

## Arte, ritual y masacre.

### Reflexión sobre la reconciliación en el posconflicto colombiano

Jacobo Cardona Echeverri<sup>1</sup>

#### Resumen

En el texto se analiza la diferencia conceptual entre estética y arte con el objetivo de reflexionar sobre las formalizaciones o variaciones estilísticas de la experiencia cotidiana con respecto al conflicto armado en Colombia y las propuestas estatales de reconciliación. El ritual y la masacre, a menudo comparados en la literatura científica sobre la violencia, componen dos expresiones estereotipadas y altamente codificadas que determinan la forma en que las comunidades construyen y recrean sus mundos físicos y simbólicos. Entendidas como modalidades estéticas del acaecer, estas experiencias tienen efectos prácticos radicalmente diferentes, integrar por un lado, descomponer por el otro. Ahora que se piensa el posconflicto en Colombia, tras el proceso de desarme y reinserción de los combatientes paramilitares llevado a cabo en los últimos años y el actual proceso de paz que se desarrolla en La Habana con la guerrilla de las FARC, es necesario interrogarnos sobre las funciones reparadoras de las narrativas artísticas del perdón y la reconciliación como parte de la reintegración de víctimas y victimarios en el escenario futuro de la convivencia nacional.

---

<sup>1</sup> Jacobo Cardona Echeverri (Medellín, Colombia) antropólogo y magíster en Estética. Miembro del Grupo de Investigación *Cultura, Violencia y Territorio*, adscrito al Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, y docente de la cátedra *Teorías antropológicas contemporáneas* del Departamento de Antropología de la misma universidad. Ha escrito para las revistas *Universidad de Antioquia*, *Kinetoscopio*, *Euphorion*, *Nexus*, *Boletín de antropología*. También se ha destacado como realizador audiovisual, dramaturgo, guionista, y crítico de arte, literatura y cine. En los últimos años ha publicado los libros *Manufacturas, artefactos, cosas deshechas* (IV Premio Nacional de Poesía Universidad Industrial de Santander, 2013) y *Las vidas posibles* (Primer Premio 14 Biental Internacional de Novela José Eustasio Rivera, 2014).

**Palabras clave:** estética, ritual, masacre, violencia, reparación

### **Abstract**

The text analyzes the conceptual difference between Aesthetics and Art in a way that makes possible the reflection on the formalization or the stylistic variations of quotidian experience. Rituals and massacres, two phenomena constantly compared in scientific literature about violence, put together two stereotyped and highly codified expressions that determine how the communities construct and recreate their physical and symbolic worlds. When these experiences are understood as aesthetical modalities of human endeavor, they have practical and radically different effects: on the one hand, they integrate; on the other, they divide; this makes necessary an examination on the repairing functions of the narratives belonging to forgiveness and reconciliation, when it comes to revitalize those communities which have suffered because of armed violence.

**Keywords:** aesthetics, ritual, massacre, violence, reparation

### **Resum**

En el text s'analitza la diferència conceptual entre estètica i art amb l'objectiu de reflexionar sobre les formalitzacions o variacions estilístiques de l'experiència quotidiana respecte al conflicte armat a Colòmbia i les propostes estatals de reconciliació. El ritual i la massacre, sovint comparats a la literatura científica sobre la violència, constitueixen dues expressions estereotipades i altament codificades que determinen la forma en què les comunitats construeixen i recreen els seus mons físics i simbòlics. Enteses com a modalitats estètiques del que succeeix, aquestes experiències tenen efectes pràctics radicalment diferents: d'una banda, integrar; de l'altra, descompondre. Ara que es reflexiona sobre el postconflicte a Colòmbia, després del procés de desarmament i reinserció dels combatents paramilitars que s'ha dut a terme en els darrers anys i l'actual procés de pau que té lloc a l'Havana amb la guerrilla de les FARC, cal interrogar-nos sobre les funcions reparadores de les narratives

artístiques del perdó i la reconciliació com a part de la reintegració de víctimes i botxins en l'escenari futur de la convivència nacional.

**Paraules clau:** estètica, ritual, massacre, violència, reparació

## 1. Introducción

Hannibal (2013) es una serie de televisión del canal *NBC* basada en el mítico asesino en serie creado por el novelista Thomas Harris. Al margen de su endeble desarrollo argumental y el molesto histrionismo de algunos de sus actores, la serie realiza una indagación sobre los turbios senderos a los que se ve abocado un policía criminalista de la mano de un psiquiatra caníbal. Al hacerlo, opta por la estilización de la violencia y la exposición ordenada y complaciente de las víctimas como si fueran obras de arte. No hay preguntas por las consecuencias morales de las acciones o por la pertinencia de los límites en una sociedad que alienta la insubordinación como ejercicio calculado de rentabilidad. No es posible tampoco encontrar en alguno de los trece capítulos de la primera temporada, regodeos cínicos o irónicos sobre el espectáculo y la muerte tan propios de la época. En una escena, la cámara se acerca de forma pausada y leve a la escultura hecha con los cuerpos de las víctimas de un asesino en serie, la examina y se detiene un par de segundos en la cúspide. No hay pudor, sino exaltación. Cada capítulo es una especie de oda a la originalidad psicópata con la cual puede manipularse un cuerpo: la piel seccionada y estirada a modo de alas que surgen de la espalda despellejada o un altar pagano de músculos y huesos. Es irremediable pensar en Jacques Rivette (1961) cuando afirmó: “Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte, sin duda, es una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor?” La muerte es algo común y obvio, pero a su vez, singular y excesivo. Sin ella, sería imposible concebir la complejidad de la materia en nuestro planeta, y mucho menos las derivas cognoscitivas y técnicas por las que se ha aventurado el primer primate en experimentar la conciencia de su inevitabilidad. Las culturas humanas son ejercicios estilísticos conducentes a conjurar esa radicalidad, y el arte es una de las tantas modalidades con las cuales se

apacigua e interroga la angustia de la cesación orgánica. No obstante el carácter plástico que sujeta cualquiera de sus manifestaciones formalmente diferenciadas (música, escultura, pintura, dibujo, cine), el arte no debe ser confundido con la experiencia estética de los usos, técnicas y procedimientos de aniquilación sufridos por la población civil, por más elaborados y recursivos que estos sean, por parte de grupos armados legales e ilegales. Es decir, a menos que sea en sentido figurado, no existe algo que podamos llamar el arte de matar en la confrontación armada. De la misma manera, al emplear en las reflexiones académicas referidas a la violencia armada términos como *escenarios, teatro, o actores*<sup>2</sup> del conflicto con fines descriptivos o explicativos, damos por obvio realidades que pueden ser susceptibles de renovadas demandas epistemológicas en lo concerniente, precisamente, al fenómeno de la representación, la identidad, la verdad y la ficción. No se trata de reprochar el tráfico de ideas, imágenes o metáforas originarias de campos distintos al científico social, al contrario, es gracias a ese tráfico que es posible el enriquecimiento disciplinar o la dinámica lingüística de la vida en general, sino de revelar las implicaciones éticas, políticas y antropológicas que permanecen ocultas tras esta conceptualización.

Igualmente es posible evidenciar estos desplazamientos desde el otro lado: el arte contemporáneo, por ejemplo, se ha convertido en una faceta políticamente correcta de la crítica académica social y cultural. Mediante instalaciones, *happenings, ready mades*, videos y otras manifestaciones expresivas cargadas de presunto tinte contestatario o transgresor, se intenta jugar con los límites morales que la idea de la muerte como arte conlleva, pero eludiendo el dilema filosófico o político propio de una reflexión profunda, todo en aras del escándalo que puede reportar réditos simbólicos a una obra o artista, que la mayoría de las veces parece querer sucumbir a una especie de deleite solipsista. ¿Es

---

<sup>2</sup> “*Actor* es una categoría de análisis que aparece en la década de los 80, y que figura en las investigaciones sobre violencia con múltiples sentidos, como el individuo, la institución o el grupo social al que se le asigna un conjunto de roles que desempeñan un papel específico dentro de un contexto social, con su orientación bien definida”. Angarita, 2001: 383.

pertinente y poderosa la crítica del chileno Marco Evaristti contra la pena capital al intentar crear comida para peces con el cadáver de un criminal condenado a muerte en Estados Unidos? (Caro, 2010). Estamos ante la última etapa del sacrilegio tras la abolición de los tabúes religiosos y morales con el fin de ampliar un nicho de mercado inmensamente productivo, el de la muerte. Lo que hacen los artistas contemporáneos al dejar morir de hambre a un perro en una galería, o querer exponer en un museo a un moribundo, no tiene nada que ver con la crítica a unos valores establecidos ni hace parte de una querrela contra el poder dominante. Es el poder dominante y son los valores establecidos (sociedad del espectáculo y neoliberal) los que permiten generar y reproducir en el interior de la institucionalidad artística —compuesta por la academia, la crítica, los medios de comunicación especializados, los museos y galerías— este tipo de propuestas supuestamente avezadas. En palabras más claras, matar a martillazos a una oveja en un museo es arte, pero no lo es matarla en un corral para aprovechar su lana, a pesar de las implicaciones morales que ambos actos suponen. Aun así, ambos hechos, en igualdad de condiciones y sin gradaciones cualitativas, son experiencias estéticas, como lo son también los rituales, las masacres, los alabaos (cantos funerales de la población afrodescendiente del pacífico colombiano), el *Guernica*.

La guerra, como el afecto, es la continuación de la política por otros medios; el odio y la solidaridad humana establecen vías a través de un lenguaje que puede traspasar la frontera del cálculo racional. Desestructurar u ordenar un sistema, ahondar quiebres o restañar heridas. La política determina el código y la guerra lo transmuta en un juego de máscaras desfiguradas. La política ofrece la conformidad predecible de los desencuentros o las correspondencias, su meta impostergable es el equilibrio; la guerra es el rodeo que permite capitalizar los intereses privados que en la política deben obtenerse por el camino de la retórica, las alianzas partidistas y la dialéctica de la continua recomposición. Lo que quiebra la guerra, lo debe volver a juntar, aunque falten pedazos, la política. Y también el arte, porque las promesas incumplidas y los caminos de retorno no siempre se ejecutan en el plano de lo pragmático.

El ritual y la masacre son dos modalidades estéticas de la unificación y la desestructuración de los vínculos humanos. Más de sesenta años de conflicto armado en Colombia han roto cientos de formalizaciones sociales que se habían mantenido unidas a través del rito. Asesinados, desaparecidos, expulsados de sus territorios, las víctimas son desmembradas del cuerpo social que las justificaba existencialmente. Una de las ofertas de reconciliación en el posconflicto es volver a unir, sanar, reparar a las comunidades mediante la compensación simbólica, y por eso se piensa en el arte. ¿Es posible hacerlo?, ¿cuáles son los intereses y juegos de poder que se esconden tras estas apuestas? Para tratar de responder estas preguntas partiremos de una primera reflexión que nos permita entender el mecanismo ritual dentro de las dinámicas estéticas del acontecer; luego pasaremos a analizar las consecuencias de las masacres, una de las prácticas más terroríficas ejecutadas contra la población civil por parte de los paramilitares, la guerrilla y el ejército; y finalmente pensaremos los mecanismos artísticos destinados a lograr la verdad, reparación y perdón entre víctimas y victimarios.

## **2. La experiencia estética: más allá del arte o la belleza**

José Luis Pardo (1992: 39, 40), al describir el proceso de desplazamiento que ha sufrido el filósofo del campo epistemológico, ético y político, por las propias dinámicas teóricas y prácticas realizadas por los especialistas en el interior de estos órdenes institucionalizados, explica de qué manera la estética también sufrió una especie de descentramiento filosófico. Después de que esta viera reducidos sus dominios, ya que de sus dos sentidos tradicionales, teoría de la afección sensible, y teoría del arte y la belleza, solo conservaba este último —pues el primero lo había perdido en el ámbito de la psicología y la neurofisiología—, la reflexión profunda y sistemática sobre la experiencia sensible del hombre perdió toda su significancia:

La “experiencia sensible” en sentido ordinario (incluso las pequeñas bellezas o fealdades “empíricas” de la vida cotidiana) se convirtieron en cuestiones sin importancia histórica, política ni ontológica. Así, se volvió imperceptible el hecho de que las afecciones, el modo de afectarnos de los

“objetos” o nuestro modo de ser afectados por ellos tenía una historia, estaba sometido a impactos contingentes y a cambios sustanciales, el hecho de que la vida política es también una organización de las experiencias, de las afecciones, y el hecho de que las afecciones mismas son una clase de “ser” difícilmente reductible a los moldes de la metafísica tradicional. Y el terreno se dividió en dos regiones igualmente infructuosas: la de quienes denunciaban el empobrecimiento de la “experiencia estética” de la vida cotidiana, en virtud de su degradación favorecida por el modo industrial de vivir, en el que lo sensible no es bello ni lo bello sensible, y en el que todo parece reducirse a sensaciones de agrado o desagrado más cercanas a lo instintivo-animal que a lo reflexivo-racional, y la de quienes defendían una “estetización” de la vida cotidiana, elevando a la condición de obra de arte esa experiencia empobrecida y degradada de la belleza (Pardo, 1992: 40).

Es por esto que resulta pertinente recuperar el sentido de la estética fundado en el cruce de relaciones que la afección posibilita, más allá de una teoría de lo bello o de un dispositivo neurofisiológico. Es la afección, siguiendo a Pardo, “lo que determina el pensamiento: lo pensado tiene como referencia última lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos —clara o confusamente, manifiesta o tácitamente— nuestras afecciones” (Pardo, 1992: 41). Podemos decir, entonces, que las culturas son el conjunto de variaciones estilísticas, no adquiridas, sino acaecidas —de forma natural—, como parte del devenir-mundo de nuestra especie. Con esta idea se pretende presentar una perspectiva que trascienda la dicotomía naturaleza/cultura, de tal manera que podamos centrar la mirada en los procesos y relaciones más que en las sustancias o componentes materiales de los fenómenos.

## 2.1. Estetograma y ritual

Los etólogos han desarrollado una noción de territorio caracterizada por límites porosos, flexibles y negociables, resultantes de la conducta de sus *ocupantes*. Esta noción tradicional adscribe los elementos mínimos de esta conducta, que

cabe llamar *etogramas* (que además de los movimientos, ritos de cortejo o estrategias de cacería, incluyen también colores, sabores, emanaciones olfativas), a una instalación previa del espacio. Al margen de esta idea que concibe el espacio como algo que puede estar lleno o vacío, que separa ontológicamente al sujeto y el objeto, al actor y el contexto,

¿no podríamos hablar de una noción de espacio que no se confunda con el hueco habitable y que consta de todas esas propiedades topológicas (orificios, túneles, telas de araña, plataformas, nudos, redes, burbujas, anillos, rizos), que es capaz de “curvarse”, crecer, deformarse, desaparecer y aparecer, y cuyos elementos son algo que podríamos bautizar como *estetogramas* (y también *etnogramas*, *decogramas*, *ecogramas* y *etogramas*), fragmentos expresivos que individúan al ser capaz de vivir en ellos? (Pardo, 1992: 18, 19).

El espacio, bajo esta premisa no es nunca “el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o artística” sino que es, tergiversando un poco la idea original de Pardo, “el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), el tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias”<sup>3</sup>, y no solo eso, sino también de *ser* en las distancias.

Por otro lado, puede entenderse la idea de estetograma en su aspecto más dinámico e interactivo. No como una simple inscripción en un molde o una escritura del cuerpo sobre el espacio social, sino la representación constante y cambiante del individuo en su entorno que, articulada al sentido de grafía o trazo, connota la operación plástica y creativa referida a toda operación de

---

<sup>3</sup> Cita original: “el espacio está siempre lleno: no es nunca el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o ‘artística’ –fónica, gráfica, visual-, *está antes poblado* de un rumor anónimo y multitudinario, el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias”. Pardo, 1992: 19).

*alumbramiento* vital, que en el caso del ser humano se amplifica en el circuito lingüístico: “para que exista la autopoiesis es necesaria la estesis, es decir, la posibilidad de abertura al ambiente que rodea al organismo. La estesis y la autopoiesis están tan imbricadas como la estesis lo está con la semiosis” (Mandoki, 2006: 17). El ser humano revela y es revelado por un mundo, y un estetograma es la marca o la huella estilística resultante de las particulares relaciones culturales, es la presencia que resiste al trazo prontamente borrado o el gesto fugaz, pero también es la sensación táctil efímera o la dulce aprehensión olfativa de un ser deseado. Se admite que las relaciones entre organismo y entorno entrañan una operación creativa, de interconexiones flexibles y plásticas, cuyo continuo resultado es la producción de un mundo, pero, contrario a lo que sucede con el hombre, ningún otro animal produce una valoración o reconocimiento consciente de una forma o una acción, lo que puede explicarse por el sistema relacional en el que cada organismo se inscribe. No hay mayores diferencias fisiológicas de los aparatos sensoriales<sup>4</sup> (que establecen una pauta interactiva óptima y necesaria para que el organismo sobreviva) entre el hombre y otros mamíferos superiores, y aun así, solo en el primero, por las variables anatómicas interrelacionadas originadas en la aún difusa génesis ontológica, (bipedismo, liberación de la mano, pulgar oponible, crecimiento de la masa cerebral)<sup>5</sup>, fue posible la emergencia del

---

<sup>4</sup> “En los animales, los más sencillos comportamientos pueden reducirse, desde el punto de vista sensorial, a tres planos: el del comportamiento nutritivo, que asegura el funcionamiento corporal tratando las materias asimilables por el organismo; el de la afectividad física, que asegura la supervivencia genética de las especies y el de la integración espacial, que hace posible los otros dos. Estos planos que se diversifican según el grado de evolución de las especies corresponden a tres niveles de referencia de los individuos entre sí y su medio, cuyas implicaciones estéticas permanecen sensibles en el hombre. Estos tres planos de la estética fisiológica ponen en juego, en relaciones variables, los diferentes instrumentos del dispositivo sensorial: sensibilidad visceral, sensibilidad muscular, gustación, olfato, tacto, audición, equilibrio y visión” (Leroi-Gourhan, 1971: 276).

<sup>5</sup> “Podría sorprender que la importancia del volumen del cerebro no intervenga sino luego. En realidad, resulta difícil dar preeminencia a tal o cual carácter, pues todo está ligado en el desarrollo de las especies; pero me parece cierto que el desarrollo cerebral es, hasta cierto punto, un criterio secundario. Una vez alcanzada la hominización, desarrollará un papel decisivo en el desarrollo de la sociedad, pero es indiscutible que en el plano de la evolución estricta, es correlativo a la posición vertical, y no primordial, como algunos lo han creído durante mucho tiempo. La situación del hombre, en el sentido más amplio,

campo simbólico-representacional, que permite confrontar o reflejar el propio acaecer del individuo con el medio, como si este pudiese verse desde afuera de lo que se supone que es:

Ritmos y valores reflejados tienden, en el curso de la evolución humana, a crear un tiempo y un espacio propiamente humanos, a enmarcar el comportamiento en el cuadrulado de las medidas y de las gamas, a concretarse a través de una estética en el sentido más restringido. Sin embargo, la base biológica conservará todos sus medios y no tendrá otros que poner a la disposición de la superestructura artística. En su expresión reflexionada, la estética permanecerá tal cual es el mundo del cual salió, con la primacía de la visión y de la audición, transformados en nuestros sentidos de referencia espacial por la evolución zoológica. Basta con imaginar lo que hubiera sido, si el tacto, la percepción sutil de las vibraciones o la olfacción, hubieran sido nuestros sentidos directores, para concebir la posibilidad de que hubieran existido unas “sintactias” o unas “olfatias”, cuadros de olores o sinfonías de contactos, para entrever unas arquitecturas de vibraciones equilibradas, unos poemas de saladuras o de acidez, todas ellas formas estéticas que, sin sernos inaccesibles, encontraron en nuestras artes nada más que un sitio modesto. Sería lamentable, sin embargo, no conservarles su sitio en los basamentos de la vida estética (Leroi-Gourhan, 1971: 277).

La primera lasca elaborada por el hombre, resultado formal del ritmo del golpeteo, abrió posibilidades inauditas al expandir los límites de la percepción fisiológica y encumbrar al *Homo sapien* en los umbrales de la imaginación: la comunicación con su entorno pasó poco a poco a formar parte de un circuito mágico-religioso de correspondencias, resistencias y simetrías, como puede colegirse de las pinturas rupestres o de las prácticas de cazadores recolectores actuales. Las incisiones en las piedras o los huesos son prueba de las primeras

---

aparece así como condicionada por la posición vertical. Ello no pasaría de ser un fenómeno incomprensible si no fuese una de las soluciones dadas a un problema biológico tan antiguo como los vertebrados mismos, como es el de la relación existente entre la cara como soporte de los órganos de presión alimenticia y el miembro anterior como órgano no sólo de locomoción sino también de presión. Desde los orígenes, la columna vertebral, la cara y la mano, (incluso bajo la forma de aleta) están indisolublemente ligadas”. (Leroi-Gourhan, 1971: 23).

muestras del ritmo socializado, símbolos que pautan y abren vínculos que espacializan y temporalizan.

### 3. El ritual

El ritual es el eco sagrado que refleja el performance cotidiano de la vida de las comunidades humanas. El ritual es un estetograma. Está compuesto de trazos y gestos estandarizados y permite visualizar y entender un mundo. Teatro y ritual comparten desde Grecia los mismos orígenes, además de muchas de sus características formales: el cuerpo es el soporte principal de la acción; acarrear un comportamiento repetitivo, de resonancias colectivas, que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y el espacio; se rigen por un sistema de reglas aunque un margen consensuado de improvisación es plenamente aceptado; tienen un alto valor simbólico para sus participantes (Araiza, 2000: 76); su función está estrechamente relacionada con su formalización. El ritual, a diferencia del teatro, es una construcción social de la realidad más que su representación, no es un cascarón compuesto de diagramas gestuales que puedan ser diseccionados hasta encontrar en su interior el mensaje oculto, real, que la metáfora de su materialización exterior intenta explicar o comunicar. Según Turner (Díaz Cruz, 2000: 67), el ritual es un metalenguaje con el cual se discute y constituye la vida social. Es la sociedad hablando de sí misma, y al hablar de esta forma, la sociedad se ordena. Las consecuencias de estas acciones periódicas contribuyen a la integración, solidaridad y cohesión de la comunidad que subsiste en la interacción continua de sus miembros. El ritual permite gestionar crisis vitales; regular, reparar o modificar los vínculos sociales; asumir nuevas etapas narrativas o históricas; reelaborar el sentido temporal y espacial.

En síntesis, puede decirse que el ritual es similar a otras formalizaciones gestuales altamente codificadas, pero su singularidad radica en que ayuda a la comunidad a pensarse y perpetuarse a sí misma en un espacio simbólico que no puede ser traducido a otro sistema de signos. ¿Podría, entonces, concebirse un acto con funciones diametralmente opuestas, un acto que consiga lo contrario al ritual, es decir, destruir los lazos sociales, desacralizar, anular el flujo narrativo, confundir el sentido espacio-temporal, socavar las

solidaridades, y alterar las identidades, en una trama performática igualmente codificada?

#### 4. La masacre ¿ritual o contrarritual?

Una de las grandes conclusiones del informe del Grupo de Memoria Histórica, ¡Basta Ya! (CMH, 2013), es que la guerra en Colombia no ha sido una guerra de combatientes o guerreros. La población civil ha sido, lamentablemente, la más afectada<sup>6</sup>, es decir, la mayoría de las víctimas no estaba armada. Se habla de una guerra sin límites, desproporcionada, degradada, ajena a las convenciones internacionales, lo cual tal vez significa que desconocemos las claves, el código con el cual interpretar una serie de actos que a todas luces se percibe irracional. El horror de la guerra, el exceso, es casi insoportable en cuanto se nos aparece más ilegible. Fuera de toda lógica política o militar, el rigor del terror surge al estar más allá de un discurso que no puede ser interpelado. Subordinación, exterminio o desestabilización de la población civil, figuran como los principales objetivos de los actores armados para doblegar al enemigo, aun así, un examen más detallado del fenómeno nos permite identificar elementos que escapan de la clasificación, aunque sean nombrados, aunque se pronuncien las palabras: tortura, sevicia, crueldad. Y algo dicen, pero también algo se escapa.

La masacre es habitualmente entendida como el asesinato de cuatro o más personas en estado de indefensión. En el imaginario habitual del conflicto es asociada con la crueldad y la sevicia. Entre 1980 y 2012 se produjeron en Colombia 1.982 masacres (11.751 muertos aproximadamente), de las cuales 7.160 fueron realizadas por paramilitares. A diferencia de otras modalidades de confrontación armada realizadas más allá del escenario del combate, como los asesinatos selectivos, las desapariciones, la violencia sexual, el desplazamiento y el secuestro, la masacre se erige como el suceso radical que

<sup>6</sup> De 220.000 personas asesinadas en cinco décadas de conflicto armado, 166.609 fueron víctimas civiles.

desestabiliza y descompone los cimientos sociales y simbólicos de una comunidad.

María Victoria Uribe se pregunta si la masacre puede ser concebida como un síntoma social, lo que se resiste a la simbolización, la infamia que no puede ser incluida en el circuito discursivo: “La persistencia de tales prácticas es lo que da lugar a pensar que las masacres son síntomas de un antagonismo social que no ha encontrado canales de expresión dentro del pacto simbólico, por lo cual sus contenidos se resisten a la simbolización” (Uribe, 2004: 62). Esta idea podría vincularse con el concepto de metarreflexividad que caracteriza el ritual según Turner, en el sentido de que la masacre habla de la enfermedad, corrupción, o descomposición en la que se encuentra la sociedad, y en ese sentido se podría hablar tanto de los contenidos de la masacre que se resisten a la simbolización (la formalización del acto conlleva una lógica que no puede traducirse, es el espacio a donde no llega el pensamiento) como de la regulación del flujo de la violencia sin mediaciones discursivas. Precisamente lo que Agamben (2000) encontró con respecto a los campos de concentración: Allí no había ciudadanía, ni estatuto, ni derecho penal que mediara entre los cuerpos y un poder que detentaba el control absoluto de los flujos de violencia. Esta era directa y cruda, la mayoría de las veces reductiva, los cuerpos podían ser eliminados sin transacciones simbólicas que respaldaran la acción sencillamente porque estos hacían parte de otro orden, o para ser más exactos del no-orden: la raza inferior, el desecho o la animalidad. La categorización de las partes del cuerpo en la época de La Violencia (período histórico de la violencia partidista acaecido entre 1946 y 1958 que dejó un saldo de más de 200.000 muertos)<sup>7</sup> o los apelativos de origen animal con los cuales los paramilitares denigraban de sus víctimas antes de matarlas confirma gran parte

---

<sup>7</sup> “El campesino concebía su propio cuerpo como si se tratara de una estructura muy similar a la de los cerdos, las vacas y las gallinas: tuste: cabeza de la vaca, las vistas: ojos de los animales, guacharaco: cuello de las aves, buche: estómago de las aves o el cerdo, cuadril: pelvis de los cuadrúpedos, cochosuela: rodilla de la vaca” (Uribe, 2004: 73, 74).

de lo dicho, pero precisamente por esto, ¿podemos referirnos a la masacre como ritual?

María Victoria Uribe (2004: 64) afirma que “las masacres de La Violencia son actos rituales llevados a cabo al margen de las actividades cotidianas y con una secuencia de acciones que tenían un determinado orden”. Podemos añadir que son actos estilísticamente diferenciados, es decir, estetogramas. El cuerpo es resonancia de la perturbación, de la singularidad o identidad del perpetrador: los diferentes cortes realizados a los asesinados, de *mica*, *corbata*, *franela* o *florero*, reordenamiento obsceno de las partes desmembradas de los cuerpos, atestiguan una variedad formal que va más allá de la simple comunicación de un mensaje o la exteriorización de la rabia, pero no es algo que podemos catalogar como inhumano en razón de que sobrepasa los fines bélicos o militares. Al contrario, la guerra es una experiencia política, pasional y creativa, sin necesidad de ser considerada por esto un performance o una muestra de arte contemporáneo (como tampoco lo es un ritual). El carácter sagrado de la muerte, codificación cultural, es lo que nos hace pensar en palabras como barbarie, degradación o animalidad. Pero son los humanos los únicos seres que llevan sus actos a otras esferas de significación. El cuerpo es signo solo para el hombre, mancillarlo, desmembrarlo, ultrajarlo, implica su eliminación física, pero también supone la desmembración emocional y simbólica de la comunidad. Podríamos decir que la desestructuración social es más intensa en cuanto más desestructurado esté el cuerpo de la víctima. Por otro lado, no todas las masacres son actos para ser observados, aunque el rastro dejado por los victimarios signifique posteriormente una confirmación del hecho, de su crueldad disipadora. Son actos públicos que, como en el caso de El Salado<sup>8</sup>, apelan a registros de festividad pagana, ¿pero estas semejanzas formales con los rituales son suficientes para tomar una masacre como tal? Incluso si

---

<sup>8</sup> Población del norte de Colombia que entre el 16 y el 21 de febrero de 2000 sufrió una incursión paramilitar con la complicidad de las Fuerzas Armadas. Los paramilitares torturaron, degollaron, decapitaron y violaron a más de cincuenta campesinos indefensos, entre hombres, ancianos, mujeres y niños. También celebraron con música y alcohol los crímenes.

hacemos del modelo de Van Gennep (2008) un esquema comparativo, las cosas no se ven tampoco tan claras. Las secuencias ceremoniales del rito de paso divididas en separación, marginación, y agregación, que podrían equipararse a la selección de las víctimas; su mantenimiento en una zona de tránsito en el que se tergiversan, desafían o anulan las posiciones sociales; para luego ser torturadas o asesinadas, lo cual desvirtúa por completo el último paso, afirma a medias una expresión formal estereotipada. Incluso en el marco del sacrificio ritual, que intenta regular a través del intercambio material y simbólico el flujo de fuerzas entre comunidades o sectores sociales, no es posible hallar similitudes, a causa, precisamente, de la asimetría de los agentes participantes, lo cual impide mantener bajo unas reglas legitimadas la violencia primigenia que todo lo destruye. En la masacre hay un cruce, paso de una frontera pero hacia al vacío. No hay transformación sino desintegración. Los circuitos narrativos se rompen, lo que reestructura el significado de las tradiciones y la concepción del pasado. Mientras la sociedad elimina con el ritual los riesgos que conlleva siempre cualquier modificación interna, implícita amenaza a la solidez de la clasificación social, la masacre desestructura las jerarquías sociales, pulveriza las identidades, deja sin asiento las posiciones tradicionales de poder. Podríamos sintetizar que mientras el ritual expresa el paso del caos primigenio a la cultura, la masacre refleja el paso de la cultura al caos. ¿Cómo recuperar entonces el orden, volver a casa, encontrar lo perdido?

## **5. Verdad, perdón y reconciliación: La víctima más allá del umbral**

### **5.1. La verdad**

La realidad nombrada no es otra cosa que el efecto de una lucha discursiva entre diferentes agentes con el fin de remodelar percepciones y hábitos frente a unos hechos determinados. En ese sentido, no basta con que las cosas ocurran para que puedan ser interpretadas o dichas de forma clara y objetiva, es más, no hay cosas que puedan darse sin ser ya parte de la pre-comprensión del mundo en que se desenvuelven las comunidades humanas, y esa pre-comprensión hace parte, a su vez, de la continua interacción de los miembros

de una cultura que intentan ordenar el mundo que los constituye<sup>9</sup> (el mundo está implícito en todas las cosas pero se hace explícito en la interpretación). En la interpretación está lo *real*. Puede decirse que un evento, un hecho, es el acaecer de una perspectiva que puede ser puesta en juego, lo que da lugar a las luchas simbólicas, discursivas, por dar cuenta de la *verdad*. La verdad es lo consensualmente aceptado, la legitimación de una perspectiva, lo cual termina determinando las futuras prácticas y creencias de una comunidad con respecto a lo que consideran que es su mundo. En este sentido, en el terreno de la política y del conflicto armado, es tan importante determinar quien obtiene los mayores logros militares, como quien tiene el poder para contar de manera legítima cómo ocurrieron los hechos.

Las narraciones o relatos de los agentes estatales, académicos, las organizaciones de víctimas, la empresa privada y los agentes armados ilegales, hacen parte de las estrategias con las cuales se intenta lograr ciertas ventajas o beneficios políticos que aseguren, a corto o largo plazo, un espacio pertinente y legítimo de deliberación en el escenario político que finalmente conduzca a la satisfacción de los intereses particulares de los sectores sociales e institucionales implicados. El relato de la paz, por ejemplo, serviría tanto para mantener un orden político y económico neoliberal, como para intentar subvertirlo; todo dependería del contexto, los agentes que lo produzcan, y los mecanismos tecnológicos de producción del mensaje. De la misma manera, los discursos de reivindicación de las organizaciones de víctimas muchas veces se han elaborado con base en *la jerga académica* que les ha permitido posicionarse en determinados escenarios con el fin de redistribuir cargas de poder en el interior del establecimiento, pero podríamos preguntarnos hasta qué punto su papel puede ir más allá del justo reclamo para convertirse en agentes activos de transformación que permitan generar los cambios de una estructura social que, paradójicamente, posibilitó su aparición.

---

<sup>9</sup> El significado es una mediación entre algo (cualquier cosa) que es asumida en la función de remisión y otra cosa a la que precisamente la cosa remite. Asumir alguna cosa como remisión significa instaurar una conducta, un hábito de acción que mira a otra cosa (el objeto) a través de algo inicial (Representamen) (Sini, 1989: 48).

Se habla de la necesidad de *dar a conocer la verdad* con el fin de conseguir efectos reparadores en las víctimas, como operación de desviación de las ofensas o dispositivo que permita desactivar los mecanismos de venganza. De esta manera se pasa por alto que la verdad es fruto del choque o negociación de diversas narraciones sobre unos hechos particulares, hechos que a su vez son resultado de la interacción de elementos físicos y simbólicos (puesta en escena). La construcción (y no la búsqueda) de la verdad es fuente de conflictos, donde entran en juego componentes administrativos, institucionales, organizacionales y tecnológicos, con los cuales se intenta mediar entre la experiencia y la subjetividad de las víctimas, testigos y analistas. La verdad está permanentemente cargada de negaciones, olvidos selectivos, autojustificaciones, mistificaciones, ensoñaciones. Por tanto, la legitimación de la verdad es un proceso en el cual se naturaliza una visión de las cosas. Las características mismas del proceso técnico de inscripción, almacenamiento y reproducción de la información conducente a la conformación de la memoria histórica (la verdad oficial) se basa en la palabra escrita. Los testimonios orales son trasladados al papel por académicos que los interpretan, y los archivos judiciales, científicos y periodísticos son ordenados en una narración. El artefacto libro, símbolo de una cultura alfabetizada y racional, se convierte en mecanismo con el cual sancionar la verdad del oprobio, del sinsentido. El testimonio escrito, elemento reparador o sanador, no funcionaría como dispositivo decodificador de la verdad o lo real, sino como mecanismo que articula partículas de sentido con las cuales provocar la solidaridad en el interior de una sociedad. No importaría tanto la información transmitida, sino la interpelación lograda. La elaboración de un lenguaje común. Sin embargo, la mayoría de las comunidades que han sufrido directamente los horrores de la violencia en Colombia son comunidades de campesinos pobres, marginados del proceso modernizador del Estado y de las modalidades literarias y visuales de representación. Los flujos simbólicos que los definen siguen las corrientes evanescentes del cuerpo, el gesto, la voz, el silencio<sup>10</sup>, el tambor. Y lo que hace

---

<sup>10</sup> Myriam Jimeno (2008: 270) menciona el caos del silencio de las mujeres violadas en India: “la verdad sería callada por corrosiva para la recomposición de una nueva vida

el Estado y la institucionalidad académica en su papel de garantes de la *búsqueda de la verdad*, a la par de la representación escrita, es identificar y extraer las expresiones que puedan ser representadas *de forma artística* en museos, conciertos, festivales, galerías. Ensancha las posibilidades proselitistas del folclor, otorga el estatus de arte a lo que son variaciones estilísticas del deambular estético de la comunidad que se acopla a su entorno. De esta manera, en la reducción del testimonio oral a historia impresa, y del performance étnico a drama teatral, la víctima obtiene un estatus, a través de lo que Bourdieu (2001) llama la magia institucional. La creencia en el poder legitimador del Estado, la academia o el periodismo es lo que permite la transformación: la víctima ha cruzado un umbral, la víctima ha sido restablecida. Como en el ritual, no hay exteriorización que simbolice un contenido interno o profundo. El ritual, el performance en sí, genera su propio fundamento, sea religioso, político o jurídico.

De la misma manera, la verdad jurídica, establecida mediante la acción punitiva, legitima un orden. Benveniste hacía notar que en las lenguas indoeuropeas, las palabras que sirven para enunciar el derecho se vinculan a la raíz *decir*. “El bien decir, formalmente correcto, pretende por eso mismo, expresar el derecho, es decir, el deber ser. Hasta el derecho más rigurosamente racionalizado es solo un acto conseguido de magia social. El discurso jurídico es palabra creadora” (Benveniste cit., en Bourdieu, 2001:16). El derecho reordena los flujos comunicativos de la violencia, y en ese compromiso, sus objetivos no se justifican por la búsqueda de la justicia, sino por la puesta en escena que actualice las posiciones de los agentes implicados en las transacciones de dominio. Es por esto que puede decirse que los intercambios estéticos del lenguaje conllevan operaciones que regulan el poder, es decir, van más allá de la simple comunicación, o de dar u obtener información. En este sentido, los efectos de credibilidad, autoridad, simpatía, integración, confianza, generados por los discursos, dependen del reconocimiento institucionalizado de los grupos o agentes que los produzcan. Las instituciones resguardan los esquemas descriptivos, los relatos, los usos

---

social”. “Lenguaje, subjetividad y experiencia de violencia”.

apropiados del decir. Originan lógicas de acción. Lo que se escapa de los relatos tradicionales de la violencia, esa historia íntima de usurpación y oprobio, hace parte de un mecanismo de legitimación. Siguiendo a Agamben (2000), podríamos preguntarnos, precisamente, no cómo ha sido posible el horror, sino a través de qué procedimientos jurídicos o de qué dispositivos políticos, los seres humanos han sido tan sistemáticamente privados de sus derechos fundamentales.

## 5.2 El perdón y la reconciliación

Conceptos como perdón y reconciliación, provenientes de la herencia judeocristiana, y constantemente usados en la narrativa del posconflicto, se insertan en la aparentemente objetiva y neutra corriente de lo político e histórico mediante formulaciones religiosas que apelan a un orden (cuasi divino) y un pasado colectivo, sistemáticamente escenificados o celebrados mediante los encuentros emotivos, la recreación artística, las conmemoraciones, perspectiva que se aleja de muchas otras formas de hacer frente al oprobio por parte de comunidades negras e indígenas en las que esta tradición solo ocupa un espacio marginal en sus cosmovisiones. De igual manera, la escenificación museística puede muchas veces estar desconectada de las propias dinámicas comunitarias. Los performances de galería o museo, despojados de la heterogeneidad que los vincula a los elementos expresivos y prácticos de los diversos grupos humanos, hacen parte, en la mayoría de las ocasiones, de la parafernalia limpia y clara que normaliza las condiciones de exclusión y marginación<sup>11</sup>, aunque también, y esto es imposible negarlo, en otras oportunidades permite interpelar, o ampliar los escenarios de discusión entre comunidades urbanas y académicas con agentes que establecen sus

---

<sup>11</sup> “...Añádase la cultura de la queja y el ensimismamiento, el cual se puede entender mejor como sociedad del espectáculo travestido de multiculturalidad, en lugar de una política de emancipación siquiera potencialmente seria, agréguese luego las viejas simplificaciones del patriotismo que, como señaló Ernst Gellner, por selectivo oportunismo es siempre respetuoso con la tradición, y se obtiene un auténtico mundo como canción popular, mucho más afín a la participación letona en el concurso de Eurovisión que a Leonard Cohen” (Rieff, 2011:. 91).

códigos de enunciación más allá del registro expresivo institucionalizado. El ritual, un metalenguaje en el que la cultura se explica a sí misma más allá de la racionalidad occidental, ofrece mecanismos de purificación o sanación de las heridas sociales que nunca podría insertarse en el repertorio artístico de un museo sin perder sus cualidades funcionales y estructurales. Es decir, existe el performance que no necesita ser visto o experimentado por la cultura metropolitana sin caer en el estereotipo folclórico, además de que su carácter fugaz y efímero es todo lo contrario del acomodamiento escrito o literario.

De esta regulación de creencias se derivan las acciones:

La acción propiamente política es posible porque los agentes, que forman parte del mundo social, tienen un conocimiento (más o menos adecuado) de ese mundo y saben que se puede actuar sobre él actuando sobre el conocimiento que de él se tiene. Esta acción pretende producir e imponer representaciones (mentales, verbales, gráficas o teatrales) del mundo social capaces de actuar sobre él actuando sobre la representación que de él se hacen los agentes. O, más concretamente, pretende hacer o deshacer los grupos —y, al mismo tiempo, las acciones colectivas que esos grupos puedan emprender para transformar el mundo social de acuerdo con sus intereses—, produciendo, reproduciendo o destruyendo las representaciones que corporeizan esos grupos y les hacen visibles para los demás (Bourdieu, 2001: 96).

Por otro lado, los roles de las víctimas y los victimarios continúan vinculados a una serie de expectativas de reparación y penalización por parte del Estado que elude la multiformidad y el carácter cambiante, diverso y contradictorio de estos roles o agentes. La víctima que es reparada, administrativa y simbólicamente, y que construye su propia verdad o memoria, (una verdad mediada por las técnicas y tecnologías de inscripción occidentales como la literaria y audiovisual) es una víctima escasamente contextualizada, síntoma de una “patología” (la violencia) que debe ser intervenida (sesgo paternalista) mediante su integración en unas dinámicas sociales (ideales, relativas a un imaginario sobre el pasado) en las que presuntamente recuperará la dignidad perdida. El victimario, por su parte, figura acabada y simple, sin espacio

institucionalizado para la construcción de su memoria, es parte del circuito sacrificial, ya sea mediante el castigo, propio del derecho penal que se funda sobre un modelo de responsabilidad penal individual, o la purificación, que se expresa en la contraprestación simbólica o material de la indemnización económica o las ceremonias de perdón. Es por esto que puede decirse que “siempre hay un cálculo estratégico y político en el gesto generoso de quien ofrece la reconciliación o la amnistía...” (Derrida, 2003: 20), pues de lo que se trata es de confeccionar un lenguaje común que mantenga el capital político de los agentes que detentan el poder establecido. ¿Pero las comunidades realmente están reelaborando nuevos lenguajes que les permitan no solo pensarse a sí mismas sino reactualizar sus circuitos espacio-temporales y sus vínculos socio-culturales más allá del código jurídico o la ceremonia museificada? Es decir, encontrar de nuevo el espacio a donde no llega el pensamiento:

Desde que la víctima “comprende” al criminal, desde que intercambia, habla, se entiende con él, la escena de la reconciliación ha comenzado, y con ella ese perdón usual que es cualquier cosa menos perdón. Aun si digo “no te perdono” a alguien que me pide perdón, pero a quien comprendo y me comprende, entonces ha comenzado un proceso de reconciliación (Derrida, 2003: 28).

El perdón, según Derrida, perdona solo lo imperdonable, debe ser incondicional y no sujetarse a una mera transacción económica, representacional, en la que se obtiene la transformación del pecador o de quien pide el perdón mediante el reconocimiento de la falta o el arrepentimiento. Como el ritual, el perdón es loco y debe hundirse, lúcidamente, en la noche de lo ininteligible.

## 6. Los retos del posconflicto

Si se concibe otro relato del posconflicto, a modo de una historia íntima del fenómeno, en el que se presente la complejidad de las luchas de poder de los diversos actores, muchos de los cuales seguirían armados, no podría hablarse de un momento de estabilización (que presupone todas las modalidades de la *re-constitución*), sino de crisis y desorden en el que tanto víctima como

victimario, en sus múltiples variaciones y manifestaciones, tendrían que asumir otros roles, más difuminados y borrosos, más esquivos, pero menos simplificados. De igual forma, deben cambiar los mitos y los ritos.

Por tanto, el posconflicto entendido como crisis revela más los límites, las impotencias de los dirigentes, y obliga a no separar más orden y desorden (Balandier, 1997: 148), estructura y movimiento, equilibrio y desequilibrio. La crisis ya no toma el aspecto de un fenómeno coyuntural –lo que permitía prever su finalización, sino la condición fundamental para la transformación. En este sentido se estaría hablando de una subversión política que presupone una subversión cognitiva, lo que obliga a generar otro sentido común, pues “al estructurar la percepción que los agentes sociales tienen del mundo social, la nominación contribuye a construir la estructura de ese mundo, tanto más profundamente cuanto más ampliamente sea reconocida, es decir, autorizada. En la medida de sus medios, no hay agente social que no desee tener ese poder de nombrar y de hacer el mundo nombrándolo” (Bourdieu, 2003: 65).

La confrontación de nuevos sentidos, resultantes de las diversas experiencias de las comunidades en pasados procesos de paz, en las transacciones cotidianas de lo violento, en los reposicionamientos de los agentes armados y civiles, compone el primer escenario del posconflicto como nueva etapa de enfrentamiento. En este sentido, los discursos, al determinar cómo percibir y actuar en el mundo (su misma enunciación compromete una fuente de poder pues invisibiliza las condiciones de producción de esos discursos), acarrea la puesta en escena de otras rivalidades, de otras formas de violencia. Identificar los juegos de poder tras las transacciones lingüísticas y estéticas permitiría conjugar las asimetrías que se gestarían en el posconflicto.

## Bibliografía

- ARAIZA, Elizabeth 2000. “La puesta en escena teatral del rito ¿Una función metarritual?” *Alteridades* Vol 10.
- ANGARITA, Pablo Emilio 2001. *Balance de Los estudios sobre violencia en Antioquia*. Medellín, Universidad de Antioquia
- AGAMBEN, Giorgio 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. España, Pre-textos
- BOURDIEU, Pierre 2001. *Qué significa hablar*. Madrid, Akal

- CARO, Hernán 2010. “¿Todo vale? Los confusos límites del arte contemporáneo”, Revista Arcadia, Noviembre 2014, <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/todo-vale/22650>
- DERRIDA, Jacques 2003. *El siglo y el perdón*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo 2000. “La trama del silencio y la experiencia ritual”. *Alteridades Vol 10*
- LEROI-GOURHAN, Andre 1971. *El gesto y la palabra*. Caracas, Universidad Central de Venezuela
- GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA 2013. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe general grupo de memoria histórica*. Bogotá.
- JIMENO, Myriam 2008. “Lenguaje, subjetividad y experiencia de violencia”, en: ORTEGA, Francisco (Ed) 2008. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de la dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia
- MANDOKI, Katya 2006. *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México, Grijalbo
- PARDO, José Luis 1992. *Las formas de la Exterioridad*. España, Pre-textos
- RIVETTE, Jacques 1961. “De la abyección”, Cahiers du Cinéma # 120, Noviembre 2014, Misteriosoobjetoalmediodia.blogspot.com, <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961/>
- URIBE, María Victoria 2004. *Antropología de la inhumanidad*, Bogotá, Norma
- VAN GENNEP, Arnold 2008. *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza editorial