensamiento de la errancia también es pensamiento de lo relativo, *"*que es tanto lo referido como lo relatado. El pensamiento de la errancia es una poética que sobreentiende que, llegado el momento, ella se dice. Lo dicho de la errancia es lo dicho de la Relación.*"* (53) Es así como lo relacional implica un conocimiento compartido que reconfigura, tanto la experiencia estética, como la política. Podemos pensar, junto con Glissant, en la idea de *"*poética relacional*"*.

En el centro de la poética relacional de Glissant se encuentra la noción de *"*relación*"*. Para Glissant, la relación no es simplemente una conexión entre entidades separadas, sino más bien un proceso dinámico de encuentro y entrelazamiento que da forma a nuestras identidades y experiencias colectivas. La relación implica un diálogo constante entre diferentes culturas, lenguajes y formas de vida, en el que cada parte se enriquece y transforma a través del encuentro con la otra. La poética relacional también se refiere a la importancia de la creatividad y la imaginación en la construcción de nuevas formas de convivencia y solidaridad. Glissant sostiene que el arte y la literatura desempeñan un papel crucial en este proceso al abrir espacios de encuentro y diálogo donde las diferencias pueden ser exploradas y celebradas. Cuando hablamos de una poética/política intentamos dar cuenta de cómo las decisiones sobre lo estético están atravesadas por acciones que, en este caso implican un compromiso con la ética de la diferencia. Desplazar el régimen de lo visible sobre otras formas de lo sensible implica necesariamente dar cuenta de otras formas de contar y otras formas de atender lo narrado (leer-escuchar-ver). Glissant sostiene que cada cultura y cada comunidad tiene su propia singularidad irreductible que debe ser respetada y valorada, lo que se

extiende, tanto a las formas de contarnos, como de organizarnos políticamente. Esto requiere una disposición a escuchar y aprender de los demás, así como también a cuestionar nuestras propias suposiciones y prejuicios sobre el mundo. Tanto el desarraigo de Chula, siendo una refugiada en los Estados unidos, como el de Petrona siendo una desplazada, del campo a la ciudad, se configuran como experiencias de otredad que, con sus diferencias, permiten la aparición de un Otro y, en su reconocimiento, se posibilita otra experiencia, tanto estética como política. Para Glissant: *"*[...] el desarraigo puede contribuir a la identidad y el exilio mostrarse provechoso cuando son vividos no en una expansión de territorio [...] sino como una búsqueda del Otro.*"* (52)

5.2.2 Sobre el olvido y el olvido de sí mismo: la escucha como política de la diferencia.

Hacia el final de la novela, estando en los Estados Unidos, Chula y su madre buscan semanalmente los nombres de los secuestrados liberados en Colombia, envían mensajes de audio que son transmitidos en la radio para los secuestrados en la selva, y guardan celosamente la esperanza de volver a encontrarse con el padre. Algunos años después, Chula reflexiona sobre su padre:

Es raro cómo se olvida una voz. Después de algunos años, su tono y su timbre se desvanecen. Se te hace imposible recordar lo que fue. En momentos de ocio, yo levantaba la vista como si estuviera mirando a la biblioteca de mi cerebro, en busca del pasillo preciso, el número de llamada exacto que me guiaría al recuerdo de la voz de

> Papá. ¿Era Papá un barítono? ¿Era de cadencia suave? No comprendía cómo pude olvidar este detalle fundamental. (378)

Mientras Chula cavila sobre la voz de su padre, su madre encuentra un nombre en la lista que corresponde con el del padre. Tras una larga espera y algunos trámites, se da el reencuentro en los Estados Unidos, sin embargo, este reencuentro no es lo que Chula espera. Para Chula, el hombre que llega es un extraño, alguien a quien no reconoce. Chula ha olvidado la voz de su padre y es ese olvido el que también se presenta como apertura y necesidad. En su indagación por el hombre que ha llegado a vivir con ellas y que *"*no es su padre*"*, Chula intenta hacerle preguntas específicas para asegurarse de la identidad del hombre. Ante ello, la madre replica pidiendo a Chula que deje a su padre olvidar:

> Me pregunté si este hombre que se hacía pasar por Papá había sido su compañero de celda. [...] Intenté preguntarle más cosas al hombre, específicamente qué nos había oído decir en Las voces del secuestro, porque eso era algo que podía probar si el hombre era quien decía ser, pero Mamá me pidió que me callara; «deja a tu padre olvidar, Chula, déjalo en paz».
>
> Me pregunté quien sería la verdadera familia del hombre. ¿Por qué habría acordado venir con nosotras a fingir una vida de la que no sabía nada? [...] Aquella noche cuando me fui a dormir me pregunté si era común que los guerrilleros les mandaran un usurpador a las familias de los secuestrados. (385 - 386)

En el artículo *"*Memoria histórica: la importancia de recordar, la importancia de olvidar*"* Blanco Blanco, Jacqueline, Téllez Navarro, Román Francisco, & Abreu, Juan Carlos Abreu y (2023) dicen que el olvido hace parte fundamental de los procesos de construcción de memoria

y, sobre todo, para los elementos afectos que movilizan procesos de reparación, reconciliación, y la posibilidad de construcción conjunta de sociedad no violentas. Tanto el recordar como el olvidar son dos acciones voluntarias que implican volver sobre el pasado, ya sea para traerlo al presente y dar testimonio de los hechos o las experiencias y así poder reconfigurar un futuro distinto, o ya sea para superar los recuerdos dolorosos que de forma oficial o extraoficial han quedado instalados en el interior de la sociedad. Olvidar *"*puede aparecer en la ruta de la reconciliación porque ayuda a superar lo vivido por cuanto sugiere dar paso a un futuro más esperanzador. Entonces, el olvido se convierte en un elemento de transformación: por un lado, para combatir los dogmas históricos impuestos; por otro lado, porque permite desaprender para reconstruir la historia desde una óptica distinta*"* (94) Incluso en la novela existe una *"*tribu*"* cuyo poder era olvidar (es el título de uno de los capítulos *"*La tribu cuyo poder era olvidar*"*), que se nos presenta a los lectores en un momento doloroso para la familia que es cuando les llega una caja con los dos dedos del padre, prueba de supervivencia. Este es un club de refugiados de distintos países de Latinoamérica que se encuentran en los Estados Unidos y comparten sus historias por una única vez y se prohibía volver a hablar de ello. Gran parte de la construcción del relato sobre la memoria histórica ha estado relacionado precisamente con la posibilidad de recordar, de traer al presente algunos de los acontecimientos que se realizaron en el pasado para que, a través de ellos, sea posible construir el futuro. Esta es quizás una de las consignas que se encuentra de manera tácita en enunciados como el de No repetición, es decir, es imperativo conocer el pasado para no repetir estos actos de violencia en el presente. En *La fruta del borrachero* el olvido también hace parte o se constituye como una de las estrategias de no repetición. Y no es un olvido que implique borrar las memorias o los recuerdos, sino un olvido voluntario que invita a desanclarse del pasado, y de las identidades, tanto individuales y colectivas que hicieron parte de experiencias traumáticas. Se puede observar cómo los elementos que configuran la identidad individual incluso son reevaluados frente al rehacer una

nueva historia. El volver del padre y su no-reconocimiento por parte de Chula, la necesidad de escudriñar sobre su filiación tanto que busca en una prueba de ADN el vínculo de la paternidad con ese hombre que no reconoce, la noción de pensar en el padre como un impostor, y la aceptación final de que el padre no es el mismo que ella recuerda, dan cuenta de la imposibilidad de asumir identidades fijas puesto que los cuerpos, los afectos y las sensibilidades están en una constante transformación, más aun cuando el trauma y la experiencia violenta hace parte de la formación del individuo. La potencia del olvido es la de establecer nuevas relaciones, afectos y sentires con estos nuevos cuerpos: *"*Yo necesitaba aprender a vivir con este hombre nuevo, trabar una relación con este cuerpo que no era el cuerpo que yo conocía*"* (390)

- Anomia. 28 Sobre el olvido. Nietzsche

> Nietzche nos dice en *La genealogía de la moral*: *"*El olvido no es una mera *vis intertiae*, como creen los superficiales; es más bien una facultad inhibitoria activa, positiva en el sentido más estricto, a la que hay que atribuir que la digestión (se le podría dar el nombre de <inalmación>) de cuanto ha sido vivenciado, experimentado, asimilado por nosotros, comparezca igual ante nuestra consciencia que el entero y complejísimo proceso con el que se desarrolla nuestra alimentación corporal, la denominada incorporación›> de sustancias a nuestro organismo. Cerrar temporalmente las puertas y ventanas de la consciencia; no dejar que nos molesten el ruido y la lucha con lo que el mundo subterráneo de órganos que están a nuestro servicio trabajan unos para otros, y también unos en contra de otros; un poco de calma, un poco de tabula rasa de la conciencia, a fin de que vuelva a haber sitio para lo nuevo, sobre todo para

las funciones y funcionarios más nobles, para gobernar, prever, predeterminar (pues nuestro organismo está dispuesto oligárquicamente): esta es la utilidad del, como hemos dicho, olvido activo, semejante a un guardián de la puerta, a alguien que mantuviese en el alma el orden, la tranquilidad, la etiqueta: se ve así enseguida hasta qué punto no podría haber felicidad, jovialidad, esperanza, orgullo, presente, sin el olvido.*"* (31) La frase final de *La fruta del borrachero* propone una mirada desde el olvido. Chula conoce la historia de Petrona, sabe lo que existe en la fotografía, ha escuchado atentamente los silencios que están detrás de las imágenes, sin embargo, comprende que el olvido es fundamental para iniciar a trasegar el nuevo camino: *"*Solo yo tenía todas las piezas. Era la única que sabía que Petrona se había casado con el hombre que la había traicionado, que había elegido tener al bebé, que la nueva vida que alimentaba con sus pechos era algo por lo que yo tenía que compensarla y que lo único que podía hacer era guardar silencio. Después de todo, ¿quién era yo para juzgar? Mientras su foto se quemaba pensé: «hasta el olvido es una gentileza».*"* (392) Nietzsche sostiene que el olvido es esencial para el proceso de moralización. Argumenta que la moralidad surge de la necesidad de olvidar el origen contingente de nuestros valores. Para él, los sistemas morales establecidos por las sociedades humanas están arraigados en convenciones y tradiciones que han sido gradualmente olvidadas, dando lugar a la ilusión de que estas normas son absolutas y eternas. En este sentido, el olvido no solo es un mecanismo defensivo para preservar la estabilidad social, sino que también es un acto creativo que permite la construcción de nuevas realidades morales. Es la potencia de una nueva realidad lo que Chula realiza con su acto de quemar la fotografía, además de ser una estrategia de autopreservación individual. En un mundo marcado por el sufrimiento, fenómenos traumáticos vinculados a múltiples violencias, el desarraigo y la incertidumbre, el individuo busca activamente

olvidar sus experiencias dolorosas y existenciales. Este proceso de olvido selectivo no solo protege al individuo de la angustia, sino que también facilita su adaptación a las demandas cambiantes del entorno.

- Anomia 28.1 Sobre el olvido. Andreas Huyssen

Una de las principales preocupaciones de Huyssen es la forma en que la cultura contemporánea lidia con el pasado traumático, especialmente en relación con eventos como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. En *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Huyssen examina cómo la sociedad moderna enfrenta el desafío de recordar y olvidar estos eventos traumáticos. Argumenta que el olvido no es simplemente una ausencia de memoria, sino que también puede ser una forma activa de reprimir el pasado traumático en un intento de construir una identidad colectiva más positiva y orientada hacia el futuro. Esto en el contexto de la construcción de cierto tipo de relatos que han devenido en formas establecidas de lo que se necesita decir o contar en los procesos de memoria histórica. Es decir, el callar, olvidar o silenciarse de manera voluntaria, en algunas ocasiones, no es tampoco una opción para las víctimas, a las cuales se les insta a la denuncia y a la elaboración del relato, pero un relato que obedezca a ciertas características estereotipadas de lo que debe ser la experiencia del trauma en contextos de violencia. Ahora bien, el olvido también es una inevitable respuesta a aquellas nociones que, para la configuración de las identidades, apelan a la necesidad de una memoria (y una historia) que consolida al sujeto. Todos estamos hechos más de acontecimientos olvidados que de historias por contar, es más lo que se olvida que lo que permanece, y aun así, se busca el relato redondo y sin vacíos, olvidos o silencios. Así, volvemos a la frase final con la que Chula cierra su narración: «hasta el olvido es una gentileza». La no repetición o la

construcción de una ciudadanía por venir no implica el contarlo todo, sino crear las condiciones para escuchar los testimonios cuándo se requiere que se hagan audibles, y también permitirnos la gentileza del olvido.

5.2.3 Escuchar lo inaudito como potencia política de la diferencia.

Hacia el final de *La fruta del borrachero*, en la tribu cuyo su poder era olvidar, son los nuevos refugiados quienes cuentan las historias dolorosas y los demás escuchan. Pero indudablemente, para poder hablar se debe tener una voz, es decir, no se puede ser un infante. El relato que hace Alma, la madre de Chula, de la experiencia vivida en Colombia y las razones por las que huyen hacia los Estados Unidos tiene una particularidad y es que no incluye a Petrona. *"*En ninguna parte de la historia Mamá mencionó a Petrona, pese a que con ella empezaba y terminaba la historia, según yo.*"* (357) Esta frase, que está en uno de los capítulos finales de la novela, no deja ver la distancia que existe entre la historia (¿o deberíamos decir Historia?) que ha sido construida por y para los adultos y las múltiples historias que vienen desde la infancia. En *La fruta del borrachero* tenemos dos historias y dos infancias, dos relatos que se cruzan y, tal como lo enuncia Chula, dejan ver una historia que inicia y termina de otra manera que la contada por la adultez. Las historias contadas por Chula y Petrona proponen miradas que se separan y convergen, pero que se caracterizan por presentar aquello que el adulto es incapaz de oír. María del Rosario Acosta (2024) propone en *Gramáticas de lo inaudito* que: *"*En primer lugar, la pregunta debe centrarse en las *condiciones* que hacen posible la tarea de la escucha de testimonios en contextos donde la violencia afecta profundamente la misma *producción de(l) sentido*.*"* (113) Centrarse en estas condiciones de producción de sentido atraviesa inevitablemente la revisión de cuáles han sido las condiciones (gramáticas) que han producido los relatos, y se han creado las condiciones de posibilidad para su escucha. Es el adulto, tanto en su materialización etaria como en sus

aspectos simbólicos o en lo que representa, aquél que ha tenido la capacidad de habla, de contar las historias y de crear las formas en las cuales estas se pueden (y deben) leer o escuchar.

Ahora bien, frente a esta hegemonía de las historias adultas, la acción de Chula no es apropiarse de la voz, sino por el contrario, escuchar:

> Cassandra pensaba que ser amiga de otros refugiados era doloroso. Decía que ya tenía suficiente tragedia y que no necesitaba añadirle más con los problemas ajenos. Pero yo no podía hablar; me sentía feliz en aquella tribu donde finalmente mi silencio cumplía con una función. Podía escuchar. Era como un recipiente para todo el dolor, para todas las historias. Me adentraba en la seguridad de Vía Corona, aquella esquina del mundo donde tendríamos que empezar de nuevo, aquella tribu cuyo único poder era el del olvido. (358)

Chula hace evidente que la infancia es dueña de un silencio que no es posible usurpar, y que una de las funciones de ese silencio que va a constituir una base fundamental para repensar las posibilidades de futuro es la acción de escuchar. Un diálogo auténtico y ético que pueda transformarse en una acción política requiere una disposición activa para escuchar y comprender las voces de los otros, especialmente de aquellos que históricamente han sido marginados o excluidos. Es la infancia, con sus múltiples nombres y manifestaciones, si no el lugar del habla, si el de la escucha que, tal como Chula, recibe como un recipiente las historias traumáticas de las violencias de los otros. La escucha atenta se nos presenta como una condición necesaria para la construcción de una sociedad más justa e inclusiva, así como una práctica epistémica fundamental que permite hacer presente la voz de las perspectivas marginadas y subalternizadas, desafiando así las narrativas hegemónicas y abriendo nuevas posibilidades de conocimiento y acción política. Lyotard (1991) en Lecturas de infancia, al hablar del Ulyses, propone que el texto de Joyce "Abre una brecha en la totalidad clásica

constituida por dioses, hombres y naturaleza. A través de esta brecha, se empieza a percibir un no-mundo, un desierto donde una voz llama de forma perentoria, diciendo nada más que: *"*Escucha*"*. (9) La experiencia estética que provoca el arte y la literatura permiten: *"*la posibilidad de imaginar y ofrecer una *"*forma radical de escucha*"*, capaz de s*intonizar nuestros oídos* con los silencios, borraduras y sentidos fragmentarios que acompañan los testimonios de violencias traumáticas*"* (Acosta 113), y es en ese escuchar que Chula reconoce que su silencio de infante cobra sentido en un mundo adulto en el que las historias son contadas invisibilizando a los otros.

- Anomia 29. Jean Luc Nancy - Maria del Rosario Acosta – A la escucha de lo inaudito.

Dice Jean Luc Nancy en una entrevista publicada en la revista Ideas y valores en 2022: *"*La resistencia de la comunidad es la resistencia de su murmullo [...] El murmullo es sonoro, pero su naturaleza es infralingüística. Podemos hablar del murmullo del viento entre las hojas de los árboles, del murmullo del oleaje cuando el mar está en calma. Cuando se trata del habla, el murmullo tiende al límite de lo audible: es un habla susurrada en la oreja del otro, un habla reservada incluso para mí mismo, para mí solamente. [...] Sin la posibilidad de ese murmullo prelingüístico, presocial y pre- afectivo –vale decir, significante, sociopolítico y sensible (emotivo, estético, erótico y evaluador) desde siempre–, no habría lenguaje ni sociabilidad. Ese murmullo es la condición de posibilidad *a priori* de una vida común*"* (189-191). La acción de Chula es una acción de apertura al otro, y en el escuchar plantea la posibilidad de una sociabilidad que va más allá de lo linguístico, que está basada en lo afectivo y lo sensible, en el silencio y hacer

presente al otro. Para Nancy, la escucha no es simplemente un acto pasivo de recibir sonidos, sino que implica una apertura hacia el otro, una disposición hacia la alteridad que nos constituye como seres en relación. La escucha auténtica, según Nancy, implica una apertura del yo hacia el otro, una disposición a dejar de lado el propio ego para permitir que la voz del otro resuene en nosotros. Ahora bien, la importancia del silencio (característica del *in-fans*) es un elemento fundamental del escuchar. El silencio no es la ausencia de sonido, sino su condición de posibilidad, su resonancia oculta que nos permite escuchar de manera más profunda y auténtica. En el silencio encontramos la pausa necesaria para reflexionar, para estar presentes en el acto de escuchar sin interferencias ni juicios previos. Es la condición de posibilidad del diálogo, de la conversación, pero también del relato, pues son necesarios los oyentes para que el rapsoda, el juglar, o el corifeo canten los himnos y las desventuras de los héroes. Allí hay un acto relacional que le permite al otro hacer de su voz también un silencio. Así, la escucha puede ser ella un fin en sí misma.

María del Rosario Acosta (2024) nos propone que: *"*Los testimonios de violencia traumática son, por consiguiente, *inauditos*, en el doble sentido que esta palabra guarda en español. Por un lado, suelen *no ser oídos*, no solo porque en muchos casos sean explícitamente borrados, sino porque, incluso si (y cuando) queremos realmente escucharlos, parecen increíbles, imposibles, casi *"*sin sentido*"*. Esto se debe a que, en su carácter inédito, desafían los marcos de sentido existentes y las categorías que demarcan para nosotros el territorio de aquello que consideramos *"*posible*"*, creíble, incluso imaginable, pero también, y sobre todo, aquello que consideramos *éticamente aceptable*. Por el otro lado, son *inauditos* porque se presentan como abominablemente *"*originales*"*[2], requiriendo de nuevas gramáticas para ser comprendidos y escuchados.*"*

(111). Es la infancia inédita, silente y desafiante de aquellos marcos existentes la potencia de una política de la diferencia, que hace lo inaudito, audible.

5.2.4 Sobre el fruto del árbol del borrachero: a modo de cierre.

Quisiera cerrar con una pequeña reflexión sobre el título de la obra, que desde mi perspectiva propone también hacer audible un largo testimonio tanto en la relación que hemos establecido con ese otro que son las plantas, como con su uso y, por otro lado, los significados que hemos establecido y le podemos atribuir a ello. Para Duchesne Winter (2015):

> Al rechazar tal concepción antropocéntrica, la cosmopolítica propone que las sociedades y culturas, incluida la moderna occidental, son subconjuntos de las colectividades naturales y que no hay tal cosa como sociedades o culturas exclusivamente humanas, sino colectividades mixtas, híbridas en que animales, plantas, microorganismos, minerales, entidades químicas, geológicas, atmosféricas, astronómicas; artefactos humanos, sistemas de signos y lenguajes, personas humanas, ideas, conceptos, afectos, interactúan en un mismo plano de agencia, si bien respondiendo a reglas autónomas, inconmensurables e irreductibles entre sí. (272)

En la novela de Ingrid Contreras podemos contar las veces que se hace referencia al árbol del borrachero o a su fruto. El árbol aparece en muy pocas ocasiones enunciado: en los capítulos iniciales aparece para explicar tanto el origen del árbol en el patio de la casa Chula como sus características: *"*Lo llamábamos el borrachero. Papá se refería a él por su nombre científico: *Brugmansia arborea* alba, pero nadie entendía de qué hablaba. Era un árbol alto de

ramas enrolladas, enormes flores blancas y frutos café oscuro. Todo el árbol, incluso las hojas, estaba lleno de veneno. Una de sus mitades se inclinaba sobre nuestro jardín y la otra daba hacia la acera, soltando una esencia enmelada como un perfume caro y seductor.*"* (19). Posteriormente aparece un capítulo particular que lleva por título *"*La fruta del Borrachero*"* en el que Petrona Come accidentalmente de su fruto y experimenta de manera muy leve la pérdida de la voluntad y el olvido que produce el envenenamiento de la burundanga. Posteriormente, aparece por las calles de Los Ángeles como un arbusto que corresponde a una especie distinta del árbol menos venenosa y que se usa recreativa como alucinógeno en la ciudad: *"*Yo veía el borrachero por todo Los Ángeles, pero no era como nuestro árbol en Bogotá, era un arbusto […] los indígenas lo llamaban «El aliento del diablo» porque, cuando uno se exponía a él, te arrebataba el alma y te convertías en la cáscara de una persona. (368)

Por otro lado, podríamos decidir que la mención del fruto del borrachero, o mejor dicho, la droga conocida coloquialmente en Colombia como *"*burundanga*"*, aparece en la obra en nombrada en tres ocasiones. En la primera de ellas para nombrar su origen mítico

> La burundanga era una bebida autóctona hecha con las semillas del borrachero. Alguna vez se la habían administrado a los sirvientes y a las esposas de los caciques de las tribus chibchas, con el propósito de enterrarlos vivos junto al cacique muerto. La burundanga volvía torpes y obedientes a los sirvientes y a las esposas, quienes se sentaban a esperar en una esquina de la tumba voluntariamente, mientras la tribu sellaba la salida y los dejaban con comida y agua, que hubiera sido un pecado tocar (ya que su consumo estaba reservado para el cacique en el más allá). (20)

Y también para dar cuenta, no solo del uso que se le había dado por parte de delincuentes y ladrones para controlar y sedar a sus víctimas, sino de los efectos en los cuerpos de las mismas víctimas:

> La mayoría de las víctimas reportadas como drogadas con burundanga se despertaban sin recordar que habían colaborado en el saqueo de sus apartamentos y de sus cuentas bancarias, que habían abierto sus billeteras y entregado todo, pero eso era justo lo que habían hecho. (20)

En la tercera ocasión en que aparece nombrada la burundanga es para afirmar que Petrona es víctima de la droga, que los guerrilleros se la suministraron después del intento de secuestro de Chula y Cassandra, y que gracias a su uso fue violada y, producto de esa violación masiva Petrona resulta embarazada: *"*Quizá si a Petrona la hubieran echado, ella se hubiera librado de que la drogaran con burundanga tal como nos dijo Julián que lo habían hecho. Se hubiera librado de que le llenaran el vientre de huesos*"*. (391). Las referencias a la planta dejan ver en principio la multiplicidad de usos y sentidos que se le puede dar a la misma, además de las distintas formas de relacionarse con ella, no solo desde una perspectiva estética en el sentido de contemplar la planta en su belleza y peligrosidad, sino también desde una perspectiva, en palabras de Duchesne (2015) cosmopolítica, en el sentido de lo que la planta y la relación con la planta produce. Ahora bien, la interacción que hacen tanto Chula como Petrona, Alma y varios de los personajes de la novela con el Borrachero, dan cuenta de que la potencia está también en la relación y que, según la relaciones afectivas, sensibles y políticas que establecemos con las distintas formas de la Otredad, posibilitan la construcción de distintos porvenires. El testimonio del Borrachero es un testimonio inaudible e inaudito como el de la infancia, más aún en una tradición tan extensa en Colombia que les ha dado a ciertas plantas estigmas condenatorios. El Borrachero es también otra forma del río en donde reposan los muertos, es otra forma del volcán que hace erupción y deja a toda una ciudad sin habitantes, también es el testimonio de las lagunas sagradas que han sido despojadas de su carácter ritual, así como de muchas otras naturalezas que, como la infancia, mantienen un silencio que funciona para escuchar y ser testigos.

Podemos leer también el Borrachero como el símbolo de identidad de una nación, un símbolo opaco, múltiple, qué puede ser tanto bello como peligroso, que puede generar tanto el olvido de nuestros nombres como la posibilidad de crear nuevas formas de nombrarnos, que posibilita la pérdida total de la voluntad o la posibilidad de crear futuros nuevos, que nos deja en un silencio que no es síntoma de un cuerpo que ha claudicado, sino de uno que está escuchando. Escuchar el testimonio del borrachero es permitirnos escuchar la voz de la infancia, dejar ser su potencia, y exponer que es posible una política desde la diferencia.

6. Conclusiones

Se me pide que escriba unas conclusiones. Es imperativo escribirlas. Las conclusiones son, básicamente, el requisito final para culminar un proceso de investigación que ha durado alrededor de 5 o 6 años. Concluir. Me piden que concluya a pesar de que, quizás lo más legítimo sería decir que no existe conclusión alguna al respecto, o quizás abandonar este texto tal como los personajes de las novelas trabajadas han abandonado o desfigurado su formación. Llegar al punto de concluir algo sobre la literatura colombiana que aborda la infancia como un problema, y más específicamente sobre la formación de la infancia, sería claudicar, casi como enunciar que llegamos al punto final y el texto se ha cerrado. Sería decir que la infancia llegó a ser lo que aparentemente debe ser: un adulto. Concluir es la adultez.

Quizás lo que llamaremos conclusiones en este texto son tan solo posibles caminos para la infancia, múltiples rutas desestructuradas, diversas, no secuenciales, aleatorias, que puedan permitirnos pensarnos otro tipo de escenarios para el ser *in – fans*, que atraviesen (pero no permanezcan) tanto en lo político como lo pedagógico (en el sentido de la formación) y desde allí, finalmente poder hablar con una voz que también es múltiple y deformada. Esa voz enuncia nuevos nombres y nuevas formas pero, sobre todo, nuevas posibilidades de hablar distinto, permite una forma de hablar que es primero escucha antes que sonido. Enforcaremos estas conclusiones en estos tres elementos trabajados a lo largo de la tesis: los nombres, las formas y el hablar, recuperando sobre estos algunos aspectos centrales de las novelas analizadas en su relación con la construcción de una política de la diferencia.

6.1 Sobre los nombres

Ser adulto es también tener la capacidad de nombrar.

Hemos enunciado en varias ocasiones que, al ser la infancia, más que una etapa etaria, una condición, y que, lejos de ser un periodo limitado a la preparación para la vida adulta, podemos entenderla como un estado de exploración radical, donde las rutas no son predefinidas ni secuenciales, sino múltiples, desestructuradas y diversas. Estas rutas aleatorias permiten a la infancia escapar de las narrativas dominantes que intentan encajonarla en moldes rígidos de desarrollo y progreso.

Las nociones de *"*desarrollo*"* y *"*progreso*"* en la cultura occidental del siglo XIX, que emergen en el contexto de profundas transformaciones económicas, sociales, y políticas, ligadas en gran medida a la Revolución Industrial y al auge del pensamiento ilustrado, y que principalmente se consolidan a través del positivismo y del evolucionismo social, corrientes filosóficas que veían el progreso como un proceso lineal e inevitable hacia la mejora y la civilización, vinculadas con el contexto de la Revolución Francesa en el siglo XVIII, logran establecer una idea de que la humanidad avanza de manera lineal hacia un estado más civilizado y racional. Esta concepción está estrechamente ligada a los ideales ilustrados de libertad, igualdad y fraternidad, que promovían una visión universalista del ser humano y de la sociedad. Según esta perspectiva, el progreso es un proceso inevitable y deseable, en el que las sociedades se perfeccionan al eliminar gradualmente las supersticiones, las injusticias y las desigualdades, moviéndose hacia un ideal homogéneo de modernidad. Y, para lograrlo, es necesario abandonar la infancia.

Ahora bien, mientras que la noción de progreso ilustrado (entre otras) tiende a imponer una única trayectoria de desarrollo basada en principios universales, el in – fans posibilita la

valorización de las múltiples trayectorias y formas de vida que coexisten en la sociedad, múltiples nombres que se desligan de un estándar único y homogéneo. El ser in – fans establece una crítica a la idea de un progreso unidireccional, señalando que este enfoque puede llevar a la marginalización de aquellos que no encajan en el modelo dominante de desarrollo. En lugar de ver la diversidad como un obstáculo para el progreso, esta perspectiva la considera una fuente de enriquecimiento para la sociedad. En este sentido, el progreso no se define por la uniformidad, sino por la capacidad de una sociedad para acoger y valorar sus diferencias internas, permitiendo que cada grupo o individuo florezca según sus propias dinámicas y valores.

Teniendo en cuenta lo anterior, la creación de esas rutas implica, inevitablemente, la acción del nombrar. Es la palabra que nombra también la palabra que crea, que acontece. Tanto en *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo como en *Correr la tierra* de Catalina Navas leímos el movimiento de la creación mediante la palabra que vuelve sobre las memorias personales, colectivas, e incluso ancestrales, para poder crearse un mundo que en el intersticio entre lo propio y lo impropio les permita a las narradoras formarse a sí mismas. Tenemos aquí entonces una infancia que nombra, una infancia que se resiste a aceptar el nombre que le ha dado el adulto, que se resiste al progreso y desarrollo lineal que le dio forma a los estados - nación del siglo XIX, y que en esa resistencia crea nuevos nombres, nuevas memorias y, sobre todo, nuevos futuros en los que esos nombres creados tengan sentido, como por ejemplo, el nombre como una arbitrariedad contingente que es reemplazable y determina las identidades (el caso de Paulina en *Correr la tierra*)

Pensar en la infancia desde esta perspectiva implica reconocer su potencial como un campo de experimentación política, donde la posibilidad de nombrar y de resignificar el mundo adquiere una importancia central. Al permitir que las distintas formas de la infancia tracen sus propios caminos, desafiamos las nociones de linealidad y progreso que han dominado las

concepciones tradicionales de la sociedad en su tradición occidental así, se abren espacios para imaginar nuevas formas de convivencia y de organización social que se aparten de la lógica adulta de poder y control. Al expropiar al adulto de la capacidad de nombrar, tanto Paulina como Cathy instauran una capacidad de nombrar que conecta el lenguaje con la experiencia humana y la revelación de la realidad.

En *"*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*"*, Benjamin sostiene que el lenguaje es el medio inmediato a través del cual el mundo se manifiesta. Según él, cada ser tiene un lenguaje, y en el acto de nombrar, el ser humano participa en una revelación de lo que las cosas son en su esencia. Esta capacidad de nombrar no se limita a la designación arbitraria de objetos, sino que es un reconocimiento del *"*nombre verdadero*"* de las cosas, un concepto que Benjamin conecta con la idea de un lenguaje adámico original, donde el nombre y la esencia del objeto nombrado coinciden de manera perfecta. Así pues, nombrar es un acto que revela la naturaleza íntima de las cosas y las incorpora en un tejido de significados que conecta lo material con lo espiritual. Para Benjamin, en el lenguaje original, antes de la caída, las palabras no eran convenciones vacías, sino que tenían una relación intrínseca con las cosas que nombraban. Este lenguaje primigenio era transparente, revelador, y a través de él, los seres humanos podían acceder a una comprensión más profunda y auténtica de la realidad.

¿Qué es lo que les revela a los personajes de las obras analizadas la capacidad de nombrarse a sí mismas y al mundo? En principio, la potencia de su infancia que se manifiesta en la palabra y, en segunda medida, también la posibilidad de establecer una crítica (y alternativa) a las formas en las que se ha configurado lo político que ha eliminado lo infante de su ser. En este sentido, las novelas también posibilitan establecer una critica el uso burgués y utilitario del lenguaje, donde las palabras han perdido su conexión con la esencia de las cosas

y se han convertido en meros signos intercambiables en una economía de significados. Sin embargo, cuando el nombre se utiliza de manera instrumental, como sucede en el lenguaje moderno y burocrático, se convierte en una forma de imposición. En este contexto, el acto de nombrar puede ser visto como una forma de violencia, ya que impone una identidad o una categoría externa a la cosa o persona nombrada, separándola de su esencia verdadera. Este tipo de nombramiento instrumentalizado, que Benjamin critica, no busca revelar la verdad de lo nombrado, sino controlar, clasificar y dominar, alineándose con las estructuras de poder y violencia en la sociedad. Vemos entonces en las novelas analizadas cómo el control y dominio sobre la palabra y los nombres, característica fundamental del adulto en la sociedad, ha hecho también que se estructuren y mantengan las instituciones que, a través de distintos mecanismos de la violencia, perpetua su poder.

En su ensayo *"*Tesis sobre la filosofía de la historia*"*, Benjamin sugiere que la capacidad de nombrar tiene un poder redentor porque permite a las generaciones futuras recordar y recuperar lo que se ha perdido o silenciado en la historia. En este sentido, nombrar es un acto de resistencia contra el olvido y la violencia histórica; es una forma de reconstituir lo fragmentado y de darle voz a lo que ha sido negado o reprimido. Y es también este acto de resistencia el que aparece en *Plaga* de Juliana Javierre. En su ensayo *"*Para una crítica de la violencia*"*, Benjamin distingue entre dos tipos de violencia: la violencia mítica y la violencia divina. La violencia mítica está vinculada al derecho, donde las leyes humanas se imponen a través del uso de la fuerza. El acto de nombrar dentro del marco del derecho puede ser una forma de esta violencia mítica, ya que establece categorías y roles que son mantenidos y reforzados a través de la coerción. Por ejemplo, el poder de nombrar a alguien como *"*criminal*"* o *"*extranjero*"* (que en muchas ocasiones coincide con el infante) es un acto que no sólo designa, sino que también prescribe una forma de tratamiento que es impuesta violentamente por el estado. La violencia divina, en contraste, es una violencia que Benjamin describe como

purificadora y liberadora, que destruye las estructuras de poder sin imponer nuevas leyes o nombres. Esta violencia está relacionada con un tipo de nombramiento que no es instrumental, sino que destruye los falsos nombres y categorías impuestas, liberando lo nombrado de la violencia del derecho. Ahora bien, para Agamben, el lenguaje, y la capacidad del nombrar, tienen un papel fundamental en la creación y sostenimiento del orden jurídico. En su obra *"*Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*"*, Agamben argumenta que la ley se establece a través de una *"*performatividad lingüística*"*, es decir, mediante actos de lenguaje que declaran, definen y categorizan. La ley no existe fuera del lenguaje; es el acto de nombrar y categorizar lo que crea la estructura legal. Sin embargo, este proceso de nominación es inherentemente violento porque, al definir quién es ciudadano y quién no, quién tiene derechos y quién no, la ley también determina quién puede ser excluido o sacrificado. Aquí se hace más explícito en la noción de ciudadanía la distancia establecida entre el adulto y el infante, entre aquél que es ciudadano y quien no. La violencia del lenguaje se manifiesta aquí en su capacidad para establecer distinciones que no sólo ordenan la vida social, sino que también legitiman la exclusión y la violencia contra aquellos que quedan fuera del ser ciudadano. En el caso de Plaga vimos como este lenguaje esta atravesado, tanto por la violencia fuera de lo legal, como por las formas de resistencia como el grito. Agamben desarrolla el concepto de *"*vida desnuda*"* para describir la situación de aquellos que, al ser excluidos por la ley, se convierten en sujetos de violencia legalizada. El lenguaje, al categorizar y definir, crea fronteras entre lo que es políticamente significativo y lo que no lo es. Aquellos que no encajan en las categorías reconocidas por el orden jurídico, como los refugiados, los prisioneros de guerra o los apátridas, son reducidos a *"*vida desnuda*"*, una existencia que puede ser tomada o destruida sin que esto constituya un homicidio en el sentido jurídico. En este sentido, el lenguaje, al definir quién pertenece a la comunidad política y quién no, ejerce una violencia que va más allá de lo físico y que despoja a ciertos individuos de su humanidad y derechos. Es el

caso de los habitantes de Sopinga sobre quiénes se decide y se despoja. Son las distintas plagas (ejércitos) los que se reconocen en el rol del soberano para decidir sobre los cuerpos, tanto de Emilia, como de los demás habitantes; el soberano es quien decide sobre el estado de excepción, un acto que es, en sí mismo, un acto lingüístico y performativo. La soberanía se ejerce a través de la capacidad de suspender la ley, lo que también implica una violencia lingüística: el poder de declarar un estado de excepción es un acto que redefine la realidad y legitima la violencia en nombre del orden. Así, el lenguaje no sólo describe la realidad, sino que tiene el poder de transformarla y de legitimar actos de violencia en nombre de la soberanía.

Lo que vemos aquí es la capacidad de un nombre y un lenguaje en la infancia que, desde distintas formas de resistencia (los nuevos nombres, las nuevas memorias, el grito y la escritura) posibilitan nuevas relaciones con los otros. En este sentido, los posibles caminos para la infancia no son trayectorias predestinadas, sino itinerarios que se construyen en el andar, en la interacción con otros, en la capacidad de nombrar y reconfigurar la realidad desde una perspectiva infantil que, lejos de ser inmadura o incompleta, es rica en posibilidades y en creatividad política. Al asumir la infancia como un territorio de múltiples rutas, nos permitimos pensar en escenarios donde la libertad de nombrar y de ser se convierte en el eje central, posibilitando así nuevas formas de existencia y de relación que trascienden las fronteras de lo conocido. Entendemos esto entonces como un acto de romper con las limitaciones impuestas por las formas tradicionales de pensamiento y existencia, abriendo paso a nuevas realidades en las que las reglas y estructuras establecidas ya no rigen. En este sentido, el acto de nombrar en y desde la infancia se convierte en un motor de transformación. Esto implica que trascender lo conocido no solo consiste en expandir el conocimiento, sino en reimaginar formas de vida y relaciones que no han sido previamente pensadas ni experimentadas, abriendo puertas a posibilidades radicalmente nuevas en términos de identidad y comunidad.

Aquí, el nombrar y el ser se vinculan a un acto creativo, donde se desafían las clasificaciones rígidas que han dominado las visiones del mundo. Así, la "libertad de nombrar" no es solo un acto lingüístico, sino un proceso de invención de nuevas realidades. El ser no es estático ni definido de antemano, sino que se construye constantemente en la interacción con esas nuevas posibilidades, lo cual invita a un constante redescubrimiento y redefinición de los límites personales, sociales y culturales.

6.2 Sobre las formas

Ser adulto es también tener la capacidad de formar.

Desde una perspectiva tradicional, y en gran parte, instrumental, la infancia es un período crucial para el desarrollo de capacidades tales como la participación del sujeto en la sociedad y el conocimiento y acatamiento de las normas y las leyes, ya que es en esta etapa donde se comienza a dar forma al sujeto político a través de la educación. Ahora bien, desde la perspectiva de esta investigación hemos visto la infancia a como un espacio de potencialidad, un período en el que el individuo no está aún completamente "formado", pero es individuo que nunca lo estará. Partimos de la premisa de una formación-final imposible y, por lo tanto, abierta a múltiples posibilidades de desarrollo.

Así pues, vimos a lo largo de este texto que la relación entre *Bildung* e infancia también es clave para entender cómo se forma el sujeto político, específicamente al ser la *Bildung* no simplemente un proceso de adaptación a las normas existentes, sino una formación que puede y debe incluir la capacidad de criticar y transformar esas normas. Quizás se hace más evidente esta formación-transformación en el análisis realizado de novelas como

Rencor o *La cuadra,* en las que la posibilidad de formación atraviesa la irrupción de las normas que rigen estas estructuras, que también son estructuras lingüísticas.

Lyotard conceptualiza la infancia como un estado que no se ajusta fácilmente a las estructuras lingüísticas y sociales adultas. La infancia es vista como un momento de apertura, de potencialidad, donde el lenguaje y la experiencia no han sido completamente capturados por las *"*gramáticas*"* que organizan y estructuran la realidad en la vida adulta. Este estado de diferencia radical coloca a la infancia en una posición de vulnerabilidad frente a las formas de violencia que se ejercen a través del lenguaje y las instituciones que buscan normalizar y disciplinar al individuo. Hemos acuñado la noción de Rosana Reguillo de *"*gramáticas de la violencia*"* que puede entenderse como la manera en que las estructuras lingüísticas, normativas y sociales imponen significados, categorías y roles que pueden ser inherentemente violentos, además de las formas de violencia simbólica que están inscritas en las estructuras sociales y culturales, y que se manifiestan en el lenguaje, las normas, y las prácticas que organizan la vida en sociedad. Estas gramáticas actúan como marcos que determinan qué es lo aceptable, lo normal, y lo legítimo, y que a menudo perpetúan relaciones de poder y exclusión. La violencia aquí es tanto física como simbólica, y se ejerce a través de las categorías, los significados y las jerarquías que estructuran la realidad social. Algunos casos particulares en los que se observan estas dinámicas, que atraviesan la historia del país desde la colonización hasta nuestros días, son el conflicto armado y la categorización de la población rural, las múltiples violencia simbólicas y raciales contra los pueblos indígenas y afrodescendientes, la violencias de género y las jerarquías patriarcales o la violencia contra los líderes sociales y la criminalización de la protesta; todas estas acciones que atraviesan de manera literal o tangencial los elementos diegéticos de las obras trabajadas, y que hacen parte de la formación del colombiano.

En el contexto de la infancia, estas gramáticas actúan al intentar traducir, disciplinar o integrar la experiencia del infante dentro de un marco que no siempre es capaz de captar su singularidad y potencialidad. Este proceso puede ser violento en tanto que fuerza a la infancia a conformarse a estructuras que no respetan su diferencia y su capacidad de ser otra cosa, algo que Lyotard podría describir como un diferendo.

En *Rencor* y *La cuadra* vimos claramente ciertos diferendos (conflictos que surge cuando no hay un lenguaje común para expresar una disputa, y una de las partes es forzada al silencio porque no tiene los medios para articular su queja en términos que sean reconocidos por la otra parte o por la sociedad en general) que veíamos eran obstáculos al proceso de *Bildung*, al estructurar la educación y la formación para reproducir las desigualdades, exclusiones existentes y violencias. La relación entre *Bildung* y las *"*gramáticas de la violencia*"* de Reguillo revela una tensión fundamental entre la aspiración a una formación integral y emancipadora, y las estructuras de poder que buscan limitar esa formación para mantener el statu quo, y que en el contexto colombiano se ha mantenido a través de la instauración de múltiples violencias, que inevitablemente han actuado de una forma más radical en las poblaciones desfavorecidas. Mientras que las *"*gramáticas de la violencia*"* actúan para restringir las posibilidades de la *Bildung*, reduciendo la formación a un proceso de adaptación a las normas dominantes, *Bildung* en su sentido más profundo puede ser una fuerza de resistencia, promoviendo la autonomía, la crítica, y la capacidad de transformar las estructuras sociales.

Ahora bien, en *Rencor* y en *La cuadra* las posibilidades de la ficción (del contar la historia y transformarla) son las que le permiten a los personajes imaginar mundos alternativos, personajes únicos y situaciones diversas, y esto les provee de una capacidad y un potencial subversivo frente a las *"*gramáticas de la violencia*"*. A través de la ficción, los escritores y artistas pueden cuestionar las estructuras simbólicas que organizan la vida social y explorar

nuevas posibilidades de ser y de relacionarse. La ficción no solo refleja la realidad, sino que la reconfigura, ofreciendo visiones alternativas que pueden desafiar las normas impuestas por las gramáticas de la violencia.

Por ejemplo, la ficción puede dar voz a personajes que, en la realidad social estructurada por las gramáticas de la violencia, están marginados o silenciados. Puede explorar narrativas que cuestionen las jerarquías de poder, subvirtiendo los roles y las categorías que estas gramáticas imponen. De esta manera, la ficción se convierte en un espacio de resistencia simbólica, donde es posible imaginar y experimentar formas de vida que escapan o contradicen las normativas dominantes. Las posibilidades creativas de la ficción también permiten resignificar conceptos y categorías que han sido cooptados por las gramáticas de la violencia. Al jugar con el lenguaje, las imágenes y las estructuras narrativas, la ficción puede desmantelar los significados impuestos por el poder y crear nuevas formas de entender la realidad. Esta resignificación puede actuar como un acto de resistencia, ofreciendo al lector nuevas perspectivas y desafiando las percepciones habituales que las gramáticas de la violencia han naturalizado.

En este sentido, la ficción es una herramienta para su transformación. Al ofrecer nuevos imaginarios, la ficción puede inspirar cambios en la forma en que las personas entienden y se relacionan con el mundo, abriendo espacio para la creación de nuevas gramáticas que sean más inclusivas, justas y equitativas.

Las *"*gramáticas de la violencia*"* y las posibilidades creativas de la ficción se encuentran en una relación dialéctica: mientras que las primeras buscan imponer un orden simbólico que limita la acción y el pensamiento, la ficción actúa como un espacio de resistencia y creación donde estas limitaciones pueden ser desafiadas y reconfiguradas. A través de la ficción, es

posible subvertir las gramáticas de la violencia, explorar nuevas formas de ser y de significar, y abrir caminos para la construcción de realidades alternativas que escapen a las estructuras de poder dominantes. En este proceso, la ficción se convierte en un acto político de resignificación, que ofrece la posibilidad de imaginar y construir un mundo diferente. Son otras formas de hablar.

6.3 Sobre el hablar

Ser adulto es también tener la capacidad de hablar.

Planteamos entonces, especialmente en el análisis de las novelas *La escuela de música* y *La fruta del borrachero*, como el escuchar es una potencia política de la infancia que acoge al otro. La noción de *"*escuchar*"* en la filosofía de Jean-Luc Nancy y las posibilidades de la infancia pueden relacionarse en términos de apertura, receptividad y la capacidad de experimentar el mundo de manera plena y auténtica. Nancy entiende el acto de *"*escuchar*"* no solo como una actividad pasiva de recepción, sino como una apertura activa a la multiplicidad de significados, a lo que no es inmediatamente evidente, y a lo que se despliega en el silencio y en los márgenes del lenguaje. *"*Escuchar*"* (écouter) implica una apertura radical al otro y al mundo, una disposición a ser afectado por lo que no puede ser completamente capturado por el lenguaje o la conceptualización. Nancy subraya que escuchar no es simplemente oír sonidos, sino estar atento a la resonancia, al sentido que emerge más allá de las palabras, en las vibraciones y en los silencios. Escuchar, en este sentido, es una forma de relación que implica una sensibilidad hacia lo que se despliega en el espacio entre los sonidos, en lo que no se dice, en lo que queda latente.

La infancia, desde esta perspectiva, puede entenderse como un tiempo-espacio, y una condición, en el que esta capacidad de escucha está especialmente presente. Los personajes de las novelas trabajadas, sin importar la edad, se encuentran todos en un proceso de descubrir el mundo, son particularmente receptivos a lo que los rodea, sensibles a las sutilezas del entorno, y abiertos a una multiplicidad de experiencias y significados que aún no han sido fijados por las estructuras lingüísticas y sociales.

Las posibilidades de Pedro Cadavid o de Chula en las novelas están vinculadas entonces con la capacidad de percibir el mundo de manera no mediada, de estar en sintonía con las resonancias que escapan a las categorías y significados predefinidos y que, desde la música, la narración o la ficción, posibilitan alternativas a esa predefinición. Esto abre la puerta a una forma de ser en el mundo que no está limitada por las *"*gramáticas*"* adultas, sino que se orienta hacia la exploración de lo nuevo, de lo incierto, y de lo no dicho.

En este sentido, la infancia representa una oportunidad para una forma de vida que está menos atrapada en las constricciones del lenguaje y más abierta a la experiencia directa y al sentido que emerge de la interacción con el mundo. La infancia, entonces, se convierte en un espacio de posibilidad, donde la escucha profunda y la apertura pueden permitir la creación de nuevos significados y formas de ser que no están totalmente dominadas por las estructuras adultas de poder y conocimiento.

Ahora bien, esta escucha implica también un acto ético que posibilita una apertura radical al otro, una disposición a recibir lo que el otro tiene que decir en su singularidad, sin intentar subsumirlo bajo categorías preexistentes o imponerle un sentido desde una posición de poder. Esta forma de escucha es política en el sentido de que desafía las jerarquías y las estructuras de dominación que tienden a excluir o marginalizar ciertas voces. Escuchar,

entonces, se convierte en una práctica de reconocimiento, una forma de construir un espacio donde la pluralidad pueda expresarse y ser valorada. Hemos llamado a esto una política de la diferencia, una política de apertura basada en el reconocimiento de la pluralidad de identidades, voces, y experiencias que constituyen la realidad social. Todos los personajes de las novelas analizadas, en lugar de buscar la homogenización o la imposición de una única norma o identidad, se comprometen a crear condiciones en las que las diferencias puedan ser expresadas y reconocidas en su propia valía, y es una creación que atraviesa, tanto los espacios propios de los personajes (sus nombres, sus memorias) como espacios artísticos (a través de la escritura, la música, el cine) que potencializan sus diversidades de formación. Este enfoque requiere una apertura constante al otro y una disposición a cuestionar las propias presunciones y prejuicios.

La escucha, tal como la entiende María del Rosario Acosta, es fundamental para la construcción de una política de la diferencia porque permite un verdadero encuentro con el otro en su alteridad. Escuchar implica no solo oír las palabras del otro, sino estar dispuesto a dejar que esas palabras nos transformen, que nos obliguen a reconsiderar nuestras propias posiciones y a abrir espacio para nuevas formas de relación y convivencia. En este sentido, la escucha se convierte en una herramienta de resistencia frente a las lógicas de exclusión y violencia que buscan imponer una identidad única o una norma dominante.

Al practicar la escucha, se habilita un espacio en el que las diferencias pueden emerger y ser articuladas de manera significativa. Esto es crucial para la política de la diferencia, que no solo reconoce la pluralidad, sino que la valora como una fuente de riqueza y como una condición necesaria para una convivencia con la diferencia. Así pues, la escucha se convierte en un elemento clave para construir una política que no solo tolere, sino que celebre y fomente

la diferencia, creando un espacio en el que todas las voces puedan ser escuchadas y en el que la pluralidad sea vista como un valor esencial para la vida en común.

Consideraciones finales

El *Bildungsroman* colombiano contemporáneo no puede leerse únicamente como un relato de formación individual, sino como una inscripción narrativa de los conflictos ético-políticos que atraviesan las configuraciones de la infancia, la identidad y la comunidad en contextos marcados por la violencia, el desplazamiento y la exclusión. A diferencia de su modelo europeo clásico —que promueve la integración del sujeto a un orden social estable—, en el contexto colombiano, el relato de formación se torna un dispositivo de resistencia que problematiza toda noción fija de identidad, de familia y de nación. En este sentido, proponemos que la infancia deviene en potencia política y que la diferencia deja de ser un obstáculo para la formación del sujeto para convertirse en el principio ético de una comunidad por venir. Frente a las narrativas dominantes que conciben la infancia como una etapa de carencia que debe ser superada en la adultez, el *Bildungsroman* colombiano abre la posibilidad de pensar la infancia como una figura de lo por-venir, un sujeto que aún no ha sido completamente capturado por los códigos familiares, patriarcales o estatales. Inspirados por Arendt, entendemos la infancia como milagro ontológico y político, es decir, como aquel momento en el que irrumpe la pluralidad radical: lo que no puede ser anticipado ni controlado. Este nacimiento, lejos de ser solo biológico, es también narrativo: la infancia como personaje, voz o presencia en la novela, introduce la posibilidad de narrar lo otro, lo que no se acomoda fácilmente a las lógicas del progreso o de la maduración normativa.

En este sentido, la novela de formación colombiana contemporánea se inscribe en una tensión entre las estructuras tradicionales —como la familia, la escuela o el Estado— y las formas múltiples, desordenadas y móviles en las que la subjetividad se forma hoy. Si, como

mostraron Levi-Strauss y Agamben, la familia ha sido históricamente el aparato que organiza la transmisión simbólica, la identidad y el orden, el *Bildungsroman* colombiano muestra una infancia que resiste esos linajes y que, en cambio, hace de la diferencia su lugar de afirmación.

El tratamiento del nombre propio en estas novelas ofrece una clave central: mientras el realismo mágico tradicional sostenía la repetición de nombres como inscripción en una genealogía fija —por ejemplo, los Aurelianos de Cien años de soledad—, el *Bildungsroman* contemporáneo apuesta por el nombre como posibilidad, como acontecimiento abierto, como gesto performativo. El nombre no fija: expone. No delimita: lanza. En esta resignificación, el personaje infantil deja de ser solo hijo/a de una estructura previa y se vuelve testigo de una subjetividad en tránsito, de una comunidad deseada que aún no tiene forma. Ahora bien, el testimonio, como estructura narrativa, se transforma en estas novelas en una herramienta para desplazar el "momento de poder" del héroe tradicional hacia el personaje-memoria, el personaje-infancia. Como señala Díaz Álvarez, testimoniar es invocar al otro: no se trata solo de contar un hecho traumático o excepcional, sino de provocar una transformación en el lector, en la comunidad de escucha, en el pacto narrativo. Esta transformación es amorosa, en el sentido radical que discutimos: implica aceptar al otro en su diferencia, en su dolor y en su potencia. La infancia testimonial no es frágil ni incompleta: es portadora de un nuevo mundo.

Quisiéramos entonces plantear, quizás como una pregunta o algunos posibles caminos de continuidad de la investigación, que es la potencia política de la escucha como política de la diferencia, en tanto acción de resistencia que es posible, no solo pensar en la redefinición del género del *Bildungsroman* desde una epistemología del *infans*, sino también, desde esa misma epistemología y ontología, configurar el acto de escuchar como una potencia política que sea a la vez un acto de amor pues, en estas narrativas, funciona como interrupción de la violencia simbólica o como gesto político que funda nuevas formas de comunidad.

7. Referencias

- Acosta, María del Rosario. *La escucha radical como tarea de la memoria.* Bogotá: Instituto Colombo-Alemán para la Paz – CAPAz. 2022.
- Acosta, María del Rosario. “Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica,” Ideas y Valores, special issue “Philosophy and Conflict, Female Voices”, Vol. LXVIII, suplemento no. 5 (2019): 59-79
- Acosta, María del Rosario. “Gramáticas de lo inaudito: aproximaciones est-éticas a la memoria después del trauma” en Calibán. Revista latinoamericana de psicoanálisis. 2024, pp. 110-118.
- Acosta, M. D; Nancy, J-L. "Murmullo." Trad. Juan Diego Pérez. Ideas y Valores 71.178 (2022): 187-201.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo: Fragmentos Filosóficos*. Trotta, 1998.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Arango, Pajón y Osorio Gómez, Jairo. *De la stasis a la eunomia: una mirada histórica al derecho constitucional colombiano*, Ediciones Unaula. 2021.
- Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus, 1987.
- Alanen, L. Theorizing childhood. *Childhood*, 2014, pp. 3 –6.
- Alanen, L. Childhood studies and the challenge of ontology. *Childhood* , 2017, pp. 147–150.

- Aristóteles. *Metafisica: Metafisica de Aristoteles*. Plutón ediciones, 2014.
- Absalón Jiménez Becerra, Carlos. *Infancia y juventud en Colombia: aproximación historiográfica.* Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2019
- Acosta, Carmén Elisa. *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880. .* Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia. 2009
- Acosta, Carmén Elisa. *Pensar la literatura infantil, interpretación a varias voces.* Bogotá: Siglo del hombre editores. 2011
- Agamben, Giorgio. A potência do pensamento. *Revista Do Departamento de Psicologia*, 2006, pp. 11-28.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2007.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2017
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: El poder soberano y la vida desnuda*. Adriana Hidalgo, 2014.
- Agamben, Giorgio y Fabian Lebenglik. *La potencia del pensamiento/ The Power of Thought*. Adriana Hidalgo Editora S.A., 2007.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Pre-Textos, 2000.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.

- Agamben, Giorgio. *Stasis: La guerra civil como paradigma político*. Ediciones Pre-Textos, 2015.
- Angel, K. *Daddy issues.* Barcelona: Alpha Decay. 2020
- Antelo, R. «Para Una archifilología Latinoamericana». *Cuadernos De Literatura*, vol. 17, n.º 33, junio de 2013, pp. 253-81, https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5597.
- Andrade Restrepo, María Mercedes. Experiencia, memoria y escritura en *Infancia en Berlín hacia 1900* de Walter Benjamin / María Mercedes Andrade. Bogotá : Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2023
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1982.
- Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: Literatura *queer* en Colombia.” Revista Iberoamericana. Volume 74, Number 225, 2008, pp 1059-1073. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5224
- Balibar, Étienne. La igualibertad. Herder Editorial, 2017.
- Bartra, R. *El mito del salvaje.* México: Fondo de Cultura Económica. 2011.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones.* Taurus. 2018.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Schocken Books, 1968, pp. 253-264.
- Benjamin, Walter. *Infancia berlinesa hacia mil novecientos*. Traducción de Jesús Aguirre, Alianza Editorial, 2010.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad.* Caja Negra, 2019.

- Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra, 2017.
- Bermúdez, J. D., Martínez, E. G., & Bermúdez, J. D. Señora de la miel y Bello animal de Fanny Buitrago. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2015, pp. 83 - 102.
- Blanco Blanco, J., R. F. Téllez Navarro, y J. C. Abreu y Abreu. «MEMORIA HISTÓRICA: LA IMPORTANCIA DE RECORDAR, LA IMPORTANCIA DE OLVIDA»R. Revista Republicana, n.º 34, Sept. 2023, pp. 91-06, https://urepublicana.edu.co/ojs/index.php/revistarepublicana/article/view/915.
- Bohórquez Caldera Luis Alfredo . "Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca." Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu, vol. L, no. 149, 2008, pp.151-176. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=343529807006
- Boes, K. M. On the Nature of the "Bildungsroman". *Modern Language Association*, 2009, pp. 647-659.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, 1996.
- Boyer, A. Cuerpos, imaginarios y potencias. *Eidos*, 2015.
- Braidotti, R. *Lo posthumano.* Barcelona: Gedisa. 2015
- Caplan, David. *Anomia: Neuroanatomy, Cognitive Mechanisms, and Treatment*. MIT Press, 2018.

- Brocker, Michael. *Conceptos de Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Butler, Judith. Los sentidos del sujeto. Herder Editorial, 2014. eLibro, https://elibro.net/es/ereader/biblioibero/113814?page=23.
- Cacerés, Tatiana. *Entre silencios y resonancias: un recorrido a través de las estrategias y tácticas en las representaciones de los y las migrantes en Colombia*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. Tesis Doctoral. 2019.
- Carroll, David W. *The Psychology of Language*. 5th ed., Cengage Learning, 2008.
- Casanova, Carlos. *Infancia y ceguera*. Editorial La cebra, 2024.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Chaparro Amaya, A. «La Diferencia Interna». *Universitas Philosophica*, vol. 37, n.º 74, febrero de 2020, pp. 37-75, doi:10.11144/Javeriana.uph37-74.ldid.
- Cifuentes Muñoz, Eduardo. Los estados de excepción constitucional en Colombia. *Ius et Praxis*, *8*(1), 2002, pp. 117-146.
- Collazos, Óscar. *Rencor*. Arango Editores, 2013.
- Consuegra, A. R. Bildungsroman como mirada a los personajes femeninos en Mammy deja el oficio y Salino de los amantes, de Fanny Buitrago. *Encuentros. Universidad Autónoma del Caribe*, 2009, pp. 87-91.
- Comisión de la Verdad. *Hay futuro si hay verdad : Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. -- Primera edición. -- Bogotá : Comisión de la Verdad, 2022

- Colliot-Thélène, Catherine y Cruz, director. Democracia sin demos. Herder Editorial, 2020.
- Cockburn, Cynthia, “The Continuum of Violence: A Gender Perspective on War and Peace”, Wenona Giles, Sites of Violence: Gender and Conflict Zones, California Scholarship Online: March 2012, https://doi.org/10.1525/california/9780520230729.001.0001.
- Contreras, Ingrid. *La fruta del borrachero.* Editorial impedimenta. 2018
- Cotte Daza, Angéla. Estetización de la política. Una aproximación al establecimiento y control de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en el municipio de San Onofre, Sucre (1997 – 2005)” Universidad del Rosario. Tesis de grado. 2014.
- Crouch, Colin. *Postdemocracia*. Ediciones Katz, 2004.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. 2nd ed., Palgrave Macmillan, 2011.
- Cyrulnik, B.. *Escribí soles de noche: literatura y resiliencia.* Madrid: Editorial Gedisa. 2020.
- Díaz Álvarez, Enrique. *La palabra que aparece: El testimonio como acto de supervivencia*. Anagrama. 2021.
- Doub, Y. A. Formation and Language: Hybrid Subjectivity in the Spanish American Bildungsroman. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 2019, pp. 142-155.
- Dröscher, B.. Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en centroamérica (1975-2000). *Revista Iberoamericana*, 2005, pp. 145-164.

- Dröscher, B. 2005, “Transculturación y género en narraciones de autoras centroamericanas al final del siglo XX” 2005
- Duchesne Winter, Juan. *Plant Theory in Amazonian Literature*. Palagreve Pivot, 2019.
- Durkheim, Émile. *The Division of Labor in Society*. Translated by W.D. Halls, Free Press, 1984.
- Durkheim, Émile. *El suicidio: estudio de sociología*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Fernández-Savater, Amador. *Habitar y gobernar: Inspiraciones para una nueva concepción política*. Editorial Cátedra, 2019.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Translated by Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.
- Eltit, Diamela. *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta, 2000.
- Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Translated by Timothy Campbell, University of Minnesota Press, 2008.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de Sueños, 2013.
- Fernanda Moscoso, M. . *Al otro lado del espejo: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano.* Quito: Ediciones Abya-Yala. 2016
- Fielbaum, A. La filosofía de la infancia de Walter Benjamin Walter. *Revista de Filosofía*, 2012, pp. 69 - 80.
- Ferreira, M. Discapacidad y corporalidad: una aproximación genealógica. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 2013, pp. 1689-1699.

- Fleisner., P.. *La vida que viene: estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben.* Ciudad autónoma de Buenos Aires: Eudeba. 2016
- Fiscalía General de la Nación. Protocolo de investigación de violencia sexual (2018)
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora, 2016.
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books, 2014.
- Fornet-Betancourt, R. La filosofía intercultural. En E.-E. Dussel, & M.-C. B. (eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000). Historia, corrientes, temas, filósofos.)*. México: CREAF/Siglo XXI. *2009,* pp. 639-646.
- Fœssel, M., y L. F. Alarcón. «Las Potencias De La Infancia». *Pensamiento Político*, n.º 9, enero de 2022, pp. 19-35, https://pensamientopolitico.udp.cl/index.php/pensamiento-politico-udp/article/view/131. Traducción de L Felipe Alarcón
- Galeano, M. B.. *Literatura infantil y juvenil colombiana.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2018
- García Robayo, Margarita. *Lo que no aprendí.* Buenos Aires: Malpaso ediciones. 2014
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 1990.
- Gangli, E.. Del inconsciente al parletre. *virtualia*, 2015, pp. 1-2.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecifidad en el arte.* México, D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica. 2014.

- Garrido, Elena, y Miriam Solá, editoras. *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Editorial Traficantes de Sueños, 2013.
- Giorgi, Gabriel. La vida impropia. Historias de mataderos. *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 2011
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014
- Giroux, Henry A. *Youth in a Suspect Society: Democracy or Disposability?* Palgrave Macmillan, 2009.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation.* University of Michigan Press, 2017.
- Graham, Sarah. *A History of the Bildungsroman.* Cambridge: Cambridge University Press. 2019.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Traducido por Manuel P. Cátedra, Ediciones Cátedra, 2006.
- Gutierrez Jimenez, Jorge Armando. “Eufemismos En El Contexto político Colombiano”. *Lengua Y Sociedad*, vol. 21, no. 2, Dec. 2022, pp. 133-47, https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i2.22639.
- Guyau, Jean-Marie. *La irreligión del porvenir: estudio sociológico*. Editorial Laetoli, 2006.
- Harley, J. B. “Hacia una deconstrucción del mapa”. *La nueva naturaleza de los mapas: Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Trad. Leticia García Cortés y Juan Carlos Rodríguez. Comp. Paul Laxton. México: FCE, 2005. 185-207.

- Heidegger, Martin. *El habla*. Traducción de Francisco Soler. Universidad de Chile: Revista de filosofía. Disponible en: Martin Heidegger EL HABLA* [127]Universidad de Chilehttps://revistafilosofia.uchile.cl › article › download
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Herder, Johann Gottfried. *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*. Traducción de José María Ripalda, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Humboldt, Wilhelm von. *Sobre la educación y la formación del ser humano*. Traducción de Pedro Ribas, Alianza Editorial, 1996.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de otra mujer*. Editorial Taurus, 1985.
- Jaramillo Gabanzo Nicolás Javier . "Percepciones sobre la democracia en Colombia durante la primera década del siglo XXI: análisis preliminares." Revista VIA IURIS, vol., no. 18, 2015, pp.151-175.
  Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273944646008
- Jaramillo, Alejandra. Nación y melancolía: literatura de la violencia en Colombia, 1995-2005. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2007, pp. 319-330.
- Javierre, Juliana. *Plaga*. Editorial Planeta, 2021.
- Kant, Immanuel. *¿Qué es la ilustración?* Editorial Verbum, 2020.
- Kozicki, E. (2004). *Hamlet, el padre y la ley.* Buenos Aires : Editorial Gorla.

- Korinfeld, D. *Patologización de la infancia y la adolescencia. Sexualidad, Salud y Derechos, Ensayos y experiencias. .* Buenos Aires: Novedades Educativas. 2005.
- Koval, Martín. *La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. 2018.
- Kristeva, Julia. *La revolución del lenguaje poético: La semiótica y su relación con la lengua, la literatura y el psicoanálisis*. Siglo XXI Editores, 1974.
- Lanfranconi, A.. *Benjamin: infancia y politización.* Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia: Tesis Doctoral. 2017
- Lacan, J.. *Dos notas sobre el niño. Intervenciones y Textos 2.* Buenos Aires: Manantial. 1993.
- Lafont, Cristina. Democracia sin atajos: una concepción participativa de la democracia deliberativa. Editorial Trotta, S.A. 2021.
- Le Guin, Ursula K. *Contar es escuchar: Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza, 2019.
- Linhares, Layanne, Ana Raquel Rosas Torres, & Fernanda Cristina de Oliveira Ramalho Diniz. ""“But she was drunk”: Sexual violence and Blaming the victim." Psicología, Conocimiento y Sociedad [En línea], 12.1 (2022): 84-109. Web. 11 Nov. 2023
- Levi-Strauss, Claude. *La familia*. Alianza Editorial, 1994.
- Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*. Ediciones Siglo XXI, 2007.
- Lyotard, Jean-François. *Lo inhumano.* Buenos Aires, Argentino: Ediciones Manantial. 1988

- Lyotard, Jean-François. *Lecturas de infancia: Joyce, Kafka, Sartre, Válery, Freud.* Buenos Aires: Eudeba. 1997
- Lyotard, Jean-François. *La diferencia.* Barcelona: Gedisa. 1999.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, 1984.
- Lyotard, Jean-François. "¿Por qué filosofar?" *El campo de la filosofía*, Ediciones Siglo XXI, 1991, pp. 57-78.
- Merton, Robert K. "Estructura social y la anomia." *Teoría y estructura sociales*, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 213-242.
- Mesa, Gilmer. *La cuadra*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Ministerio de Educación Nacional. *Estrategia de atención integral a la primera infancia. Fundamentos políticos, técnicos y de gestión.* Bogotá, D.C: Imprenta Nacional. 2015
- Molano Vargas, Fernando. *Un beso de Dick*. Editorial Planeta, 1992.
- Molloy, Sylvia. Acto de Presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Monique Ap. Voltarelli 1, L. G.. La sociología de la infancia y Bourdieu: diálogos sobre el campo en los países hispano-hablantes. *Política y Sociedad*, 2018, pp. 283-309.
- Montaña, F.. *Cine-infancia e historia en Latinoamerica.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Tesis doctoral. 2018
- Montoya, Pablo. *La escuela de música*. Penguim Random House. 2018.

- Moretti, F. . *The Way of the World: Bildungsroman in European Culture.* Verso Books. 1987
- Mouffe, C.. *La paradoja democrática.* Barcelona: Gedisa. 2016
- Muelle, C. E.. “Cómo Hacer Necropolíticas En Casa: Ideología De Género Y Acuerdos De Paz En Colombia”. *Sexualidad, Salud Y Sociedad (rio De Janeiro)*, no. 27, Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos (CLAM/IMS/UERJ), Sept. 2017, pp. 172–98, doi:10.1590/1984-6487.sess.2017.27.10.a
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Chile: Libros Arces. 2000
- Navas, Catalina. *Correr la tierra*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A. 2019.
- Navarro Wolff, Antonio et al. Normas de excepción: el estado de sitio y el estado de excepción, la emergencia económica y social. Comisión tercera. Sesión plenaria.1991. Disponible en: https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll28/id/269/rec/375
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial, 2013.
- Nowotny, Stefan. *Afirmación en la pérdida: La cuestión del discurso del testigo*. Editorial Traficantes de Sueños, 2005.
- Riba, Jordi y Serra Lopes, traductor. *Miguel Abensour: la democracia contra el Estado.* 1, Editorial Gedisa, 2023.
- Rubín, A. "Ontología política spinoziana: materialismo." *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2012, pp. 127-148.

- Palacio Ricondo, T. Justicia y diferencia en Iris Marion Young La repolitización de la sociedad a través de un nuevo concepto de justicia. *Revista de Filosofía*, 2011, pp. 74-106.
- Pascual, I. R. (2000). ¿Sociología de la infancia? Aproximaciones a un campo de estudio difuso. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 99-124.
- Pateman, Carole. *El Contrato sexual*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1995
- Pelbart, P. P. “Poder sobre a vida, potência da vida.” *Lugar Comum* , 2002, 33-43.
- Pelbart, P. P. “Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo... *Saude soc”*, 2015,19-26.
- Pereyra, G. «León Rozitchner Y La Madre Como Figura De La Memoria Y La Democracia». *Vitam. Revista De Investigación En Humanidades*, n.º 3, diciembre de 2017, pp. 56-75, doi:10.35461/vitam.vi3.18.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Editorial Siglo XXI, 1986.
- Pocock, J. G. A. *Los textos como acontecimientos*. En *El concepto de sociedad civil: Historia y crítica*, Siglo XXI Editores, 2001.
- Prout, A. In Defence of Interdisciplinary Childhood Studies. *Children & Society*, 2019, pp. 309-315.
- Pelbart, P. P. “A potência de não: linguagem e política em Agamben”. *Estudos da Língua(gem)*, 2020, 115-124.
- Peña-Zerpa, C. A.. De Alemania a Latinoamérica: revisiones respecto a la bildung y bildungsroman. *Revista de Educación y Desarrollo*, 2012, pp. 53-59.

- Piedrahita, M. V.. *La infancia: Concepciones y perspectivas.* Pereira: Editorial Papiro. 2003.
- Piña-Osuna Francisco Manuel. "Esquemas valorativos y participación en actividades de tráfico de drogas en Sonora, México." Iconos. Revista de Ciencias Sociales, vol. , no. 74, 2022, pp.195-212. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50972666011
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *Ediciones CLACSO*, 2000.
- Quintana, R. C.. La formación de la identidad abyecta como una respuesta ética de contracultura. *La palabra*, 2014, pp. 107-126.
- Quintana, Laura. *Rabia*. Herder Editorial, 2021.Quintana, Laura. *Política de los cuerpos: Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. Herder Editorial. 2020.
- Qvortrup, Jens. "Childhood as a Structural Form." *Childhood Matters: Social Theory, Practice, and Politics*, edited by Jens Qvortrup, Marjatta Bardy, Giovanni Sgritta, and Helmut Wintersberger, Avebury, 1994, pp. 21-43.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Ediciones del Sur, 2009.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Siglo XXI Editores, 1984.
- Redfield, M. *Phantom Formations. Aesthetic Ideology and the Bildungsroman.* Ithaca, New York: Cornell University Press. 1996.
- Reguillo, Rosana. *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente.* Ned ediciones. 2021
- Reyes Morris, Victor. *La Anomia. Espacios, Tiempos y Conflictos Anómicos, Análisis de Casos.* Ediciones aurora. 2013.

- Rincon, Carlos. Iconos y mitos culturales en la invensión de la nación colombiana. Bogotá: Pontificia universidad javeriana. 2014
- Rodríguez Freyle, Juan. *El carnero*. Editorial Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Rodríguez Freire, Raúl. *Las manos de la ficción*. Notas para una genealogía. Vera editorial cartonera. 2023
- Rojas Bolaños, Omar Eduardo. Teoría social del falso positivo: manipulación y guerra. Ediciones Unaula, 2020. eLibro, https://elibro.net/es/lc/biblioibero/titulos/201779.
- Rosa, Harmut. *Lo indisponible*. Herder Editorial, 2021. eLibro,
- Rozitchner, León. *Materialilsmo ensoñado*. Buenos Aires, Tinta limón ediciones, 2011.
- Rose, Nikolas. *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self*. Free Association Books, 1990.
- Ryan, P. How New Is the New Social Study of Childhood? The Myth of a Paradigm Shift. Journal of Interdisciplinary History, 2008, pp. 553-576.
- Santos, S. V. Walter Benjamin e a experiência infantil: contribuições para a educação infantil. *Pro-Posições* , 2015, pp. 223-239.
- Saénz Obregón, Javier. La infancia de la infancia. 2013a, pp. 240.
- Saénz Obregón, Javier. Las prácticas de sí en la pedagogía de Vives, Comenio, Pestalozzi y Dewey y su reemergencia contemporánea en las escuelas. *Revista Colombiana de Educación*, 2013b, pp. 275-292

- Saénz Obregón, Javier. *Mirar la infancia. Pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946.* Medellín: Universidad de Antioquia/Foro Nacional por Colombia/Ediciones Uniandes/Colciencias. 1997.
- Salcedo Fidalgo, Andrés. *Víctimas y trasegares: forjadores de ciudad en Colombia 2002-2005*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, vol. 44, núm. 2, 2017
- Sarno, Martha Taylor. *Clinical Aphasiology*. 3rd ed., Oxford University Press, 1998.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia* - Ia ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Segato, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Editorial Prometeo, 2018.
- Slaughter, Joseph R. *Enabling Fictions and Novel Subjects: The Bildungsroman and International Human Rights Law*. Fordham University Press, 2007.
- Soler Castillo, Sandra. De “falsos positivos”, “homicidios colectivos”, “caninos” y otros aparentes eufemismos y formas políticamente correctas de la lengua. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2020.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Soto, I. P. Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como. *Revista de sociología*, 2012, pp. 81-102
- Stanczak, L., Waters, G., & Caplan, D. Typicality-based learning and generalisation in aphasia: Two case studies of anomia treatment . 2006. *Aphasiology*, *20*(2–4), 374–383. https://doi.org/10.1080/02687030600587631

- Suárez Gómez, A. «Hacia Una filosofía práctica Del Instante». *Argumentos Estudios críticos De La Sociedad*, n.º 80, mayo de 2016, pp. 241-4, https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/view/101
- Suárez Vaca, M. G. Apropiaciones y experiencias pedagógicas de filosofía e infancia en Colombia. *Praxis & Saber*, 2017, pp. 225 - 247.
- Sünker, H., & Moran-Ellis, J. Nuevos estudios de infancia, política de infancia y derechos de los niños y niñas. Sociedad e Infancias, 2018, pp. 171-188.
- Szalay, M. «Politica Y Testimonio. Las Implicaciones políticas Del Testimonio De Jan Patočka Y De Edith Stein». *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, vol. 78, n.º 297, junio de 2022, pp. 29-49, doi:10.14422/pen.v78.i297.y2022.002.
- Sztulwark, D. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político.* Buenos Aires: Caja Negra editora, 2019
- UNICEF. *Convención sobre los derechos del niño.* Madrid: Nuevo siglo. 2000
- Ute Haring, R. S. Reflecting on childhood and child agency in history. *Palgrave communications*, 2019, pp. 1-9.
- Uribe Alarcon, M. V. Presentación y Representación de la violencia en el arte colombiano. *ERRATA#*, *13*(13), 2015, pp. 120 - 136 .
- Uribe Botero, Ángela. «Sobre La construcción Del No-Mundo En La Tortura». *Revista Filosofía UIS*, vol. 13, n.º 2, noviembre de 2014, pp. 227-40, https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/5000.

- Uribe, María Victoria. Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia. The Salon: Volume Five. 2012, pp 1-5
- Valencia, F. J. *Investigación, escritura y educación.* Bogotá: Plaza & Janés Editores. 1998.
- 301 Res publica 24(2) 2021: 301-302
- Valls Boix, J.E. *Giorgio Agamben: Política sin obra,* Colección Pensamiento político posfundacional, Barcelona, Gedisa, 2020,
- Vega, A. Perspectivas de la estética y la política en J. F. Lyotard. *Revista de Estudios Sociales*, 2010, pp. 26-40.
- Velasco. José Manuel (editor) *Viajes al país del silencio: Refugios y experiencias interiores en el mundo contemporáneo*. Taller Editorial Gris Tormenta, 2021
- Vignale, Silvana. Infancia y experiencia en Walter Benjamin: Jugar a ser otro. *Childhood & Philosophy*, 2009, pp. 77-101.
- Vignale, Silvana. “Prefacio para una política de la escritura.” *Política de la escritura*, Ediciones del Serbal, 2018, pp. 9-15.
- Vilar, Gerard. Jean-François Lyotard: Estética y política. 1, Editorial Gedisa, 2021. eLibro, https://elibro.net/es/lc/biblioibero/titulos/218848.
- Virno, Paolo. *Sobre la impotencia.* Tinta limón ediciones, 2021.
- Walsh, C.. *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad: ensayos desde Abya Yala.* Quito: Ediciones Abya-Yala. 2013.
- Woodward, A. Lesson of Darkness: Phenomenology and Lyotard’s Late Aesthetics. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 2019, pp. 104-119.

- Yelin. Julieta. Biopoéticas para las biopolíticas. Publicado por Latin America Research Commons. 2020.