

Metáforas de Fratricidio en Escena: Autoritarismo y Violencia Interna a Finales del Siglo XX en
Argentina, Perú y Colombia

By

Laissa M. Rodríguez Moreno

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Spanish)

At the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2016

Date of final oral examination: 05/4/16

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Paola Hernández, Associate Professor, Spanish

Luís Madureira, Professor, Spanish

Guillermina De Ferrari, Professor, Spanish

Steve J. Stern, Professor, Latin American History

Víctor Miguel Vich Florez, Professor, Literature, Cultural Studies

*Al padre Tiberio Fernández Mafla, quien
intentando construir comunidad, encontró la atrocidad*

Tabla de contenido

Abstract	iv
Agradecimientos	vi
Introducción	1
Metáfora de la enfermedad en Argentina: Los gobiernos militares en Argentina	24
“Una convalecencia de la que estamos tratando de sanarnos”	30
El imaginario de enfermedad	35
Performance de la enfermedad	46
Espacio mimético	48
Espacio diegético	68
La enfermedad contra la fraternidad	81
Metáfora del sacrificio y los pagos con sangre: El caso de Sendero Luminoso en Perú	84
“El sacrificio para el triunfo de la guerra”	92
“Armamos primero nuestras cabezas”: Performance de persuasión y adoctrinamiento	97
“Donde vas respiras Abimael Guzmán”: El performance del líder	108
“Quien no teme morir cortado en mil pedazos...”: El performance de la fe	120
El sacrificio máximo: el martirio por la causa	121
La contracara del sacrificio: la venganza como reafirmación de poder	131
El espectáculo del suplicio como quiebre del ideal de fraternidad	138
Metáfora del animal: Los paramilitares en la guerra civil de Colombia	144
“Mostrábase el hombre bestia”: Del período de La Violencia a los paramilitares	152
“Como arreando animales”: Del lexicón de animal al performance	169
Ritual de doble simulacro	176
Juego negro	189
“Estás dejando de ser perro”: De animales a humanos	195
Consideraciones finales	216
Anexo 1: Algunas palabras del lexicón animal usadas en Colombia	222
Bibliografía	226

Abstract

This dissertation, *“Metaphors of Fratricide on Stage: Authoritarianism and Internal Violence at the End of the 20th Century in Argentina, Peru, and Colombia”* analyzes theater, performative practices, visual material, and political documents to study two cases of civil war (Peru and Colombia) and one of a ‘myth’ of war that fueled strong internal repression (“Argentine Revolution” and “National Reorganization Process”). In each country, fraternity was a way to conceive the national community, and it reflected the society’s ideal of justice, equality, and solidarity – an ideal that brought together a diverse group of citizens willing to build a community. However, the general public’s approval of or indifference to the extreme violence in these nations during the last part of the 20th century brought me to wonder about the imaginaries that nations create. How did Colombia, Peru, and Argentina manage to keep an imaginary that integrated citizens in the community while they simultaneously drew a line to separate the internal enemy? How did ordinary people switch from the ideal of fraternity to a mindset that reinforced the necessity of violence against their peers? In my dissertation, I propose that the paradigm of fraternity was challenged through new metaphors that facilitated the construction of an enemy out of one’s own fellow citizens. I focus my research on three main metaphorical concepts, each belonging to a country where it was profusely used during these highly militarized periods: the “disease” of the “social body” in Argentina; metaphors related to sacrifice and the “blood quota” to pay for a better world in Peru; and metaphors related to animality in Colombia. These metaphors were imposed into the social imaginary and facilitated the use of violence and the denial of the rights and life of certain citizens. Their integration into mechanisms of spectacle promoted emotional and ideological responses, and their association with daily notions eased their assimilation into the nation’s reality. As a result, the army in Argentina, Shining Path in Peru, and paramilitary groups in Colombia were able to establish a link between these metaphors and

a disciplinary system that enabled, paradoxically, the institution of a hierarchical order –patriarchy rather than the equality promoted by fraternity. By those means, they reinforced a new way to conceive reality and a change in the ethical codes.

Agradecimientos

Un proyecto de escritura requiere de días largos de búsqueda de información, incontables horas de estudiar el material y de leer, largas jornadas de sentarse frente al papel a analizar y contemplar posibilidades para poder expresar ideas. Todas esas horas no habrían sido llevables, ni siquiera posibles para mí sin el apoyo inicial de Francisco Ortega, Marina Lamus y Azriel Bibliowicz, para emprender esta aventura de ser la primera de mi casa en salir a un país extraño y estudiar. En dicha decisión mi familia también resultó fundamental, en especial mi mamá, Mariela, cuya fortaleza nunca dejará de sorprenderme.

Llegar a Wisconsin significó encontrar toda una comunidad académica de la que me he nutrido y a la cual le debo mi aprendizaje en numerosos frentes de conocimiento. En especial quiero agradecer a mi consejera, Paola Hernández, por ser la guía y el apoyo fundamental de este trabajo de tesis que empezó como un proceso duro y pedroso, pero que fue poco a poco aclarándose y fue gracias a su paciencia en leer versiones miles, finalmente pude encontrar un rumbo. Además, porque fue un gran respaldo no solo en la tesis, sino que me brindó oportunidades de conferencias, experiencia profesional y apoyo para becas, lo cual le significó horas de trabajo extra. Con Paola, me acompañaron en este proceso, Steve Stern, quien me dejó participar de sus clases y estuvo dispuesto a oírme y darme consejo en un momento en que debí cambiar de dirección en mis estudios, a Guillermina De Ferrari, a Luís Madureira y Víctor Vich porque cada uno ha leído algún capítulo por adelantado para darme consejo y guiar mi proceso de escritura. A todos muchas gracias.

Además, este camino se llenó de momentos gratos gracias al apoyo de mis amigas, numerosas amigas que sin pensarlo es uno de los regalos tangentes más maravillosos que ofrece

el pasar años enteros en el campus. A Sandra Terra y a Elizabeth Miranda, mis amigas del alma por su incondicional apoyo emocional en cualquier situación, a Kate Conolly por su dulzura, a mi trío favorito: Saylín Álvarez, Nora Díaz Chávez y Paloma Celis por ayudarme en escoger desde mi primer abrigo de invierno hasta acompañarme en proyectos académicos y comunitarios, a Marcela Guerrero, Jenny Lozano, Natalie Belisle, Jara Ríos, Adriana Fonseca, y Claudia Bulla porque todas han ocupado un rinconcito feliz de mis ratos en Madison, ya sea en diálogos, cafés, bailes y eventos. I also want to thank another wonderful lady who does not speak Spanish, but taught me how to develop creativity, how to use art as a tool for research and sanity, and taught me how a caring, loving and wonderful a professor can be: Lynda Barry.

No puedo olvidar mencionar que sin el apoyo del Departamento de Español de la Universidad de Madison este proyecto no habría sido posible. Han sido muchos años de apoyo económico que me ha brindado la posibilidad de desarrollar mis habilidades como profesora y académica. También a LACIS (Latin American, Caribbean and Iberian Studies Program) por su apoyo económico para realizar investigaciones en Perú y Argentina, y a WARF (Wisconsin Alumni Research Foundation) por brindarme una beca que me permitió culminar mi proceso académico.

Por último, mis gracias a mi compañero, Matt Neville, por velar por mí cuando me sentí impotente, por hacerse el payaso para alegrarme los días, por conversar conmigo de temas tan lejanos a los suyos, por corregir mi inglés, por intentar bailar con sus dos pies izquierdos y por llenar mis días de flamenco y jazz.

Introducción

El siglo XXI recibió a Colombia en el momento más cruento de su guerra civil. Numerosas masacres ocurrieron a finales de los años 90 y las muertes de ciudadanos, algunas llevadas a cabo con indecible sevicia, colmaban los periódicos del país. La ciudadanía se había polarizado para encontrar a la guerrilla de las FARC como la culpable de todos los males económicos y sociales del país y se iniciaba el periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez. Uribe, un político desconocido para la mayoría de la ciudadanía en ese entonces, ascendió a la presidencia con consignas de derecha extrema y una imagen de “mano firme”. Fue en ese entonces cuando un amigo cercano a la familia nos visitó una tarde. Era un padre de familia como muchos otros, ya en sus cincuentas, de clase media, amable y con fuerte sentido de pertenencia a la comunidad del barrio. Este mismo hombre empezó su charla argumentando la validez de la violencia como vía para resolver el conflicto colombiano. Con impavidez defendió la tortura como método de obtener información y habló de la necesidad de eliminar a aquellos que le causaban males al país. Pero no era el único. Por aquellos años y en los que siguieron el respaldo a una salida militar sostuvo el gobierno de Uribe e ideas de agresión contra ciertos sectores fueron defendidas por gente de todos los estamentos. Sin embargo, este hombre, apreciado por mi familia y de naturaleza cordial, me hizo reflexionar sobre los tipos de imaginarios que nos permiten separar a cierto grupo de personas de la comunidad para facilitar el ejercicio de la violencia sobre ellas. ¿Cómo mantenemos el concepto de nación que procura integrar a los ciudadanos, pero al mismo tiempo dibujamos una línea para separar a un tipo de enemigo interno? ¿En qué momento la gente común cambia del ideal de fraternidad a una mentalidad que refuerza la necesidad de la

violencia contra sus conciudadanos? ¿Qué tipo de mecanismo facilita que nosotros mismos nos volvamos contra nuestros mismos compatriotas?

Inevitablemente estos cuestionamientos se relacionan con los conflictos internos en un país y su vínculo con los imaginarios. Si la nación democrática se basa en la idea de una comunidad singularizada y en miembros capaces de reconocer lazos de identidad entre ellos, esto es, una comunidad que se imagine como una igualdad (nosotros), ¿cómo se crea la alteridad dentro de ese “nosotros” para la existencia de un enfrentamiento entre sectores? El conflicto solo puede llegar a tomar forma a partir de la deleznable materia que son los imaginarios, pues es el espacio donde se construye la alteridad y constituye la sustancia misma con la que se procura construir el *ethos* de la nación. Los imaginarios juegan un gran papel al alimentar un sentimiento de unión entre miembros de la comunidad y/o al crear la necesidad de deslindar ciertos elementos de ella.

Ahora bien, en la configuración de ese imaginario que articula todo tipo de comunidades y la negociación de sus límites durante conflictos, las metáforas juegan un papel fundamental. George Lakoff y Mark Johnson definen la esencia de esta figura retórica como el entendimiento y la experiencia de un tipo de cosa en términos de otra (5). En su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1995) usan varios ejemplos para mostrar cómo nuestros sistemas conceptuales se basan en relaciones metafóricas y estos sistemas se extienden a numerosas nociones que a la vez funcionan de manera coherente. Uno de ellos es “*up*” que, según lo argumentan, se relaciona con la idea de felicidad (ej. *cheer up*, *my spirits rose*, *I’m feeling up*), el estado consciente (*wake up*, *get up*, *he rises early in the morning*), la posición de quien controla, dirige o tiene más poder (*I have control over her*, *I am on top of the situation*, *he’s at the height of his power*) (15-16). La teoría se aplica igual si se piensa en expresiones del español como: “**subir** el ánimo”, “**elevantar** el espíritu”, “**levantar** la autoestima”, “el supervisor está en un puesto **superior** al de cualquier

obrero”, “Lázaro se **levantó** de los muertos”, “me van a contratar para un cargo **más alto**”, todas expresiones que hacen referencia a “arriba” mientras que lo opuesto se ve en “ánimos **bajos**”, “**cayó** en coma”, “lo **tumbaron** del cargo”, “su poder **declina**”. Concebimos el mundo pensando en un arriba asociado a lo feliz, aquello que domina, mientras que el abajo sería lo triste, lo inconsciente, lo peor. Mediante este y otros ejemplos Lakoff y Johnson hacen evidente cómo la metáfora está en la base de los procesos humanos de pensamiento (6), y aunque muchas veces por su cotidianidad el límite entre la noción misma y su visión metafórica es invisibilizado y vuelto ‘natural’, dicha figura es fundamento del sistema conceptual y estructura la manera en que percibimos, pensamos y actuamos (40).

Al extender el argumento de Lakoff y Johnson hacia la idea de nación, se tiene uno de los principales postulados de este trabajo: el hecho de que las metáforas están en la base de los procesos de pensamiento-conceptualización política de la comunidad y una vez incorporadas en las prácticas políticas, se convierten en parte integral de la ideología, de la cultura visual y llegan a adquirir dimensiones performativas. Desde este punto, moldean no solo el lenguaje sino el comportamiento y el accionar de los actores políticos, dan forma a las interrelaciones entre sujetos y entre sujetos e instituciones. El eje de este trabajo está, entonces, en estudiar el punto de intersección entre la metáfora, cultura visual-performance y violencia, tarea que se abordará a partir del estudio de tres casos de conflicto civil en Latinoamérica durante finales del siglo XX: Argentina, Perú y Colombia.

Los capítulos que siguen estudian conceptos metafóricos que funcionan a modo de mecanismo para separar a grupos de ciudadanos y negarles derechos, incluso el derecho mismo a la vida. Nació de mi interés por reflexionar sobre las conductas éticas de nosotros, como sociedad, y sobre la manera como surge en el seno de la misma la violencia. La tesis propone que

la fraternidad, como alegoría central de cohesión nacional en Argentina, Perú y Colombia, fue quebrantada durante periodos de conflicto interno mediante la imposición de nuevas metáforas que facilitaron la construcción de un enemigo dentro de la nación. La negociación del imaginario de la comunidad mediante esas nuevas representaciones se llevó a cabo a través de la retórica, la cultura visual y complejos performances relacionados con la teatralidad, los cuales promovieron reacciones emocionales y facilitaron un cambio en los códigos éticos. El estudio se centra en tres conceptos metafóricos (conceptos metafóricos en el sentido de que cada uno evoca varias metáforas para concebir la realidad política del país durante periodos de violencia interna): la enfermedad, el sacrificio y la animalidad.

La enfermedad en Argentina fue un concepto que permitió concebir a la nación como un cuerpo social invadido de un mal, el cual debía ser derrotado mediante la presencia de anticuerpos (asimilados al ejército) o mediante remedios y regulaciones de la población que, aunque molestos, se planteaban como ‘necesarios’. Su uso empezó a adquirir fuerza durante el período después de Juan Domingo Perón en el que sucedieron varias dictaduras, pero se masificó especialmente en las dos últimas: Revolución Argentina (1965-1973) y El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Por otra parte, el sacrificio en Perú constituyó un concepto metafórico instalado en una economía, una “cuota de sangre” que debía pagarse para recibir la llegada de una nueva sociedad, una sociedad de ‘armonía’, durante la última guerra civil del Perú (1980-2000). Asimismo, en Colombia se concibió la alteridad como aquella que se oponía al ‘progreso’ y se conectó con imaginarios de barbarie. El otro fue percibido como animal, aquel que se coloca en una categoría más baja al humano y se le instrumentaliza para los objetivos del último. En esta parte se explora el largo conflicto interno colombiano, el cual ha probado ser resistente y dinámico, en cuanto los actores armados han variado y se han ampliado

durante ese largo periodo (1948-presente). Sin embargo, el énfasis del estudio estará en el periodo de 1982 al presente, en que los paramilitares irrumpieron en el conflicto y éste alcanzó su punto máximo en los niveles de violencia.

El estudio de cada uno de estos conceptos está enmarcado en un análisis de la praxis de la representación asumida como una relación compleja entre el texto y la imagen. En ese sentido los objetos de análisis de este trabajo: discurso político, testimonio, metáfora, cultura visual, performance y teatro, son vistos dentro de lo que W. J. T. Mitchell concibe como *image-text*. Según Mitchell plantea, no existen representaciones “puras”, sino que cada medio es “compuesto”: en él se combinan diferentes códigos y modos cognitivos-sensoriales (*Picture* 94). El teatro y el performance son uno de los ejemplos de esto, puesto que es claro su elemento visual, que con frecuencia se combina con diálogos. Sin embargo en videos, ilustraciones o fotos que se analizan se hace evidente que no funcionan como medios puros: cada uno inscribe en sí discursos, incluye palabras, trae lemas. Lo mismo ocurre con la metáfora como medio lingüístico, es decir, elaborado a través del discurso verbal o escrito, pero que al mismo tiempo apela implícitamente a una imagen. Entonces, el trabajo que sigue intenta mostrar las relaciones entre una visualidad presentada y complementada con un trabajo verbal, en donde cada uno ‘conjura’ al otro y a la vez cumple un rol singular en la lucha cultural y política que implica el apoyo a un cierto tipo de imaginario de comunidad. Lo visual y lo performático lejos de ser mero reflejo y apoyo de ideologías labradas en el discurso y la palabra, se proponen como mecanismos que son en sí creadores e instauradores tanto de la ideología que divide la comunidad como de los mecanismos propios de la violencia. Y en el caso de la metáfora, este trabajo presenta que no solo alcanza una dimensión visual (es imagen) sino que en cada uno de los conflictos analizados se tornó en performance (acción). Finalmente, ya Lakoff y Johnson en su estudio de metáforas

como formadoras de nuestros sistemas culturales y sociales básicos dejaban entrever ligeramente esta dimensión performativa de la metáfora: la concepción de la metáfora del arriba (*up*) como lo feliz y consciente se da porque existe una base pragmática asociada al performance o a la visualidad que adquiere, una persona feliz se yergue, la triste se agacha.

Si los tres conceptos que se estudian fueron insertados en comunidades para quebrar un imaginario dado de antemano, el de la fraternidad o la idea del hermano ciudadano, se hace preciso pensar en el origen de esta metáfora. Desde tiempos inmemoriales, el concepto de Estado se ha visto vinculado con la metáfora de familia. Es común referirse a la “madre patria”, “patriotismo”, “los hermanos conciudadanos”, “la fraternidad”, todas expresiones que muestran la intersección entre la alegoría de familia y la de Estado. Aristóteles mismo hizo patente cómo la idea de familia funciona para pensar el Estado (Libro I, parte 3) a más del tipo de gobierno:

A husband and father, we saw, rules over wife and children, both free, but the rule differs, the rule over his children being a royal, over his wife a constitutional rule. For although there may be exceptions to the order of nature, the male is by nature fitter for command than the female, just as the elder and full-grown is superior to the younger and more immature.

De esa manera, no solo existe un paralelo entre la concepción de la familia y el Estado, sino también con el tipo de gobierno. Aunque la cita no lo presenta, la visión del gobierno exclusivo del padre se asocia con las dictaduras, la autocracia, la monarquía donde se sigue a un líder y no hay posibilidad de disentir. La cita presenta en cambio la relación alegórica de esposo y esposa, Aristóteles habla de un gobierno constitucional (república), mientras con los hijos presenta una monarquía, creando una visión sobre el tipo de autoridad que tiene el gobierno con la comunidad, si se les considera casi como un compañero con menos autoridad (esposa) o se les

concibe como menores incapaces de regirse por sí mismos. Es de notar que estas concepciones de la sociedad como familia subrayan un modelo patriarcal, pues en todos los casos se determina al padre como encargado de gobernar sobre la esposa e hijos.

La alegoría de los hermanos (fraternidad), entonces, es eje de este análisis puesto que las tres naciones se conciben a sí mismas como democráticas y apelan a este concepto en el imaginario para autodefinirse: desde la argentina de Atahualpa Yupanqui quien le canta a “tantos hermanos que no los puedo contar” o que recuerda a un Martín Fierro pidiendo “que los hermanos sean unidos, porque es la ley primera”¹, pasando por un partido político peruano (Alianza Popular Revolucionaria Americana, APRA) que celebra el día de la fraternidad, o el popular cantante colombiano, Juanes interpretando la canción *Odio por amor* en el 2008:

Los hermanos ya no se deben pelear
 es momento de recapacitar
 es tiempo de cambiar
it's time to change
 es tiempo de cambiar
it's time to change
 es tiempo de saber
 pedir perdón
 es tiempo de cambiar
 en la mente de todos
 el odio por amor.

Estos ejemplos dejan ver la inserción de este concepto de los hermanos ciudadanos en la cultura popular como idea plenamente difundida. La fraternidad presenta a los miembros de la sociedad unidos por lazos de hermandad, es decir, pasan a ser parte de una familia y se canoniza la relación entre ellas. Por ello, es considerada esencial en la constitución de cualquier comunidad. Para Freud, en las sociedades primitivas después del asesinato del padre captador de recursos, los

¹ Esta cita cala en la cultura Argentina, un ejemplo de su relevancia permanente puede verse en el discurso del Papa Francisco, quien en su visita en la 70 asamblea de las Naciones Unidas en el 2015, la usó para luego referirse a los problemas sociales que aquejan al mundo: <http://diariohoy.net/el-mundo/francisco-en-la-onu-los-hermanos-sean-unidos-porque-esa-es-la-ley-primera-57876>

hermanos “se obligan a no tratarse jamás uno a otro como trataron al padre” (Freud 1840-1841), prohibición que luego se transformaría en el mandato de “No matarás” fuera del contexto de un clan. El matar al hermano se convierte entonces en tabú que busca refrenar instintos de ataque contra aquellos con quienes se mantiene una relación de igual, con el fin de lograr la estabilidad de la comunidad. De esa manera, el fratricidio se vería como un atentado contra aquel lazo sagrado que constituye la unión de hermandad. El tabú le da al crimen fratricidio una dimensión mayor, no constituye solo un asesinato, sino que al traer implícita la idea del pacto ancestral, se convierte en acto reprochable por excelencia, pues revela la falta social más grave: quebrar el pacto de santificación de la sangre común. Entonces la fraternidad, base de las sociedades constitucionales es mecanismo que intenta establecer un imaginario de convivencia común, es una forma de cohesionar la nación e intentar mantener la armonía entre sus integrantes.

A pesar de las ventajas que posee para subrayar el sagrado vínculo con el otro, la metáfora de la hermandad posee ciertas falencias y para cubrirlas se aúna a la de la amistad. Ambas se ven como aliadas en su labor de tejer los lazos para que la comunidad se integre y de crear una sociedad cuyos valores axiales sean la horizontalidad (visión no jerárquica), equidad, la solidaridad y la no-instrumentalización de los individuos. El principal problema del concepto de la hermandad que la amistad pretende subsanar, es que refuerza la idea de un ancestro común (origen de las primeras sociedades) alentando la ilusión de una historia compartida, o de una relación no voluntaria que se basa en lazos sanguíneos. Puede caer, entonces, en la trampa de la nación que se imagina como unida por un discurso racial o de pureza ancestral. Por su parte el discurso de amistad salva el tropiezo al ser la amistad una relación voluntaria, que no solo puede aceptar a quienes están unidos por una genealogía común. En el caso específico de la democracia el uso dual de ambos términos hace evidente las tensiones que conllevan, al igual que la aporía

intrínseca de este sistema. La democracia es un tipo de gobierno en el cual hay un interés por reconocer la singularidad, el ciudadano como individuo al que se le consiente su diferencia y de acuerdo con ella se le asignan sus deberes, lo que supone una pluralidad de voces que llegan a un consenso. Dicha pluralidad, entonces, implica singularidades, diferencias.²

El concepto de amigo, entonces, puede operar para representar aquella diferencia-igualdad que se incluye en la comunidad, un ‘otro’ que aunque no es el ‘yo’ se inserta como parte de la primera persona plural (nosotros). El amigo representa diferencia porque tiene un origen diferente, pertenece a otro grupo familiar. Al mismo tiempo, tal como lo presenta Derrida mientras analiza Cicero, el amigo es el “mismo” porque tiende a reflejar nuestra propia imagen ideal (Derrida, *Políticos* 4), el concepto de amigo demanda una igualdad. Aun así, la noción de amigo también tiene sus límites para concebir la nación: Aunque la amistad resulta más incluyente, pierde esa idea de tabú frente al asesinato. El carácter sagrado del lazo y su inviolabilidad está más definido en la noción de fraternidad. Un amigo, además, requiere de un proceso de conocimiento mutuo y también un compartimiento de valores que permita crear un lazo estrecho, mientras que el lazo estrecho está dado de antemano en la hermandad. Así, la amistad en la nación, que abriría puertas a la aceptación de la diferencia, se ve impedida en su pragmática por la imposibilidad de que todos se conozcan y se perciban similares en la pluralidad que la nación constituye. Resulta imposible que cada ciudadano pueda realmente ser amigo de todos sus compatriotas (los conozca y los halle concordes con sus sentires), razón por la cual es necesaria la creación de imaginarios, inducir la amistad e incluso la hermandad, como

² No habría democracia sin el reconocimiento de la alteridad. Sin embargo, como bien lo señala Jacques Derrida, este sistema también depende de una ‘fraternidad universal’, y ahí está la tensión en su concepto mismo, puesto que tampoco existiría sin “la comunidad de amigos”, sin sujetos representables, identificables, todos ‘iguales’ en cuanto deben aceptar las mismas reglas impuestas por el sistema, es decir cancelar su “alteridad” (22).

una ficción a través del discurso. Derrida insiste en esto y afirma que dichos lazos de amistad en una nación constituyen una condición soñada:

We insist on this condition: a *dreamt* condition, what we are calling here a phantasm, because a genealogical tie will never be simply real; its supposed reality never gives itself in any institution, it is always posed, constructed, induced, it always implies a symbolic effect of discourse –a ‘legal fiction’
(Derrida, *Politics* 92-93)

A esta misma cualidad soñada o fantasmal de la amistad o la hermandad dentro de la nación es que este trabajo hace referencia cuando habla de ellas como un imaginario. La idea amistad en una nación no posee las mismas características que la noción pragmática de esta relación conlleva (por ejemplo voluntaria, no institucional, personal³) ni tampoco la idea de la hermandad (puesto que no hay evidencia de ancestro común a todos), por lo cual son ideas impuesta en el ámbito nacional con el fin de reforzar entre los ciudadanos valores que se asocian con este tipo de relaciones personales, como la equidad y su carácter no instrumental. Por tanto, se integran al imaginario social como una ficción (aunque con ciertos efectos legales) de un vínculo entre ciudadanos de la misma nación.

La mayor capacidad de la metáfora de hermandad para resaltar la idea del carácter sagrado de la vida del otro, hace que en momentos de conflicto interno y violencia se vuelva con más frecuencia a la idea de fraternidad y fratricidio, eje de este estudio. La intención es subrayar la ruptura de esos lazos sagrados que impiden hacerle daño al hermano ciudadano. La invocación de fratricidio es entonces de acusación, implícitamente se está señalando que la acción va en contra del imaginario que la comunidad tiene de sí misma. Solo a través de una concepción

³ Graham Allan establece que las características de la amistad son: informal y personal (no institucional), voluntaria, se centra en la sociabilidad, expresiva (no instrumental), basada en la igualdad (Allan 17-23)

alterna se llegaría a convertir al conciudadano en enemigo y así validar su ataque. Esta investigación establece que la manera de validar la muerte y la violencia contra una parte de la comunidad es superponiendo sobre el imaginario fraterno otro que lo quiebre, una metáfora diferente que permita visualizar a un grupo interno como ajeno a la hermandad, a la familia: un enemigo.

El enemigo constituye la alteridad suprema, en cuanto nos constituimos en oposición a él. Para el teórico político Carl Schmidt este concepto marca el concepto mismo de política, pues estructura la idea del desacuerdo, la guerra, la hostilidad. Dentro de un ámbito nacional, lo foráneo constituye el enemigo paradigmático, aquello contra lo cual se alza el yo para crear su identidad, para reconocerse, pero en los casos en que la violencia se dirige a los mismos conciudadanos es porque se construye una alteridad dentro de la comunidad. No sobra decir que en tanto que la condición de amigo en una nación es construida e inducida, la condición de enemigo no puede escaparse a la misma suerte: el trazo que señala quiénes están dentro del círculo de amigos, delinea también el terreno de los que quedan fuera.

Ahora bien, la manera como se insertan el imaginario de amigo o enemigo en el sistema conceptual es complejo. La metáfora es un mecanismo de gran poder para concebir e organizar ideas, tiene el poder de “contaminar” el discurso y diseminarse a través de la palabra (*Dissemination* 149). Sin embargo, no actúa como mecanismo meramente verbal. Existe una relación entre metáfora, acción social y performance que ya ha sido evidenciada por teóricos como el antropólogo Victor Turner, quien afirmó “Social actions of various kinds acquire form through the metaphors and paradigms in their ‘actors’ heads” (*Dramas, Fields and Metaphors* 13). Es en el espacio del lenguaje y las imágenes que esta figura retórica posibilita, donde se negocia la acción social y se esboza la forma que tendrá una sociedad.

Las acción social y política como constituida por una dimensión visual han sido reconocidas a su vez por los estudios visuales, en cuanto afirman que las imágenes son medios importantes a través de las cuales las ideologías se producen y proyectan. No se puede pensar la cultura visual como mera representación de ideologías sino como parte del mecanismo que las hace posible (Strurken and Cartwright 23). Por ello, se ha recalcado la importancia del estudio de la imagen al lidiar con análisis de violencia y política, ejemplo de ello es Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, quien arguye que el arte del castigo debe fundamentarse en toda una tecnología de representación (108), pero también autores más recientes como Allen Feldman afirman la centralidad de lo visual en la guerra. En su estudio sobre el 9/11 establece:

Aggressive technologies of image making and image imposition, whether used by “terrorist” or the state apparatus, do not simply refract or record an event, but become the event by materially transcribing a political code onto the built environment, cultural memory and the politicized body, and by immersing spectator-participants in fear of provoking simulations of space-time actuality (164).

La imposibilidad de asir la realidad absoluta hace que siempre estemos trabajando con representaciones. La cultura visual acompaña el estudio de los discursos políticos puesto que, como señala Feldman, constituye espacio de representación que no solo refleja la política sino que intenta construirla mediante simulaciones del evento, repeticiones de escenas y manejo de ciertas imágenes para construir un tipo memoria y recepción emocional sobre lo que ocurrió. Justamente la producción de emociones (no solo miedo) será algo que se analice a lo largo de las siguientes páginas, sumado a un análisis de imagen-texto que permite ver cómo se construyen eventos y determinados tipos de memoria: la reproducción visual de un hecho como la Matanza

en los penales en Perú (1986) construida ideológicamente para alentar y reforzar el ideario político de Sendero Luminoso; o el mantenimiento de un régimen de guerra en Argentina, a pesar de que no existiera un enemigo militar en pie de lucha contra de las Juntas Militares que rigieron durante los años de El Proceso de Reorganización Nacional, son ejemplos de este procedimiento.

Además, al pensar la relación yo-alteridad, la imagen constituye un lugar fundamental de reflexión. La cultura visual, menciona W. J. T. Mitchell, halla su escena primigenia en el rostro del Otro, en el encuentro cara a cara en el que se reconocen los ojos de otro organismo. Según el teórico, la cultura visual construye la imagen del Otro a través de elaboraciones como los estereotipos, las caricaturas, las figuras clasificatorias, imágenes de búsqueda, el mapeado del cuerpo visible y de los espacios sociales en el que aparecen.

As go-betweens or subaltern entities, these images are the filters through which we recognize and of course misrecognize other people. They are the paradoxical mediations which make possible what we call the unmediated or face-to-face relations that Raymond Williams postulates as the origin of society as such (Mitchell, "Showing seeing" 175)

Entonces, en esa visión del otro, en su identificación, integración o disgregación del grupo se crea la sociedad, es la manera de crear nuestra comunidad de amigos y enemigos, es decir, la política misma. Lo visual en su forma gráfica y performativa constituye espacios de negociación de poder e ideológico, pueden funcionar como propaganda, para naturalizar concepciones, difundir normas e ideales. El mencionado diálogo entre imagen-texto entonces resulta esencial esta investigación donde se trabaja con imaginarios que intentan negociar la inclusión dentro de la comunidad o el establecimiento de la alteridad.

La creación de las imágenes del otro, del estereotipo, de la propaganda, también se relaciona con una intervención en el manejo de la información, con la idea de teatralidad. Siguiendo la noción esbozada por Diana Taylor, la teatralidad es el uso de mecanismos teatrales o del espectáculo integrados para la presentación de ciertas ideas con el fin de manipular. La presentación y el ocultamiento de imágenes y eventos detrás de la escena marca un juego entre lo visible y lo no visible que promueve cierto tipo de percepciones en la audiencia. La teatralidad, específicamente en lo que atañe a su uso social y político, es artificio que se esfuerza por ser eficaz, busca persuadir, hacer el escenario convincente, suspender la incredulidad y alentar una respuesta ideológica y/o emocionalmente cargada por parte de la audiencia (*Theater of Crisis 2-5, The Archive and the Repertoire 10-13*). Por tanto, mientras la teatralidad busca imponer una nueva manera de ver y establece un vínculo con la audiencia cuyo fin es controlar las percepciones de la misma, la alegoría es el *motif* alrededor del cual se intenta organizar esa teatralidad para moldear nuevas y viejas concepciones. El concepto mismo de ‘pensar una cosa en razón de otra’, facilita la labor de hacer el ‘escenario convincente’ y de alentar cierta recepción, finalmente en el mismo hecho de la transferencia de un concepto por otro ya se da lugar a cierta pérdida de información:

The very systematicity that allows us to comprehend one aspect of a concept in terms of another will necessarily hide other aspects of the concept. In allowing us to focus on one aspect of a concept, a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor (...). It is important to see that the metaphorical structuring involved here is partial, not total. If it were total, one concept would actually *be* the other, not merely understood in terms of it. (Lakoff and Johnson 10, 13)

La centralidad del performance y la teatralidad en este trabajo conllevó a que el estudio de producciones teatrales cobrara especial importancia como contrapunto del análisis del discurso oficial. Siguiendo a Judith A. Weiss se puede afirmar que “el teatro responde a cada categoría de violencia con un estilo y lenguaje apropiado” (12). Lo cual es confirmado a través de los capítulos: Si la retórica oficial daba paso a una teatralidad cuyo objetivo era manipular a su audiencia (ciudadanos o comunidad internacional), el teatro, como género con fuerte historia política en Latinoamérica, fue espacio que revelaba las invisibilidades del performance oficial. El teatro fue arte que contrarrestó y cuestionó la apropiación de estas metáforas en el accionar crudo y extremadamente violento de los grupos armados.

Dicho accionar, el performance de violencia que ha tenido lugar en Argentina, Perú y Colombia, ha sido efímero y en estos casos de extrema violencia, constituyó una experiencia ajena para la mayoría de la población. Fue solo a través de testimonios que se logró un mero asomo a lo que debió constituir la realidad de la violencia. El testimonio, esencial para reconstruir hechos y manías en el ejercicio de poder por parte de los grupos, constituye espacio afín para la literatura y la ética, a más de punto de encuentro entre la violencia y la cultura (Felman y Laub xiii). En casos de atrocidad, es el género que más permite acercarse a la experiencia de lo ocurrido, pues va más allá de las imágenes y del relato de acciones para introducirnos en subjetividades, para configurar una imagen del universo visto desde la experiencia vital de un testigo presencial. El acceso a la violencia y la percepción de las consecuencias que la siguieron hacen palpable este encuentro entre violencia y cultura mencionado antes, y por medio del análisis del discurso se hace factible la reflexión sobre los dilemas éticos que las acciones incluyeron. De esta manera, el trabajo con violencia interna en las naciones durante periodos de violencia exacerbada, en el caso de Latinoamérica, ha

conllevado a hacer de las comisiones de verdad fuente primaria para tratar de analizar lo ocurrido. Son ellas las depositarias de gran cantidad de información histórica, estadística y análisis muchos de ellos basados en un esfuerzo recopilatorio de testimonios. El objetivo de estas comisiones se establece desde el título de sus informes: recapacitar sobre lo sucedido en un intento de que *Nunca más* ocurra (Argentina), de dar a conocer un Gran Relato o *Hatun Willakuy* (Perú) o de gritar un *Basta ya* (Colombia). Por ello, pese a las limitaciones propias del testimonio como género que en los últimos años se han venido resaltando (por ejemplo, la incapacidad de comunicar el dolor y el trauma; la inferencia de la subjetividad del testigo que compromete su fidelidad al relato; la imposibilidad de obtener el relato del testigo último de la violencia, puesto que este es el que ha fallecido, etc.) es necesario también resaltar la capacidad del testimonio de reconstruir lo que la violencia implicó, sus métodos y sus alcances.

Así, los espacios antes mencionados: la retórica, el material visual y el performance donde se disemina la metáfora, se convierten en el espacio mismo de la guerra, una guerra que va más allá del campo de batalla y en donde la visualización del desastre “no es más un simple efecto posterior y de rememoración de la violencia, sino un vehículo para la entrega y la legitimación de una violencia que busca avanzar” (Feldman 169).

Lo último que deseo señalar en cuanto a los conceptos que rigen este trabajo es que el discurso, lo visual y lo performático son espacios de doble vía y en algunos casos, como en el de Perú tenemos el análisis de la propaganda gráfica empleada por Sendero Luminoso y el análisis de una obra de Edilberto Jiménez, cuyo arte intenta hacer visible esa otra imagen que la propaganda de Sendero nunca hizo patente, constituyéndose así en espacio de resistencia contra la retórica violenta. Las imágenes metafóricas del otro están ligadas a una institucionalidad cuyo objetivo es reforzar los valores que la distinguen. Sin embargo, el hecho de crear la imagen y

tratar de controlar otras representaciones no garantiza unicidad en su interpretación. La relación entre productor y receptor no es de una sola vía, los espectadores (*viewers*) pueden percibir significados que van más allá del que el creador anticipó, pues ellos también constituyen agentes activos en la producción de significado (Strurken and Cartwright 55). Además, las instituciones no son el único agente capaz de producirlas y es en manos de artistas, dramaturgos, rebeldes y otros, se pueden tornar en espacio de heterodoxia o espacio contestatario del discurso oficial. Es así que esta investigación trabaja, en primer lugar, con la estrategia que los grupos armados establecieron para intentar quebrar el imaginario de fraternidad en la nación. La estrategia⁴ se refiere al mecanismo preparado por el productor en el que concibe una respuesta específica por parte de la audiencia (receptor). En este caso se analizará el mecanismo que cada metáfora (enfermedad, sacrificio y animalidad) utiliza para desligar a cierto sector de la comunidad, para visualizarlos como alteridad o para facilitar la aceptación de su muerte. Sin embargo, el análisis también trabajará en revisar aspectos de esta estrategia que permiten una recepción que, aunque haciendo uso de la misma lógica impuesta por la metáfora, se apartan de las intenciones del productor y generan una anomalía en el mecanismo. En otras palabras, se propone hacer evidente que la inserción de estos imaginarios, aunque facilita el desarrollo de la violencia, conlleva también resultados inesperados en cuanto los receptores de dicha estrategia son agentes activos que colaboran en su aplicación. Por tanto, aunque su uso intenta modificar concepciones y unificar de cierto modo la percepción política de la audiencia (los ciudadanos), el mecanismo como tal, no puede ser completamente controlado y manipulado por ninguno de los agentes implicados.

⁴ La denomino “estrategia” siguiendo el concepto que Umberto Eco presenta como conjunto de condiciones establecidas textual, *visual* y *performativamente*, que deben satisfacerse para que el contenido o el mensaje que se quiere transmitir quede plenamente actualizado (Eco 89).

El primer capítulo estudia la relación entre la enfermedad y el control social. Mi análisis incluye los años posteriores a los dos primeros periodos consecutivos del primer gobierno de Juan Domingo Perón, pero el énfasis se hace en las dos últimas dictaduras la Revolución Argentina (1966-1973) y El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), que es el momento en que la metáfora se vuelve ubicua y los niveles de violencia alcanzan su punto máximo. En ese periodo se vinculó la idea de la enfermedad a la imagen de la nación como ‘cuerpo decadente’ que necesitaba un ‘tratamiento’ rudo para salvarla. Debido a esto, este capítulo guarda relación con nociones de biopolítica (como noción que establece el control político y social sobre la vida), específicamente con la teoría de eugenesia con gran influencia en la Alemania Nazi, y que constituye un antecedente para lo ocurrido en Argentina. El objetivo de este capítulo es mirar las conexiones políticas que se activaron al crear un imaginario de guerra basado en la idea de un mal que aquejaba al Estado, el cual dividía la población entre aquellos cuya presencia beneficiaba a la nación y otros que no merecían el título de ciudadanos argentinos. El capítulo propone que la alegoría de la enfermedad está conectada con dos momentos en el discurso oficial: el desenfreno eufórico y la disciplina radical. El primer momento, aunque meramente retórico, refiere la locura, la insensatez, y el caos de una sociedad que se enfrenta con la posibilidad de muerte súbita. Esta fue una referencia puramente retórica y se estudia a través de los discursos políticos y de artículos de prensa. El segundo implica un performance sofisticado relacionado con el control y la regulación. A través de teorías que evidencia una tradición que ha vinculado enfermedad y moralidad, y que además enfrenta los derechos del individuo contra las prerrogativas de la comunidad (Susan Sontag, Peter Baldwin, Michel Foucault), sumado al análisis de testimonios e imágenes de la época, a más de dos obras de teatro de Griselda Gambaro, *Los siameses* (1965) y *El campo* (1967), el capítulo deconstruye

ese discurso oficial en relación con la enfermedad de la sociedad y la militarización de la vida cotidiana (disciplina).

Mientras el primer capítulo estudia la violencia sostenida por un Estado el segundo capítulo trabaja con la violencia generada por el grupo guerrillero de Perú, Sendero Luminoso, que fue el actor más violento en los años del conflicto civil de 1980-2000. Durante este periodo, Sendero Luminoso hizo uso de metáforas relacionadas con una economía de sangre: hubo una referencia constante a la 'cuota de sangre' para hablar de los sacrificios que se esperaba de la población y los miembros del grupo armado. Este capítulo reflexiona sobre la organización de Sendero como institución, sus prácticas y la manera de posicionar el sacrificio como objetivo último entre sus seguidores, mediante prácticas espejo de algunas religiosas, pero que culminó minando lazos afectivos y comunitarios para dar paso a un ideal del yo-como héroe que controla sus emociones, incluso las emociones que lo ligan a la comunidad. El sacrificio tomado como la muestra de amor más grande, según la cristiandad (Juan 15:13) y concebida como acto de abnegación, se convierte en mecanismo de guerra que lejos de generar igualdad, reproduce la desigualdad y facilita el ataque entre conciudadanos. En este sentido, el capítulo se aleja de la teoría de sacrificio de René Girard (*Violence and the Sacred*), pues mientras que según su teoría el sacrificio y el uso de chivos expiatorios se concibe como medio de aplacar la violencia, lo que se encontró en Perú fue más cercano a la aproximación del filósofo Jacques Derrida, donde el requerimiento de ofrendar sacrificios genera una disyuntiva ética entre la obediencia al líder y la responsabilidad ante el prójimo. Así, el sacrificio como uno de los principales ejes ideológicos de Sendero fue mecanismo que validó y exacerbó los niveles de violencia. También se estudia el uso de mecanismos de espectáculo por parte del Presidente Gonzalo (seudónimo de guerra usado por Abimael Guzmán) para posicionarse como líder absoluto y, finalmente, se analiza la manera

como el espectáculo del sacrificio (ofrecer una vida para pagar por un mundo mejor) fue transformado fácilmente en un espectáculo de venganza y poder (tomar una vida para pagar por el derramamiento previo de sangre) puesto que ambos espectáculos comparten muchas características. Este capítulo demuestra que el sacrificio reproduce patrones de inequidad, universaliza la muerte como método, y prioriza la causa política sobre la ética.

El último capítulo se enfoca en las metáforas relacionadas con la animalidad, usadas profusamente en el largo conflicto colombiano que todavía pervive (1948-presente). Desde la época de La Violencia en Colombia, la idea de desacreditar al otro se hizo mediante la referencia a lo salvaje, lo animal, que se conectaba con la dicotomía de civilización y barbarie muy difundida en el siglo XIX. Pero en años de violencia este imaginario del otro como animal incidió en los métodos para ejercer violencia: se impusieron en las víctimas un performance que recreaba el tratamiento dado a animales de granja y facilitaba su tortura al ser concebidos como organismos para consumir. En esta parte, trabajo con teorías que el campo de estudios animales ha abierto en las últimas décadas donde se reflexiona sobre la ética de la dicotomía humano-animal (Jacques Derrida) y la violencia o falta de derechos de los seres vivos en cuanto cosificados: Carol J. Adams, Kenneth Joel Shapiro. Este trabajo, además, se suma a estudios recientes que relacionan el maltrato animal y la generación de violencia entre humanos, pues investigaciones sobre asesinos y convictos de crímenes violentos, como las compiladas en el volumen *Cruelty to Animals and Interpersonal Violence* (1998), han demostrado que el tratamiento abusivo frente a los animales tiende a hacer más despiadado al criminal e incrementa las posibilidades de una conducta similar hacia otros humanos. Por ello, no es casual que la metáfora animal al emplearla sobre un humano imaginado como alteridad, abra posibilidades de violencia y crueldad en cuanto refleja nuestra relación con otros seres vivientes, fundamentada

en una cultura patriarcal (Carol J. Adams), la concepción dicotómica naturaleza - civilización, y nuestra capacidad de consumo, todos aspectos catalizadores de violencias. Además, se trabaja con el concepto acuñado por Richard Schechner de comportamientos doblemente actuados (*twice-behaved behaviors*) en los cuales la acción está constituida por actos previos codificados y transmisibles, cuyo origen muchas veces es desconocido, pero que de alguna manera son reactivados de acuerdo con un plan o escenario (Schechner, *Performance* 42, 52). En este caso, la relación humano-animal, previamente codificada, es reactivada y reproducida en la relación víctima-victimario. Dentro de la misma correlación humano-animal dos instancias que se estudian son el ritual y el juego, ambos espacios que conectan las ciencias sociales, el performance, lo humano y lo animal (Schechner 16). Sin embargo, se demuestra que aunque durante el conflicto se imitaron las estructuras del ritual y el juego, éstos vieron cambiadas sus funciones primordiales y su lógica, por lo cual se convirtieron en performances esencialmente teatralizados: lo que se denominará como “ritual de doble simulacro” y juego negro. En este capítulo, además del fuerte trabajo con testimonio, se usan dos obras de teatro: con *Kilele*, de Felipe Vergara Lombana, donde se analizan los elementos de juego negro presentes en el conflicto colombiano. Al final del capítulo la obra *Cada vez que ladran los perros* (1997) de Fabio Rubiano ayuda a cuestionar los límites entre humanidad y animalidad a través de percepciones de racionalidad, subjetividad y auto-definición.

En cada uno de los países se ha elegido para el análisis el actor armado responsable del mayor grado de violencia contra los ciudadanos, según lo muestran los informes de comisiones de verdad o de memoria histórica, lo cual muestra la gran variabilidad de las diferentes coyunturas: el Estado en Argentina, la guerrilla Sendero Luminoso en Perú, y los paramilitares en Colombia. Sin embargo, aunque es notable la preferencia de los grupos armados por un

concepto metafórico, el cual moldeó el accionar particular de cada uno de los conflictos y de sus actores, es importante señalar ninguno monopolizó totalmente la forma de concebir la guerra en cada país. Metáforas de sacrificio o de animalidad estuvieron presentes en Argentina, y en Perú las de enfermedad y animalidad, igual que ocurrió en Colombia con las de la enfermedad y sacrificio, a más de otras.

Las líneas de tiempo también se han hecho a partir de los mismos informes de verdad, aunque en Argentina se ha extendido para cubrir años anteriores al Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Éste constituye el epítome del mecanismo metafórico de creación de alteridad, cuando la violencia alcanzó su máximo nivel. Pero muchos de los elementos ya operaban en los gobiernos que siguieron a la doble administración de Juan Domingo Perón (1946-1955). Especialmente la Revolución Argentina (1966-1973) sirvió como antecedente que permitió la potenciación de las metáforas. Además, en Argentina y Perú el proceso autoritario y de violencia ha terminado, mientras que en Colombia hasta ahora parece que tendrá su capítulo final. En este momento (2016) se ha firmado un tratado de paz con la guerrilla de las Farc, y en años pasados se hizo la desmovilización de la coalición paramilitar, Autodefensas Unidas de Colombia, por medio de la ley de Justicia y Paz (2005). Sin embargo, esa desmovilización ha mostrado numerosas fallas, entre ellas la reagrupación de paramilitares en nuevas bandas que se han denominado Bacrim (Bandas criminales). Actualmente se debate la acción adecuada contra estos grupos, pues si bien algunos llaman a considerarlos grupo armado organizado y que sea el ejército el que los combata, ello también significaría reconocerlos actores del conflicto y una futura necesidad de otro proceso de negociación con el gobierno que implicaría beneficios.⁵ Estos hechos hacen patente que el conflicto y las dificultades de terminar la larga guerra civil colombiana todavía son considerables.

⁵ <http://www.semana.com/nacion/articulo/alirio-uribe-proyecto-declararia-las-bacrim-actores-del-conflicto/423270-3>

Los tres países también muestran la capacidad de la metáfora de permear y permanecer durante largos lapsos de tiempo (más de 30 años en Argentina, 20 en Perú y más de medio siglo en Colombia), lo cual hace evidente el estado latente de estos imaginarios. En todos los casos, las conexiones a que se dieron paso durante la guerra con la enfermedad, la necesidad de subordinar al animal y el sacrificio en pos de un bien común, ya estaban presentes en la cultura occidental desde tiempos inmemoriales y seguirán presentes después de terminada la etapa militarizada del país. Algunas incluso se resignificaron para el trabajo posconflicto, como el sacrificio en Perú.

En cuanto al escenario principal de los hechos: en Argentina el área urbana fue espacio de fuerte represión, mientras que en Perú y Colombia han sido las zonas rurales las sometidas a los mayores grados de violencia. En estos dos últimos países las ciudades pocas veces son testigos del grado de horror que viven sus compatriotas, lo cual facilita el desentendimiento a este respecto.

Sin embargo, pese a las diferencias de la violencia interna en cada país, esta investigación también resalta puntos en común que facilitaron la ruptura de la ficción fraternal entre conciudadanos y la exacerbación de la violencia, mediante imágenes verbales, visuales y performáticas que elaboraron división interna entre el grupo e implantaron una disciplina anómala que abrió las puertas a jerarquías y más divisiones. Finalmente, los capítulos que siguen se suman a los numerosos estudios que demuestran las enraizadas relaciones entre la política y nuestras representaciones artísticas, sociales y culturales, y cómo en estos espacios se negocia más que la posibilidad de entretener o comunicar un mensaje. Es en estos espacios que el *ethos* mismo de la sociedad adquiere sentido.

Metáfora de la enfermedad en Argentina: Los gobiernos militares en Argentina

La segunda mitad del siglo XX encontró a Argentina sumida en una profunda inestabilidad política que, lejos de resolverse, se fue recrudeciendo especialmente desde La Revolución Argentina (1966-1973) hasta que a finales de la década de los setenta llegó a su punto más duro con el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Argentina se convirtió en escenario de una lucha intestina en la cual sucesivos gobiernos militares afirmaban tomar el poder como medio para el restablecimiento de la democracia. Instaurar una dictadura para restaurar la democracia o declarar la guerra para obtener la paz fueron expresiones oximorónicas recibidas por una audiencia de millones de argentinos que, como en cualquier otro espectáculo, suspendieron las leyes de la experiencia ordinaria para aceptar las convenciones que el performance del establecimiento militar les proponía. Esto se llevó a cabo mediante una narrativa donde cierta puesta en escena y acción, reforzaron el contenido y lo hicieron efectivo. Como afirma Diana Taylor, “el performance no tiene que ser lógico o convincente, sólo tiene que ser eficaz” (Archive 63).

Las dictaduras del periodo conocido como la Revolución Argentina, iniciado por Juan Carlos Onganía, incrementaron el nivel de violencia en el discurso (Leibman 83), luego de lo cual se validaron acciones violentas para erradicar al enemigo. Se habla de una crisis definida como “los odios y rencillas que dividieron a la nación, enfrentando a sus hijos, a nosotros contra nosotros mismos” (Onganía, Dic. 30 1966, 11). Para el 23 de julio de 1966, el secretario de abastecimiento y policía municipal, Enrique H. Green, afirma “para que el hombre y la mujer decentes sean respetados y considerados por sus conciudadanos, es necesario eliminar a los

indeseables”,⁶ aunque la administración de Onganía había propuesto como objetivo convertir a Argentina en un país “de todos y para todos” (Onganía, Dic. 30 1966, 12).

El discurso de división interna progresaría hasta su punto cúlpe durante El Proceso, cuando no solo se canceló el lazo simbólico entre ciudadanos, sino que los elementos performativos del discurso tomaron su forma más brutal. A los pocos días del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 que iniciaría El Proceso, el nuevo presidente militar Jorge Rafael Videla interpretó el hecho de la siguiente manera:

El otro día, en la reunión de gabinete dije que imagináramos que esto es una obra de teatro. Hubo una escena en la que trabajaba un conjunto de actores, se produjo una riña y quedaron todos los muebles en desorden. Los actores desaparecen por el momento e ingresa a escena otro conjunto de actores, encontrando todo desordenado y trata de poner las cosas en su lugar. Esto es, a grandes rasgos, lo que pasó el 24 de marzo y presenta un telón de fondo que ya venía de arrastre, y que es la subversión.⁷

La conciencia de que sus propias acciones funcionan dentro de un tipo de escenario era evidente en el mismo discurso de Videla, quien hace directas relaciones entre el teatro (como espacio de performance) y la situación de conflicto interno. Además declara haberse “gastado la garganta” afirmando que la subversión no era un problema que “requería solamente una actuación militar” sino que la estrategia de lucha debía apoyarse en “todos los campos: de la política, de la economía, de la cultura y el militar”. Uno de esos campos que requería actuación era claramente

⁶ *La Prensa*. Buenos Aires, Julio 23 de 1966, p. 3.

⁷ *La Opinión*. Buenos Aires, Argentina, Abril 14 de 1976, p. 1 y 11.

el de la “subversión [como] telón de fondo en que se desarrolla el drama nacional”⁸, en otras palabras, el espacio performativo.

La declaración de guerra y estado de excepción en el país, todas acciones de cualidades performáticas, se aunaron a la virulenta retórica que desde la Revolución Argentina, había facilitado el enfrentamiento contra un sector de la nación. En 1977, durante la ceremonia del aniversario 123 de la Unidad Regional Rosario, en Argentina, el comandante mayor de la gendarmería Agustín Feced afirmó que “(...) en lo que a nosotros respecta, pensamos que no serán admitidas o aceptadas banderas blancas en el Parlamento. Ese enemigo inició la guerra por el fuego, solamente con el plomo dialogaremos”. El llamado a una guerra frontal era inminente y el diálogo no estaba entre las estrategias de este comandante. Su explosivo mensaje concluye diciendo: “Ni siquiera pueda compararse esta disyuntiva impuesta a nosotros vida-muerte con aquella de Caín y Abel. No puede ni debe reconocerse condición de hermano al marxista subversivo terrorista por el hecho de haber nacido en nuestro suelo. Ideológicamente perdió el honor de llamarse argentino”⁹. Unos pocos días después, el ministro de planeación general Genaro Díaz Bessone a su vez advirtió que “la unión nacional no es el precio para transar con la subversión y la delincuencia económica y la corrupción (...)”¹⁰ y aunque en su mensaje hace referencia a la comunidad como parte de la “familia pampeana” ésta parece limitada ideológicamente: “Al hablar de la nueva República reitero que la Argentina debe estar inserta en el mundo occidental y cristiano que se inspira en nuestros orígenes religiosos, morales y filosóficos rehaciéndonos del desvarío en que hemos vivido los últimos tiempos”.¹¹

⁸ Ibid

⁹ *La Prensa*, Argentina, Agosto 16 de 1977, p.7.

¹⁰ *La Prensa*, Argentina, Agosto 19 de 1977.

¹¹ Las referencias a Argentina como un país “occidental y cristiano” ya estaban presentes en el discurso de Onganía, quien definía la identidad política nacional como inspirada en la “moral cristiana y en los principios culturales, éticos y políticos de la civilización occidental” (Leibman 84).

Las anteriores citas forman parte de una estrategia que muestra dos procesos. Por distintos caminos siguen el mismo rumbo del establecimiento de un sector como no aceptable para fraternizar. El primero procura negar el imaginario de hermandad: la cita de Díaz Bessone habla de la unidad nacional como un objetivo que no incluye integrar al sector considerado enemigo o 'indeseable', mientras el comandante Feced plantea Caín y Abel como una imagen inválida para el conflicto. Asimismo, en el discurso de Feced se establece la incapacidad ('no se puede') y el 'deber' de no considerar hermano al 'subversivo', lo cual le atribuye un carácter moral a dicho llamado, ya que la palabra "deber" se relaciona con obligaciones "por la ley divina, natural o positiva".¹² Es un llamado a crear una distancia, a no considerar argentina a esa 'minoría' que no tiene los mismos ideales, esto es, considerar 'indeseables' o enemigos (externalidad) a quienes no concuerdan con la ideología de la institución. Con la cancelación de la idea de hermano y de argentino se excluye a esas personas de la concepción de comunidad nacional.

La segunda parte del proceso se encarga de sustituir la imagen fraterna mediante otro tipo de asociaciones. Feced, en un exceso de adjetivación retórica, les asigna otros rótulos: marxista, subversivo, terrorista. Por su parte Bessone, muestra los límites ideológicos de la comunidad: cristiano occidental, mientras que tanto para Feced como Bessone, el marxismo está fuera de las posibilidades de la hermandad nacional. El uso de adjetivos, sin embargo, no resulta completamente eficaz. Términos como los usados por Feced delimitan al enemigo como alguien que trastorna el orden público (subversivo), con una ideología heterodoxa (marxista) o infunde terror (terrorista), pero no conforman una idea que entañe eficientemente la importancia de prescindir o anular dicho sector. El control de ese enemigo podría llevarse a cabo mediante mecanismos judiciales sin que hubiera que llegar a la tajante negación de su identidad como

¹² Consultado diccionario de la Real Academia Española.

parte de la comunidad. Más que imágenes para visualizar el conflicto, estas palabras denotan una categoría asignada para calificar a algunos miembros como problemáticos de manera explícita. Por ello, muchos de estos rótulos se refuerzan mediante el uso de metáforas que facilitan la visualización del proceso político. Las metáforas crean toda una serie de asociaciones con el poder de enlazar la experiencia cotidiana y los valores personales con la percepción del conflicto. La de Caín y Abel, por ejemplo, retiene en su interior el simbolismo de una sanción moral por la violación de lo sagrado (asesinato de un miembro de la familia) y la imagen de un ataque injusto (asesinato del hermano por envidia), ninguno de los cuales validaba la ofensiva frente a los grupos disidentes internos. Por tanto, el conflicto civil no podía ser escenificado como el de Caín matando a Abel, según Feced. Entonces, ¿cómo debía percibirse entonces? ¿Qué imagen podría transmitir eficazmente el mensaje que el gobierno militar deseaba difundir? ¿Cómo legalizar en el imaginario la pérdida de los derechos constitucionalidad de una parte de la población, que por definición resultaba Argentina, en cuanto había nacido en el espacio geográfico que le permitía llevar ese título?

Durante el periodo posterior al primer mandato de Juan Domingo Perón (1946-1955),¹³ especialmente en la Revolución Argentina y en los años de El Proceso, se refina otra imagen que resulta afín a aquella del “desvarío en que hemos vivido en los últimos tiempos”, con que concluye la anterior cita de Bessone. Recordemos que desvarío es una palabra que se asocia a la pérdida de la razón después de una enfermedad, a la monstruosidad y a la disensión.¹⁴ En este

¹³ Después del primer gobierno de Juan Domingo Perón hubo cuatro golpes de Estado que llevaron a dictaduras: José Domingo Molina (1955), Eduardo Lonardi (1955), Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971), Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973), las tres últimas forman lo que se conoce como La Revolución Argentina. Perón fue reelegido en 1973 para la presidencia y su gobierno fue continuado por su esposa, María Estela Martínez de Perón (Isabel Martínez de Perón) hasta 1976, fecha en que un golpe de Estado inició El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

¹⁴ La palabra en español, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia española, se define como “Accidente, que sobreviene a algunos enfermos, de perder la razón y delirar; Monstruosidad, cosa que sale del orden regular y común de la naturaleza; desigualdad, inconstancia y capricho; desunión, división, disensión”.

contexto histórico de Argentina, propongo analizar cómo la metáfora de la enfermedad en Argentina durante el contexto de la Guerra Fría se convirtió en un mecanismo altamente teatral, que validó ideológicamente el accionar militar y se tradujo en una serie de acciones que socavaron el sueño de igualdad (ideal democrático) establecido por el imaginario de fraternidad: la pérdida misma de los derechos ciudadanos implicó la eliminación de las garantías sobre las cuales se basa la equidad. Esta pérdida incluyó el ataque mismo a un sector de la población al que no se consideraba ya argentino, es decir “hermano” y al que se procuró eliminar. En otras palabras, la metáfora de la enfermedad permitió crear un imaginario, reforzado por un fuerte performance estatal de la disciplina como medio de sanación, que dio paso a un fratricidio.

A lo largo del capítulo examino la estrategia empleada por los gobiernos militares en su uso de la metáfora de la enfermedad. Con estrategia me refiero al conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textual, *visual* y *performativamente*, que deben satisfacerse para que el contenido o el mensaje que se quiere transmitir quede plenamente actualizado (Eco, 89). El estudio de dicha estrategia, que concibe de antemano cierta respuesta por parte de una audiencia, se hará a través de análisis de discurso y teoría de performance y teatro: discursos políticos, artículos de prensa, testimonios, material visual, además de dos obras de teatro de Griselda Gambaro, *Los siameses* (1965) y *El campo* (1967). Estas últimas sirven como un arte cuestionador y crítico del performance institucional, para proponer que el proceso de fratricidio que se abrió mediante el uso de un imaginario de enfermedad no es completamente transparente e unívoco: aunque el productor tenga una estrategia, la audiencia también colabora en la recepción, modificando su funcionamiento. Así, la normalización disciplinaria impuesta como respuesta a la enfermedad, resulta anómala y crea duplicidad en vez de unidad.

“Una convalecencia de la que estamos tratando de sanearnos”

Durante años posteriores al primer gobierno de Juan Domingo Perón, la idea de una declinación o decaimiento del país se hizo presente. El general Eduardo Lonardi que gobernó luego de Perón (1955) afirma “El dictador que nos ha precedido en el Gobierno [...] pensó que con ventajas materiales, dádivas y sobornos, iría poco a poco incorporando el virus de su resentimiento hasta que la cosecha del odio fratricida, así sembrado produjese como fruto natural el exterminio de sus opositores” (Citado en Leibman 76). En la cita se va percibiendo la temprana construcción de la relación entre el estado del país con una decadencia, con un tipo de mal de salud: un virus, hecho que causa el asesinato del hermano ciudadano (fratricidio). Este discurso de la decadencia y la enfermedad sigue su camino en los sucesivos gobiernos y constituyó un *leitmotiv* de los mensajes presidenciales durante estos años. El gobierno de Carlos Onganía, específicamente, combatió el comunismo que muchas veces se asoció con el ateísmo e ideas contrarias a la argentinidad. Un ejemplo está en las palabras del capitán Green (secretario de abastecimiento y policía municipal durante Onganía), que según el periódico afirma:

Repudia y combatirá al liberalismo ateo que busca la destrucción de todo aquello que constituye los pilares de la argentinidad. Juzgó a continuación que ‘muchos habitantes del país están enfermos de un mal sumamente contagioso que tiene dos caracteres: inmoralidad y cobardía física y cívica’.¹⁵

Tópicos similares, aunque en estructura parafraseada, vuelven a repetirse subrayando instituciones estropeadas que necesitan ayuda/defensa, y hacen especial énfasis en sustantivos como deterioro, caos, desorden y decadencia, que luego se relacionan con lo físico o con la visión del país como “un cuerpo social”.

¹⁵ “Asumió su cargo el Inspecto General de la Municipalidad”. *La Prensa*, Julio 23 de 1966.

Para el momento del Proceso de Reorganización Nacional ideas sobre la necesidad de restaurar la democracia, con sus ideales de fraternidad y unión, fueron aún más reiteradas, a la vez que se recalca la importancia de una disciplina capaz de organizar el Estado luego de la postración en que quedó del sistema anterior.¹⁶ Basta mirar el título con que en 1979 se publicó la compilación de discursos de Emilio E. Massera, uno de los miembros de la junta que constituyó en muchas ocasiones la voz de la tríada militar: *El camino a la democracia*. El título permite percibir un universo en donde se cree que la democracia se ha perdido y la acción militar corresponde al interés de regresar hacia el ‘buen’ camino. La democracia sigue siendo el ideal al cual dirigir los objetivos. Por tanto, afirmaciones acerca de la importancia de restaurar, arreglar, mejorar, posibilitar, fueron persistentes dentro de su retórica. Todas indican el cambio hacia un estadio superior. Según este discurso, la junta militar estaba “trabajando para construir una democracia, también para aquellos que la convirtieron en jirones” y la manera de hacerlo era “a partir de los valores históricos y morales” que ya tenían (Massera 61). El Proceso lleva más adelante la imagen y afirma un mal estado de salud del cuerpo nacional como el problema central que aquejaba a la población. El credo, compilado en el libro como parte de un discurso de Massera dado en 1977, es una proclama de este tipo de convicciones:

Creemos en un país donde el amor a la libertad y a la iniciativa de las personas sea tan grande, que nadie se sienta hijo del gobierno, sino su fraterno fiscal. (...)

¹⁶ Ambos regímenes, la Revolución Argentina y El Proceso, se establecieron bajo con base en la idea de ser solución contra el estado caótico que reinaba en el país. Onganía hablaba del “ámbito social falaz y decadente en el que todos los argentinos asistimos a la perversión de todo lo que en otras épocas constituyó nuestro orgullo” (Onganía, julio 6 de 1966, 8), mientras que el Secretario de abastecimiento de su gobierno mencionaba que los objetivos de la Revolución Argentina buscan “que aquellos que han sido responsables del estado caótico imperante sean juzgados y sancionados como corresponde” (*La Prensa*, Julio 23 de 1966).

Creemos en que la mayor prueba de civilización de un país, reside en la escrupulosidad con que se proteja el derecho de sus minorías, el derecho a discrepar en paz.

Creemos en que, después de haber probado las coincidencias más frágiles, los acuerdos más contradictorios y el odio más salvaje, ha quedado claro *que los comicios no son un remedio*; son en cambio, *una prueba digna y profunda que la Nación debe afrontar en las mejores condiciones de salud cívica* (el subrayado es mío)

La declaración de principios de Massera resulta paradójica. Mientras, por un lado parece apelar a los valores democráticos y defenderlos, hablar de su apoyo a la iniciativa personal y a la posición de igualdad entre el ciudadano y el gobierno relacionándolas con la fraternidad (“no hijo sino fraterno fiscal”), por otra parte se evidencia un interés en ir en contra de estos ideales. Sus afirmaciones iniciales se llenan de ambigüedades a la luz de frases posteriores que establecen al individuo como incapaz (sin salud cívica) para emprender decisiones (elecciones). La irrupción de la imagen de la enfermedad empieza a darnos pistas sobre cómo anula el imaginario asociado a la fraternidad: los ideales democráticos son suspendidos mientras se logran las condiciones para ponerlos en funcionamiento. El hombre, según Massera, necesita “ideas claras y objetivos precisos. Dárselos, es responsabilidad del gobierno y de todos los dirigentes de la sociedad” (67). Esta segunda frase marca ideas contrarias a la libertad y se percibe un interés por dirigir a los hombres, interés que se asimila no a una relación entre hermanos, sino una mirada paternalista que nos señala qué ideas tener y cuáles objetivos. Se crea un discurso lleno de ambigüedades que mantiene como ideal la fraternidad mientras se recalca la necesidad de gobernar de modo patriarcal para asignar ideas y objetivos.

Como se evidencia, urante la segunda mitad del siglo XX, años de numerosos gobiernos militares, la metáfora de la enfermedad fue preferida para concebir el proceso político que se llevaba a cabo. La retórica fue dando forma a esta idea en que Argentina fue imaginada en medio de “una convalecencia de la que [estaban] tratando de sanear[se]”. Dicha convalecencia ostentaba características críticas, razón por la cual “los militares y los civiles [tenían] obligaciones bien definidas en la tarea de reconstituir la Nación dañada” (Massera 76). Entonces la enfermedad crea un estado de excepción donde existen ciertas responsabilidades específicas de civiles y militares, y da la entrada a un espacio donde las reglas constitucionales no funcionan. Por ello, aunque se habla de defender las normas democráticas, la democracia misma se plantea como imposibilidad en momentos donde ‘enfermedad’ demanda otras medidas que sean remedio eficaz, por supuesto los comicios no estaban en la lista de posibilidades. A este punto es necesario recordar que en términos jurídicos, las sucesivas dictaduras militares de estos años significaron estados de excepción donde se suspendieron muchos de los derechos que la constitución garantizaba y se le dio un poder mayor al ejecutivo (Doctrina de Seguridad Nacional) creando un caldo de cultivo para el ejercicio de una violencia extrema que llegó a afectar la vida cotidiana de la población. Según la junta militar de El Proceso, la duración de este período sería “más o menos prolongado, según el empeño que [pusieran] todos en recuperar la salud nacional” (Massera 22). Luego, a partir del lenguaje metafórico empezó la elaboración de una plataforma para la teatralidad y los cambios institucionales que facilitaron la imposición de un modelo fuertemente jerárquico y de control, produciendo una sociedad que, si tomamos prestadas las palabras de Jacques Lezra, “no puede sobrevivir al inducir de manera violenta el relato que acabará por salvarla” (33). En el camino por salvar la nación con su democracia se terminó negando la esencia de la misma. Al discurso se le dio la característica de la duplicidad¹⁷:

¹⁷ Duplicidad es un mecanismo teatral en el cual el sujeto o el objeto presenta dos caras que muchas veces se

se afirma conducente a la democracia mientras en la trasescena se le anula. El filósofo Jacques Derrida muestra la ironía de la situación que podría hacernos sonreír si no fuera por las nefastas consecuencias que este tipo de procedimiento ha tenido. La democracia –nos dice Derrida– ha sido siempre suicida y un tipo especial de suicida, suicida autoinmune, pues permite la elección y el otorgamiento de poder a aquellos que pueden decidir matarla para salvarla. En su interior la democracia guarda la aporía de brindar libertad para dar poder a aquellos que pueden, a nombre mismo de la democracia, terminarla y cancelar sus libertades (*Rogues* 33-34). El mismo concepto de Derrida, que se vale de un término científico (autoinmunidad), permite apreciar el imaginario de la medicina en relación con el quiebre del ideal democrático. La lógica de la enfermedad menoscaba los valores sobre los que se pretende forjar la idea de comunidad. En el caso argentino, la decisión que se tomó fue precisamente esa: aniquilar al organismo para redimirlo del germen que lo mantenía en malas condiciones. O al menos eso es lo que se puede deducir de la retórica empleada, se elimina la democracia para tratar de “caminar hacia ella”. Un relato tan contradictorio, sin embargo, no deja de traer interrogantes sobre su funcionamiento y operación. La mirada sobre este fenómeno a través de sus elementos retóricos y performativos puede ayudarnos a dilucidar las pautas de manejo militar, las técnicas de poder, manipulación, teatralidad¹⁸ y control que, aunque iniciaron en la sucesiva cadena de gobiernos militares, se afinaron durante La Revolución Argentina y El Proceso.

contradicen o se oponen la una a la otra. Estos dos lados, aunque separados, pueden convivir dentro de la unidad aunque muchas veces en una relación desigual: un lado puede dominar más que el otro, de manera que se oculta más el débil. A veces la teatralidad ayuda a intercambiar la visibilidad de uno u otro, para lograr un efecto específico en el receptor del dicho mecanismo.

¹⁸ La teatralidad, siguiendo la concepción de Diana Taylor, contiene un sentido de performance. La teatralidad incluye los mecanismos del teatro o del espectáculo, la manipulación de imágenes y eventos detrás de la escena. Marca un juego entre lo visible y lo no visible. La teatralidad, específicamente en relación con su uso social y político, es artificio que se esfuerza por ser eficaz, busca persuadir, hacer el escenario convincente, suspender la incredulidad y alentar una respuesta cargada por parte de la audiencia (*Theater of Crisis* 2-5; *The Archive and the Repertoire* 10-13).

El imaginario de enfermedad

La enfermedad no solo ha estado ligada a cuestiones biológicas. Presente en la vida cotidiana de cualquier sociedad, puede llegar a crear gran impacto cuando llega a adquirir dimensiones masivas. Por ello, la enfermedad no es solo médica. Ha creado un imaginario fácil de entender por su cercanía con la subjetividad del individuo (¿Quién que es no se ha enfermado?), lo cual la convierte en un medio eficaz de transmisión de ciertas ideas. Susan Sontag afirma que “los sentimientos sobre el mal se proyectan sobre la enfermedad y la enfermedad (enriquecida de significados) se proyecta hacia el mundo” (*Illness* 58). No por ventura la enfermedad se ha visto asociada a la moralidad. Por años se ha arrojado sobre las víctimas la culpa de la enfermedad aludiendo a factores que estarían bajo su control. La lepra y su relación con el pecado en la Biblia es ejemplo de ello, pero más cercanos a nosotros están los vínculos entre la glotonería y la gota, la represión emocional con el cáncer, y el más popular, el descontrol sexual con la sífilis, la gonorrea y recientemente con el sida. El estigma se suma al mal de los afligidos. Así los pacientes se convierten en parias de la sociedad y, como lo menciona Peter Baldwin, se crea una ambigüedad sobre la capacidad del individuo de controlar su aflicción, ambigüedad usada para justificar y así evitar modificar las condiciones sanitarias y de vida que permitirían prevenir el mal. Las demandas de un cambio social fundamental se ven frenadas por argumentos moralizantes que arrojan la culpa sobre las víctimas y desprecian cualquier intento de transformación social. La relación entre moral y enfermedad ayudaría a la preservación del *status quo* (12). Además, tan pronto como la problemática del contagio se pone sobre la mesa, surge el dilema de la confrontación entre los derechos del individuo en oposición a las prerrogativas de la comunidad (Baldwin 25). La libre sexualidad o la libre movilización del individuo serían derechos afectados cuando son percibidos como amenazas a la comunidad,

cuando la infección puede deslizarse por los intersticios de una autonomía. Esta visión lleva además a asociar la enfermedad con una política de control social que tiñe cualquier discurso de enfermedad de matices fuertemente políticos.

El giro que adquiera la política de control depende de la imagen que cada enfermedad evoca. Tres de las más divulgadas: la lepra se ve como un llamado a la expulsión de la comunidad, al destierro; el cáncer, como tumor que ataca desde el interior al cuerpo, llama a extirpar, a arrancar, es decir, a eliminar directamente; y la peste, al igual que lo viral, convoca a la cuarentena o el encierro. Sin embargo, de todas ellas es la plaga o peste que tiene un mayor impacto teatral. Por ello, pese a que su acción como problema de salubridad tiene sus días contados, como imagen que da apertura a posiciones políticas conserva larga vida.

La peste constituye un espectáculo en cada uno de los dos momentos a que da lugar: el del desenfreno eufórico y el de la disciplina. El primero se relaciona con la locura, la reversión de roles, la licencia sexual, el crimen, la desesperación y el desorden dados ante la posibilidad de que el sino de la fortuna recaiga sobre cualquiera. La cercanía de la muerte, su inminencia, liberan al individuo de las restricciones sociales que sus obligaciones diarias le imponen. En ese sentido la plaga constituye un momento disruptivo de la normalidad y de la estructuración de la sociedad. La descripción quizá más difundida de este momento es la del italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375). En su texto, *El Decamerón*, da cuenta de la peste negra acaecida sobre Europa y, a partir de tal recuento, permite entrever muchos de los cambios que operan con la llegada de la enfermedad. Según Boccaccio, el carácter extremadamente contagioso del mal generó aversión al contacto a la vez que causó una mortalidad masiva. Las consecuencias se vieron en diferentes niveles: el orden social se vio afectado ante el quiebre del tejido social. Los muertos no eran “con lágrimas o luces o compañía honrados, sino que la cosa había llegado a

tanto que no de otra manera se cuidaba de los hombres que morían que se cuidaría ahora de las cabras”; las jerarquías sociales y la individualización de los sujetos se perdió en cuanto todos se convirtieron en simples cuerpos deshumanizados: “fosas grandísimas en las que se ponían a centenares los que llegaban, y en aquellas estibas, como se ponen las mercancías en las naves en capas apretadas”; las costumbres se olvidaron, ya nadie cuidaba nadie de sus allegados, no había llanto ni funerales, sino risas y festejos en tales ocasiones. El abandono se convirtió en hábito sin importar el tipo de relación que se tuviera con quien caía víctima de la dolencia. El escape frente a lo que parecía inminente produjo una sociedad de “disolutas sus costumbres” donde los ciudadanos “no se ocupaban de ninguna de sus cosas o haciendas; y todos, como si esperasen ver venir la muerte en el mismo día, se esforzaban con todo su ingenio no en ayudar a los futuros frutos de los animales y de la tierra y de sus pasados trabajos, sino en consumir los que tenían a mano”. Los pocos que trabajaban se aprovechaban de sus empleadores, y el caos se completaba con la ausencia de autoridad que a pesar del comportamiento ‘bestial’ de la población, quedaban impotentes pues también “tanta aflicción y miseria de nuestra ciudad hicieron que la venerable autoridad de las leyes, así humanas como divinas, decayera y se disolviese, ya que los ministros ejecutores de ellas habían, como los demás hombres, muerto o enfermado, o encerrándose de tal modo con sus familias, que no podían cumplir oficio alguno, por lo que a cualquiera le resultaba lícito ejecutar lo que le pluguiese” (16). En otras palabras, todo dique moral y social se había quebrado.

Por estas características Colin Jones asimila la peste al carnaval (97), un momento subversivo de liberación del orden social y político, donde se pueden traspasar los límites y el gobierno pierde su rigidez. Es el momento del desenfreno eufórico. Un momento que para Michel Foucault da pie a la “ficción literaria” (*Vigilar y Castigar* 177) mientras que Antonin

Artaud (1896-1948) halla afín con al teatro. Para el dramaturgo francés tanto el teatro como la plaga constituyen un delirio y son comunicativos. Tanto la una como el otro tienen la capacidad de sacar a flote pulsiones latentes, hace emerger la crueldad en medio de un gesto extremo, liberan poderes e impelen a los seres humanos verse tal como son, al hacer caer la máscara y revelar la hipocresía del mundo (27-31). Sin embargo, ese momento de la plaga con su espectacular poder visual y teatral, es un momento de pérdida de control institucional y ese fue el *motif* que se relacionó con metáfora de la enfermedad en la realidad argentina.

La retórica del estado argentino durante la segunda mitad del siglo XX enfatizó el estado decadente, el caos, el desorden, el deterioro y la pérdida de los valores, tal como señalamos en líneas anteriores, y lo conectó con el desenfreno eufórico propio de la enfermedad al referirse a un serio problema de salud en el cuerpo social como amenaza contra la nación. Acciones urgentes y drásticas debían ser tomadas. Durante la administración de Onganía, ingentes esfuerzos se ponen para salvar al país de la degradación moral ligada al comunismo, puesto que el país se percibía como “transformado en un escenario de anarquía” situación agravada “por la falta de orden social elemental” (Onganía, junio 28 de 1966, 8) y donde se evidenciaba la ‘decadencia en que había caído la clase media argentina’ (Cousins 65). Años posteriores y siguiendo la misma línea retórica, Jorge Rafael Videla, cabeza visible del gobierno militar durante El Proceso, afirmó años después que Argentina “vive una etapa de orden frente a lo que era un desorden generalizado,”¹⁹ que su gobierno da “por concluido un período caótico que había colocado al país al borde de la disolución”, donde los jóvenes “han optado por la vía fácil del hedonismo, de la satisfacción exclusiva de sus ambiciones personales, refugiándose en una vida privada estéril e individualista”²⁰. En estos tiempos de “confusión y violencia”, “de crisis moral”

¹⁹ *La Prensa*, Argentina, julio 1 de 1977.

²⁰ *La Prensa*, Argentina, julio 7 de 1977.

era necesario hacer “ajustes en las formas estructurales para que estos valores [los valores de un tradicional estilo de vida] tengan mayor prevalencia y en la permanencia de los mismos estará el mejor antídoto para cualquier idea disolvente subversiva de tales valores”.²¹ Las características que pretenden describir el momento anterior al establecimiento del orden militar hacen eco de las que Boccaccio nos presentó a raíz de la peste. Esto, sumado al uso que hace Videla de la idea de “antídoto” para combatir el problema, cierra el cuadro temático que conforma el primer momento de la plaga como un exceso social que precisa de una cura.

Sin embargo, como respuesta a este primer momento de la plaga, el del desenfreno eufórico, surge el segundo momento: la disciplina. El teórico Michel Foucault habla de este momento como el “del sueño político”. En este caso, ya no hay una población desbocada, sino el ordenamiento y la división estricta, tal como es presentado por Foucault al citar un reglamento de fines del siglo XVIII en Francia, sobre las medidas que se habían de tomar en caso de declararse la peste. Cierre espacial, cada calle vigilada por un síndico asignado, las personas reclusas en sus casas sin posibilidad de salir so pena de muerte, las casas selladas por fuera; por las calles solo circulan síndicos, soldados, intendentes y aquellos menospreciados seres encargados de transportar enfermos, enterrar muertos y limpiar; centinelas en cada esquina que cuentan a la población y revisan que todos se encuentren en la casa donde se les dejó, la comida entra a las casas por medio de cierto acondicionamiento que impide la cercanía entre el repartidor y quien la recibe. Se hacen registros constantes de permisos dados, de gente fallecida, de números de personas. Cada cual regulado y vigilado, si llegase a desobedecer puede pagarlo con la muerte (*Vigilar y Castigar* 199).

El sueño político de la enfermedad se relaciona con la intención del control total, mediante un reglamento que ordena hasta los detalles más nimios, y un sistema de jerarquías

²¹ *La Prensa*, Argentina, julio 1 de 1977.

perfectamente establecidas donde cada uno tenga su espacio determinado y delineado, además de su lugar claramente asignado para que nadie evada la jerarquía social (en otras palabras, se proscriba la máscara). El poder y la vigilancia llegan a cada aspecto cotidiano de la existencia mediante un despliegue militar capaz de supervisar cualquier actividad y se mantiene un registro permanente que dé cuenta escrita de toda acción de los habitantes. La peste llama al control y a la cuarentena para evitar la diseminación del mal, pero esa es sólo una forma de ver la aparición de la enfermedad como un llamado a la militarización. La junta militar también percibió otra posible vía en que la metáfora de enfermedad se relacionara con la militarización del Estado argentino. Al respecto se puede ver un mensaje como el del almirante César A. Guzzetti, donde habla sobre la lucha contra la subversión, durante una entrevista realizada en Nueva York:

 Mi concepto de subversión se refiere a las organizaciones terroristas de signo izquierdista. La subversión o terrorismo de derecha, no es tal. El cuerpo social del país está contaminado con una enfermedad que corroe sus entrañas y forma anticuerpos. Esos anticuerpos no pueden ser considerados de la misma manera que se considera el microbio. A medida que el gobierno destruya la guerrilla, la acción de anticuerpo va a desaparecer. Yo estoy seguro que, en los próximos meses, no habrá más acciones de la derecha, cosa que está ocurriendo. Se trata solo de una reacción natural de un cuerpo enfermo.

Como lo plantea la imagen creada por Guzzetti, un cuerpo enfermo vendría a ser objeto de una acción contraatacante, de anticuerpos que buscan eliminar el microbio que causa daño. Dentro de la alegoría usada, los anticuerpos se asimilarían al despliegue militar. Ello deja dos visiones de control como respuesta a la epidemia: la estricta regularización de la cotidianidad de cada individuo para evitar contagio, o la militarización de la sociedad a modo de anticuerpos para

defenderse del ataque microbiano. Sea como sea, ambas comparten la visión de una salida que precisa represión y, por tanto, poder castrense.

Es en este momento de la disciplina donde el cruce entre enfermedad (medicina) y orden social (política), termina por crear un vocabulario compartido para expresar la convergencia de las imágenes que evocan: ambos tratan los problemas que afectan al cuerpo o a la esfera social como elementos ajenos que requieren un tratamiento. El paralelo en la situación permite que el vocabulario militar fácilmente pase a la medicina y viceversa, pues la cultura occidental ha relacionado estas dos actividades de un modo estrecho, de manera que resulta imposible separar el vocabulario propio de cada actividad: invadir, atacar, aislar, defender, colonizar, son palabras que tienen uso en ambos contextos. Por ello, en el sistema conceptual actual es difícil determinar si lo militar/político se ha convertido en metáfora en un contexto médico o si el vocabulario médico es metáfora para lo militar: tal es la intrincada relación entre estos dos imaginarios. Susan Sontag nos refiere que la metáfora militar en la medicina empezó a ser usada profusamente alrededor de 1880, cuando se identificaron bacterias como agentes de numerosas dolencias. Entonces se empezó a hablar de que se “infiltraban” en el cuerpo o que lo “invadían” (*Illness* 66). Sin embargo, hay evidencia del uso opuesto, lo médico en lo político, desde muchos siglos antes ya se usaba la metáfora de la enfermedad para dar la idea de una sociedad corrupta o injusta,²² y en eso ideas de contagio, de infección, de úlceras y abscesos se emplean para crear imaginarios de lo que no está funcionando y se ha visto atacado por elementos inesperados o difíciles de controlar.

²² Incluso un texto como el Antiguo Testamento de La Biblia, hace uso de la enfermedad como sinónimo de sociedad donde hay problemas institucionales. Isaías 24:4-5: “⁴Se destruyó, cayó la tierra; enfermó, cayó el mundo; enfermaron los altos pueblos de la tierra. ⁵ Y la tierra se contaminó bajo sus moradores; porque traspasaron las leyes, falsearon el derecho, quebrantaron el pacto sempiterno”.

Un antecedente importante de la relación entre estos dos imaginarios para el caso argentino lo constituye la Alemania Nazi. La consternación de los líderes germanos del momento frente a una enfermedad como el cáncer convirtió a Alemania en abanderada del avance científico a ese respecto, además, el gobierno inculcaba nociones de higiene, prevención (evitar fumar) y un estilo de vida saludable (Proctor 17-34). Estas ideas que rondaron el imaginario sumadas a las de eugenesia (teoría que promueve la intervención en la reproducción de la población para garantizar una mejora genética de las generaciones por venir) se infiltraron en el imaginario político y constituyen un precedente importante en el uso de metáforas de enfermedad en relación con represión y genocidio de parte de su población.

El uso de la metáfora de la salud en un esquema político implica entonces la preocupación por el orden social (*Illness* 72) y en cuanto los problemas de salud conforman una experiencia compartida, la imagen da la impresión de ser al mismo tiempo familiar, casi íntima. Lo vivido se imagina conocido, y por ende más fácilmente asimilable. Finalmente, el recuerdo de forzar en sí o en otros el amargo jarabe o la inyección para combatir el problema, nos da una visión clara de la obligación de lo odiado, bajo la consciencia de que es menester para recobrar lo perdido o intentar salvarse de una situación peor.

Todas estas asociaciones familiares de la enfermedad con el desenfreno, el exceso, la falta moral, pero también con lo militar, con ideas de disciplina, control social y tratamientos desagradables hacen de esta metáfora un tópico literario y político. La enfermedad se convierte en una estructura de pensamiento que aglutina temas usados para dar impresiones totalizantes de un estado de cosas. En lugar de diferenciar y reconocer factores complejos de crisis, permite unificar en una sola categoría la problemática y también coloca todo adversario bajo un único rótulo, facilitando así la simplificación de la situación social y política en el imaginario del

colectivo. La atención de los espectadores concibe los dilemas de la sociedad como uno solo, pues disuelve la diferencia y conjura la solución del mismo como se haría con una enfermedad: instaurando prácticas que reducen los derechos individuales para dar paso al control social. Se crea entonces un mecanismo que procura arrebatar derechos y excluir un grupo específico de la sociedad, lo cual puede terminar en un ejercicio genocida. En otras palabras, aleja de los ideales de democracia e igualdad, para alimentar un fratricidio.

La enfermedad como práctica fratricida gana más efectividad en la medida que implica una difusión masiva, un contagio que asegura su propagación y divulgación. Como retórica, se basa en una figura literaria, la metáfora, que tal como lo presenta J. Derrida, “es la lógica de la contaminación y la contaminación de la lógica”, la diseminación le es propia (*Dissemination* 149). De esa manera, la metáfora de la enfermedad es fácilmente comunicable y tiene la capacidad de volverse ubicua por su carácter familiar y simplificador. Sin embargo, no solo su faceta retórica tiene esta capacidad de contagio. La teatralidad tuvo importancia para los regímenes militarizados de fines del siglo XX en Argentina y ese carácter performativo de la enfermedad también es altamente visible y comunicable. El espectáculo permite una conexión emocional y corporal que los dramaturgos han observado. Algunos como Bertold Brecht lucharon contra esta tendencia a conectarse emocionalmente con la escena creando su conocido efecto de alienación que busca lo contrario, en vez de presentar lo familiar, busca extrañar, desconcertar para permitir el análisis.²³ Sin embargo, la escena que apela a lo familiar, como en el caso de la enfermedad, permite la conexión emocional de lo visual con el público, que a su vez será transmisor del mensaje que le fue transmitido y se convertirá a su vez en difusor del mismo.

²³ La conexión emocional entre performance y audiencia no se limita al teatro. Susan Leigh en su ensayo sobre la danza también habla del carácter contagioso del espectáculo: “Viewer’s bodies, even in their seated stillness, nonetheless feel what the dancing body is feeling- the tensions or expansiveness, the floating or driving momentums that compose the dancer’s motion. Then, because such muscular sensations are inextricably linked to emotions, the viewer also feels the choreographer’s desires and intentions” (*Movement’s Contagion* 49).

La enfermedad tiene una fuerte base metafórica y teatral, tal como Artaud lo mostró. Sin embargo, Artaud quizá subestimó la capacidad teatral de este segundo momento de la peste. El despliegue de poder y fuerza crean un estado de terror capaz de sacar a flote emociones disfóricas y ser catalizador de máscaras, de acciones que traspasan el orden moral y ético, como más adelante veremos con las obras de Griselda Gambaro. Fue este carácter performático especialmente de La Revolución Argentina hasta El Proceso, el que le permitió a la audiencia no solo visualizar el conflicto como la lucha para controlar una epidemia, sino aceptar las reglas que esa situación le proponía, porque solo la combinación de la retórica y la acción son capaces de lograr que lo que ocurre en el escenario sea percibido como ‘posible’. La combinación de ambos pretendió emular la idea de un mal, pues la presentación no tenía que ser lógica, pero sí efectiva. En eso las acciones que remedaron la presencia de una epidemia fueron eficientes, la sociedad perdió su capacidad de condenar el ataque contra sus compatriotas y responder a la pérdida de derechos que le supuso el estado declarado de excepción. En otras palabras, fue incapaz de reaccionar ante la destrucción de la democracia y el ideal con que se había forjado la idea de la república, la fraternidad.

Para los argentinos, específicamente, el performance de la disciplina cobró una gran magnitud que afectó la vida cotidiana. La sociedad que vio un aumento de tropas que se tradujo en la presencia de soldados, en mecanismos de control de detalles cotidianos, inspecciones por doquier y en sorprendentes espectáculos callejeros en que se podía ver cómo “chupaban” (eufemismo usado en Argentina en esos años para denotar secuestro) a una persona. El impacto visual y emocional de este tipo de escena no puede ser ignorado. La prensa deja constancia de los frecuentes operativos para capturar personas, de las quejas sobre personas desaparecidas, de los *hábeas corpus* y de escenas de cuerpos encontrados, subversivos abatidos, que fueron

apareciendo cuando el performance adquirió sus ribetes más crueles. El despliegue militar en muchos casos no solo correspondió a una respuesta que declaraba la lucha antsubversiva como paralela a la de lucha contra la enfermedad, sino que las asociaciones entre la salud y la presencia de soldados a veces incluso fueron alimentadas directamente, como deja ver el anuncio del periódico de octubre 15 de 1977:

El “Operativo Salud” fueron campañas de prevención y cuidado brindadas a la población

a través de los miembros del ejército, lo cual alimenta la

idea de la salud y la enfermedad en relación con acciones

militares. Pero no solo aspectos directos se convirtieron

en parte del performance. Muchas veces otros signos

fueron reinterpretados bajo este tipo de imaginario. El

caso más reconocido es el del obelisco de Buenos Aires.

Su importancia en el imaginario de la nación, lo convirtió

en un elemento paradigmático con su anuncio de “el

silencio es salud” que, aunque instalado durante el

gobierno de Isabel de Perón en 1975 para fomentar un

descenso en los niveles del ruido por tráfico urbano, para el momento de El Proceso tuvo una fuerte interpretación relacionada con la censura. Su estratégica posición le facilitó llegar a una audiencia muy amplia, además porque tuvo una campaña con difusión en otros medios también. El imaginario y la retórica de la enfermedad fueron dando muestras tangibles en acciones. La retórica se transformó en actos de habla y el lenguaje alcanzó su realización en un performance, el performance de la enfermedad en Argentina.

Con la entrega de 5 unidades móviles inició el Ejército el “Operativo Salud”



Las autoridades pasan revista a las nuevas unidades y a sus dotaciones

Frente al edificio Libertador del Comando en Jefe del Ejército se realizó un acto presidido por el jefe del Estado Mayor General, general de división Roberto Eduardo Viola, con el cual se dio por iniciado el “Operativo Salud”, por parte del Ejército.

permitirán cubrir una zona amplia del país. Las primeras entregas a los Comandos de las Grandes Unidades de Combate, permitirán llevar los medios técnicos a regiones tales como Corrientes, Chaco, Misiones, Formosa, La Rioja, Catamarca, apoyo a la comunidad que cumple el Ejército, componente el apoyo que se viene realizando mediante la entrega de medicamentos, botiquines a escuelas rurales y bibliografía para una adecuada educación sanitaria. En un comunicado, el Ejército

Performance de la enfermedad

En Argentina, el performance de la enfermedad tuvo relación con una teatralidad. Según Diana Taylor, la teatralidad, contrario al teatro, está ligada a los mecanismos del espectáculo y a la manipulación de imágenes y eventos detrás de la escena. Para lograr que la teatralidad sea efectiva hay un juego entre



Figure 1 Tomada de: <http://www.mapsofsilence.com/images/silenciosalud.jpg> de la instalación multimedia, a propósito del tema de la represión y el silencio, hecha por el artista Rafael Landea.

lo visible y lo no visible (*Theatre of Crisis* 4). La teatralidad del performance de la enfermedad en Argentina no fue diferente. En la escena hubo un cuidado al dividir lo que la mayoría del público (incluido el internacional) debía visualizar y lo que ocurría en la trasescena. Aunque la división no significó que los dos espacios, visible y no visible, no se relacionaran ni se influyeran mutuamente, lo que ocurría en uno de los espacios podía influir en el otro.

Pero antes de entrar a analizar la especificidad de cada uno de estos espacios, es necesario definirlos. La teoría teatral de Michel Issachanoff define el espacio mimético como aquel que no requiere mediación, es lo presente en el escenario y, por tanto, comunicado visualmente. En otras palabras, es aquello que es percible para todo aquel que quiera observar el escenario. El espacio diegético, por su parte, corresponde a lo que no es visualizado por la audiencia, sino que se comunica únicamente de manera verbal, es decir, es descrito mas no visible en la escena (55-56). Si tomamos estos términos como base para hablar del performance de la enfermedad durante El Proceso en Argentina, podemos distinguir entre las acciones que la dictadura quiso hacer visibles ante la población argentina de manera directa y las que no. En las primeras, que tenían

lugar en el espacio mimético, la audiencia conformada por los ciudadanos argentinos y también en ocasiones por miembros de la comunidad internacional, percibían esta información de manera visual o auditiva por medio de los agentes generadores. La escena contemplada era evidente y concreta, lo cual guardaba relación con la legalidad del acto. Las imágenes de los medios de comunicación, los desfiles militares, los discursos, eventos públicos y la publicidad hicieron parte de este espacio. Este fue el espacio donde se procuró instituir la disciplina característica del control de la epidemia, cuyo fin último era normalizar al sujeto no-enfermo, antes de que mostrara signos de ‘enfermedad’. Su *motto* fue la prevención.

El otro espacio, el diegético, estaba conformado por aquellas acciones que no alcanzaron visibilidad masiva en toda la nación argentina, fueron más ocultas, y solo se hicieron manifiestas mediante narraciones de terceros, rumores o mediante signos referenciales no directos, como la marcha semanal de las Madres de la Plaza de Mayo. Constituyen una ilegalidad que aunque flagrante, parecía ser ignorada por la audiencia. La existencia de este espacio no era reconocida ni la teatralidad que tenía lugar en él. Por esa razón, algunas de estas solo fueron exploradas luego de que la dictadura terminara, mediante los testimonios de sus protagonistas. El espacio diegético sirvió para normalizar tanto a las personas del espacio mimético, mediante la violencia que anunciaba de manera solapada, como a quienes habían sido secuestrados y obligados a permanecer en este espacio diegético (trasescena). Esta última normalización adquirió una forma extrema que en algunas ocasiones buscó ‘recuperar’ al sujeto considerado enfermo (detenido), o procuró anularlo mentalmente y físicamente. Sin embargo, la mayoría de las veces este espacio sirvió para el destierro de la comunidad (propio de la lepra) o la extirpación definitiva, pues fue el espacio de la eliminación final de aquellos sujetos que se pensaron motivo de trastorno en la nación. Su *motto* fue la supresión.

Estos dos *mottos* que correspondieron a cada espacio, prevención y supresión, serían los encargados de crear una dinámica que contrarió al discurso de fraternidad, dieron paso al establecimiento de una fuerte jerarquización social, le arrebataron derechos a todos los ciudadanos y a algunos les negaron un lugar dentro de la comunidad. Aunque de maneras diferentes, en ambos espacios el performance de la enfermedad fue una manera de habilitar el fratricidio.

Espacio mimético

Como ya se refirió, medidas de carácter fuertemente represivo, asociadas a imaginarios de enfermedad, empezaron a mostrarse sutilmente desde el primer gobierno de José Domingo Perón para luego ampliarse durante la Revolución Argentina. Este último régimen consideró como problema mayor el expresado por Enrique Green, secretario de abastecimiento y policía municipal: “muchos habitantes del país están enfermos de un mal sumamente contagioso que tiene dos caracteres: inmoralidad y cobardía física y física”²⁴. Dicho diagnóstico –relacionado estrechamente con una animadversión al comunismo-²⁵ llevó a una gran campaña contra la inmoralidad que implicó sacar libros y revistas del mercado, censurar la industria del entretenimiento, arrestar a los pensados promotores de estas ideologías (entre los que se contaban los jóvenes de cabello largo y las chicas con minifalda) y atacar centros educativos. No hay que olvidar La Noche de los Bastones Largos (29 de julio de 1966) donde se intervino violentamente la universidad de Buenos Aires apaleando a profesores y estudiantes. Además, el gobierno de Onganía respondió con creciente violencia a las huelgas y protestas que se sucedieron durante su gobierno. Una de las cuales acabó con sacarlo del poder (El Cordobazo, 1969). Este periodo

²⁴ La Prensa, julio 23 de 1966.

²⁵ Para más información sobre las relaciones entre la visión anticomunista y el perfilamiento de un orden moral en la administración de Onganía ver el artículo de Cyrus Stephen Cousins.

constituye un antecedente importante para lo que sería desarrollado y exacerbado por El Proceso. José Luis Romero en su *Breve histórica contemporánea de Argentina* lo denomina una época de “Ensayo autoritario”, donde se empezó a “encorsetar la sociedad”, en lo cual la represión del comunismo tuvo un papel relevante. Él afirma que fueron numerosos los gestos “premonitorios” y “simbólicos” (2012, 240-242) de lo que vendría años después de estos gobiernos liderados por militares donde la teatralidad de la enfermedad tomó su forma definitiva. Pero como fue durante El Proceso que dicha teatralidad alcanzó sus características más fuertes, nos centraremos más en esta etapa.

Una vez subió al poder, la Junta Militar conformada por Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti volvió a hacer uso de ese acervo de elementos que el imaginario de enfermedad pone en juego. Se concibió el período anterior a su llegada al poder como caótico, corrupto y momento del mayor desorden que había presenciado el estado,²⁶ los problemas de Argentina se visualizaron como una enfermedad y se declaró la necesidad de una recuperación²⁷ que pasaba por la disciplina de la población. La población argentina se encontró entonces con un establecimiento que procuró ejercer un férreo control, pues se temía ‘el contagio’ y la diseminación del mal, lo cual creó la base para una fuerte teatralidad plenamente visible para la audiencia argentina. El mecanismo regulatorio empezó a funcionar tan pronto la Junta Militar tomó el poder e inició el Proceso de Reorganización Nacional, mediante comunicados cuya función era el establecimiento de una normativa:

Comunicado N° 1: Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la junta de Comandantes Generales de las

²⁶ *La Opinión*, marzo 31 de 1976.

²⁷ La idea de recuperación estuvo planteada desde el primer instante como lo muestra el comunicado N°7 expedido en los primeros momentos de la toma de poder: “En el proceso de reorganización que se inicia y que procura la pronta recuperación del país y el bienestar de sus habitantes, es imprescindible la colaboración de todos” (*La Opinión*, marzo 25 de 1976)

FF.AA. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones. Este primer comunicado, del día mismo del golpe de estado (24 de marzo de 1976), da comienzo a lo que podríamos denominar una militarización de la vida cotidiana, réplica de los decretos de ordenamiento, regulación y vigilancia que menciona Foucault contra la peste, los cuales se ponían en acción para evitar la dispersión del mal. De esa manera, el comunicado de la junta tiene como función establecer una jerarquía autoritaria mediante la cual se compele a obedecer a las autoridades militares. El mismo día de la detención de la presidenta Isabel de Perón, el titular del periódico anuncia que “se intensificaron los movimientos de tropas”.²⁸ Mientras tanto, el segundo y tercer comunicados establecen el estado de sitio, la restricción de la circulación por el país y en la noche, además de dejar los servicios públicos ‘esenciales’ bajo el control de la autoridad militar. El país quedaba a partir de ese momento bajo un régimen propio de los decretos de peste: a cargo de las fuerzas militares quedaba la nación enferma en la imagen que se forjaron los últimos como únicos anticuerpos capaces de responder al problema de salud con que se enfrentaban.

De esa manera, el comunicado inaugura una disciplina que se propone como respuesta frente al diagnóstico de enfermedad. Se anuncian numerosas disposiciones y directivas emanadas de una autoridad militar (establecimiento de normas), los movimientos de tropas implican vigilancia y el llamado cuidarse de acatar las medidas para evitar “intervención drástica del personal” puede relacionarse con el examen y el castigo. En este orden de poder establecido unos se encargan de establecer las normas y patrullar, mientras que otros obedecen. La vigilancia es

²⁸ *La Opinión*, marzo 24 de 1976.

un mecanismo que busca ser coercitivo mediante una mirada observadora que controla los movimientos de aquellos que están en la parte baja de la escala jerárquica. El examen es la técnica usada que hace posible calificar, clasificar y verificar el seguimiento de las pautas fijadas. Estas técnicas tienen como objeto ejercer sobre el individuo un poder en ausencia de la fuerza, su ventaja está en comprobar que comportamientos y acciones se conformen a la norma aun cuando no haya autoridad presente. La inspección constante, el patrullaje, la incapacidad de saber cuándo la vigilancia se ha puesto en efecto o, incluso, la amenaza del castigo en la tras escena (desaparición, encarcelamiento) debían resultar alicientes para cambiar el comportamiento individualizado de las personas, todos deben ajustarse a la regla.

¿Pero cómo podría ser este mecanismo disciplinario respuesta al diagnóstico de enfermedad? Recordemos que en Argentina, el golpe de estado instauró el control estricto de la población y de sus libertades individuales, con el fin de limitar las opciones y así instigar a la población a elegir el modelo deseado por el gobierno militar. Según ese modelo, la ideología que se debía adoptar para ser ciudadano era específica, como el porfiado discurso de Videla lo presentó una y otra vez al parafrasear el mismo concepto que Onganía había sugerido años antes: “hay minorías dentro del pueblo argentino que atentan contra nuestro sentir, contra nuestro estilo de vida”.²⁹ Los objetivos de la junta, entonces, preveían un proyecto político que “defiende el estilo de vida occidental y cristiano, porque pese a sus imperfecciones es el que más se conforma con las leyes inmutables de la naturaleza humana”³⁰ o con lo que, sin pudor alguno, definieron como “argentinidad”. La normalización entonces tenía una visión precisa en que se anhelaba

²⁹ *La Opinión*, Agosto 14 del 1976.

³⁰ *La Prensa*, Julio 15 de 1977. Para ver la comparación de estas ideas con las de Onganía ver Leibman, 84.

instalar un tipo de mentalidad específica³¹ y siguiendo esta reducción en la visión ideológica adecuada, la normativa reveló el mismo esquema: las opciones y las decisiones de los ciudadanos debían limitarse. El discurso afirmaba la existencia de una forma ‘correcta’ de ser argentino, al mismo tiempo que pretendía persuadir a los ciudadanos a seguirla como modelo y la reforzaba mediante una fuerte cultura visual que, sumada a una serie de disposiciones, implantaron un control estricto de la sociedad.

El tipo de ideas al que se tenía acceso cobra gran relevancia dentro de la política del gobierno para los años de la dictadura. En instituciones educativas se elaboraron listas de textos considerados inapropiados para la enseñanza impartida, y se llegaron a incluir títulos como *El principito* de Saint-Exupèry. Pablo Pineau establece una lógica de la censura de textos de la siguiente manera: primero el uso de conceptos “impropios”, “peligrosos” y “amorales” (tales como libertad sexual, sindicalización, liberación, lucha de clases, burguesía, proletariado, América Latina, explotación, injusticias sociales, feminismo, métodos anticonceptivos, Tercer Mundo, vientre). Segundo, lecturas que cuestionan la “escala de valores tradicionales”, como familia, religión, nacionalidad, tradición, autoridad paterna, propiedad privada, buen gusto, lenguaje correcto. Tercero, textos con “ilimitada fantasía” que traten temas alejados de la realidad e idiosincrasia argentinas o que muestren aspectos “sórdidos” de la vida, como pobreza, migración, analfabetismo, pesimismo (58-59). El hecho de que la censura intentara obscurecer problemas como la explotación y las injusticias sociales, mientras que defendiera un valor como la autoridad paterna, constituye un ejemplo de cómo la imposición de la disciplina va minando la creación de una comunidad alrededor de la fraternidad y sus valores como la equidad y la igualdad (hermandad).

³¹ Sin embargo, es de observar que este discurso tenía mucho de duplicidad: mientras se hablaba de seguir una ideología cristiana y respetuosa, de no atacar a sujetos o grupos específicos por pensar diferentes, en la trasescena todo ese respeto a los derechos humanos que se afirmó, nunca fue cumplido.

De la normatividad y la censura se pasó a la acción. Tal como en casos de enfermedad y contaminación se quemaban las prendas de los infectados en pilas magníficas que hacen protagonista al fuego (siempre pensado como purificador), durante El Proceso, el 29 de abril de 1976, se quemó una pila de textos en el Regimiento de Infantería Aerotransportada de La Calera (Córdoba). El problema se centraba en la capacidad de los textos de afectar a los ciudadanos: “Se incinera esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana, a fin de que no pueda seguir engañando a la juventud sobre nuestro más tradicional acervo espiritual: ‘Dios, Patria y Hogar’”. Fue la declaración que acompañó al acto, observado por un público aun mayor en cuanto fue filmado por el Canal 12 para asegurar la llegada de la imagen a una audiencia más amplia que la directamente involucrada.³²

La complejidad del mecanismo instaurado fue ampliándose poco a poco, pues no solo los libros de textos fueron parte de este accionar político sino que se empezaron a controlar directamente a las personas en cada vez detalles más precisos de comportamiento. La Operación Claridad es solo un paso más adelante del proceso de control ideológico de los argentinos. Implicó un plan organizado de censura, represión del personal (investigaban a estudiantes, docentes y directivos) y control del material utilizado en las escuelas. Su funcionamiento dependía de delaciones, por lo tanto se presumía que toda escuela debía tener una queja o denuncia.³³ Esta censura de la educación también cubrió otro tipo de espacios culturales. Se esperaba que televisión y radio presentaran “los valores que apuntan a la conformación de modelos deseables” (Hernández Arregui 20). Las listas de censura de los libros se extendieron a los artistas que no debían ser contratados, producciones que no recibirían apoyo y autores que

³² El video todavía se puede ver en <http://www.youtube.com/watch?v=Ixclej1Bk2k>

³³ Sobre el tema de la delación en las escuelas se puede ver el testimonio de Rubén Cucuzza compilado en *El principio del fin. Políticas y memorias de la educación en la última dictadura militar* (1976-1983). p. 56.

debían ser evitados. Estar en la lista negra implicaba que el artista estaba impedido para ejercer toda acción profesional, la lista gris indicaba una prohibición de practicar su labor en instituciones del Estado y la blanca correspondía a quienes de alguna forma habían podido salir de las listas anteriores mostrando de alguna manera su respaldo a las medidas y al modelo sancionado (Hernández Arregui 203).

El pesimismo estaba proscrito de las producciones, se esperaban mensajes que dieran esperanza y la impresión de unas condiciones favorables, cualquier crítica podría ser interpretada como una visión negativa, por tanto pesimista. Aun más, los periodistas cuya labor se centraba en ofrecer un punto de vista alternativo fueron duramente castigados.³⁴ El peligro de pasar al espacio diegético (no visible, es decir pasar a espacios clandestinos del gobierno militar) estaba presente, eso aseguraba que cada cual se cuidara aún más de mostrar desacuerdo. El temor a lo que no era visible, pero que se conocía por terceros, constituía un mecanismo más de normalización. Pero el proceso de normalización no solo incluyó la ideología. Varios testimonios publicados en el texto de la Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) bajo el título *Cómo matar la cultura*, permiten ver cómo se intentó imponer una pormenorizada disciplina, capaz de manejar incluso aspectos mínimos de la vida diaria como el vestido o el corte de pelo.³⁵ Especialmente en las escuelas y con los más jóvenes, puntuales directrices educaban a los estudiantes en una mentalidad normativizada. Esos jóvenes que habían adquirido costumbres licenciosas, en la opinión de Videla, o que “eran más propensos a la enfermedad”, según Massera fueron eje de toda una

³⁴ El caso de Enrique Llamas Madariaga que se presenta en *Argentina, cómo matar la cultura*, constituye un ejemplo del proceso de normalización. A mediados de abril de 1976, el periodista que hizo algunos comentarios críticos en los medios sobre la influencia de la Marina, fue secuestrado y torturado, su historia termina relatada de la siguiente manera: “Madariaga aprendió rápidamente la lección: desde entonces es uno de los periodistas más adictos y “respetuosos” del gobierno militar que pueda encontrarse en los canales de televisión” (25).

³⁵ Muchas de estas censuras pormenorizadas como la del pelo largo en hombres o de la minifalda en mujeres, halló un fuerte antecedente en el gobierno de Onganía, pues se consideraban “expresión de los males que eran la antesala del comunismo” (Romero, 2012, 242).

política de regulación. Las “Normas sobre actitudes y comportamientos de los alumnos” citado en el texto de AIDA, especifican las pautas de presentación de acuerdo con los sexos en las instituciones educativas. Los varones debían mantener el pelo corto, orejas descubiertas, no llevar barba, usar pantalón clásico, saco camisa y corbata; las mujeres debían usar el pelo recogido, delantal blanco sin que “asomara la pollera”, no usar maquillaje (245).

La mentalidad sobre la apariencia ideal se trasladaba a diversos escenarios, no solo la escuela, sino a las actividades extracurriculares que podrían interesar a los jóvenes y convertirse en modelo. Por ello mismo, los intérpretes de música que llevaban cabello largo o ropas que no se ajustaban al modelo eran considerados “agentes de la decadencia” o “subversivos” (151), al igual que otros artistas. La imagen de la rebeldía típica de los jóvenes y que alimentó la década previa con imágenes de hippies y rockeros de pelo largo, debía ser desterrada.

El resultado de esto fue un intento de uniformar la apariencia y la ideología, lo cual no eran dos aspectos separados sino dos caras de la misma moneda. Aunque hubo casos de lucha consciente contra esta normalización, el mecanismo estaba creado para buscar disminuir diferencias, acallar voces disidentes y solo permitir las que favorecieran al régimen. Una utopía política militar a la que también los espacios públicos respondieron. Un ejemplo de cómo la idea del ordenamiento del espacio público y la idea de la enfermedad se relacionaban, se encuentra en el artículo “Empieza hoy la veda en el microcentro”:

A las once en punto de la mañana, comienza hoy una operación de cirugía mayor en el corazón de Buenos Aires. Ante los síntomas de preinfarto y la ineficacia de los tratamientos intentados hasta ahora, la decisión parece inevitable. Setenta y tres manzanas encerradas por las avenidas Córdoba, Leandro N. Alem, Rivadavia y Avda. de Mayo y la calle Carlos Pellegrini serán escindidas del resto de la

ciudad por el drástico bistorí de la nueva ordenanza para el tránsito en el microcentro”.³⁶

La ciudad misma se convirtió en el escenario donde la idea de la enfermedad entraba, para modificarla y ‘sanearla’ tal como a sus habitantes, pues era claro que no solo la infraestructura (como la del anterior anuncio) debía responder al régimen impuesto. Esta idea del ordenamiento, disciplina, salud en relación con el espacio habitable y su influencia en la percepción del régimen, también visible en el ya mencionado anuncio de “El silencio es salud” que marcó una forma de manejo de la ciudad asociado a la disciplina y a la censura



2 Foto de Pablo Lasansky.

militar instaurada en el diario vivir de los argentinos durante esos años. El anuncio establecía una



3 Foto de Daniel García

relación entre el espacio habitado y su condición (el silencio) como muestra de buena salud, lo cual hacía un llamado implícito a los habitantes para que siguieran un tipo de comportamiento específico. Además, la presencia militar diaria sumada a los patrullajes, requisas, la visión de los secuestros, hacen presencia constante en dicho

espacio público, como tal, ejercen influencia en el comportamiento de la gente³⁷ (ver foto 2 y 3), que a la vez fomenta todo el sistema: en ese periodo, actuar obedeciendo al modelo, no solo era

³⁶ (*La Opinión*, Junio 10 de 1976).

una respuesta, sino que se convertía en refuerzo del mismo. Una vez que un grupo empezaba a lucir según las indicaciones dadas, su imagen constituía un performance movible que presionaba a otros a lucir de la misma manera para no entrar en disonancia.

No se puede desdeñar el impacto que este tipo de performance tuvo sobre la población, pues en el caso de las detenciones (como en la imagen captada por Daniel García) se puede observar que no siempre fueron un espectáculo nocturno, sino que lograron gran visibilidad. Además, si no se presenciaban directamente los titulares de prensa informaban constantemente de la captura y muerte de elementos subversivos.

Los ciudadanos bajo la estricta vigilancia y control perdieron las cualidades que tal categoría les brindaba. Perdieron sus derechos y su lugar en la comunidad. Quizá el caso más simbólico de lo que el proceso de disciplina y normalización conllevaba fue el del periódico *El Ciudadano*, relatado por el periodista Carlos Alberto Gabetta:

Varios meses después de que secuestraran a Enrique Raab, me enteré de que por esos días estaba preparando con algunos amigos una nueva publicación, “El Ciudadano”. Hay que imaginarse el marco: los meses que siguieron al golpe de Estado, el cierre de todos los periódicos de oposición, el asesinato, la cárcel y la desaparición de decenas de periodistas, la tortura, los cadáveres que las oscuras aguas del Plata mostraban cada mañana (...)

Y sin embargo, Enrique, Alberto Szpunberg y otros románticos del periodismo, más algún empresario audaz preparaban “El Ciudadano”, el periódico del

³⁷ El informe *Nunca Más* establece que el 24.6% de las desapariciones fueron en la vía pública, 7% en el trabajo y 62% en el domicilio, lo cual daba visibilidad a transeúntes, compañeros de trabajo y a vecinos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que de día tuvieron lugar el 38% y de noche el 62%. La noche hace el espectáculo menos ostensible, pero también le agrega una dimensión emocional más fuerte. La vulnerabilidad del sujeto en la noche (estar durmiendo, estar cansado, menos activo y también la noche le da menos visibilidad para ver el peligro a que se expone) tiene un efecto de terror. No en vano, la posibilidad de la noche para crear miedo es usada como elemento constante en las historias de horror.

hombre de la calle, aquél que vota, que está regido por una Constitución, que sueña con la justicia.

A Enrique lo secuestraron y nunca más se supo de él. Fue Alberto quien me contó la historia, ya en el exilio, en Barcelona. (...) La prueba de que, efectivamente, “El Ciudadano” no podría hablar, fue el secuestro de Enrique (67-68)

El sueño de estos periodistas constituía la contra utopía del sueño político de la enfermedad y su disciplina: la justicia, derechos constitucionales, tener una voz y una opinión que tenga validez política (voto). Era el sueño del ciudadano, finalmente. Pero a este, se opusieron los mecanismos disciplinarios que procuraban la anulación de la voz y del pensamiento crítico de los argentinos mediante la eliminación de los derechos constitucionales. El final de la historia marca la total proscripción de los opositores al régimen como miembros de la comunidad nacional, como ciudadanos, como hermanos: el exilio o la desaparición.

La máscara de enfermedad que la Junta Militar usó para cubrir su ataque a la ciudadanía y a los valores democráticos que afirmaba defender, generan una crisis por la contradicción que subyace a los hechos. Los ciudadanos de la república han perdido sus derechos y el camino a la democracia (tal como presentaban a El Proceso) se estanca en la represión y la dictadura. Pero el sistema con su contradicción intrínseca no logra funcionar tampoco como “el sueño político” del que hablaba Foucault al referirse al establecimiento de una disciplina restrictiva y de un control extraordinario sobre la población. En otras palabras, si la metáfora de enfermedad, como estrategia, quiebra muchos de los ideales que establece el imaginario de fraternidad, tampoco establece el sueño de la perfecta disciplina. Por los resquicios del sistema aparecen fallas, y son

las artes las que revelan esto, además de interpretar y responder al gesto de la teatralidad impuesta por la lógica de la enfermedad para presentar las aporías del sistema.

Griselda Gambaro en su trabajo con el teatro reflexiona sobre momentos de crisis³⁸ pero también haciendo uso de una estética que procura subrayar ese tipo de discordancias, cuyo eje está en “esa naturaleza irresuelta del elemento contradictorio” que define el gesto del grotesco criollo,³⁹ y una dramaturgia que también se ha asimilado a la estética de la crueldad y del absurdo que Antonin Artaud desarrolla con base en la idea de plaga⁴⁰. Es esta autora argentina, quien con un arte no explícito y directo sino abierto a interpretación y haciendo uso de lo simbólico en la mayor parte, crea intersticios significativos, provoca a la audiencia a interpretar la situación política y a percibir los límites de la puesta en escena de la enfermedad. Si, como vimos, Artaud ligaba la peste a un imaginario donde la crueldad hacia visible estos impulsos humanos, la obra de Gambaro desentraña muchos de estos impulsos. *Los siameses* (1965) y *El campo* (1967), permiten reflexionar sobre los espacios donde la disciplina se impone, el mimético (visible), que se analiza ahora, y el diegético (lo que no es presenciado y ocurre en la trasescena, en la clandestinidad), que será analizado en el siguiente apartado. Su obra *Los siameses* hace a la audiencia reflexionar sobre los mecanismos disciplinarios y su fin, la normalización. Por medio de la relación de dos hermanos, *Los siameses* cuestiona tanto la capacidad de control que logra el establecimiento gubernamental, la racionalidad del

³⁸ Diana Taylor la incluye en el grupo que ella califica como dramaturgos de “Teatro de Crisis” (ver *Teatro de Crisis* 53-54).

³⁹ Sobre Gambaro y el grotesco criollo se puede ver Dianne M. Zandstra, *Embodying Resistance*. Griselda Gambaro and the Grotesque. USA: Associated University Presses, 2007.

⁴⁰ Tamara Holzapfel su artículo “Griselda Gambaro’s Theatre of the Absurd” inscribe *Los Siameses*, *El desatino* y *El Campo* como ejemplos de la influencia de Artaud en el teatro latinoamericano. Según ella cumplen los 3 aspectos enfatizados por el francés 1. Apela a un nuevo lenguaje del teatro; 2. Catarsis y la incorporación de la idea de crueldad y del doble; 3. El sentido casi mítico de la vocación con la cual el *metteur en scène* busca poseer (5).

mecanismo⁴¹ y su utilidad, y al mismo tiempo evidencia el final de ese proceso disciplinario, como uno conducente al fratricidio.

Los siameses fue una obra estrenada en 1965, pero luego Gambaro hizo algunos cambios que dieron paso a su reestreno en 1986, lo cual muestra su relevancia durante un largo lapso: desde un poco antes de la Revolución Argentina hasta los años posteriores a El Proceso. Esta primera obra de teatro, todavía no hace referencia a la enfermedad, pero hace evidente la fuerza con que la represión y la censura se instaura, avanzando progresivamente a medida que los numerosos golpes de Estado sucedieron luego del primer gobierno de Perón. Allí dos hermanos se afirman como siameses, pero en escena tienen una apariencia física totalmente disímil. Así, abre la reflexión sobre sectores disímiles de una nación, pero que la ficción legal de la ciudadanía torna hermanos⁴².

La relación entre los hermanos, Ignacio y Lorenzo, resulta bastante disfuncional. Lorenzo “ordena como un señor” porque, según afirma, fue “educado así. Por su parte, Ignacio que sirve y atiende a Lorenzo aunque afirme su deseo de “cortar el nudo”⁴³ (120). Esta inequidad entre los

⁴¹ Foucault hablaba de la peste como un sueño político porque permitía el control “de lo infinitamente pequeño”, la “utopía de la ciudad perfectamente gobernada” (*Vigilar y Castigar* 202); a su vez, el teórico francés presenta la disciplina como un producto de la ilustración. (*Vigilar y Castigar* 225).

⁴² Sobre el asunto de la diferencia en la obra vale ver el comentario de Diana Taylor: “Siamese is a representation of victimization stripped down to the core. There is no race, gender, or class dimension to complicate the process.(...) Gambaro is not suggesting that there is no significant racist, misogynist, or class related violence in Argentina. (...) However, in this play she stresses that perceivable difference (race, gender, class) is not necessary for victimization to occur. Victimization, this play shows, invents difference and fabricates an enemy other even when that other is identical, or even inseparable, from the self” (*Theatre of Crisis* 108). Aunque estoy de acuerdo con que la diferencia se puede crear, quiero interpretar la disdascalia que señala la diferencia en la apariencia de los hermanos como la diferencia (pluridad ideológica, social u otra) en el marco de una igualdad (ciudadanía-familia nacional). Los siameses como personajes que aunque en teoría deberían ser idénticos, pero que en escena se muestran disímiles, entraría a mostrar la tensión propia de la democracia.

⁴³ Según Osvaldo Pelletieri, el antihéroe del grotesco criollo no conoce su problema, es ridículo porque hay una distancia entre lo que cree que es y lo que en realidad representa para los demás, justamente lo que se ve en el personaje de Ignacio, que a pesar de los ataques directos de su hermano no logra nunca entender qué pasa ni logra visualizar las consecuencias que llegarán a recaer sobre él. Él sigue creyendo en un sistema que opera racionalmente, que va darse cuenta de las maniobras de su hermano. Otra de las características que Pelletieri señala como propias del género es el cuestionamiento de la familia como sistema social, la ubica en el centro del conflicto, con lo cual justamente juega Gambaro en esta obra.

dos hermanos se ve como una causa, pero el catalizador de toda la violencia que termina en la muerte de Ignacio es el mismo sistema de justicia que, finalmente, resulta asociado al disciplinario.

La imagen inicial produce un fuerte choque en el espectador por la violencia que presenta: Lorenzo ha lanzado una piedra contra un chico y debido a que en ese momento su hermano Ignacio estaba cerca, los testigos asumen que ambos se aliaron para tal propósito o no distinguen con claridad al autor del hecho. Por ello, los persiguen a los dos para cobrar venganza, pero Lorenzo llega primero a casa, asegura la puerta y deja que su hermano reciba el castigo, una fuerte golpiza. Desde ese momento se pone en entredicho el mecanismo de la disciplina. Si el sistema opera mediante la implantación de normas, la vigilancia, el examen o prueba para verificar el cumplimiento y finalmente el castigo para quien no obró de acuerdo con la norma, Gambaro desde el inicio presenta cómo se multiplica la crueldad, en tanto se mide como la distancia entre quien se desvió de la norma y aquel que recibe el castigo, y evidencia la imposibilidad de una perfecta relación racional entre desobediencia y castigo.

El accionar disciplinario también hace visible sus falencias mediante dos personajes que llegan a la casa de Lorenzo e Ignacio, dos policías: El Sonriente y El Gangoso. Sus nombres anuncian tanto una fachada de apariencias, el primero; como la imposibilidad de comunicar coherentemente su mensaje, el segundo. Aparecen en traje de civiles y sin razón aparente, lo que da muestra de la vigilancia 'invisible' y constante que pudieron sentir los argentinos durante las dictaduras. Máxime cuando muchos agentes encargados de reforzar la fuerza policial usaban traje de civil para pasar desapercibidos, en lugar del tradicional uniforme que permite identificación. Lorenzo responde ante la llegada de los policías intentado desviar la atención:

El Gangoso: ¿Quién es el dueño de casa?

Ignacio (*mientras Lorenzo, inquieto, se va acercando a él*): ¿Qué es lo que dice?

¿Por qué no escribe?

El Sonriente (*fastidiado*): ¿Qué va a escribir? ¿Es mudo acaso? (*Bruscamente*)

¿Ustedes... son sordos?

Lorenzo (*se aparta de Ignacio creyendo interpretar la pregunta del El Gangoso.*

Señala a Ignacio, voluble): El señor tiró la piedra, si es lo que desea saber. Sí, por gusto. Había un chico en la calle y le tiró una piedra. Por pura diversión.

(Ignacio lo mira estupefacto. Lorenzo, cada vez con menos convicción,

intentando hacer un chiste) Pero a su vez recibió una pedrada en la cabeza. Así que... piedra por piedra...y...pedrada...por...pedra...da....

Ignacio: ¿Estás loco? ¿Por qué me echás la culpa?

Lorenzo: ¿Acaso no estás lleno de magullones? Por algún motivo te pegaron (126).

La obscuridad de la instrucción o de los requerimientos de la institución se hace evidente por medio de la figura de El Gangoso. Este personaje, aunque capaz de producir sonidos no trasmite un mensaje claro, por lo cual hace difícil la interpretación de sus demandas. Gambaro nos recuerda en este gesto que el sistema se mostró ininteligible en la medida en que los ciudadanos no podían saber con exactitud lo que se les pedía. Aunque en teoría se establecía un reglamento que procuraba ser pormenorizado, en la práctica la normatividad poseía un margen de elementos no dichos que algunas veces no resultaban evidentes,⁴⁴ sumado a que la penitencia a veces no guardó relación con el incumplimiento. Por ello, la discusión sobre si El Gangoso es mudo o si los ciudadanos son sordos cobra relevancia: es la manera de revertir el proceso para afirmar la

⁴⁴ Un ejemplo podrían ser las listas de censura de textos. Aunque presentadas como “recomendaciones” tenían el poder de una obligación. La palabra “recomendación” resultaba entonces obscura, y aunque sin ser explícita se esperaba que profesores e instituciones educativas entendieran la ‘recomendación’ como orden perentoria.

incapacidad de atender las normas, aunque éstas no estén claramente delineadas y muchas veces sean normas no-escritas pero de conocimiento ‘general’. Ante una situación de esas, es fácil resultar ‘sordo’ o inhabilitado para interpretar la normativa en funcionamiento. Además, si el estado de excepción admite la realización de procedimientos sin que haya registro u orden judicial (escrita), entonces la ambivalencia sobre cómo seguir o hasta dónde puede ir el procedimiento se hace más fuerte. Las leyes que establecen claramente los límites se vuelven inoperantes y el sistema racional que impone una construcción de la sospecha o la culpabilidad por medio de pruebas, se desmorona. Cualquiera puede ser buscado y capturado. Sin una normativa clara, escrita, todos son aptos de ser encerrados por la policía, que además no se distinguía del civil en la medida que muchas veces el uso de traje civil los hizo difíciles reconocer.

Ante la ininteligibilidad del sistema, la reacción de Lorenzo es primeramente el miedo. La falta de claridad hace del sistema uno arbitrario: si se puede procesar a cualquiera que no interprete “correctamente” lo ambivalente, la subjetividad de la respuesta desafía el límite entre ser o no culpable. El resultado es la aprensión de los ciudadanos que buscan evitar el castigo. En *Los Siameses*, Lorenzo reacciona frente a las circunstancias con un mecanismo que usa como defensa el ataque hacia el otro, con el fin de desviar la atención sobre sí mismo. Tan pronto llega la policía y ante la imposibilidad de interpretar las palabras de El Gangoso, Lorenzo culpa a su hermano del crimen que él cometió. Sin embargo, lo que quizá hace más reveladora la escena es la prueba que usa para demostrar la culpabilidad de su hermano: “Por algún motivo te pegaron”. Como el público lo sabe (y Lorenzo también), a Ignacio le pegaron porque al estar junto a Lorenzo, pensaron equivocadamente que Ignacio había sido partícipe en la fechoría de su hermano. Un error en el sistema de justicia lo convierte en víctima, pues termina castigado por

un crimen que no cometió. Pero la desfiguración del sistema se torna más evidente cuando esa misma injusticia se utiliza como prueba para verificar la culpabilidad de Ignacio en el crimen. En un sistema inverso la injusticia se transforma en prueba de ‘justicia’ mediante frases similares que se usaron como lugar común para referirse a muchos detenidos. El ataque contra el inocente se convierte en prueba de su culpabilidad y de paso revela la perversidad del sistema de examen.

El sistema de examen o de prueba para verificar la normalización o no del sujeto, es decir su efectivo seguimiento de las normas o su culpa, se pone aun más en entredicho en la obra de Gambaro. Si el castigo es prueba de culpa, las otras ‘pruebas’ que Lorenzo presenta de la relación de Ignacio con asuntos turbios no son menos dudosas. La mayoría son elaboradas por él mismo, como el telegrama que afirma debe entregar (pretende ser cartero para ocultar la verdadera relación de hermandad con Ignacio). Dicha misiva fue creada por Lorenzo mismo con unos sellos y papelería que guardaba en su escritorio. Con tales materiales escribió una hoja dirigida a su hermano donde se lee “Felicitaciones por el golpe, Ignacio. Firmado: El Jefe” (127). En el momento en que los dos policías ven el telegrama no dudan de su veracidad ni siquiera cuando Lorenzo les recita el mensaje de la comunicación de memoria pues, según él, “[lee] a través del papel” y por eso supo lo que el telegrama sellado decía. Los policías confían en las afirmaciones de Lorenzo y su interpretación de las pruebas, pese a que otras pruebas físicas, ya no el telegrama sino el material usado en la elaboración aparecen en la escena, salen a la luz.

No es solo lo material y circunstancial que carecen de la necesaria acreditación para ser considerado evidencia, la lógica argumentativa también falla totalmente: según el telegrama, El Jefe felicita a Ignacio por el golpe. Aunque más adelante, Lorenzo declara que Ignacio es El Jefe (130). La lógica de la relación entre la prueba física y el testimonio de Lorenzo resulta fallida: Resultaría cuestionable que Ignacio se enviara una carta a sí mismo para felicitarse por el golpe

que él mismo planeó. Por tanto, la racionalidad del sistema debía ocasionar la refutación de las pruebas ante su inconsistencia, pero el sistema disciplinario continúa operando, pasando por alto las incoherencias.

Los cargos acusatorios resultan igual de ilógicos, la inculpación de que “es evidente” que Ignacio robó un banco, según la noticia de un periódico viejo es totalmente arbitraria, pues resulta de la búsqueda de hechos en la pila de periódicos que los hermanos guardan en su casa. A esto se le suma la respuesta ante la réplica de El Sonriente quien, por un momento, parece cuestionar “la prueba” y referirse a un sistema de examen lógico. El Sonriente objeta que Ignacio sea el autor material del crimen al ver que el artículo de la prensa establece el hecho como cometido por cuatro asaltantes. La contra argumentación de Lorenzo es el “cuádruple desdoblamiento de la personalidad” (131) por parte de Ignacio. Por supuesto el absurdo razonamiento no deja de causar un efecto cómico por cuanto ridiculiza el sistema, pero su intención es revelar al público la total desfiguración de la lógica argumentativa que en teoría debía respaldar la búsqueda de culpables. En la obra de Gambaro, los detectives no son herederos del racional y científico Sherlock Hommes, capaz de descifrar la verdad por medio del análisis de las pruebas mediante una lógica deductiva (usa las pruebas para descubrir); aquí se muestra la distorsión del sistema ante la imagen de El Sonriente y El Gangoso, dos policías que quiebran el análisis lógico, en su intento de forzar la evidencia para probar lo que ya decidieron de antemano como verdad.

El examen/prueba tiene como fin la verificación del cumplimiento o no de la norma, para luego castigar o no al sujeto. Es parte de una lógica coercitiva cuyo fin es evaluar para comprobar si un sujeto ha normalizado su comportamiento de acuerdo con la reglamentación. Sin embargo, como vimos, Lorenzo e Ignacio muestran una situación diferente. El

examen/prueba falla y, como consecuencia, el sistema no valida al sujeto que sigue los procedimientos regulados (en este caso Ignacio), sino que muestra permisibilidad y aprobación ante aquel capaz de maniobrar con el sistema acusatorio y de justicia (Lorenzo). Pese a que El Sonriente afirma que su rechazo a lo contradictorio, a la hipocresía: “Ya me parecía que uno de los dos andaba mal de los oídos. Sólo escucha lo que quiere, ¿eh? Odio la duplicidad” (126), termina aliándose y respaldando precisamente a Lorenzo que es justamente quien la encarna la duplicidad no solo en su accionar sino en el gesto mismo, tal como se ve al final de la escena tercera: “(Lorenzo muestra una payasesca y triunfante sonrisa hacia un lado, luego se vuelve hacia Ignacio y le muestra el rostro apenado, arrepentido)” (137).

La conducta dual de Lorenzo es la que se valida en cuanto se la ve con beneplácito por parte de los policías, justamente los agentes del organismo a cargo de vigilar y evitar anormalidades que puedan poner en riesgo a la comunidad. Si Lorenzo y su accionar salen bien librados (no recibe castigo) y antes bien, es considerado “simpático” mientras su hermano les “cae sospechoso” (136), el mecanismo disciplinario se ha transformado para favorecer el comportamiento del sujeto que actúa fuera de lo racional: aquel que navega el sistema ambivalente, el sujeto capaz de participar en el juego irracional del mismo y de usarlo para sacar ventaja. Lorenzo consigue moverse en un sistema inestable, la mirada vigilante y censora no se cierne sobre él pues él consigue este beneficio mediante la acusación a su hermano. Logra quitarse la mirada vigilante al imponerla radicalizada sobre su hermano. Pero esa no es la única ventaja, si Lorenzo empieza sus acusaciones por miedo a la policía que llega inesperadamente, al final las acusaciones mayores que llevan a Ignacio a la cárcel se dan para obtener otro tipo de beneficios. Arrojar a su hermano de casa significa quedarse con sus posesiones materiales.⁴⁵

⁴⁵ La película *Hermanas* de Julia Solomonoff (2005) en la que reflexiona sobre la dictadura, muestra aún más la complejidad de denunciar al otro para salvarse así mismo, en una sociedad donde la alteridad forma parte del yo. En

La simpatía que la institución (la policía) demuestra por Lorenzo implica un respaldo a su conducta, una aprobación, que se traduce en normalización de este tipo de comportamiento, se acepta como ortodoxia lo absurdo y el ataque al hermano como mecanismo de defensa. La muerte de Ignacio al final de la obra deja claro que el fratricidio es la culminación de este proceso de disciplina, tanto por la acusación irracional, como por el ataque al inocente para la sobrevivencia propia. El fratricidio se presenta, entonces, como respuesta al terror impuesto y también como una forma de sacar ventaja de la circunstancia.

Griselda Gambaro con *Siameses* nos ayuda a ver cómo, en los resquicios del sistema disciplinario que se impone luego del anuncio de una enfermedad, se cuele una problemática que quiebra la racionalidad de dicha disciplina y convierte la normalización en proceso anómalo. En vez de formar a un sujeto racional y sin máscara, el proceso produce todo lo contrario: se normaliza el absurdo y la duplicidad, el examen/prueba pierde su lógica y por tanto el castigo deja de tener relación con la prueba de una falta. El sistema encargado de la normatividad y justicia se torna arbitrario en el espacio mimético, aquel que afectó a todos los argentinos. Sin embargo, el performance de la disciplina aliado a la metáfora de enfermedad que vivió Argentina tuvo también lugar en el espacio diegético-oculto donde la normalización fue radicalizada. Si, como vimos, el *motto* del espacio visible-mimético era prevenir y normalizar, y todavía había un sentido de legalidad o de seguir cierto procedimiento, en el espacio diegético donde iban aquellos a quienes la prevención “no contuvo”, se les mantuvo en un simulacro de cuarentena donde el procedimiento ilegal fue central. El *motto* de este espacio era la supresión, ya fuera del

este caso, la trama halla su clímax en el hecho de que Elena denunció al enamorado de su hermana (Natalia), para alejar la mirada vigilante y disciplinaria sobre su familia inmediata. Salva con su gesto a su padre y hermana. Sin embargo, a la vez destruye a su hermana emocionalmente con la desaparición de su amado. Es, al igual que en la obra de Gambaro, la salvación es planteada como una opción que implica un tipo de fratricidio. La traición, la culpa, el resentimiento y el perdón se vuelven entonces relevantes en esta película, pues revela un mecanismo donde el sujeto se ve obligado a denunciar y por tanto, a decidir a quién condenar, además de revelar –al igual que en *Los siameses*- que la muerte de uno, en este caso del novio, no implica la mejora de condiciones ni el bienestar del otro (la salvación de su hermana).

‘mal’ o del ‘portador del mal’. Además, como espacio no visible directamente, las posibilidades de operar una disciplina extrema se abren, con ellas la última medida de control: la expulsión de la comunidad.

Espacio diegético

Muchas de las acciones que hicieron parte del performance de la enfermedad no fueron visibles para toda la audiencia, el performance que tuvo lugar en el espacio diegético fue vedado para la mayoría. La mera existencia este espacio solo era percibida por medio de rumores, conversaciones o señales, por ejemplo ser testigo de cómo se “chupaban” o secuestraban a alguien en la calle, o ver a las Madres de la Plaza de Mayo reclamar el regreso de sus seres queridos. En la tras escena de la realidad argentina, aquellos considerados enemigos de El Proceso fueron parte de ese performance más complejo, cuya trama buscaba identificarlos directamente como el mal de la nación y crear estructuras para racionalizar su ataque, mediante su vinculación con la idea de la salud nacional. Los prisioneros y aquellos tomados por subversivos venían a convertirse precisamente en ese microbio que los anticuerpos atacaban, según la metáfora empleada por César A. Guzzetti.

El uso de terminología médica, que permitió visualizar a estas personas como bacteria, virus, tumor o como cualquier otra causa de enfermedad, facilitaba arrebatarles la calidad de “hermano” que la condición de ciudadano les asignaba. Mientras que el asesinato de un hermano constituye la violación de un lazo sagrado, es un acto tabú, la eliminación de un tumor, virus o bacteria no contiene implicaciones éticas, antes bien, se visualiza como una medida beneficiosa. Robert N. Proctor, al hablar del régimen nazi, afirma que la imagería médica fue usada comúnmente para deshumanizar a los sujetos racial y políticamente indeseables (46), mecanismo antecedente de lo ocurrido durante las dictaduras argentinas. Si la idea de amigo/hermano hace

referencia a un sujeto interno, el que pertenece a la familia nacional, el enemigo es por definición externo, ajeno a la comunidad, heterodoxia. Sin embargo, la imagen de la enfermedad facilita la concepción de un enemigo interno: produce un imaginario de un enemigo ubicado dentro de la nación, pero que se piensa como elemento riesgoso o no deseable. Las imágenes médicas para concebir a los opositores los hacen percibir como organismos que, aunque pueden haber surgido del mismo cuerpo-nación o venido de afuera, se han transformado en un elemento ajeno al mismo, que ha mutado y se han convertido en algo más y pone en riesgo al organismo entero. Piénsese por ejemplo en el uso de la imagen del cáncer, el tumor que vive en el cuerpo y probablemente surge del mismo, ya no se piensa como parte de él. Es necesario incluso mutilar al cuerpo para extraer esta parte maligna y conseguir una sanación. Por esa razón, la imagen de la enfermedad constituye una metáfora que transforma a ciudadanos en elementos ajenos a la sociedad de la cual hacen parte, les arrebató su condición de integrantes de la comunidad (hermanos) y los convierte en meros subversivos, guerrilleros, rebeldes o cualquier otro mote usado para apodarar el mal del cual es necesario prescindir.

No es casualidad que Marguerite Feitlowitz, en su *Lexicón del terror*, compile muchas expresiones relacionadas con la enfermedad para referirse a las acciones que fueron llevadas a cabo con algunos de los ciudadanos que el régimen consideró más problemáticos. Es así como el secuestro de las personas viene a ser una ‘operación’, la tortura un ‘tratamiento’ o una ‘terapia intensiva’, los instrumentos usados para la tortura, a veces recuerdan aparatos médicos como el ‘rectoscopio’,⁴⁶ inventado por uno de los torturadores conocido como el Turco Julián; las salas

⁴⁶ El rectoscopio consistía en un tubo que se introducía en el ano o en la vagina (en el caso de las mujeres). Dentro del tubo se colocaba una rata que, al no encontrar la salida, trataba de hacerlo mordiendo los órganos internos de la víctima (CONADEP 74-74). La idea misma de este aparato, aplicada especialmente a judíos, parece especialmente perversa cuando se mira a través del lente de la peste como idea que subyacía a la dictadura: genera una imagen de ratas atrapadas, consumiendo un cuerpo concebido como enfermo (ya sea porque está en mal estado: torturados, lastimados, o porque se consideran racialmente inferiores). No hay que olvidar que el régimen fue profundamente antisemita y que también contó con mucho imaginario proveniente del nazismo. En su declaración Nora Stejilevich

donde se efectuaba la tortura fueron llamadas ‘quirófanos’ o ‘sala de terapia intensiva’; ‘recuperación’ era habilitar a secuestrados para ciertas labores o pensarlos como beneficiosos de alguna manera para el nuevo país que se imaginaban construyendo. Los mismos torturadores se denominaron a sí mismos ‘doctores’ y a veces ‘Mengele’, haciendo referencia al tristemente célebre médico que experimentó con niños y con otras personas en Auschwitz, el campo de concentración nazi (Feitlowitz 52-60); y algunas veces los detenidos fueron a parar a hospitales convertidos en campos de detención.

Pero estos términos no funcionaron solos, se acompañaron de una serie de acciones que imitaron burda y perversamente aquellas de los tratamientos médicos dando vida a un fuerte performance en el cual se imitan comportamientos previos, que se han aprendido o visto, de acuerdo con la noción de *restored behavior* que Richard Schechner considera básica para todo tipo de performance (34). El secuestro de personas que fueron aisladas recuerda las cuarentenas y la reclusión en hospitales donde se separa a pacientes con enfermedades contagiosas y se les niega el contacto para evitar esparcimiento del mal. A la vez que la búsqueda de información y revisión de todo objeto que el detenido tuviera para hacer listas de personas cercanas con quien hubiera tenido nexos, un procedimiento regular en casos de enfermedades de transmisión por medio del contacto, fue también una constante en la dictadura. El resultado fue el secuestro y encierro de miles de ciudadanos que, a través de tortura, debían a su vez delatar sus contactos, amigos, o dar cualquier información en una cadena interminable de delaciones y nexos hechos visibles. De la misma manera, como si fuera un problema contagioso o genético que debía ser controlado, los bebés nacidos en cautiverio fueron separados de sus madres para cambiar su destino genético que, según afirmaban, era convertirse en guerrilleros (Feitlowicz 67).

afirmó sobre sus captores “Me aseguraron que ‘el problema de la subversión’ era el que más les preocupaba, pero el ‘problema judío’ le seguía en importancia” (CONADEP 72)

A este espacio diegético llegaban aquellos que se consideraban portadores del mal. Algunos requerían ‘tratamiento’ para lograr su normalización y así podían volver a la sociedad.⁴⁷ Otros eran simplemente sujetos perdidos, pues tal como reza el titular del artículo de *La Opinión* de junio 13 de 1976, se pensaba que “El extremista [era] un individuo irrecuperable”. Y precisamente el artículo que se encuentra junto a este titular muestra la justificación de esa visión:

El destino nos ha llevado hoy a vivir en el fuego. La historia de nuestra tierra no había contemplado una lucha semejante a la que hoy enfrentamos, que no reconoce límites morales ni naturales, que se realiza más allá del bien y del mal, que excede el nivel humano aunque sean hombres los que la provocan. No ver o no querer ver no es simplemente ceguera, sino la más grande ofensa a Dios y a la Patria.

Reconocer la necesidad de la lucha era un “deber” so pena de ofender a Dios y a la Patria, grandes centros de código moral y justamente los espacios contra los cuales dirigían las faltas de los subversivos (recuérdese la retórica del alejamiento de lo cristiano y occidental). La falta moral era la causa de la enfermedad y, por tanto, eso hacía justificable la ofensiva contra sus transmisores. Ya se había mencionado cómo la enfermedad se ha asociado a problemas de carácter moral, una debilidad de tipo espiritual causa el mal, y ‘la enfermedad’ de que se acusaba a los opositores del régimen no divergía de ese modelo. Pero si la enfermedad guardaba relación con el mal, la lucha contra ella no corría ese riesgo. La batalla declarada contra esa enfermedad que la junta militar emprendió se veía fuera de cualquier cuestionamiento, fuera de las clasificaciones de bien o mal. En otras palabras, todo era válido para el ataque. El argumento

⁴⁷ Como ejemplo se puede ver el caso del periodista Enrique Llamas Madariaga, en: *Argentina: Cómo matar la cultura*. p. 25.

ético humanista de un ataque de tales dimensiones se deja a un lado, en cuanto vendría a cuestionar la visión de estas personas como enfermedad.

En el espacio diegético el problema de salud-moral ya no tiene como eje la prevención. Ésta no funciona en cuanto hay “infectados” con quienes se debe lidiar. Existen tres tipos de reacción frente a una comunidad con una afección. La primera es la expulsión, como ocurría con los leprosos, que en Argentina tomó muchas veces la forma de un exilio⁴⁸ muchas veces fue causado por el terror o para salvar la vida⁴⁹. La segunda, propia de la plaga, es la detención como una cuarentena, la cual tiene dos objetivos: evitar el contacto del enfermo con otras personas para evitar propagación y contagio, y dar tiempo a la recuperación mediante la aplicación de tratamiento. En el último caso, se espera para ver si hay una reacción favorable del cuerpo cuando todavía no se considera que el caso es “irrecuperable” pues, aunque la función principal de la cuarentena suele ser la de evitar la diseminación, también puede implicar la esperanza de una mejoría. La última respuesta frente a la afección es la eliminación, como ocurre en el caso del cáncer que se extraen o extirpan las células que causan el problema. La eliminación se dio por ejecuciones extra judiciales que tuvieron un carácter masivo durante estos años. Sin embargo, es de notar que durante estos años apareció una forma que combinaba las tres formas de reacción: la expulsión de la comunidad, el aislamiento y la eliminación mediante la figura de la detención- desaparición en centros clandestinos. En estos lugares, se “trataba” – según el eufemismo señalado por Feitlowicz– a los individuos percibidos como relacionados con la enfermedad del país, se les exterminaba y en algunos pocos casos se les “recuperaba”. Aunque

⁴⁸ Las cifras no son fáciles de establecer sobre el número de exiliados. Elda González Martínez menciona que entre 1970 y 1980, las estimaciones van entre 339.329 y medio millón de personas.

⁴⁹ Es de recordar que Argentina contaba con el “derecho de opción” según el cual los detenidos podían pedir refugio a otro país y si eran aceptados, salían de la cárcel y eran trasladados al lugar que los había aceptado. El derecho fue suspendido –como parte de las restricciones a las libertades hechas por la dictadura – y cuando se restableció, se hizo con la condición de que el poder ejecutivo fuera el que tuviera la última palabra de facultar o no a la persona. Un ejemplo más del afán de poder de decisión, asociado a lo patriarcal, que mostró la Junta Militar (Buscar un refugio 3).

opciones distintas, todas mediaban la supresión de la identidad de la víctima tanto ideológica como física. La tortura fue la “terapia intensiva” para obligar al detenido a actuar según le ordenaban, mientras la desaparición implicó intentar borrar cualquier traza de la persona, y la recuperación se daba sólo si el individuo mostraba obediencia y sujeción a sus captores, un cambio de actitud. El encierro (cuarentena), la tortura (tratamiento) y la desaparición (exilio-extirpación de la comunidad) corresponden a la lógica de una disciplina radical en la guerra contra la enfermedad.

Así, el mecanismo disciplinario incluyó el principio radicalizado del cuerpo sobre la mente según el cual el dolor puede vencer la obstinación, y por medio del suplicio se intentó someter la voluntad de los detenidos, su individualidad, su diferencia, con el fin de normalizarlos. Baste como ejemplo el aviso de entrada a la sala de tortura en El Vesubio (un centro clandestino ubicado en La Tablada, provincia de Buenos Aires) con su aviso “si lo sabe cante, si no, aguante”. Sin embargo, esta normalización también tuvo quiebres, el sistema presentó fisuras. Tal como en el espacio mimético, el mecanismo disciplinario puesto en marcha distó mucho de producir sujetos ortodoxos y obedientes. El quiebre de los centros clandestinos de detención como campos de ‘tratamiento’ y normalización, fue percibida desde temprano por la dramaturga Griselda Gambaro. Su obra *El campo* de 1967, estrenada en 1968, data de la época de la dictadura de Juan Carlos Onganía, antecedente de los métodos que se ampliarían posteriormente durante El Proceso. Como se ha mencionado, lo ocurrido durante esta última etapa, se fue gestando en las dictaduras previas. La obra de Gambaro ya advierte los efectos de lugares donde se recluye a personas para ser ‘tratadas’, el espacio diegético.

En *El Campo*, Martín llega como nuevo administrador de un sitio del que la audiencia desconoce qué clase de lugar es o qué función cumple. Solo se sabe que es algún tipo de

institución o empresa que el director afirma como una ‘sociedad anónima’. Sin embargo, por otras señales (perros, olor a carne quemada, voz autoritaria del director, los residentes en condiciones lamentables) el espectador puede intuir que se asimila a un campo de concentración. Sumado a esto, Martín es recibido por un director que por capricho, usa uniforme militar (específicamente de la SS, *Schutzstaffel*, el escuadrón de protección durante el gobierno de Hitler en Alemania)⁵⁰ y se llama Franco, nombre asimilable al de Francisco Franco, el dictador que rigió España de 1939 a 1975. En la obra de Gambaro, el personaje Franco pone en contacto a Martín con Emma, una joven pianista con la cabeza rapada, quien viste un camisón de burda tela gris, descalza, con heridas y que se rasca desesperadamente. El *leit motiv* de Emma durante la obra será su constante desespero por rascarse el cuerpo, aunque repite que no tiene piojos, que “están erradicados de la zona” (174), lo cual hace evidente el uso de lenguaje médico/militar para hablar de su enfermedad. Durante los años de las Revolución Argentina y El Proceso hubo cantidad de artistas e intelectuales perseguidos y llevados como rehenes, por lo cual el hecho de que sea una pianista uno de los personajes más relevantes de la obra, habla del estatus en riesgo en el que la dictadura puso a esos profesionales, pero también de que no eran necesariamente solo los intelectuales o los artistas que reflexionaban sobre asuntos políticos quienes podían ser secuestrados. La contingencia también jugaba un papel importante en la desaparición: a veces sólo el hecho de estar en el lugar equivocado.

Emma, la pianista, muestra a lo largo de la obra su sumisión a Franco a quien denomina su “guardián” (178); a su vez, éste le vive ordenando que no se rasque. La reflexión sobre la existencia del mal que infecta a Emma y las contradicciones que implica se muestran en varios segmentos de la obra:

⁵⁰ Claro, este es un guiño a la Alemania Nazi como antecedente de la represión en Argentina, según se señaló anteriormente.

Emma: [...] Acá sí, tengo una costrita. (*La arranca*) Por lo menos hay algún signo. Pero cuando uno mira la piel y nada, tersa, blanca, ¿de dónde viene la picazón? ¿De adentro? (*Ríe. Un silencio. Continúa rascándose, la sonrisa estereotipada*) [...] (175)

Un mal que no muestra signos externos sino internos es justamente de lo que fueron acusados miles de argentinos. El visualizarse a sí mismo como enfermo cuando uno no se concibe así, no saber de dónde proviene el mal del que se es acusado, fue parte de la realidad de muchos secuestrados. Sin embargo, la diferencia (picazón) que hacía a los secuestrados divergir del modelo establecido de ciudadano estaba presente. La remisión de esos sujetos con “picazón” a lugares similares a *El Campo* buscaba precisamente lidiar con esa diferencia hasta construir un ser ‘saludable’ o lograr su aislamiento y eliminación. Por eso mismo, la obra de Gambaro nos habla de procesos de normalización dentro del centro de detención, especialmente a través del personaje de Emma. Su total sometimiento a los deseos y su interés en complacer al director, Franco, demuestran cómo el modelo disciplinario ha tenido efecto en ella, que se subordina completamente e intenta dar la impresión de cumplir con el modelo.

Franco: ¿Qué tiene en la mano, una herida?

Emma (*esconde la mano*): No.

Franco (*frío*): La otra.

Emma (*después de un momento, tiende la otra mano. Franco se inclina, a distancia, y la observa en silencio, sin tomarla. Emma, como en posición de firme, y asustada*): Ninguna herida, sana. Estoy bien de salud. (*La voz empieza a temblarle*). El... señor puede decirlo. Soy apta para todo trabajo. Acarrear piedras, baldes, limpiar...retretes, cavar.... (181)

La afirmación de que se está en buenas condiciones de salud y que puede incluso cavar implica la aceptación del régimen y la colaboración. La mayoría de personas que fueron detenidas y aisladas, no pudieron regresar a sus hogares y enfrentaron la muerte. Su captura fue vista como mecanismo de control, donde la eliminación y no la ‘recuperación’ era lo que ayudaba a ‘sanar’ al país. Por ello, las circunstancias en que se habló de ‘recuperación’ fueron reducidas. En algunos lugares, aquellos desaparecidos que por su conocimiento o porque se mostraban dispuestos a colaborar en algunas labores, podrían ser usados en la nueva Argentina fueron ‘recuperados’. Muchos de estos trabajos de recuperación tuvieron que ver con la limpieza de los centros de reclusión, pero también algunos implicaron hacer parte de las torturas o del sistema represor. En este caso, Emma afirma estar lo suficiente sana para incluso cavar, signo de que ella ha perdido su voluntad y está dispuesta a hacer cualquier labor para sobrevivir. Cavar funciona aquí como eufemismo para dar a entender su disposición a abrir la tumba donde será enterrado otro detenido. Colaborar con el mecanismo represor. La situación coloca a la víctima en una retorcida coyuntura donde se ve forzada a abrazar el sistema que la amenaza.

Emma lucha contra ella misma para reprimir lo que en ella es visto como mal, pero que es parte de su identidad. Esta lucha entre individualidad y sistema represor es típica del mecanismo disciplinario. El objetivo de la disciplina es la normalización, sin embargo, en el espacio diegético ésta adquiere características específicas que Gambaro visualiza en su obra. Emma quien, como dijimos antes, es descrita como una mujer en condiciones deplorables, con pobre vestimenta y sin mayor atractivo dada su situación, es presentada a Martín como amiga de Franco. Éste último los deja solos en una situación que parece ser un gesto cómplice para que ellos se conozcan, como si Franco quisiera hacer el papel de alcahueta. Sin embargo, el estado de

Emma no da pie para este tipo de acercamiento, genera más cierto patetismo. Emma, no obstante, sigue *casi* a pie juntillas el libreto que Franco le asignó:

Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un además de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta.

La voz mundana hasta el amaneramiento, salvo en oportunidades en las que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto (173).

La voz anuncia lo que el espectador ya puede percibir de antemano mediante la apariencia de Emma. Ella está llevando a cabo un performance y esta metateatralidad deja percibir al público un elemento de duplicidad⁵¹ propio del intento de normalizar a los sujetos en estas situaciones. Si los detenidos son forzados a atenerse a un modelo que pretende normalizar su diferencia, negarles su individualidad, el resultado de este proceso forzado de ‘recuperación’ es la duplicidad. Proyectan una imagen que no guarda consonancia con su sentir interno y, por esta razón, el performance juega un papel central. Tal como Emma lo muestra, algunos de los detenidos durante el Proceso vivieron este tipo de duplicidad. Un ejemplo lo da Martín Tomás Gras en su testimonio:

[el capitán] Acosta believed that if he gained the good will of those [of us] being ‘recuperated,’ that would help him win a political victory [after the dictatorship].
In our conversations with him, we were constantly having to simulate a change in our personal scale of values... This duality demanded a great deal of psychic and

⁵¹ Recordemos la definición de duplicidad dada en las primeras páginas de este capítulo. Duplicidad es un mecanismo teatral en el cual el sujeto o el objeto presenta dos caras que muchas veces se contradicen o se oponen la una a la otra. Estos dos lados, aunque separados, pueden convivir dentro de la unidad aunque muchas veces en una relación desigual: un lado puede dominar más que el otro, de manera que se oculta más el débil. A veces la teatralidad ayuda a intercambiar la visibilidad de uno u otro, para lograr un efecto específico en el receptor del dicho mecanismo.

nervous energy, and added to the constant tension of our situation (Martín Tomás Gras, citado en Feitlowitz 58)

La recuperación implicaba que el detenido diera signos de mejoría (simular un cambio en la escala de valores), lo que en este caso nos muestra toda una teatralidad que está detrás de tales signos. Si la metáfora de enfermedad era un mecanismo político teatral que los presentaba a ellos como un problema de salud, también la teatralidad les ayudaba a adaptar su actuación a la obra en la que habían sido colocados y representar el rol que podría ayudarles a recuperar, ante los ojos de los otros, el valor que como humanos tenían. Esta complicada situación trae un doble juego, puesto que mostrar signos de mejoría implicaba una admisión pasiva de la retórica que los condenaba, era aceptar que necesitaban cambiar y someterse a las reglas del sistema, por tanto, significaba traicionar su propia humanidad. Pero por otro lado, era tolerar la puesta en escena dada y tratar de luchar con lo poco de que disponían para sobrevivir, en un intento por recuperar sus derechos y, con ellos, su pertenencia a la nación argentina.

De esa manera Gambaro muestra cómo el proceso de normalización se quiebra ante la aparición de la duplicidad, pero no es el único factor que la dramaturga hace evidente: la normalización también encontraría otro tropiezo en la validación de lo absurdo, de lo artificial. Contrario a la idea de la disciplina como método nacido de la ilustración, que busca una respuesta racional y lógica, y cuyo fin es lograr que el sujeto obre congruentemente frente al mundo a su alrededor, *El campo* revela cómo en los centros de detención la racionalidad se desfigura.

Emma invita a Martín a un concierto, pero dicho evento es un mero espejismo: la realidad del mismo depende de la teatralidad de Emma, quien actúa como si estuviera efectivamente en

medio de un gran concierto de piano. La invención de una realidad alterna para suplir la carencia que presenta la puesta en escena se hace evidente:

Franco (*se acerca a Emma*): Toque.

Emma (*extiende las manos sobre el piano, aprieta las teclas, niega nerviosamente con la cabeza, levanta las manos e interroga con todo el rostro a Franco*):

¡No... no suena!

Franco: ¡Qué no va a sonar! Lo afinamos. Toque con la boca. Disimule. ¡Qué bochorno! ¡Me las va a pagar! ¡Y deje de rascarse! [...]

Franco: ¡Silencio! (*A Emma*) Toque. [...] Yo le enseñé. (*Baja de la tarima y vuelve a sentarse en uno de los bancos. Emma coloca las manos sobre el piano y comienza a imitar con la voz el sonido del piano, pero son como notas sueltas y las emite sin entonación alguna. Al mismo tiempo le resulta inaguantable el escozor y se rasca subrepticamente, con violencia*) (191,193)

La escena muestra a Emma en un concierto absurdo. Pese a afirmar que está frente a la crema y nata de la sociedad, ella se encuentra frente a hombres uniformados como la SS, y un grupo de presos. La manera como el concierto es ejecutado, en un piano con teclas que no producen sonido, con una concertista en malas condiciones que canta lo que debería interpretar en el piano, nos ayuda a revisar tres aspectos del proceso disciplinario radical de normalización que se dio en los campos de detención. Primero la creación de una jerarquía de poder fija e inmutable, donde unos pocos con posiciones de poder dan las órdenes a otros incapaces de cuestionarlas. Segundo, la obediencia es la única opción frente al dolor de la tortura, pero se convierte en una obediencia rotunda. El sujeto pierde la voluntad al ser sometido a condiciones drásticas y se adapta al escenario que le presenta la persona en el poder. Tercero, esta obediencia lleva a una

normalización que valida un mundo, ya no lógico y racional, todo lo contrario: un concierto de piano, sin piano, sin que la capacidad de interpretar el piano sea lo central sino la mera ejecución de la parodia de concierto. Es en este lugar donde el límite entre la realidad y la ficción se desdibuja, tal como lo muestra Emma, y como también lo relatan en sus testimonios los detenidos que sobrevivieron a los campos clandestinos de detención.

La idea era dejar a la víctima sin ningún tipo de resistencia psicológica, hasta dejarlo a merced del interrogador y obtener así cualquier tipo de respuesta que éste quisiera, aunque fuera de lo más absurda. Si querían que uno respondiera que lo había visto a San Martín andando a caballo el día anterior, lo lograban, y entonces nos decían que uno era un mentiroso, hasta que realmente uno lo sintiera, y lo continuaban torturando (Testimonio de Daniel Eduardo Fernández, citado en CONADEP 47)

El accionar disciplinario en los campos de detención consistió en la domesticación del sujeto hasta vencer su voluntad (lograr incluso que se traicionara a sí mismo diciendo/haciendo cosas contrarias a su voluntad), mediante la disciplina extrema que la tortura física y psicológica conllevaba. Este elemento disciplinario intenta uniformar, eliminar su diferencia transformándolo o eliminándolo en el proceso. Esta supresión, *motto* del espacio diegético, constituye un fratricidio en varias formas. Por un lado, intenta deshacerse de la diferencia, diferencia que precisamente es lo que permite la existencia de la idea de hermano: una otredad con la que se convive. El fin es normalizarla como otro yo, establecer una nación con una sola directriz, cancelar las opciones, e instalar un pensamiento homogéneo, lo cual es tradicional en un proyecto patriarcal. Por otro lado, el establecimiento de la disciplina genera una jerarquización de la sociedad. Algunos tienen el poder de vigilar y castigar a otros, pero los

últimos no tienen capacidad de decisión respecto a quienes serán las personas a cargo ni cuáles es la normativa vigente. No tienen voz. Michel Foucault alcanza a visualizar este problema que entraña el sistema disciplinario como un mecanismo racional que disuelve la equidad:

Las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas. (...) Es preciso más bien ver en las disciplinas una especie de contraderecho. Desempeñan el papel preciso de introducir unas disimetrías insuperables y de excluir reciprocidades. En primer lugar, porque la disciplina crea entre los individuos un vínculo “privado” que, es una relación de coacciones enteramente deferentes de la obligación contractual; la manera en que está impuesta, los mecanismos que pone en juego, la subordinación no reversible de los unos respecto de los otros, el “exceso de poder” que está siempre fijado del mismo lado, la desigualdad de posición de los diferentes “miembros” respecto del reglamento común oponen el vínculo disciplinario y el vínculo contractual, y permite falsear sistemáticamente éste a partir del momento en que tiene por contenido un mecanismo de disciplina (*Vigilar y Castigar* 225)

La disimetría producida por la disciplina, constituiría otra forma de anular al hermano. Al negarle su estatus de igualdad para convertirlo en un subordinado, se cancela el imaginario fraternal y da origen a un orden patriarcal.

La enfermedad contra la fraternidad

La enfermedad como imaginario y performance realizado para configurar concepciones sobre las disputas internas en un país cumple varias funciones. Por una parte, alimenta una visión simplificada del conflicto interno, de manera que descontextualiza los problemas e ignora la complejidad de las causas económicas, sociales, políticas que originaron la crisis. Esto permite la

unificación del enemigo bajo un solo rótulo de manera que hace más efectivo estigmatizar todo tipo de disidentes, y facilita la validación del ataque contra estos opositores, en cuando los deshumaniza y los segrega del lazo fraternal que el imaginario de “argentinidad” genera.

Por otra parte, abre las puertas a la instauración y validación de una rigurosa disciplina que, a su vez, quiebra el imaginario de fraternidad como ideal de igualdad en la comunidad, por cuanto genera una fuerte jerarquización de la sociedad. Para operar, las estructuras del mecanismo disciplinario necesitan de disimetrías que garanticen el poder y la subordinación a uno y otro lado, en las cuales se excluye la posibilidad de reciprocidad o de cuestionamiento del proceso. Pero no es la única instancia en la cual este proceso deshace el imaginario de fraternidad. La disciplina que se impone tiene la característica de obedecer a una obsesión por controlar el mínimo detalle, es una disciplina radicalizada que procura normalizar al ciudadano y convertirlo en otro yo. La posibilidad de la diferencia se reduce significativamente y la normativa intenta uniformar: eliminar simbólicamente aquello que produce al hermano, su alteridad.

En esta disciplina radicalizada, la vigilancia “invisible” y el miedo al castigo extremo, crea un estado de paranoia que busca resolverse mediante la acusación indiscriminada, para evadir la mirada sobre el yo, imponiéndola en el otro. Aunque también la acusación al otro funciona como mecanismo de manipulación para sacar ventaja. Como resultado, la disciplina muestra su tercera faceta fratricida, mediante la incitación al ataque mutuo entre los ciudadanos.

Pero la disciplina que se impone a raíz del llamado a combatir la enfermedad no solo tiene la característica de ser radical, sino que también resulta siendo anómala en cuanto guarda ambigüedad en sus decretos, posibilita la aparición de una irracionalidad en el sistema de prueba y examen, y no crea sujetos racionales sino que anima la manifestación de una duplicidad en el

sujeto. Por tanto, la normalización que se produce es impredecible, inestable y nunca logra un control total, tal como el sueño político de control que viene con la enfermedad decretada anuncia.

Metáfora del sacrificio y los pagos con sangre: El caso de Sendero Luminoso en Perú

Los discursos “Desarrollar la Guerra Popular Sirviendo a la Revolución Mundial” y “Sobre Las Dos Colinas” dan muestra de la relación entre la política y la teatralidad durante el conflicto de mayor envergadura que ha sufrido Perú (1980-2000). Allí Abimael Guzmán –líder del grupo guerrillero Sendero Luminoso– se refiere a unas fosas halladas como “espectáculo macabro y espeluznante”, al “fétido melodrama” armado por las Fuerzas Armadas y Policiales en sus “campañas de contrapropaganda negra”, además de establecer el campo como el “teatro principal de la acción armada y el ciudadano complementario pero necesario”, y específicamente señalar a Puno, región en el sureste del país, como lugar para convertirse en “el gran teatro de la guerra revolucionaria”. La necesidad de apelar, atraer y mostrar un perfil convincente ha sido interés del ejercicio político. La elección léxica de Guzmán hace evidente cómo ese interés se relaciona con prácticas que ponen en juego una puesta en escena y la estimulación de un público: la política se torna en performance y el performance en política, pues se crea una praxis visual, retórica y gestual que dialoga con el contexto social de la comunidad y cuyo mensaje intenta persuadir a la audiencia de los beneficios de ciertos procedimientos y de las desventajas de otros tantos.

El objetivo de este trabajo es analizar el uso de prácticas performáticas que hizo el grupo guerrillero Sendero Luminoso, con el fin de incentivar ideas políticas, y del sacrificio como concepto central dentro de la ideología política que se conecta con las prácticas públicas del mismo, con el performance. El vínculo de estos tres elementos, política, performance y sacrificio, se usó para persuadir a la población del valor de la violencia, pues la triada creó

puentes con prácticas familiares para la comunidad como la religión y el teatro, que facilitaron su aceptación en la comunidad.

El performance como término cubre una gran cantidad de prácticas que van desde el género artístico difundido en los años sesenta y setenta, el teatro, la danza y otras puestas en escena, hasta comportamientos relacionados con teorías de género, antropología, lingüística y también aquellos relacionados con activismo político en público. Esta última línea del performance que concibe la praxis política como una puesta en escena dirigida a un público amplio conformado por ciudadanos, pobladores, u otros habitantes del espacio cultural es en la que este trabajo se enfoca. Dentro del performance, un término que liga más el espectáculo a la práctica política es el de teatralidad. La teatralidad está incluida en el performance pero no es su sinónimo. Diana Taylor la define como la característica que le da vida a la puesta en escena y la hace convincente, tiende a apelar a las emociones para fascinar, interesar y enredar al público en su lógica. Es un juego entre actor y público que atrae a este último, revela la puesta en escena de manera sugestiva, seduce a la audiencia con un hábil despliegue. La presentación de posibilidades, la manera de concebir conflictos, crisis, soluciones y se activan con mucha o poca teatralidad. Por ello se relaciona, primero, con la creación de imaginarios, debido a que se basa en la manipulación de imágenes y eventos detrás de la escena; marca un juego entre lo visible y lo no visible. Segundo, con la política, en la medida en que la teatralidad lucha por la eficacia en la entrega del mensaje no en su autenticidad, es artificio que busca persuadir, suspender la incredulidad y alentar una respuesta cargada por parte de la audiencia (*Theater of Crisis* 2-5; *The Archive and the Repertoire* 10-13).

Estas conexiones que la teatralidad guarda con la política fueron explotadas asiduamente en desde los años sesenta, años previos al conflicto civil en Perú. En ese momento la presencia de

grupos teatrales cuyas pequeñas puestas en escena tenían lugar en plazas públicas se convirtió en lugar común, pues sus obras convocaban concurrencias limitadas y esporádicas, personas que se detenían, por un breve momento, mientras andaban de paso por la ciudad. Interrumpir el paso en cualquier esquina era hábito de los transeúntes para observar actos cómicos, poesía, o teatro corto con fuertes tonos políticos. Varios grupos de artistas surgieron en este momento de gran pasión política, donde se abogó por un arte que se acercara al pueblo y que ayudara a la lucha política a través de obras de tema social, en parte influidas por las teorías del alemán Bertold Brecht con su teatro épico, y del brasileño Augusto Boal con su teatro del oprimido. Así aparece el Teatro Campesino (1969) de Víctor Zavala Castaño, el cual precede a grupos como Yuyachkani (1971) y Cuatro Tablas (1971). La labor de muchas de estas compañías teatrales se vio animada por el interés de apoyar la causa política, y el maridaje entre arte y política se mantendría vigente por muchos años. Un artículo de periódico de 1987 cuyo tema central era el teatro de Víctor Zavala afirmaba: “Numerosos grupos realizan en los últimos años una esforzada tarea por renovar sus bases, a partir de deslindes ideológicos (y políticos) cada vez más radicales”⁵². Tal como lo presenta la cita, junto con la propagación del teatro, se fue llevando a cabo una radicalización en las ideas políticas. Los dos fenómenos avanzaron mano a mano.

Por esta razón, en los años que precedieron al conflicto, montajes de numerosos dramaturgos con compromiso político viajaron a través del país, con la ilusión de llegar a poblaciones frecuentemente olvidadas. Los mensajes académicos y de formación educativa se mezclaron con mensajes teatrales. Por ejemplo Víctor Zavala formó, desde la oficina de proyección social de la Universidad San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho, brigadas de estudiantes para ir a las comunidades a representar obras en que la población se sentía respaldada

⁵² *El Diario* (Cresta Roja) Lima, domingo 23 de agosto de 1987, p. 5.

en su inconformismo. Éstas gozaban de gran aprobación y tornaban en éxitos que, en el decir del sociólogo Gonzalo Portocarrero, se repusieron una y otra vez (*Profetas* 92).

Obras populares como *La gallina* (1965) y *El gallo* (1965, estrenada en 1970)⁵³ ayudaron a levantar ánimos contra la institucionalidad y a reforzar percepciones específicas sobre la realidad del mundo rural. La intención claramente didáctica y la puesta en escena tenían como meta inflamar los sentimientos de rabia y la búsqueda de reivindicación. Aunque era un teatro fuertemente político influido por ideas brechtianas, no procuraba el distanciamiento del teatro épico en el cual se impedía la conexión con el espectador. Todo lo contrario, una respuesta emocional era la clave del performance. Como éstas, puestas en escena de obras cuyo eje central era una denuncia política y social fueron un antecedente importante para la creación de grupos guerrilleros que, inconformes con el *status quo*, se levantaron en armas. La misma figura de Zavala encarna la cercana relación entre militancia y performance, pues además de dramaturgo, conformó las filas de Sendero Luminoso, el grupo guerrillero responsable de mayor número de muertes durante el conflicto. Zavala llegó a ser miembro de la Dirección Central del mismo.

En el periódico portavoz del grupo Sendero Luminoso, *El Diario*, de agosto de 1987, se presenta un artículo sobre el Teatro Estudiantes de la Federación Universitaria San Marcos donde se cita un informe emitido en mayo de 1968 que establecía tres mandamientos del teatro de emoción social:

1-Enseña al trabajador el gesto que destruye;

⁵³ La primera presenta a un hombre juzgado por robar una gallina moribunda para su familia. Sin embargo, la obra tiene un golpe final que subraya la injusticia: el carro que atropella a la gallina es el mismo donde el hijo del patrón iba violando a la hija del campesino. *El gallo*, por otra parte, cuenta la historia de un grupo de trabajadores a quienes la jornada laboral se les incrementa a causa de que el capataz imita el canto del gallo para que piensen que ha amanecido, y así tenerlos trabajando muchas más horas a despecho de la salud y bienestar de ellos. De esa manera, las obras de Teatro Campesino perfilaban un mundo dicotómico, donde la población pudiente gozaba de placeres a costa del sufrimiento de la mayoría pobre o de los débiles, y donde el trabajador se ve impotente frente a los abusos de la autoridad policial, aliada a los poseedores de poder económico.

2- Sea tu voluntad el olvido de ti mismo, grita “Yo soy el otro. ¡Viva la nueva sociedad!”;

3- El teatro del hombre que vendrá es cuerpo sin pecado y arma de la guerra por un mundo sin explotación del hombre por el hombre.⁵⁴

Hay varios puntos que resaltar de cada uno de estos mandamientos. En primer lugar, la importancia que se le da al “gesto que destruye”, es decir a privilegiar una acción performática (el gesto) cuyo fin es el estrago, el destrozo; en segundo lugar, el olvido de lo individual conjugado con un interés por el otro, y en el tercero, una búsqueda política y su interacción con un imaginario religioso, la expresión “cuerpo sin pecado” así lo trasluce. Los mandamientos del informe no se limitarán a lo relacionado con el teatro, sino que también serán característicos de otros tipos de performance políticos usados por los grupos de izquierda durante el conflicto.

Un ejemplo de estos performances con gran uso de teatralidad y utilizado profusamente dentro de estos años fue el discurso. En las universidades, el discurso-sermón cobró un lugar prominente y las discusiones políticas se agitaron en muchos recintos. Tal como lo señala el historiador Gonzalo Portocarrero, mientras el discurso académico se esfuerza por despertar en la audiencia su sed de conocimiento, los discursos políticos de muchos activistas tendieron más hacia el sermón persuasivo (*Profetas del odio* 33). Los conferenciantes, mediante el uso de variedad léxica, la exhibición de seguridad y confianza que le daba fuerza a su presentación y la recurrencia a imaginarios compartidos como el de la Biblia, lograron tornar su discurso en un

⁵⁴ Es preciso pensar en los puentes de diálogo que para estos años las prácticas teatrales, la visión de las mismas y la ideología política tenían en diversas naciones de Latinoamérica. Un ejemplo de está en el proyecto de Augusto Boal del Teatro del Oprimido, el cual sigue lineamientos similares a los esbozados en el informe del teatro universitario de Perú. Este teatro establece sus principios justamente al hacer el recuento de una experiencia de teatro popular en el Perú fechada en 1973, aunque el grupo considera el año de 1971 como el de surgimiento del teatro del oprimido. Algunos de los principios que establecen son: “transformar el pueblo, ‘espectador’, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (17). Boal afirma “Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es arma, y es el pueblo quien la debe manejar” (17).

tipo de sermón de prédica que procuraba instigar una fe y que lograba causar admiración. Fue así que el líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, partiendo de los discursos políticos y su habilidad de crear admiración entre sus seguidores, se fue transformando en el guía absoluto del Partido, una figura con matices deídicos, como lo veremos más adelante.

El discurso político exacerbado por Guzmán comprende una fusión de elementos políticos, religiosos y teatrales, asemejándose al eclecticismo que muestra el tercer mandamiento del teatro de emoción social visto anteriormente (“El teatro del hombre que vendrá es cuerpo sin pecado y arma de la guerra por un mundo sin explotación del hombre por el hombre”). El performance y la retórica fueron aunando elementos religiosos para conjugarlos con los políticos, lo cual permitió que Sendero se estructurara como culto, es decir, alrededor de un conjunto de ritos y ceremonias que apoyan una creencia. El teórico Lance Gharavi, quien estudia las intersecciones entre religión y performance, afirma que “los actos no son solo expresiones de la fe religiosa, sino que la fe religiosa, la identidad religiosa y la religión misma están constituidos por y como actos (18). Así, si religión y lucha política se entramaron, la teatralidad aparecida en diversos performances alimentó a esta relación, pero en la convergencia de estos tres aspectos, un concepto sirvió de vaso comunicante y reforzó sus relaciones: el sacrificio.

El sacrificio como concepto viene de la religión, a partir de la cual se ha ligado a la moral y a la ética, ha entrado en imaginarios de guerras, y es aliado de rituales ancestrales.⁵⁵ Guzmán mismo plantea la relevancia del sacrificio dentro de su organización:

Yo creo que el heroico destino de destruir el viejo Estado y el glorioso de empezar a construir una nueva sociedad, será un grandioso esfuerzo, *serán tiempos de*

⁵⁵ A este respecto se puede ver el ensayo de Jacques Derrida “El sacrificio” en el que elabora la relación entre filosofía, teatro y sacrificio. Revista *La Métaphore*, n° 1, primavera de 1993, Éditions de la Différence / Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais. Una traducción al español de Cristóbal Durán R. se puede encontrar en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio.htm>.

sacrificios y dificultades pero el pueblo saldrá victorioso y, al fin y al cabo, bastaría con recordar [¿]sin la guerra popular dejarán de morir 60.000 niños sin llegar a un año de edad, como está ocurriendo hoy en el Perú? No, por tanto el pueblo seguirá haciendo todo el esfuerzo y atravesará dificultades pero cada día más consciente pagará el costo necesario pues sabe que va a vencer. (El subrayado es mío)

Es importante observar que el sacrificio se teje dentro de una narrativa épica que plantea un final venturoso a la lucha: buscan traer “una nueva sociedad” y saben que van a “vencer”, tal como un apocalipsis traería el paraíso. No obstante, había que pagar un “costo necesario” para obtener los beneficios y por ello se hace un llamado: ‘sacrificarse’ para asegurar el bienestar de quienes sufren en la comunidad, en este caso los niños que mueren. En otras palabras, se estaba planteando renunciar a lo individual en pos de lo colectivo, como lo establecía el segundo mandamiento del teatro de emoción social.

Sin embargo, esa lucha por reivindicaciones sociales promovida tanto en las obras de Teatro Campesino de Víctor Zavala, como en el sermón-persuasivo de muchos líderes universitarios y políticos, en particular Abimael Guzmán, culminó en performances de carácter dramático, espectáculos de terror: las vejaciones corporales en público, lo que más adelante definiré como espectáculo del suplicio. En el intento por cancelar lo individual para beneficiar lo colectivo, basados en la idea de sacrificio, se terminó por enseñar ese “gesto que destruye” que el primer mandamiento del teatro de emoción social enumeraba. Tanto Zavala como Guzmán y otros líderes guerrilleros, que encarnaron la idea de la conjunción de la militancia con lo teatralizado, permanecen en prisión por su vinculación con acciones violentas, acciones que se tradujeron en la muerte de muchos peruanos y peruanas, en fratricidio.

La revolución que propuso Sendero, tal como lo hicieron otros grupos de izquierda y la respuesta del Estado mismo, durante los años de 1980 al 2000, culminó en el “conflicto interno de mayor duración en impacto a nivel humanitario y con mayores repercusiones sociales y económicas de toda su historia republicana” (*Hatun* 17). La Comisión de la Verdad habla de un fratricidio donde murieron 70.000 de “nuestros hermanos”⁵⁶ y los testimonios recogidos por Kimberly Theidon hablan de poblaciones que aprendieron a “matar a [su] prójimo” (175). Entonces valdría preguntarse, ¿cómo el deseo de sacrificarse en pos del bienestar del prójimo derivó en una crisis humanitaria de desmedida proporción? ¿De qué modo se construyó la idea de sacrificio para convencer a muchos peruanos que la salida era la opción violenta y qué papel jugó el performance? ¿Qué mecanismo hizo posible franquear el camino que va de la identificación con el otro, del deseo de sacrificarse por él, a la crueldad extrema con el mismo? ¿Cómo cambiaron los códigos morales? En fin, ¿de qué manera la idea de sacrificio se unió a la de una violencia necesaria que terminó quebrando el pacto fraternal y llevando el fratricidio hasta niveles nunca antes vistos?

En este capítulo analizo cómo Sendero Luminoso usó la idea de sacrificio para persuadir a la población de su ideología, a la cual sumó elementos teatralizados similares a los del cristianismo que ligaron la retórica Senderista a la competencia cultural de la comunidad, la hicieron atractiva y se convirtieron en un mecanismo que exacerbó el accionar militar. Es de reconocer que no toda la población abrazó y cedió a estos mecanismos persuasivos, por lo cual muchas veces la lógica y el *modus operandi* del grupo fueron impuestos a la comunidad, pero incluso en estos casos, actos ritualizados relacionados con el sacrificio procurarían acabar con la

⁵⁶ “En efecto, los peruanos solíamos decir, en nuestras peores previsiones, que la violencia había dejado 35 mil vidas perdidas. ¿Qué cabe decir de nuestra comunidad política, ahora que sabemos que faltaban 35 mil más de nuestros hermanos sin que nadie los echara de menos?” [Salomón Lerner Febres, Discurso de presentación del informe final de la Comisión de la verdad y reconciliación, 28 de agosto de 2003].

resistencia en las comunidades. Planteo tres instancias performativas principales: la de persuasión y adoctrinamiento, que buscaban ganar adeptos y creyentes; el performance de líder, en el cual Abimael Guzmán se construye con elementos de líder y guía principal por quienes las tropas sienten devoción; y finalmente, el performance de la fe, la prueba máxima del convencimiento, mediante la puesta en escena del sacrificio. Cada una de las tres instancias se forjaron exaltando la lógica del sacrificio y procesando un quiebre en el imaginario de fraternidad. Además, propongo que la idea del sacrificio se vinculó a una serie de metáforas relacionadas con una economía de sangre, las cuales permitieron cierta duplicidad del espectáculo del suplicio. Éste alternó dos caras: el sacrificio, relacionado con la abnegación, la entrega; y el de reafirmación del poder, relacionado con nociones de justicia, castigo y venganza.

Para ello, analizo discursos políticos, artículos periodísticos, testimonios, además de material visual tanto producido por Sendero Luminoso (por ejemplo, afiches propagandísticos y videos de presentaciones públicas del grupo), como arte visual que procura generar una reflexión y ayudar a (re)construir la memoria de los acontecimientos de la guerra civil. Este último material ayuda a visualizar la puesta en escena violenta que Sendero Luminoso ocultó en su propaganda y también la transferencia de actos religiosos a prácticas performáticas políticas, que abrieron las puertas a un fanatismo y hallaron su mayor expresión en el espectáculo del suplicio.

“El sacrificio para el triunfo de la guerra”

Abimael Guzmán –líder de Sendero– planteaba la revolución como medio para lograr “la sociedad de la perfecta armonía”⁵⁷. Su viabilidad, sin embargo, dependía de una lucha incompatible con el mecanismo democrático, no se podía “hacerle el juego a los reaccionarios”:

⁵⁷ “(...) sólo el proletariado dirigiendo a los pueblos del mundo podrá alcanzar, el comunismo, única e insustituible nueva sociedad, sin explotados ni explotadores, sin oprimidos ni opresores, sin clases, sin Estado, sin partidos, sin democracia, sin armas, sin guerras; la sociedad de la "gran armonía", la radical y definitiva nueva sociedad (...)” (Desarrollar la guerra popular sirviendo a la revolución)

para los seguidores de Sendero, el campesinado empobrecido “ha comprendido la lección: nada le será dado, nada puede esperar de una ley” (*Somos los iniciadores*). Y si las leyes no eran el medio, la violencia entró a figurar como único acto posible para lograr resultados, un cambio. La retórica de Sendero estableció entonces la lucha armada como capaz de traer la nueva realidad:

Y, en consecuencia, se nos plantea el problema de la cuota; la cuestión de que para aniquilar al enemigo y preservar las propias fuerzas y más aún desarrollarlas hay que pagar un costo de guerra, un costo de sangre, la necesidad del sacrificio de una parte para el triunfo de la guerra popular. (“La entrevista del siglo”)

En esta cita Guzmán establece el sacrificio a modo de economía. Es una transacción donde el bienestar futuro solo se obtiene pagando un costo o cuota: sangre. Se hacía necesario sobrellevar las dificultades y los sacrificios, para recibir las ventajas que el nuevo Estado tendría. Ese esfuerzo o sacrificio era justamente lo que la política tradicional no demostraba, ni abnegación ni interés. Si ellos no eran capaces de ceder sus privilegios para ayudar al otro, como contrapropuesta se levantaba la ideología de Sendero, la de llegar hasta el sacrificio máximo por el pueblo: dar la vida misma, sacrificarse, como la metáfora del costo de sangre lo presentaba.

La palabra sacrificio proviene del latín *sacrificium*. Es un vocablo que combina *sacro* (sagrado) y *facere* (hacer), con lo cual marca una relación lo venerable, santificado o divino, y las actuaciones. Este origen de la palabra presenta cómo el sacrificio de la vida se encuentra conectado a lo sagrado, absoluto. La existencia de un absoluto moral marca el fundamento que valida la muerte. Un imperativo moral –generalmente ligado a la salvación de la comunidad o a una orden dada por un ser absoluto– constituye exclusivamente la base para justificar la aberración de tomar la vida de un ser. No de otra forma se podría ceder lo que genera bienestar, con desprendimiento. En especial la ofrenda de la vida misma, la propia existencia, pues el

individuo no solo se enfrenta a la aprensión de la muerte⁵⁸ sino que también la comunidad que sacrifica afronta la pérdida de aquello irremplazable, singular, que excluye cualquier sustitución: la existencia misma de un ser (Derrida, *Gift* 42).

La relación con el absoluto ha hecho de la idea de sacrificio centro de la religión y la cultura. Como ritual ha estado presente en numerosas culturas tanto prehispánicas como occidentales. El judaísmo y el cristianismo, en especial el catolicismo, han hecho del sacrificio un *motto* central. Es justamente a partir de la lógica de sacrificio que se puede entender la propuesta moral del cristianismo, pues de ahí deriva luego el principio de abnegación en el dar a los otros. La imagen de un redentor que da su vida por la humanidad construye la idea de fraternidad sobre la creencia de que el individuo puede ceder sus beneficios, incluso negarse a la posibilidad misma de existir, para garantizar el bienestar de su hermano.⁵⁹ Para el antropólogo Victor Turner la mejor expresión del paradigma central del cristianismo se encuentra en un pasaje de *Jerusalén*, de William Blake donde la noción de amor como lazo elemental de la sociedad se relaciona con la muerte simbólica y real:

Jesus said: “Wouldest thou love one who never died
 For thee, or ever die for one who had not died for thee?
 And if God dieth not for Man & giveth not himself
 Eternally for Man, Man could not exist; for Man is Love
 As God is Love; every kindness to another is a little Death
 In the Divine Image, nor can Man exist but by Brotherhood.

⁵⁸ Derrida define esta aprensión de la siguiente manera: “The approach or apprehension of death signifies the experience of anticipation while indissociably referring to the meaning of death that is suggested in this apprehensive approach. It is always a matter of seeing coming what one can’t see coming, of giving oneself that which one can probably never give oneself in a pure and simple way” (*Gift of Death* 40)

⁵⁹ En el catecismo católico se presenta la relación de Cristo como hermano: “469. La Iglesia confiesa así que Jesús es inseparablemente verdadero Dios y verdadero Hombre. Él es verdaderamente el Hijo de Dios que se ha hecho hombre, nuestro hermano, y eso sin dejar de ser Dios, nuestro Señor” (1ª parte, 2ª sección, capítulo 2º, artículo 3).

La cita resulta reveladora en cuanto muestra las relaciones de la creación del lazo social (de la fraternidad) atravesado por la idea de sacrificio. La acción de dar la vida es conectada al amor y, en un reverso, cada gesto amable que implica conceder a otro algo, se convierte a su vez en una renuncia, en una ‘pequeña muerte’. Todavía hay mucho arraigo de la idea de que la mayor prueba de cohesión social y personal con el otro es querer dar lo que se tiene, especialmente la vida, en cuanto se construye como la última ofrenda posible.

El sacrificio viene a ser la máxima prueba de amor y fraternidad en la ideología cristiana, tal como un pasaje del evangelio de Juan declara: “No hay amor más grande que dar la vida por los amigos” (Juan 15:13). Se establece así el sacrificio como base ética⁶⁰ donde el deseo de ofrendar lo propio al ser amado garantiza cierta igualdad: ceder privilegios podría implicar balancear facultades y ventajas; o al desear incluso una mejor suerte para el otro, aun a pesar del bienestar propio, muestra desprendimiento y mayor interés por el prójimo. Desde esa mirada, el sacrificio es la renuncia a los egoísmos personales. Por ello, mantiene su prestigio en muchos aspectos sociales pues está conectado al idealismo del amor y la fraternidad, entonces guarda un lugar especial en las esperanzas de las relaciones personales y cívicas. Particularmente, en la coyuntura de enfrentamiento bélico se emplea este prestigio del ideal para convencer a los soldados de ingresar en el campo de batalla, de defender a los suyos. El lenguaje del sacrificio sigue entrando con frecuencia al terreno militar donde no es inusual ver memoriales que proclaman a los soldados como mártires de una causa, y un discurso de guerra que plantea su muerte como un sacrificio forzoso con el fin de salvar la patria, tal como lo muestra el caso de Perú. Fue justamente a partir de ese prestigio y de las conexiones político-religiosas que el sacrificio invoca, que Sendero Luminoso concibió y le dio fuerza a su movimiento. La lucha

⁶⁰ Para efectos de este trabajo definiré lo ético como exigencia regulada por lo colectivo; responsabilidad moral en la que el yo debe justificar y tomar responsabilidad de sus acciones ante sus pares.

política respondió al interés de creer, de tener ideales que concibieran la construcción de una comunidad más igualitaria, aunque también respondió a ese diálogo que la cultura occidental aún guarda con la religión.

Ahora bien, si el sacrificio se relaciona fácilmente con creencias religiosas y políticas, puesto que se liga a lo absoluto, esa misma característica hace que entrañe una fuerte convicción. La tibieza de corazón es impensable en un acto de consecuencias permanentes y que pone en la línea de fuego la existencia misma del individuo. Por ello, la propuesta de Sendero apelaba precisamente a dicha convicción y compromiso total, compromiso que hallaría su realización únicamente mediante un acto o acción performativa. Convocar al sacrificio implica llamar a la acción, por ello su realidad va más allá de la mera retórica y se construye como parte de una cultura visual, de la escena. Pero antes de esta prueba última, el fiel requiere haber pasado otras, que sirven a modo de persuasión y entrenamiento. Es cuando se empieza a observar la cercana relación entre performance y convicción, Slavoj Žižek lo explica:

The Althusserian theory of ‘Ideological State Apparatuses’ and ideological interpellation is more complex than it may appear: when Althusser repeats, after Pascal, ‘Act as if you believe, pray, kneel down, and you shall believe, faith will arrive by itself’, he delineates an intricate reflexive mechanism of retroactive ‘autopoetic’ foundation that far exceeds the reductionist assertion of inner belief’s dependence on external behavior. That is to say, the implicit logic of this argument is: kneel down and you shall believe that you knelt down because of your belief –that is, that your following the ritual is an expression/effect of your inner belief. In short, the ‘external’ ritual performatively generates its own ideological foundation. (59)

La cita plantea una relación bidireccional, pues la performatividad no solo pone en efecto la creencia, sino que crea la convicción misma. El performance como causa y consecuencia de las creencias, según lo plantea Žižek, nos lleva a mirar aquel promovido por Sendero Luminoso desde esas dos variantes: ¿qué estrategia se planteó para incentivar la convicción, especialmente en lo relacionado con el sacrificio? y después de tenerla, ¿qué performance resultó de ella? En otras palabras, ¿cómo conseguir el compromiso necesario para que el sujeto esté dispuesto a ser parte del sacrificio? ¿Qué métodos de persuasión se pusieron en práctica para arraigar la idea del sacrificio como método de lucha? ¿Cómo fue la puesta en escena del sacrificio? Para intentar responder a estas preguntas analizaré tres instancias performáticas, usadas por Sendero Luminoso en su lucha política, con el objetivo de convencer, o de forzar y represar: performances de persuasión y adoctrinamiento; el performance de líder; y finalmente, el performance de la fe, la prueba máxima del convencimiento, mediante el uso de espectáculos de suplicio.

“Armamos primero nuestras cabezas”: Performance de persuasión y adoctrinamiento

Para facilitar la aceptación del proyecto político de Sendero, el trasfondo religioso de la idea de sacrificio cumplió un rol significativo. La relación de la noción de sacrificio con el imaginario religioso, especialmente con el cristiano, fue base que posibilitó la aceptación del proyecto político del grupo guerrillero. Especialmente cuando la conexión entre ideas religiosas y esquemas morales ya estaba dada de antemano en muchas comunidades peruanas. Kimberly Theidon en su estudio sobre el conflicto en Perú afirma que la moralidad allí está infiltrada por historias bíblicas, y que “las normas narrativas bíblicas reflejan y moldean las historias individuales y colectivas, y los guiones que infunden a la justicia comunitaria” (202).

El planteamiento de Sendero, por tanto, no pareció foráneo, pues entraba dentro de conceptos que ya eran familiares para la población peruana, haciéndolo más fácilmente asimilable. Sin embargo, para que el imaginario religioso persuadiera al sacrificio y se vinculara con la ideología política de Sendero, se necesitaba apelar no solo a lo conocido por la comunidad, sino estimular nuevas conexiones. De ahí, la importancia central que Sendero le asignó a la formación ideológica, explícita en artículos del periódico *El Diario* como “La ideología, arma fundamental de combate” (29 de marzo de 1989) y “Armamos primero nuestras cabezas” (Septiembre de 1988), y también en los discursos y comunicados de Abimael Guzmán a sus seguidores, en los cuales se llegó a plantear su ideología como “todopoderosa” y “científica”, fundida con el desarrollo del universo:

Dicen que esta parte del cosmos se estructuró como Tierra [sic] quince mil millones de años lleva la Tierra para generar el comunismo, ¿cuánto dura un hombre? Mucho menos que el simple parpadeo de un sueño; no somos sino una pálida sombra y pretendemos levantarnos contra todo ese proceso de la materia; seremos un sueño a fenecer. Burbujas ensoberbecidas ¿eso queremos ser? ¿Una parte infinitesimal que quiere levantarse contra quince mil millones de años?, ¡qué soberbia, qué putrición!, viejo mar envejecido, podrido por el tiempo, feudal, burgués, imperialista, aguas negras en descomposición. ¿Qué más es?: fetidez, ridículo. ¡Seamos pues materialistas! ¡Comunistas! demostrémoslo, eso es necesario y nadie puede enfrentarse a la necesidad (“Por la Nueva Bandera”)

La argumentación de Guzmán en la anterior cita jugaba con la visión de una ideología absoluta, el comunismo, que nació con la Tierra misma. Guzmán la llamaría ‘científica’, en un intento por obviar el lado subjetivo propio de cualquier ideología. Pero ni el comunismo formaba parte de

los inicios de la humanidad, ni era el único destino plausible. El poder de Guzmán de movilizar las masas no se basaba, pues, en la racionalidad de su argumento, sino en el uso de una rica oratoria, en recurrir a un bagaje cultural religioso ya conocido por las comunidades y en el gesto que convencía. En otras palabras, en la teatralidad.⁶¹

La propuesta de Sendero, construida sobre la misma base de teatralidad propia de la religión cristiana, hizo acopio de sus estructuras y, mediante, actos (performance) fue construyendo la comunidad de convicciones que sería Sendero. Prácticas de catequización espejo de las prácticas cristianas hicieron parte activa de la cautivación de ánimo que lograron los senderistas o de ejercicios de adoctrinamiento que intentaban apelar a aquellos forzados a ingresar en el grupo, con el fin de implantar la idea de sacrificio. El grupo pretendía atraer con su doctrina o la fuerza, y luego con acciones sencillas, acercar a la persona a sus creencias, involucrarlos en su proyecto y entrenarlos para que siguieran los lineamientos del Partido. De esa manera, tal como la entrada a la iglesia católica se marca al asignarle un nombre al recién nacido (durante el bautismo), en Sendero el ingreso se marcó con un nuevo nombre, el nombre de guerra o seudónimo “para que se conocieran entre la masa con ese nombre” (*Para no olvidar* 40). El nuevo nombre iba acompañado, en ocasiones, de un contrato de afiliación a la organización: la carta de sujeción al Partido donde se comprometían a obedecer la estructura de la organización “asumiendo el ‘marxismo-leninismo-maoísmo-Pensamiento Gonzalo’⁶² como única lumbrera de conocimiento y verdad revolucionaria” (Chavez 147). Había que abandonar las viejas relaciones y entrar a la familia senderista, donde las relaciones personales cambiaban. Desde ese momento “camaradas”

⁶¹ Diana Taylor plantea que la teatralidad incluye los mecanismos del teatro o del espectáculo, la manipulación de imágenes y eventos detrás de la escena, y marca un juego entre lo visible y lo no visible. La teatralidad, específicamente en relación con su uso social y político, es artificio que se esfuerza por ser eficaz, busca persuadir, hacer el escenario convincente, suspender la incredulidad y alentar una respuesta cargada por parte de la audiencia (*Theater of Crisis* 2-5; *The Archive and the Repertoire* 10-13).

⁶² ‘Presidente Gonzalo’ fue el nombre usado por Abimael Guzmán como dirigente de Sendero Luminoso. Pensamiento Gonzalo, por tanto, aludía a sus directrices.

y “compañero/a” entraba a ser el título para designar a todos los miembros del grupo. Era una forma de reconocerse mutuamente y crear comunidad, en cuanto se pretendió cancelar los apelativos familiares y reemplazarlos por los nuevos del grupo, pues entraban en una nueva familia, una familia política. Sin embargo, esta acción al mismo tiempo que los hacía miembros de una organización, subvertía la esfera afectiva familiar tradicional (Theidon 179).

Antes y después de ese momento de entrada, había todo un proceso de inculcación ideológica. El adoctrinamiento empezaba con la creación de centros educativos o el reemplazo de los existentes para educar a las personas en la ideología que ellos esgrimían, pero esa educación iba acompañada de frases que, como rezos, se reiteraban a manera de consignas para culminar o despedir eventos. La instrucción también incluía ceremonias de evaluación del individuo donde se juzgaba si la conducta de éste había beneficiado al Partido. En dichas reuniones tipo confesional, de crítica y autocrítica, cada miembro debía presentar sus errores si una acción había fallado o si estaba actuando de maneras no aprobadas por el Partido.⁶³ Dichas confesiones constituían un espacio para la corrección y la disciplina, que daba a veces la oportunidad de rectificar o llegar al punto de castigar hasta con la muerte el error. Mediante fuerte presión grupal y una clara jerarquización de poderes en que cada mando responde a su superior, se presionaba la obediencia y transformación del individuo durante este ritual que, a diferencia de la confesión católica, se realizaba en público.

⁶³ “Para 1989, la masa ya estaba con Sendero, en esos meses se abren los Comités Populares Abiertos, ahí se empieza porque a la masa le dicen: ‘Estas cinco personas va a ser los dirigentes de esa base, ustedes se sujetan a lo que ellos dicen porque el Partido ha designado así, y nosotros vamos a venir a controlar a ver si esto está marchando bien’. Si una persona no se corregía, primer se criticaba y autocrítica, y si no se corregía lo mataban, se castigaban el robo y el adulterio. Eso le dio legitimidad a Sendero”. (*Para no olvidar* 39). Otro testimonio que hace referencia a estas reuniones es el de Raúl, un senderista: “En las noches se lee, se ve TV y se efectúan las reuniones de crítica y autocrítica. ‘Evaluábamos nuestro trabajo, la producción, lo que hacíamos y todos teníamos derecho a criticarnos, lo que habíamos visto que no era correcto en los demás compañeros. Por ejemplo, tener que hacer producción y dedicarse a leer; no cumplir con el trabajo, la puntualidad... todo se criticaba y se hablaba de cómo ser un verdadero comunista.... No tener espíritu de sacrificio no va con la línea revolucionaria, todo tiene un fondo político.... Se le hacía reconocer su error y que no lo vuelva a hacer. En eso consiste la crítica y salía con la moral bien en alto, una reunión servía para elevar el espíritu’”. (Citado en *Razones de sangre* 178)



Figura 1. Francisco Goya. El 3 de mayo de 1808

mayo de 1808, publicada en *El Diario* (19 de junio de 1987) a modo de homenaje a las víctimas de la masacre de los penales,⁶⁴ se

prescribe el gesto de miedo, el horror

de estar ante el pelotón de

fusilamiento que el pintor español

plasmó, por el cual los hombres se

reclinan en sus compañeros en un

ademán de indefensión y de búsqueda

de refugio, mientras que el líder (en el

centro) alza sus manos para mostrar lo

A estas acciones de persuasión y adoctrinamiento

se sumaban los afiches propagandísticos, grafitis

que fueron una constante en los sectores tomados

por el grupo y producían un mensaje visual

persistente en la realidad de las comunidades e

incitaban al combate y a entregar la vida por la

causa (sacrificarse). Por ejemplo en la

reelaboración del cuadro de Francisco Goya *El 3 de*



Figura 2. El Diario (Perú), 19 de junio de 1987

que parece ser una rendición. En la versión que los simpatizantes de Sendero hicieron de la

imagen los hombres desafían la muerte, temerarios aun antes de su ejecución, no ceden, ni se

⁶⁴ La masacre de los penales tuvo lugar el 18 y 19 de junio de 1986. Varios de los presos Senderistas se amotinaron, ante lo cual la respuesta policial y militar fue contundente: soldados del Estado entraron a las cárceles de El Frontón, San Juan de Lurigancho y Santa Bárbara en un hecho en el que murieron alrededor de 300 personas. Sendero Luminoso los declaró mártires y conmemoraría los aniversarios de este día como “Día de la Heroicidad”. Más información sobre la memoria de este evento ver Tamara Feinstein, 2014.

acobardan. Hombres sin miedo que no se apoyan o escudan en sus compañeros sino que siguen con gesto feroz, autónomo, incluso estando frente a tantos cuerpos de sus compañeros asesinados. Además se añaden lemas como “Gloria a los héroes caídos. Viva la Revolución” en la parte superior del gráfico, al que acompaña un artículo que habla de “la gesta heroica”. La imagen producida por Sendero se basa en un “deber ser”, en la visión del conflicto como ellos lo idealizaban: con sus seguidores sin miedo enfrentando a sus enemigos. La misión de esta gráfica senderista es persuadir de una visión, pero en el camino se oculta información, engaña. En este imaginario creado por Sendero se eliminaban las emociones humanas naturales como la angustia, el dolor y el miedo ante la muerte, al mismo tiempo que elevaban como modelo al hombre sin temor, el hombre capaz de controlar sus sentimientos, de no mostrarlos, aquel que no parece sentir sino que se entrega sin recelo a la lucha. Ponciano del Pino refiere que se glorificó el machismo y se les prohibió a los miembros llorar (183), lo cual nos habla del nivel de proscripción que los sentimientos privados tuvieron, a la vez del poder extendido del Partido, que intentó controlar hasta los aspectos más íntimos del comportamiento particular.

Se añadían también las canciones tremendamente políticas cuyo objetivo era reforzar ideas y lemas en la mente del grupo. Por ejemplo, en la canción *Los rojos guerreros* se afirma la idea de seguir al líder y de dar la vida por la causa: “Aprendemos de Gonzalo nuestro guía /a dar la vida hoy, mañana y siempre/ por el Partido y la revolución”. El cancionero incluía variadas tonadas entre ellas “Campo de batalla”, “Bandera Roja”, “Marcha Triunfal”, “Soldados Rojos”, “Brilla, Brilla El Nuevo Poder”, “El Partido”, “Himno a la camarada Norah”, etc. La última canción que se hizo como homenaje a la dirigente y esposa de Guzmán, fallecida en el año 1988, no menciona ningún sentimiento de pena o de vínculo afectivo con ella, solo se afirma: “Torrente hermoso es tu sangre/que ha regado nuestra revolución”.

Los actos muchas veces se integraban en complejos performances que incluían varias de las anteriores acciones: cantares, afiches, repetición de consignas todo lo cual creaba un marco de persuasión. Un ejemplo se puede ver en el video captado de las senderistas en prisión por la televisión española. Allí, en la prisión de Canto Grande, un grupo de mujeres sale, perfectamente uniformadas con falda negra y blusa roja, antorchas de fuego en sus manos o la bandera roja comunista, y con un estandarte con la figura del Presidente Gonzalo (seudónimo de Abimael Guzmán). Ellas marchan hacia una gran imagen en el patio mientras entonan la canción del grupo comunista Sendero Luminoso “Salvo el poder todo es ilusión”.⁶⁵ Una vez llegan al gran cartel que también despliega la imagen de Abimael Guzmán, el líder



Figure 3. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=zciCmK0SWHk>

máximo, dirigen sus antorchas a la imagen para rendirle homenaje “por su magistral dirección” y vociferan en coro unas palabras que afirman sus creencias (“la sangre no ahoga la revolución sino que la riega”) y aspiraciones (“dar la vida por el Partido y la Revolución”). Así, este performance hace evidente nuevamente la conjunción con el vocabulario y el imaginario religioso, en cuanto hace uso de imágenes de ídolos que caen, montañas con relámpagos, el sol que sale en medio del desorden, el llamado a “asaltar los cielos con la fuerza del fusil” y finalmente la afirmación de que “el partido comunista conduce a una nueva vida”. Es de recordar

⁶⁵ La letra de la canción dice: “Siglos se hundén ídolos caen /se quiebra un viejo orden de opresión /y en la montaña un relámpago de fuego hiende la noche con su gran puñal/ y en la montaña un relámpago de fuego/hiende la noche con su gran puñal Se agitan los mares la tormenta arrecia/y en el gran desorden se levanta el Sol/salvo el poder todo es ilusión asaltar los cielos con la fuerza del fusil/salvo el poder todo es ilusión/ asaltar los cielos con la fuerza del fusil /Obreros campesinos rompan sus cadenas/levanten la bandera de la Guerra Popular/salvo el poder todo es ilusión/asaltar los cielos con la fuerza del fusil/salvo el poder todo es ilusión/asaltar los cielos con la fuerza del fusil/salvo el poder todo es ilusión/asaltar los cielos con la fuerza del fusil Partido Comunista conduce a nueva vida/se esfuma como el humo la duda, el temor/ tenemos la fuerza es nuestro el futuro/ Comunismo es meta y será realidad/tenemos la fuerza es nuestro el futuro/ Comunismo es meta y será realidad”.

que Abimael Guzmán en su retórica afirmaba que su movimiento buscaba “cambiar el alma”.⁶⁶ Era pues un sistema de creencias que apuntaba a relacionar a sus miembros con lo cósmico (el comunismo, según lo afirmaba) y lo espiritual.

Junto a dicha cultura visual-performática, el arte dramático fue impulsado e instrumentalizado, como lo vimos en la introducción del capítulo. No sólo las obras de Teatro Campesino escritas por Víctor Zavala se tornaron en espectáculo itinerante formativo para estimular la vinculación al grupo en zonas urbanas y rurales (Valenzuela 137), sino que el teatro fue central en la reafirmación ideológica de numerosos senderistas en las cárceles. El testimonio de muchos presos nos deja ver que el fortalecimiento de las creencias políticas en un espacio de reclusión era acelerado, pues se veían confinados en un lugar donde el adoctrinamiento era labor cotidiana (78-79). Fue así que un espacio como el carcelario se resignificó para dar a entender la transformación que pretendían obrar en aquel sitio. Se le llamó “Luminosas Trincheras de Combate”⁶⁷ y de la misma manera, se crearon incluso géneros singulares para sortear las restricciones que su condición de prisioneros les imponía: el teatro de ventana que, según cuenta Manuel Valenzuela respondió a la incomunicación impuesta a los presos del penal Yanamayo, por lo cual éstos usaron las ventanas como escenario y gestos para dar a entender la acción (146).

Mediante estos actos performativos, muchos de ellos en conjunción con aquellos propios de la religión, Sendero Luminoso logró que muchos de sus adeptos se radicalizaran y desarrollaran un fanatismo que “se fue convirtiendo en uno de los aspectos medulares de la identidad senderista” (*Hatun* 336). El camino a esa radicalización institucional, que con seguridad no fue en manera alguna uniforme sino que contó con varios grados de convencimiento a nivel

⁶⁶ “ (...)los comunistas ya sabemos la solución: con revoluciones culturales proletarias continuaremos la revolución en la sociedad socialista; su esencia, en perspectiva, es cambiar el alma, transformar la ideología. La cuestión es encarnar el marxismo-leninismo-maoísmo (...)” (Sobre campaña de rectificación”)

⁶⁷ Para más información sobre el papel de las cárceles en el programa político de Sendero ver José Luis Rénique, *La voluntad encarcelada: Las ‘luminosas trincheras de combate’ de Sendero Luminoso en el Perú.*

personal, corrió por cuenta de una estructura clara de instrucción, repetición, asimilación del concepto, autocrítica, castigo, reforma, aprendizaje que sigue un espiral con la meta de perfeccionar progresivamente al individuo dentro del sistema. La estructura se asimila a la de la disciplina. Después de todo, tanto la religión como la práctica militar impulsan vidas ascéticas, un autocontrol que se establece para forjar una organización capaz de emprender cualquier misión, pues sus miembros siguen un orden preciso. La organización como tal, sus principios y creencias empiezan a tomar el lugar central. Todo lo demás carecía de la prioridad y de la urgencia que la lucha política planteada por Sendero tenía:

Basta ya

Basta ya de esa canción Que solo canta penas de amores Y las tristezas de la flor	de qué servirá que cante el melódico zorzal No son tiempos de arco iris Sino de afiladas luces Y de fuego en el color	Hacer arte de combate Con su antorcha enarbolada Desde el norte y hasta el sur
Basta ya de suspirar Viendo pasar la procesión Y lamentar la realidad	Tiempos son de agudos versos	Con su letra proletaria y su Música de guerra Nuestra era nos demanda
Si está ardiendo el nuevo sol Para qué encender candiles Dando vueltas en un rincón Cuando ruge el huracán	De hacer coro con el trueno y Crear en plena acción El Partido nos demanda	A cantar con el fusil A bailar con el fusil A pintar con el fusil A escribir con el fusil

El poema *Basta ya*, publicado en *El Diario*, muestra aspectos relevantes en la concepción de Sendero sobre el arte y la vida privada. Primero, el menosprecio hacia los sentimientos privados (como las penas de amores y los suspiros) conduce a privilegiar lo público y a cancelar el sentir personal, tal como ya se había visto con la reelaboración del cuadro de Goya. Se resalta a la masa como un sujeto uniforme y coherente a quien se le demanda cierto actuar, de “crear en plena acción”. Lo afectivo se reduce a la lucha política. Según muestra el sociólogo Gonzalo

Portocarrero, en su trabajo con Raúl, un senderista, el Partido les enseñaba a sus soldados que era necesario “romper con el individualismo”, era necesario “eliminar la vida privada porque ‘cuando uno tiene algo privado es que esconde algo’” (*Razones* 177). Sendero efectivamente hablaría con desprecio de aquello que llamó “individualismo patológico” una noción que condenaba cualquier interés o preocupación personal. Así, los afectos, basados en sentimientos privados tampoco eran posibles, entre ellos la amistad. Raúl lo dice al mencionar que con los miembros de la escuela eran “compañeros de lucha, de principios, de ideología” pero “allí no hay eso (amistad)... el amigo lleva a un sentimiento personal... nos conocíamos con nombre de combate nada más” (*Razones* 177). Y es que el ingreso a Sendero implicaba dejar el nombre de familia y con él las relaciones afectivas, pero el uso del apelativo “compañero” en lugar de crear una relación cercana, íntima, hermandad, estaba cancelando los lazos más profundos y hacía del individuo uno más de la masa, un anónimo, puesto que se le negaba su misma individualidad desde el nombre mismo. Tales apelativos en lugar de unir, causaron cierta despersonalización.⁶⁸ Era la entrada en un mundo donde lo grupal sobrepasaba al interés privado. Incluso Abimael Guzmán lo establece al mencionar que no tiene amigos; camaradas sí (*Entrevista del siglo*).

El segundo aspecto relevante que muestra el poema es el apoyo a un arte que llama a la acción, al performance. La belleza que incita a la contemplación o al éxtasis no es reconocida (“Cuando ruge el huracán/de qué servirá que cante/el melódico zorzal”), todo debe tener un propósito, ser útil y la única manera es ser verbo. Esta fórmula ideológica se puso en acción no solo en canciones que entonan los lemas del grupo para promoverlo, o en este tipo de poesía que recita conceptos del Partido, sino que hizo del teatro un arte valorado en su capacidad propagandística y la educación, una de formación meramente política. Además, se creó un

⁶⁸ Quizá por eso los nombres familiares se constituyeron en espacio de resistencia (Sobre este tema ver el artículo de Ponciano del Pino H. “Family, Culture and ‘Revolución’: Everyday Life with Sendero Luminoso”).

modelo de hombre (héroe) que se muestra impávido frente a la muerte propia o la de sus compañeros de lucha, un hombre capaz de controlar sus emociones íntimas.

La represión de los sentimientos, especialmente los sentimientos privados (el amor o la amistad individualizados); sumado a la desestimación de las relaciones familiares tradicionales, al uso de un apelativo universalizado de “compañero” y a un fortalecimiento de las actuaciones (performance) en masa, dio paso a la desindividualización⁶⁹ y desanimó la creación de lazos afectivos. La falta de vínculo afectivo facilitaría la indiferencia o la violencia entre prójimos. Aunque Sendero parecía promover la construcción de una comunidad unida-fraterna, su mismo proceder fue cancelando incluso la posibilidad de conexión entre sus mismos miembros. Y es que el amor y la amistad se vuelven términos vacíos al no tener un recipiente específico. Las conexiones más privadas son las que nos permiten aprender a tener empatía al hacer posible un reflejo del yo y nuestras relaciones en otras personas, pero al desestimar la conexión privada, también eliminan la posibilidad de aprender empatía.

A la desestimación del vínculo privado se sumó la prioridad dada a los fines políticos desdeñando cualquier otro objetivo o interés entre sus miembros. Tal hecho le fue otorgando primacía al Partido SL, a la institución, por encima de todo otro orden familiar o personal, tal como lo presenta el manuscrito de 1985 de un militante, transcrito por Gustavo Gorriti:

Otros se cuidan, temen cometer errores, entonces no somos sinceros, no apelan a su condición, cuidan el pellejo. ¿Qué cuidan? Si nada tienen, si todo lo has dado al partido, tu vida no te pertenece, le pertenece al partido. Así qué tanto, qué tanto cuidar el pellejo (167)

⁶⁹ El psicólogo Philip Zimbardo es quien nos habla de “desindividualización” (*deindividuation*) (1969, 2007). Según su teoría en los casos en que la gente se sumerge en el grupo de manera profunda, sienten que no se destacan más como individuos, se sienten anónimos, y este sentimiento puede llevar a una “reducción de las restricciones internas”. Ante la disminución de la conciencia de sí mismo y la regulación, los individuos se vuelven irracionales, emocionales, impulsivos y más propensos a las acciones agresivas y violentas.

El partido cobró más preeminencia frente al individuo: finalmente todo, hasta la vida, le pertenecía. Por tanto, la estructura misma de Sendero como organización fue minando el ideal de amistad. Ya no era dar la vida (sacrificarse) por el amigo, sino que el referente cambió. Dicho cambio se reforzó mediante la frase convertida letanía política que se pronunciaba en cualquier reunión / performance del grupo: “Dar la vida por el Partido y la Revolución”, con lo cual se hizo evidente que la importancia del sujeto fue socavada, para instaurar en su lugar, a la institución como prioridad. La lucha dejó de ser con miras a ayudar al otro para convertir al movimiento mismo como centro y fin de la lucha.

Todos los ejemplos que acabamos de analizar demuestran cómo la radicalización política tuvo un movimiento circular: la creencia podría llevar a participar en los actos de apoyo al Partido, pero los actos en sí también intentaron forjar la creencia. Voluntaria o no, la realización del performance tenía un fin adoctrinador en que se insertó a los pobladores en una disciplina y se les dotó de una ideología que respaldaba la razón de ser del grupo y de la violencia: el sacrificio. Sin embargo, la disciplina y la jerarquización implantada no solo fue producto de performances de convencimiento que uniformaban al grupo de acuerdo con la disposición del mando superior. El performance y la teatralidad, ligados a la idea de sacrificio, tuvieron presencia a varios niveles para lograr cohesionar el movimiento político que constituyó Sendero: no solo se les exigió a los miembros del Partido integrarlo en su cotidianidad, sino que también fue interiorizado por Abimael Guzmán, quien se convirtió en el Presidente Gonzalo, líder máximo y guía fundamental del Partido.

“Donde vas respiras Abimael Guzmán”: El performance del líder

Entrar a ser miembro del Partido Sendero Luminoso implicaba entrar en un sistema disciplinario. Finalmente, ¿no es acaso la religión un sistema disciplinario que establece a Dios

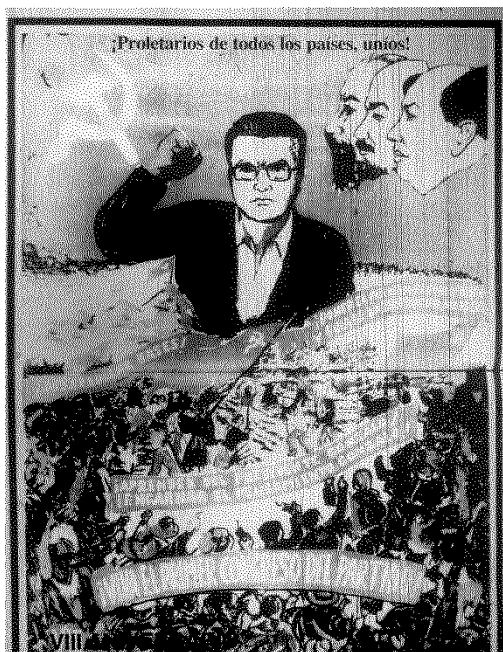
como supremo vigilante, aquel de la mirada disimétrica, según lo denomina Derrida (*dissymmetrical gaze*⁷⁰), que percibe incluso intenciones durante el periodo de prueba (la vida) y verifica la capacidad del individuo de restringirse? Michel Foucault, por su parte, presenta la misma idea bajo el concepto de inspección o vigilancia jerárquica, calificado como uno de los dispositivos que garantizan el éxito de la disciplina.⁷¹ La vigilancia jerárquica supone una coacción por medio de la mirada, “un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder” y que asegura la relación desigual: la habilidad de observar no es recíproca, sino que se reserva para aquel en posesión del poder. Fue así como en concordancia con este modelo el Partido obró estableciendo al Presidente Gonzalo como jefe supremo a quien obedecer y rendirle cuentas, seguido de unos comandos con un orden de importancia bien establecido, hasta llegar a afirmar la idea de que el Partido tenía “ojos y oídos por todos lados”.

La estructura misma del movimiento político buscaba dirigir a las personas al sacrificio de lo más preciado: la vida misma. Por esa razón, se requería de una arraigada convicción y de una figura muy fuerte de líder para guiar a las masas a la revolución, es decir, hacia el futuro y la salvación que se anunciaba. Abimael Guzmán fue progresivamente ganando fuerza, poder, hasta convertirse en el líder máximo e interpretador de la realidad para todos los involucrados con Sendero. Según él, todo proceso debía tener un “jefe que sobresale sobre los demás o encabeza a los demás” tal como Marx, Lenin y Mao fueron centrales para sus respectivos procesos.

⁷⁰ Tomo este término de Jacques Derrida que lo explica así: “The dissymmetry of the gaze, this disproportion that relates me, in whatever concerns me, to a gaze that I don’t see and that remains secret from me although it commands me, is the terrifying, dreadful, tremendous mystery that, according to Patočka, is manifested in Christian mystery” (*The Gift of Death* 29)

⁷¹ Foucault establece que “el éxito del poder disciplinario se debe sin duda al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es específico: el examen). (*Vigilar y Castigar* 175)

Sin embargo, la imagen de líder máximo de Guzmán no se apoyó sólidamente en una racionalización como cabría pensar de un catedrático de filosofía, sino que integró profundas contradicciones, muchas de las cuales fueron soslayadas mediante la proyección de una imagen con reminiscencias cristianas y comunistas. Un performance que ayudó al líder a afianzarse y ganar adeptos. La modulación firme de la voz (a modo de certeza de pensamiento), los gestos de autoridad, gesto de convicción y dominio del saber, enmascararon las ambigüedades, las tensiones, los lugares comunes y las contradicciones de sus palabras y teorías.⁷² Especialmente en los inicios, la formación de la imagen de Guzmán dependió de un efectivo manejo de su imagen en público a través de discursos políticos. A este respecto Gonzalo Portocarrero llama la atención sobre la capacidad retórica de Abimael Guzmán durante sus años de profesor y también



como líder máximo de Sendero Luminoso:

La fuerza de Guzmán estuvo sobre todo en ser categórico y persuasivo. En la fluidez de su discurso en un medio donde no había pericia en el uso de la palabra, donde demasiada gente había sido silenciada por la imposición colonial. Muchos recuerdan hasta ahora la admiración que la elocuencia de Guzmán les despertaba. Era muy famoso, como profesor y como conferencista (Portocarrero, 2012, 39).

Es justo esa imagen de firmeza y resolución de Guzmán, replicada luego en la cultura visual del grupo guerrillero mediante los afiches de propaganda del partido, la que sus seguidores tendrán de su líder: la mirada firme, severa y el puño derecho en alto denotan

⁷² Como ya se mencionó, un ejemplo de las aporías de su discurso se pueden apreciar en “La entrevista del siglo” (*El Diario*, domingo 31 de julio de 1988) en su presentación del comunismo como ‘ideología’ pero que es ‘científica’, y por ello, ‘verdadera’. Según su concepción esta ideología comunista se había venido formando hace 15 mil millones de años (“Desarrollar la guerra popular”).

adhesión al comunismo pero también determinación y fuerza. Además, su posición en frente de la multitud hace evidente su liderazgo.

No obstante, de un profesor que da discursos políticos a aquel líder considerado casi Dios y capaz de movilizar ejércitos había un gran salto. En un inicio, su imagen se alía a la de otros ideólogos que él considera fundamentales para entender la historia. Dentro de una trinidad predecesora constituida por Marx, Lenin y Mao-Tse Tung, la imagen del Presidente Gonzalo se plantea como seguidora, aquel que tiene el conocimiento de estas teorías, puede difundirlas y explicarlas. Los carteles distribuidos profusamente muchas veces muestran este imaginario: la trinidad ideológica seguida de la imagen de Abimael Guzmán apela a imágenes religiosas

familiares, reproducidas en contextos religiosos cristianos. Estos últimos generalmente muestran la deidad como conformada por tres personajes y que regularmente se encuentran sobre el mundo o en los cielos. Aquí sin embargo, encontramos a los personajes considerados como padres del comunismo en una montaña, lo cual también apela al



sentido de religiosidad de las comunidades peruanas en la medida en que ancestralmente las montañas fueron deidades principales en la cosmovisión andina. Los Apus, como se les conocían, se relacionaban con los ciclos vitales de la región, y eran lugares donde se desarrollaban diversos ritos, además de constituir el espacio familiar para muchos de los peruanos de los Andes. Por tanto, no se puede desestimar el tipo de conexiones que estas imágenes activan en relación con las creencias ancestrales de muchos comuneros.

A medida que el Presidente Gonzalo ascendió en importancia en el imaginario Senderista, las otras figuras ideológicas perdieron su principalidad. Guzmán se estableció como el único capaz de descifrar y formular estrategias para la realidad específica de Perú:

En síntesis, el Pensamiento Gonzalo no es sino la aplicación del marxismo-leninismo-maoísmo a nuestra realidad concreta; esto nos lleva a que específicamente es principal para nuestro Partido, para la guerra popular y para la revolución en nuestro país, subrayo específicamente principal. (“La Entrevista del Siglo”)

La cita muestra cómo se le va restando importancia a las otras figuras de la ‘cosmología’ comunista: Marx, Lening y Mao-Tse-Tung, para posicionar a Guzmán, el único capaz de enunciar la doctrina (El Pensamiento Gonzalo) como principal. Él mismo subraya “específicamente principal” en sus palabras. Así, su presencia poco a poco fue pasando de ser el hombre que explica la teoría, a ser aquel que interpreta con precisión la realidad peruana y a dirigir el movimiento que llevaría a una nueva era. Ya no estaría en una posición más baja con respecto a los otros ideólogos como mero seguidor, ahora sería el central, el único relevante para la coyuntura peruana. El afiche mismo juega con esta imagen de seguidor/figura central. Guzmán o Presidente Gonzalo sería considerado como aquel capaz de entender la coyuntura histórica y determinar la dirección que debían seguir. Llega entonces a ser profeta, a tener matices mesiánicos (*Hatun* 113) o, incluso, a establecerse como una suerte de Dios: con poder absoluto entre sus seguidores y el poseedor de la Verdad.⁷³ Por eso mismo, sus afirmaciones no daban lugar a duda ni a discrepancia (Chavez 144).

⁷³ A este aspecto es que hace referencia el libro de Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser Dios*. También los textos de Gonzalo Portocarrero: *Razones de sangre y Profetas del odio*, analiza el substrato religioso que muchas de las prácticas de Sendero Luminoso tuvieron, incluido la cultura mesiánica y la presentación del Presidente Gonzalo como máximo profeta o dios.

Dicha imagen encumbrada del Presidente Gonzalo se vería reforzada entre la multitud a través de performances de convencimiento tales como los analizados en el apartado anterior. Un ejemplo lo da la tonada de “Al presidente Gonzalo” que hacía parte del repertorio de canciones enseñadas y entonadas durante los actos de la organización. Su letra rezaba:

El Presidente Gonzalo el
 más grande marxista-leninista-maoísta
 viviente sobre la faz de la tierra
 es garantía de triunfo comunista
 es jefatura del Partido y la revolución
 El pensamiento Gonzalo en nuestra patria
 aplicación creadora del maoísmo
 el Presidente Gonzalo lo ha plasmado
 luz en el mundo de rojo amanecer

Dirigiendo la Guerra Popular
 nos ha dado el Nuevo Poder
 comités populares abiertos
 sostenidos en ejércitos y las masas
 con un Partido Comunista militarizado
 El Presidente Gonzalo nos conduce
 al Comunismo nuestra meta final
 él es el gran continuador de Marx
 Lenin y el Presidente Mao Tsetung

La presentación del Presidente Gonzalo como “el más grande marxista-leninista-maoísta” lo separa de cualquier otro individuo y le da una categoría más alta: entre todos los vivientes es el más grande, es la garantía de triunfo. Se le están otorgando características excepcionales y se le reconoce como líder al afirmar que “nos conduce” hacia la “meta final”. Además, la canción lo afirma como directivo (“dirigiendo la guerra popular”), como aquel que presenta la doctrina que deben seguir (“El pensamiento Gonzalo... aplicación creadora...”) y el creador de los comités, que contaron con facultades sancionadoras. En su figura se concentran entonces el poder ejecutivo, legislativo y judicial, lo cual lleva a manifestarlo como una figura absolutista.

Un elemento esencial para lograr la transformación de la imagen de Guzmán de profesor ideólogo a una de líder absoluto, fue el juego con la presencia y la ausencia. La imagen que

Abimael fue creando pasó del performance de seguridad y confianza que le hacía merecedor de la admiración del público para volverse sombra. Si la teatralidad es un juego entre lo visible y lo no visible, la figura del Presidente Gonzalo vendría a ejemplificarlo, pues se evaporó para quedar como marco que ayuda a perfilar una imagen mítica, creada, omnipresente. Ya no el que performa, sino el ojo que vigila y ordena el performance de los otros. El testimonio de un ex interno del penal Miguel Castro, Carlos Rojas lo presenta:

Aquí pasó lo mismo, había un culto a la personalidad de Abimael Guzmán. Era un mito. Y, ¿por qué se genera un mito? Por lo general, las ideas no tienen frío, hambre, mientras yo le genere una aureola a una idea, no hay problema (...) Lo veían como dios, era su Cristo, su Dios, su Mesías, el hombre que nunca se equivocaba, había un misticismo, un misterio. Tú, cuando quieres hablar de Dios, Dios no se equivoca, no tiene hambre, no tiene frío, no cambia, no se equivoca nunca. Uno porque nunca da la cara, es algo escrito, algo elaborado que todo el mundo acepta o no acepta. Abimael Guzmán nunca aparecía públicamente, había un misticismo, un misterio, o sea lo que la gente había hecho era generarse una idea, una imagen, de lo que es la persona a su imagen y semejanza, Abimael Guzmán era lo mismo, cada uno tenía una idea de Abimael Guzmán que era distinta a la del otro, pero era tu idea, amabas eso, amaban esa idea, habían logrado idolatrar a la imagen que ellos habían creado, no al verdadero Abimael, sino al Abimael Guzmán que ellos habían creado, por eso que nunca aparecía, el partido es mil ojos y mil oídos, estaba en todo, como dios, no te puedes escapar, donde vas respiras Abimael Guzmán. (Citado en Chavez 146)

Lo que la cita capta muy bien es la ausencia de Guzmán como presencia física, pero a la vez su ubicuidad en los rituales del grupo, la constante mención a su nombre y sus imágenes por doquier a las cuales los senderistas les había atribuido sus propios sueños y cualidades. En un vuelco al tropo del máximo efecto de terror con la ausencia del ataque (pues la mente del público llena los vacíos con sus propias paranoias y profundos miedos), se operó con la ausencia del ideal, de la perfección, lo cual ayuda a que de la misma manera la audiencia llene los vacíos con sus propios sueños, con las cualidades que se le antojan más sublimes, con las maravillas que imagina. Así, la imagen de Guzmán era resultado de elementos performáticos, como es evidente, del juego entre la presencia y la ausencia, ya que en el espectáculo es tan importante recalcar la imagen del protagonista, como saber cuándo retirar al personaje de la escena.

La fuerza cobrada por la idea del líder se correlacionaba con una mengua en el poder del individuo, tal como lo vimos en el anterior apartado. Yeiddy Chavez afirma que “los senderistas presos tenían como ideal parecerse a Abimael Guzmán, renunciando paralelamente a su individualidad” (165). La merma de poder individual junto a la imagen de Guzmán como líder, dio paso toda una organización jerárquica propia de los ejércitos que contraviene el ansia de igualdad radical, “Diluirse en el colectivo”⁷⁴ reiterada en esta organización. Recordemos que el ideal de fraternidad se construye sobre la idea de los hermanos, que poseen igualdad de derechos, mientras que la idea de Mesías o Dios se relaciona con el patriarcado. Hombres y Dios no están en pie de igualdad, es el segundo quien determina la norma, exige y castiga a los primeros que no

⁷⁴(Portocarrero, *Razones* 54). Sin embargo, otra fue la estructura que se observaba en el grupo: “El tipo de relaciones sociales que se establecieron mediante la concepción de las jerarquías políticas dentro del penal fueron muy fuertes, las jerarquías partidarias no se perdían aún dentro de la cárcel y los altos mandos políticos y militares gozaban de un estatus que en la vida cotidiana se traducían en ciertos privilegios y gran admiración. ‘Los mandos en el penal eran personas que comían mejor que el resto, que tenían lo mejor, tenían privilegios, el mismo hecho de tener un cargo en el partido les daba esa jerarquía y la gente lo sabía, por eso que los protegían y los idealizaban, los veían como personas superiores a todos’ (Citado en Chavez 161). El artículo de Ponciano del Pino “Familia, Cultura y Revolución” también muestra las contradicciones del discurso de igualdad de Sendero que en la praxis mostraba fuertes rasgos de desprecio, racismo e intolerancia con grandes sectores de la población (163).

hayan seguido su dirección. Sin embargo, en esta estructura jerarquizada, propia tanto de comunidades religiosas como de ejércitos permite que los imaginarios de ambos se intersequen.⁷⁵ Tal como con la enfermedad y el conflicto civil argentino, vemos cómo existen vasos comunicantes en los imaginarios. Se crea entonces la mirada disimétrica (*dissymetrical gaze*) que se mencionó antes, en la cual ese Otro absoluto ordena a sus subordinados el sacrificio para cumplir con sus fines.

Ahora bien, una vez que la imagen del Presidente Gonzalo había adquirido características absolutas, y la capacidad de agencia de los individuos que ingresaban a Sendero se había reducido, la orden de sacrificio que el Presidente Gonzalo emitía puso al sujeto en una disyuntiva frente al orden fraternal. El filósofo Jacques Derrida explica que cuando el Dios absoluto exige el sacrificio y el fervoroso adepto debe obedecer para demostrar su celo en el servicio se establece un conflicto entre dicha orden y la exigencia ética. Para Derrida, la exigencia ética se regula por la generalidad (*generality*). La ética implica una interacción con los demás, un grado de involucramiento en el grupo que apremia al individuo a hablar para responder por las decisiones, y a dar cuenta de las acciones propias ante el grupo (*The Gift of Death* 61). El otro absoluto (aquel poseedor de la mirada disimétrica) no tendría que someterse a una ética, pues no se encuentra obligado a justificarse o a dar razón de sus motivaciones por el hecho de estar en una posición superior. La exigencia ética se daría entre sujetos en una posición no jerarquizada.

El conflicto entre esta exigencia ética y la orden de sacrificio la ejemplifica Derrida al analizar la situación de Abraham ante el sacrificio de Isaac. La orden que Dios le ha dado a Abraham se convierte en secreto, en cuanto este último oculta el mandato dado por Dios tanto a

⁷⁵ Comunidades como la Compañía de Jesús fueron formadas alrededor de ideas militares puesto que su ideólogo Ignacio de Loyola contaba con experiencia en la vida militar y gustaba de leer historias heroicas como *El Cid* y *La canción de Rolando*. Así, en su edad adulta cuando emprendió su labor religiosa yuxtapuso imaginarios religiosos y militares pronto en la creación de una orden que pretendía ser combativa, en cuanto debía verse como apoyo del Papa y de la Contrarreforma.

su hijo como al resto de su familia. Al no relatar a los demás sus resoluciones, al no dar explicación frente a sus actos, se aleja del orden ético, no responde por nada ni frente a nadie.⁷⁶

Abraham queda entonces en medio de una paradoja de responsabilidad. En palabras de Derrida:

The two duties contradict one another, one must subordinate (incorporate, repress) the other. Abraham must assume absolute responsibility for sacrificing his son by sacrificing ethics, (...). Absolute duty demands that one behaves in an irresponsible manner (by means of treachery or betrayal), while still recognizing, confirming, and reaffirming the very thing one sacrifices, namely the order of human ethics and responsibility. In a word, *ethics must be sacrificed in the name of duty* (Derrida 66-67). [El subrayado es mío]

La problemática a la que se enfrenta Abraham tiene relación con la imposibilidad de cumplir con la exigencia ética y con su deber frente al superior [deber absoluto] al mismo tiempo. Son mutuamente excluyentes. El sacrificio entra a jugar parte en esta problemática en cuanto el deber absoluto ordena sacrificar la ética, no solo al imponer el secreto (no comunicar ni responder por las acciones), sino también al exigir al sujeto que ataque a su igual, acciones que denotan la presencia de fratricidio. En otras palabras, renunciar a la ética significa sacrificar la fraternidad.

Esta paradoja de responsabilidad resuena con frecuencia en ejércitos donde jurídicamente ha habido conflictos entre la figura de la “obediencia debida” y la de la “objección de conciencia”⁷⁷. La objeción de conciencia, basada en una reflexión ética, queda relegada en el

⁷⁶ "What it also implied is that, by not speaking to others, I don't account for my actions, I answer for nothing, I make no response to other or before others" (*Gift of Death* 61)

⁷⁷ La obediencia debida u *obediencia jerárquica*, se refiere a la observancia de órdenes antijurídicos en razón de un mandato impartido por un superior jerárquico. Como consecuencia, el subordinado que da efecto a la orden es eximido de responsabilidad y de sanción. Es importante ver que en el caso de Argentina, el gobierno de Raúl Alfonsín convirtió esta figura en una disposición (no.23521 de 4 de junio de 1987), como método de lidiar con las denuncias y el descontento de los mandos militares durante la época posterior a la Guerra Sucia. La objeción de conciencia se refiere a la situación contraria, cuando el subordinado se niega a seguir órdenes de sus superiores o normas jurídicas en razón de creencias religiosas o éticas.

caso de una orden emitida por otro superior, pero aún más en el caso de un otro absoluto. La disimetría que le asigna a Dios la facultad de poseer la Verdad coacciona con mayor eficacia, puesto que el conocimiento asignado a ese ser superior hacen difícil cuestionar su proceder, lo deja libre de cuestionamientos: él sabrá mejor. El subordinado queda ante un callejón sin salida: la posibilidad de objetar al mando supremo y tornarse en disidente (aunque aliado de una ética) lo haría ganar el odio del superior, su destino sería enfrentar la ira divina; pero si decide proseguir con la orden y guardar el secreto, quiebra el pacto ético con sus semejantes. De cualquier manera se torna en enemigo.⁷⁸

El caso que ejemplifica cómo obró el mando vertical en las decisiones de sacrificio del hermano, cuando se afirmaba ir en pos de un objetivo que atañía más a los designios del líder es la masacre de Lucanamarca. La conocida cita de Abimael Guzmán en que justifica la muerte masiva como método de guerra, permite visualizar la imposición de un orden jerárquico que da origen al ataque contra el hermano-semejante y resulta en la muerte de inocentes, niños y mujeres embarazadas, aquí calificada de ‘exceso’:

La lucha ha sido intensa, dura, han sido momentos complejos y difíciles. Frente al uso de mesnadas y la acción militar reaccionaria respondimos contundentemente con una acción: Lucanamarca, ni ellos ni nosotros la olvidamos, claro, porque ahí vieron una respuesta que no se imaginaron, ahí fueron aniquilados más de 80, eso es lo real; y lo decimos, ahí hubo exceso, como se analizará en el año 83, pero toda cosa en la vida tiene dos aspectos: nuestro problema era un golpe contundente para sofrenarlos, para hacerles comprender que la cosa no era tan fácil; en algunas ocasiones, como en ésta, fue la propia Dirección Central la que

⁷⁸ Un testimonio respecto a esta situación lo presenta Yeiddy Chavez en su artículo (155-157) donde el testimonio de una exmilitante afirma: “Si no pensabas igual que ellas [las otras presas militantes de Sendero], tú pasabas a ser su enemigo, si tú preguntabas, estabas en su contra (...)” (155).

planificó la acción y dispuso las cosas, así ha sido. Ahí lo principal es que les dimos un golpe contundente y los sofrenamos y entendieron que estaban con otro tipo de combatientes del pueblo, que no éramos los que ellos antes habían combatido, eso es lo que entendieron; el exceso es el aspecto negativo.

Como Guzmán refiere, fue la Dirección Central de Sendero la encargada de “planear” y “disponer”. Fueron ellos quienes concibieron como necesario el “exceso” para hacer entender la fuerza de su movimiento político, para demostrar su poder. El planteamiento de Guzmán es igual: la ética y por tanto, el ideal de fraternidad, debía ser sacrificada en el nombre de aquello considerado principal: dar un golpe contundente y hacer entender al enemigo la fuerza de su ejército. La decisión de llevar a cabo la acción fue de la Dirección, los subordinados se constituyeron en los ejecutores. Tal como para Abraham, la orden de la Dirección se tornaba en acción: la ofrenda de vidas, el sacrificio, con miras en un objetivo superior.

Sin embargo, si las dos primeras instancias trabajaron para, mediante el performance, crear un orden jerárquico (disciplinario) que garantizara cohesión grupal, el rechazo a la emoción privada, y la fidelidad al líder, el objetivo último estaba en prepararlos para el performance final. Esa era la última prueba (examen) en que el guerrillero podría demostrar su entrega a la causa, la máxima muestra de convicción y control sobre las emociones personales. Era la ‘entrega total por los demás’: el sacrificio de la vida. Por tanto, su performance era el más complejo, los símbolos de la entrega de la vida, del dolor y la sangre convergían en un espectáculo que se integraba a la disciplina inculcada por el Pensamiento Gonzalo: no solo era prueba de lealtad (examen), sino también fue instrucción en un esquema claramente jerárquico de poder (inspección jerárquica), una acción que integraba el mecanismo disciplinario en sí misma.

“Quien no teme morir cortado en mil pedazos...”: El performance de la fe

El sacrificio como performance guarda una fuerte relación con lo que llamaremos espectáculos del suplicio. Los espectáculos de suplicio constituyen el sacrificio máximo (ofrecer la vida de un ser), pero también son aquellos donde el performance cobra características más espectaculares. Constan de víctima, victimario, público, ideología compartida que le permita a la comunidad asignarle significado al acto, e implica hacer de la muerte o el maltrato de un cuerpo un performance. Michel Foucault plantea que el suplicio como espectáculo desempeña una función jurídico-política, pues se construye como un ceremonial (es decir, dentro de lo performativo: espectáculo), pero aunque en *Vigilar y Castigar* Foucault lo asocia con el castigo, considero que este performance del suplicio se puede construir ideológicamente de dos maneras dependiendo de cuál de los actores se enfoque. El sacrificio es el primero de ellos y su énfasis está en la víctima (mártir), que puede ser –aunque no siempre es– actor y el receptor, pues se entrega a la causa haciendo parecer su acto voluntario y abraza el dolor impuesto sobre él, lo cual le da un espacio de agencia pero a su vez es el sujeto de la pena impuesta. Este tipo de performance de sacrificio, el del mártir, está muy ligado a lo religioso y fue el que la narrativa de Sendero Luminoso alimentó, validó y diseminó con enardecimiento, pero entre los resquicios de este espectáculo se colaba otro que, con una apariencia similar, lograba ser asimilado al de sacrificio, aunque sus objetivos y características variaban. Fue una cierta duplicidad que le permitió al espectáculo del suplicio abrirse a estas dos posibilidades de manejo del cuerpo maltratado. Empezaremos analizando la lógica del espectáculo del suplicio que significa el sacrificio-martirio, y más adelante entraremos a ver el segundo: el de reafirmación del poder.

El sacrificio máximo: el martirio por la causa

El sacrificio para conseguir un bien superior fue justamente la visión implantada por Abimael Guzmán o el Presidente Gonzalo en sus discursos. En su retórica, el sacrificio podría traer un nuevo mundo: la sociedad de la “gran armonía” regida por un comunismo que la materia eterna había estado construyendo por 15 mil millones de años (“Desarrollar la Guerra Popular sirviendo la Revolución Mundial”). Así, ellos poblarían la tierra con “luz y alegría” (“Somos los iniciadores”). Aunque antes tenían que sortear obstáculos, había que atravesar “la más alta potenciación de la lucha de clases”, una gran tormenta, para acabar con la iniquidad, la bestia, el monstruo (“Sobre Campaña de Rectificación”). Este discurso apocalíptico entraba a presentar como bien mayor el triunfo del comunismo, por el cual valía la pena la renuncia a la vida:

Y, en consecuencia se nos plantea el problema de la cuota; la cuestión de que para aniquilar al enemigo y preservar las propias fuerzas y más aún desarrollarlas hay que pagar un costo de guerra, un costo de sangre, la necesidad del sacrificio de una parte para el triunfo de la guerra popular. (“La Entrevista del Siglo”)

Somos combatientes y sabemos que la lucha armada demanda su cuota de sangre; y, lo prueban los hechos, ofrendamos nuestras vidas como nos enseñan el pueblo y el proletariado y como la revolución lo exige (“Desarrollemos la Guerra de Guerrillas”).

En las citas podemos ver varios aspectos que Victor Strenski señala como propios de la visión eucarística del sacrificio: primero, la inmolación de la víctima para acabar con un mal. En este caso el mal adquiere la forma de enemigo, de una institucionalidad funesta. De quererse lograr el cambio en el orden cósmico, mediante la revolución, se ha de renunciar a la vida, se ha de tener un compromiso total con la causa, por eso, los elaboran como una ‘ofrenda de las vidas’, con

miras a un fin mayor: la sociedad de la gran armonía. En segundo lugar, hay en el sacrificio una transacción de un bien por vidas y la moneda de cambio es la sangre. Las ideas del “problema de la cuota” y del “costo de sangre” hacen evidente la entrada del sacrificio en una economía. Ritual heredado de sociedades antiguas donde se ofrendaba para garantizar buenas cosechas, evitar desastres naturales o garantizar la colaboración de la naturaleza personificada en dioses, el sacrificio todavía conserva esa connotación de ofrecer generalmente un animal o un humano que debe ser inmolado, lo cual da paso a la visión de la sangre, tradicionalmente vinculada al ritual del sacrificio y sinónimo de vida, de lo sagrado.

La sangre entra a formar parte del espectáculo público no por casualidad. Es la metáfora central en la retórica de Sendero que denota al sacrificio, tal como lo vemos en las citas anteriores donde se habla de la cuota/costo de sangre, pero muchas otras más mencionan “el baño de sangre en el país”, la sangre perversamente vertida (“Desarrollar la Guerra Popular”) o lemas frecuentemente repetidos como que la “sangre riega la revolución en vez de ahogarla”. La sangre y su color, el rojo, hacen parte de un fuerte imaginario simbólico. El color transmite la idea de sustancia vital, pues el rojo es universalmente símbolo fundamental del principio de vida y de ciertas emociones. Pero la misma asociación con la sangre hace que el imaginario del color se vea ligado igualmente a la sangre (principio de vida y muerte), al sacrificio, la rabia, el fuego y la violencia (Chevalier 663-664).⁷⁹ Y no es de olvidar que se conecta con el comunismo, en cuanto es el color representativo de esta ideología.

Lo visual, sin embargo, se amplía cuando se toma no solo la sangre presente en el sacrificio, sino este acto en sí. El sacrificio cuenta con varios elementos que le han permitido estar asociado con el teatro. Víctor Turner lo relaciona con la teatralidad, puesto que involucra

⁷⁹ Este análisis del color rojo fue tomada de Gonzalo Portocarrero, quien desarrolla este tema de la simbología del color rojo y negro en Sendero (Portocarrero, *Razones* 50-54).

actores y sistemas de relaciones sociales⁸⁰. Requiere de dos protagonistas: una víctima (voluntaria o no) y de un victimario que lleve a efecto el acto, pero además se espera que la acción sea pública. El sacrificio tiene lugar ante los ojos de la comunidad o su noticia debe llegar a ella, la cual, basada en una ideología fuerte, le asigna valor a la “pérdida” de aquello ofrendado. Dicho acto no tiene sentido si no hay convicción de que se está pagando el precio que permitirá hacer la transacción y obtener el beneficio buscado. Es la ideología la que transforma el ‘desperdicio’ de una vida u objeto en algo trascendente,⁸¹ pues la pérdida de la vida del sujeto, de su productividad y futuro se valida en la concepción de su muerte como un beneficio colectivo mayor. Por ello, en el fondo de todo sacrificio está la creencia de la preeminencia del grupo sobre el individuo. La preferencia por lo plural en contraposición a lo singular, no quiere decir que el sacrificio se conciba como un acto que implica un bajo costo o se desprecie la vida del inmolado. Al contrario: no se ofrenda lo despreciable sino lo valioso. Guzmán mismo se refería a la ofrenda de “los mejores hijos”.⁸² Así la ofrenda se hacía visible y divulgada entre el pueblo, pues era la manera de otorgarle en el imaginario su adecuada dimensión.

Sin embargo, el espectáculo de suplicio (del que el sacrificio forma parte) es espacio aglutinante de diversos intereses políticos. Es un espectáculo donde es posible que tenga lugar

⁸⁰ It should be stressed, however, that every sacrifice requires not only a victim (...) but also a sacrificer. That is, we are always dealing not with solitary individuals but with systems of social relations –we have drama, not merely soliquy (*Dramas, Fields* 69).

⁸¹ George Bataille es el que reflexiona sobre ese punto pues idealiza el proceso de sacrificio. Para él, el sacrificio es la antítesis de la producción. El sacrificado es rescatado de cualquier función utilitaria, de cualquier lazo que lo subordine (Bataille 43-49), pero el teórico pasa por alto la objetivización del sacrificado al quitársele agencia en el acto. Bataille solo nota este aspecto al mencionar que la víctima no entiende su posición de que el discurso es monológico (44), pero no extiende su análisis sobre esta aporía de pérdida de agencia (objetivización) y al mismo tiempo rescate del sujeto de cualquier función utilitaria/lazo que lo subordine.

⁸² “Y hoy, tus mejores hijos, carne de tu carne, acero de tu acero, forjados en tus mil combates y templados en tu inagotable acción, siguiendo tu luminoso y heroico ejemplo, hoy pueblo nuestro, tus mejores y fieles hijos han desplegado al viento la roja y llameante bandera de la rebelión, se han levantado en acciones armadas abriendo el camino que todos hemos de seguir: el de la revolución democrática que derrumbe el dominio imperialista, la opresión feudal, la explotación capitalista burocrática (...)” (“Desarrollemos la guerra de guerrillas”)

cierta duplicidad⁸³, pues convergen tanto la violencia brutal de un poder intentando mostrar su dominio, como el discurso alternativo de resistencia al poder supremo que el castigo intentaba transmitir. Este último espectáculo de resistencia es el que se relaciona con el sacrificio-martirio, pues se percibe como una “prueba” para demostrar la fidelidad al ser absoluto y un acto que podría beneficiar a la Iglesia. Los fieles responden al espectáculo de suplicio (y poder) impuesto sobre ellos resignificándolo como agentes que abrazan la pena impuesta para mostrar la virtud y fidelidad extrema a su fe, para validarse como comunidad, aún en momentos donde el dolor extremo y el miedo acechaban. Además, este contradiscurso de los inmolados también trata de establecer el espectáculo del sufrimiento como una forma de pedagogía y a su vez, generar solidaridad. El martirio público puede construirse como acción que trae gloria, elimina la lógica de deshonor, y forma parte de una lógica ejemplarizante de coraje y virtud (Castelli 105-120). Así, el mensaje del espectáculo del suplicio desde la perspectiva del sacrificio-martirio puede ser la exaltación de la virtud, un inocente muere para convertir a otros, mostrar su fe y entrega a la causa, dando testimonio y diseminando su credo con cada golpe y tormento que sobrellevaba.

Sendero, como ya vimos, hablaba de la necesidad de entregar la vida para el triunfo de la revolución porque con ella sobrevendría un nuevo mundo. El sacrificio, entonces, se realizaba por el bien de los que quedarán vivos. Seguía el discurso de la muestra de amor más grande al amigo, pues se daba la vida para construir una sociedad perfecta y, por tanto, había que despojarse del temor personal, del ‘individualismo patológico’, para abrirse a la posibilidad de una gran dádiva: la revolución y a partir de ella, el nuevo mundo que sobrevendría. El testimonio de Dora, una guerrillera de 16 años, muestra esta ideología:

Al referirse al temor a la muerte, la locuaz guerrillera sentencia “La principal consigna que nos ha dado el Partido es despojarnos de todo temor y enfrentarnos

⁸³ Ver definición de duplicidad en pág. 33.

al enemigo con las armas en la mano”. Nuestra vida, en todo caso, es la cuota que brindamos a la revolución y si se pierde, habremos entregado nuestra cuota.

Habremos regado la revolución. (*El Diario*, Septiembre de 1988, p.5)

En la cita vemos elementos mencionados de esta lógica del sacrificio-martirio: la carencia de temor frente a la muerte y la búsqueda de un fin mayor. Del segundo ya hablamos en líneas anteriores, pero si revisamos el primero, empezamos a notar que la ausencia de temor se torna en forma única de demostrar la fe absoluta y ganar la recompensa. Es condición *sine qua non* del martirio porque es a la vez una prueba de fortaleza, como el medio de transmisión del mensaje ejemplarizante para crear compasión y así difundir la fe. El epígrafe del comunicado “Desarrollemos la guerra de guerrillas” reza que “quien no teme morir cortado en mil pedazos, se atreve a desmontar al emperador”. Se intenta imponer, nuevamente, una (auto)disciplina donde el individuo controle sus emociones incluso en condiciones extremas. La perfección de la actuación del mártir se mide con la balanza de la represión emocional.

La carencia de temor a su vez inserta el martirio dentro de una narrativa de heroísmo. La historia se convierte en una épica donde el sacrificado no solo se construye como valiente, quien da vida a los demás, sino que él mismo gana la eternidad. Por ello, la historia que Sendero Luminoso estaba construyendo se definía como “heroica e inmarcesible” (“Desarrollemos la guerra de guerrillas”), como la “grandiosa epopeya de la historia mundial” a la que los hombres tienen el privilegio de asistir porque “nunca antes los hombres tuvieron tan heroico destino” (“Somos los iniciadores”). Sería entonces una época extraordinaria, una “gesta” que hace memorables a aquellos que participan en ella. La lógica del honor, reconocimiento y memoria entra a obrar aquí y nos hace ver dos lados de la economía del sacrificio como mártir, el que presenta su acción como un acto de amor hacia su prójimo, desinteresado y bondadoso, pero

también un acto que guarda una recompensa privada. En la lógica cristiana era el paraíso, en la lógica de la guerra es otro tipo de vida eterna: la memoria. No es de otra manera como Sendero Luminoso construye el simbólico Día de la Heroicidad en su imaginario:

El monstruoso e infame genocidio que por mandato gubernamental y con carta blanca perpetraron las Fuerzas Armadas y aparatos represivos, con ciego odio al pueblo y perversa furia homicida se estrelló contra la indoblegable, férrea resistencia feroz de los camaradas, combatientes e hijos de las masas que enarbolaron ideología, valor y heroicidad desplegadas audazmente en encendido desafío bélico; y si la bestia reaccionaria bebió sangre hasta el hartazgo para imponer la paz de los muertos, las vidas miserable y arteramente cegadas transformándose en imperecederas, plasman la trilogía monumental de las luminosas trincheras de combate de El Frontón, Lurigancho y Callao, hito histórico que proclamará, más y más la grandeza del Día de la Heroicidad⁸⁴

Esta cita forma parte de un comunicado del Presidente Gonzalo para celebrar el que habían decretado como Día de la Heroicidad. Tal día conmemoraba la conocida masacre de los penales, hecho que de acuerdo con la cita entra a ser interpretado como una acción donde hubo dos grupos: uno ‘ciego’ de odio y otro de ‘resistencia feroz’. La interacción de ambos permitió que tal suceso se transformara en hito y las vidas de los valientes en “imperecederas”. En otras palabras, habían ganado una nueva vida, una especie de inmortalidad en la memoria.

Pero el lugar que obtienen en la memoria pública no solo se basaba en el sujeto, su férrea voluntad e indomabilidad, otros elementos del espectáculo ayudan a convertir la puesta en escena en evocación permanente. Kimberly Theidon menciona que “la doctrina senderista introdujo no solamente nuevas justificaciones para matar, sino también nuevas formas de matar de maneras

⁸⁴ Comunicado del Presidente Gonzalo: “¡Gloria al día de la heroicidad!” en *El Diario*, Perú, 21 de junio de 1989.

deliberadamente ‘espectaculares’” (168). El sacrificio-martirio como espectáculo apunta a ser una puesta en escena tan imponente que asegure una permanencia en la memoria. Se procura que la visión del cuerpo torturado, pináculo del dolor soportado y del clamor ante la crueldad del verdugo, produzca rechazo al mismo tiempo que genere solidaridad con el inmolado.

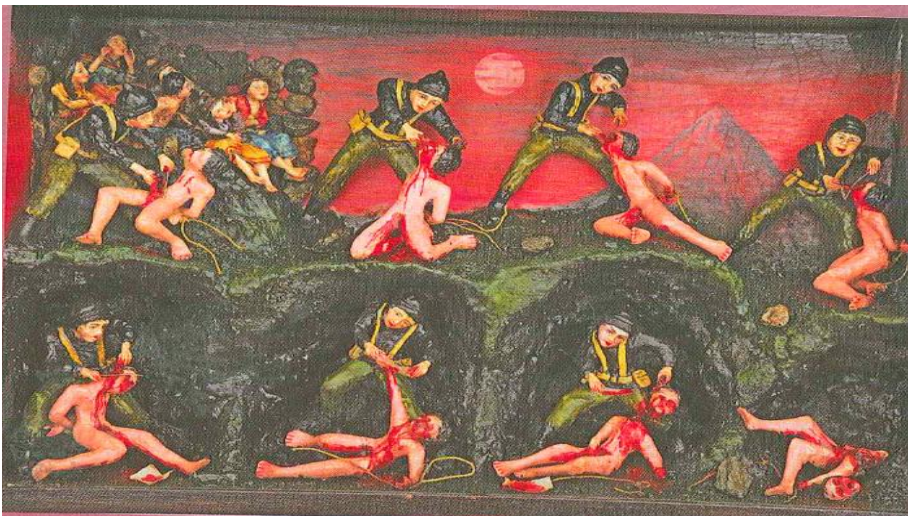
Políticamente el repudio a los actos de crueldad entre los espectadores abren las puertas a adherirse a la causa del inmolado o, al menos, a reconocer el obrar pernicioso del grupo a cargo de la victimización. Abimael Guzmán sabía esto y en varias ocasiones esperó un ataque de las fuerzas estatales, puesto que ello causaría que los campesinos simpatizaran con su movimiento.⁸⁵

No obstante, esta retórica que hace del inmolado el precio exacto para ganar un bien mayor, que le da un sitio en la memoria dentro de una narrativa heroica y triunfante, esa víctima que pone de frente un espectáculo de contención emocional para demostrar su virtud y fe, mientras que su valor paradigmático sirve a la audiencia como ejemplo para persuadirlos de apoyar la causa, se desmorona cuando se empieza a ver la forma real que adquiere el espectáculo del suplicio. Como performance, su forma es volátil, y solo podemos reconstruirla a través de arte. Uno de los artistas que ha tratado de hacer visible estas escenas de la guerra civil es Edilberto Jiménez. Su obra plástica usa la técnica del retablo, una forma artística religiosa que, aunque de raíces devocionales, se ha transformado en una manera de expresión y arte popular, muchas veces reflejando la vida cotidiana de la gente. El retablo *Basta, no a la tortura*, presenta de manera muy gráfica el espectáculo del suplicio, además contesta y cuestiona la ideología de un poema como el que vimos líneas antes (*Basta ya*), donde se exaltaba la guerra y el poder del

⁸⁵ Esto era parte de la estrategia de guerra que Sendero denominó como “agudización de las contradicciones”. Yeiddy Chavez lo define como “llevar todo fenómeno político o social a un extremo tal del que solo hubiera una salida violenta o represiva por parte de ellos mismos o de las fuerzas policiales o armadas” (131). Manuel Granados señala que “sin esa respuesta dura, violenta, exacerbada” del Estado, Sendero “no conseguiría uno de sus más caros objetivos estratégicos”, no podría “desarrollarse y por tanto vencer en su lucha” (*El PCP Sendero Luminoso y su ideología* 64).

fusil. La obra se centra en la tortura a la que fue sometido Emerson Ramírez por agentes del Estado, después de encontrarle un papel que él intentó tragar. Su figura ambivalente, pues resulta imposible afirmar su pertenencia al grupo o no, permite ver cómo soldados senderistas, campesinos y peruanos en general, terminaron siendo parte del espectáculo del suplicio a su pesar. No solo quienes repetían en cantos y lemas su deseo ‘de dar la vida por el Partido y la Revolución’ fueron protagonistas y entraron a la macabra puesta en escena.

Emerson fue torturado enfrente de su madre, sus vecinos y allegados de Chungui, el pueblo donde vivían. Fue el relato de la primera el que le permitió al artista hacer su reconstrucción de los hechos. En las tapas del retablo se lee parte de dicho testimonio que describe cómo a Emerson los soldados le cortaron el pene, luego le sacaron sus ojos, le cercenaron la nariz, lo obligaron a comer parte de su pene, le mutilaron la lengua y luego las orejas, le seccionaron las manos y lo obligaron a lamer su sangre, finalmente lo degollaron.



La obra de Jiménez procura hacer evidente la amplia distancia entre la retórica de heroísmo, de no temer morir “cortado en mil pedazos” y su pragmática en el espectáculo del suplicio. Éste toma un tono dramático grandilocuente, en cuanto no se trata solo de la muerte sino de la visión del sufrimiento más allá del límite. La puesta en escena contiene sangre de

manera profusa, la tortura es pormenorizada, el cuerpo desnudo, vulnerable, se muestra para soliviantar al público con la morbosidad de los detalles y el martirio de unos actores que no pueden sino reflejar dolor ante el destrozo de cuerpos. El acto anuncia la despedida de su antigua capacidad física y con ella, de sus relaciones laborales, sociales, de todo movimiento y de últimas, de su vida. Es la destrucción del mundo hasta ahora por él conocido. El llanto de allegados se suma a la escena para dar más efecto emocional: la impotencia ante el desgarramiento del dolor, la fuerte impresión ante el ensañamiento sobre cuerpo del ser querido quebrantado. La extremidad del dolor al cortar cada parte, es quitarle la posibilidad de relacionarse, además es forzarlo a tolerar la visión de su propio cuerpo mancillado ante los ojos de otros, vergüenza, miedo, dolor, humillación se combinan en aquel terrible espectáculo reflejado en un cielo rojo que habla del nivel de sangre y violencia.

Si volvemos al epígrafe de Sendero de “quien no teme morir cortado en mil pedazos, se atreve a desmontar al emperador” vemos la imposibilidad de alcanzar tal grado de control sobre el dolor y la aflicción. El heroísmo sería construcción meramente retórica y *a posteriori*, posible solo a partir de escamotear el horror y el sufrimiento de una visión traumatizante para víctima y espectador. La visión del paroxismo de dolor disipa una imagen de epopeya, pues no es momento de cambio de corazones, de aceptación de nuevas creencias y construcción de ‘nuevo mundo’, sino lo opuesto. Es la destrucción del universo de padres e hijos, de vecinos que recuerdan con trauma un evento que los anula y cancela cualquier sentido de seguridad y protección. Para las víctimas es más como lo plantea Elaine Scarry: el cuerpo torturado, dolorido, gemebundo reduce el mundo del torturado a la mera percepción del dolor, los objetos familiares (como un cuchillo, un papel) se transforman en armas, los referentes fundamentales -- el cuerpo mismo-- pierden cohesión, y la institucionalidad (por ejemplo la ley y el lenguaje) es

deconstruida (*Body in Pain*, 30-45). No es la llegada de un ‘nuevo mundo’ sino un “deshacer del mundo” (*unmaking of the world*).

Así, la visión del espectáculo de suplicio, específicamente del martirio, diverge de la retórica no solo en la imposibilidad de la víctima de controlar sus emociones hasta el punto de perder el temor en una situación de terror y profundo dolor, en el fracaso de crear una épica y una memoria heroica, además de la imposibilidad de crear un nuevo mundo con base en dicho espectáculo. Ocasionalmente, la guerra puede construirse como hazaña para Agamenones que pertenecen al lado ‘vencedor’ en la historia pública, masiva, patriótica, pero cuando retornan al espacio de lo íntimo se ven obligados a enfrentar otra visión: el retorno a familias destrozadas, a espacios hogareños que antes amables se trastocan en hoscos, amenazantes y oscuros, sumado a un estrés traumático que incapacita para encontrar la antigua serenidad y el sentido de invulnerabilidad pretérito, hogares donde la cultura de la violencia ha entrado y ésta hace el ataque de cualquiera, incluso de las personas más allegadas, una posibilidad temida. Los héroes épicos vuelven a sus casas para encontrar la tragedia. Es la tragedia la que al final triunfa en la narrativa privada al deshacer el mundo que solían vivir.

Sin embargo, no hay que olvidar que la tragedia halla en el sacrificio de un humano ordinario uno de sus temas, pero no es el único. Algunos temas recurrentes de la tragedia son la venganza, el castigo, el deseo de alcanzar o demostrar poder. La línea entre el sufrimiento y la venganza, los dos enfoques del espectáculo, es débil. Sendero también se apropió de este tipo de espectáculo de poder para su guerra, aunque para ello se vio obligado a modificar su discurso sutilmente. Incluso en un gesto de duplicidad mantuvo las dos imágenes del espectáculo de suplicio en su retórica, y en vez de entregar la vida por amor al prójimo, se empezó a tomar la de otros para conseguir la meta. La acción implicaba no solo querer entregar la vida, sino estar

dispuestos a tomar la de los demás. Nos enfrentamos a otra concepción del espectáculo del suplicio que se elabora ya no desde la víctima, sino desde el victimario, pero, ¿cuál es su función? ¿Cómo se elabora retóricamente? ¿Qué ideología implica?

La contracara del sacrificio: la venganza como reafirmación de poder

El espectáculo del suplicio usado por Sendero no solo fue el del mártir que se sacrifica por los demás. En un giro de la puesta en escena, ellos dejaron de ser los sacrificados y se transformaron en verdugos:

¡El pueblo no dejará impune tan execrable asesinato! Somos combatientes y sabemos que la lucha armada demanda su cuota de sangre; y, lo prueban los hechos, ofrendamos nuestras vidas como nos enseñan el pueblo y el proletariado y como la revolución lo exige. Pero en nuestra guerra revolucionaria aplicamos y aplicaremos una política de prisioneros y lucha cual corresponde a las leyes de la guerra; y si tal hacemos tal exigimos, así las torturas, las violaciones, los crímenes y asesinatos contra los hijos y especialmente contra nuestros combatientes los sancionaremos como corresponde a la justicia popular y nosotros, sus soldados, seremos sus ejecutores y sabremos cumplirla por más años que pasen entre el crimen y la justa acción que impondremos. (“Desarrollemos la guerra de guerrillas”)

La cita permite ver la forma como se imbricó la retórica del sacrificio con otra relacionada con la justicia. Las palabras de Guzmán empiezan perfilando a sus “combatientes” como sujetos que “ofrendan” sus vidas y responden a la demanda de “cuota de sangre”. Acto seguido presentan a sus soldados como gente que “aplica” cierto tipo de leyes, que “exige”, “sanciona”, finalmente que impone justicia. Mientras que el martirio elabora un sujeto pasivo en cuanto receptor del dolor infligido por un agente, y activo en cuanto él mismo decide abrazar este dolor para mostrar

la fuerza de su convicción, la retórica del justiciero empieza a mostrarlo como sujeto que, ante los embates, toma una posición activa: él se encarga de exigir y sancionar, es ejecutor.

Como se mencionó anteriormente, Michel Foucault plantea que el espectáculo del suplicio desempeña una función jurídico-política, donde el crimen es penado drásticamente. El crimen, visto como una desobediencia al soberano y por tanto un intento de rebelión contra el reino, es castigado de una forma que procura restituir la soberanía ultrajada. La restaura haciendo visible su dominio en “todo su esplendor”, y también la capacidad de acción sobre un cuerpo que es destrozado trozo a trozo por el infinito poder del soberano. Tal hecho “constituye el límite no sólo ideal sino real del castigo” (*Vigilar y castigar* 54, 56). Definiremos este segundo tipo de espectáculo de suplicio, relacionado con la justicia-venganza como espectáculo para reafirmar el poder. Su *motto* central es la justicia-venganza, el protagonista es el verdugo, quien encarna el poder infinito del emperador sobre el débil cuerpo, y como antagonista se construye a la víctima percibida como sujeto endeble, desamparado y meramente pasivo, sin agencia. Justamente el objetivo del espectáculo está en mostrar el poder del soberano y la incapacidad de un súbdito de desafiar su mando: la puesta en escena se especializa en presentar al sujeto totalmente supeditado a los deseos del poder del líder, con un cuerpo invalidado y sin posibilidad de defenderse.

Los dos espectáculos del suplicio (sacrificio-martirio y de reafirmación de poder) mantienen numerosos puntos de contacto, pero sus lógicas difieren. En primer lugar, el suplicio para reafirmar el poder entra también dentro de una economía de sangre. Si el objetivo es restaurar la soberanía ultrajada, el acto se construye como transacción para medir y restablecer la autoridad. El poder arrebatado se paga con dolor, la crueldad marca el nivel del ansia por (re)adquirir dominio. Sobre todo dominio político. La retórica de Sendero Luminoso no fue ajena a esta economía de poder, su ira se encendía contra el gobierno que –según su discurso-- le había

quitado la soberanía⁸⁶, el poder y los recursos al pueblo, además de complacerse manteniéndolos en pobreza y ejerciendo la violencia contra ellos.

La sangre artera y perversamente vertida, hoy recia y estruendosa acusación pública contra el Estado Peruano y sus Fuerzas Armadas y Policiales, sus dirigentes políticos y la tormenta revolucionaria y palpitando luminosa en la guerra popular triunfante recibirá la cumplida y cabal justicia que hoy se le niega.

El momento de violencia estatal se convierte en hito donde se ha vertido sangre y esa sangre pide cierta restitución, aquí definida como justicia. Sendero en su discurso había planteado al gobierno “acciopopulista” como aquel que “inició el gran baño de sangre” (Desarrollar la guerra popular), hecho que lo hace el infractor original, el que primero ha vertido o derramado sangre. En resumen, el culpable que se ha hecho merecedor de castigo y debe pagar con su sangre.

Muchas comunidades consideran que la sangre derramada exige venganza, éstas la ven como un paso a enfrentamientos y discordias de larga duración, de propagada hostilidad. Según René Girard, esto se debe a que la pérdida de sangre se piensa como un desbalance, una acción que merece castigo o reparación, y la venganza directa sobre el culpable del crimen es el mecanismo regular. Sin embargo, esto lleva a un ciclo interminable de ataques mutuos en busca de reparación por el daño.⁸⁷ Así, la sangre se convierte en centro de la transacción y adquiere otro

⁸⁶ En el discurso “Desarrollemos la guerra de guerrillas”, Abimael Guzmán plantea los objetivos de la lucha diciendo que “arrasando el viejo y podrido orden imperante hará surgir *una patria realmente libre, soberana y de bienestar* para los millones de explotados y oprimidos”. Lo que muestra el cuestionamiento de Guzmán a Perú como un Estado soberano.

⁸⁷ Según Girard, muchas veces se elige el sacrificio como manera de detener la violencia: una tercera parte no implicada directamente en el acto de agresión que pueda ofrendarse para reparar el daño. El sacrificio es una forma de redirigir la violencia hacia “canales” adecuados. “Violence will accumulate until it overflows its confines and floods the surrounding area. The role of sacrifice is to stem this rising tide of indiscriminate substitutions and redirect violence into “proper” channels” (Girard 10). Sin embargo, este trabajo dista de la idea de Girard, en cuanto la violencia en Perú se construyó como parte del ciclo de venganza, pero el sacrificio no cumplió las condiciones necesarias para acabar con la violencia: la existencia de una víctima (un chivo expiatorio) que aunque no sea el culpable directo, deje recaer sobre sí mismo la violencia con el fin de cerrar el ciclo; y que la comunidad acepte tal sacrificio como la forma correcta de restablecer la justicia. Al contrario, el objetivo del llamado al sacrificio de Sendero era atizar la violencia para derrotar al Estado, no procuró frenar la violencia, sino que fue visto como

significado en el discurso de Sendero, pues es símbolo de acusación contra el Estado quien la vertió. La sangre, entonces, hace parte también de este otro tipo de economía que podemos asimilar más a la venganza, a la justicia, en cuanto demanda compensación por el daño. Y es ahí donde tal metáfora de la sangre empieza a adquirir dos caras: tanto de cuota necesaria para alcanzar un fin superior (durante el sacrificio) o como un crimen que pide justicia y reclama que alguien pague por dicha trasgresión (venganza). En ambos casos, es la sustancia vital de cambio para pagar ya sea al soberano por la falta, o pagar por el bien mayor que busca el sacrificio.

En segundo lugar, el espectáculo del suplicio promueve una reacción específica en la sensibilidad de la audiencia. Según Aristóteles, dos emociones rigen la tragedia: la piedad (hacia el hombre que no merece la desgracia) y temor (al ver aquel que es semejante a nosotros) (*Poética* 38). Fue justamente a través de la exaltación de estas dos emociones como el grupo guerrillero estructuró su discurso y le concedió un rostro a cada una de las dos caras a que el espectáculo del suplicio dio lugar. Apelar a la audiencia para lograr un efecto preciso es central para dicho espectáculo del suplicio, y si el intento de despertar piedad en el público dio origen a la figura del mártir y la entrega de la vida, relacionadas con el sacrificio que ya analizamos, la contraparte estuvo en la tentativa de crear temor en el público, centrado en la figura del justiciero que castiga. Así, el castigo funcionó como instrumento que demandaba a los súbditos reconocer la amplitud del poder soberano capaz de obrar sobre ellos y cancelar sus libertades, su agencia, con el fin de que se conformen a sus mandatos. El castigo es parte de un mecanismo que persigue controlar a la población y demostrar un claro esquema jerárquico de poder, además de reglas y sanciones para el que incumpla. Fue dicha cualidad del espectáculo la que le permitió

manera de evidenciar más la tiranía del Estado sobre sus súbditos (cada vida más perdida sería un testimonio contra el Estado) y la única manera de cambiarlo. Aunque el sacrificio se elaboró como para pagar por un nuevo mundo, en la práctica el llamado al sacrificio alimentó más el ciclo de venganzas y el escalamiento de la violencia en cuanto la noción se usó indiscriminadamente sobre cualquier víctima.

operar no solo a modo de venganza contra un gobierno, sino que se convirtió en un mecanismo para reafirmar el poder del grupo teniendo la creación de una disciplina como base, que es el tercer punto en que difieren las lógicas de los dos espectáculos de suplicio.

El suplicio público fue la forma máxima de crear terror y someter a una población a las órdenes de los diferentes grupos armados. El miedo estimulado so pena de castigo permitió que el grupo controlara hasta en detalle los movimientos del pueblo, con quienes hablaban, sus fiestas, las relaciones familiares, su producción, y en general, su vida cotidiana hasta muchas veces obligarlos al éxodo. Mientras la disciplina impuesta por el martirio incitaba al control de las emociones privadas, de los sentimientos, y estimulaba una fuerte creencia que persuadía al autocontrol, la disciplina de reafirmación del poder incentiva el terror, el miedo frente al mando y con ello, establece una línea clara de autoridad que obliga al acatamiento de las reglas.

En el espectáculo del suplicio para reafirmar el poder, el cuerpo, una vez ligado a una disciplina vuelve a tomar cualidades pedagógicas: es ejemplarizante y demostrativo. Ejemplarizante en cuanto el torturado muestra aquello que no debe ser repetido, el castigo otorgado a los infractores. La cualidad demostrativa se da en cuanto el espectáculo aspira a hacer irrefutable la cantidad de poder que yace en manos del dirigente a cargo del espectáculo. Muestra su poder ilimitado sobre los cuerpos y familias de los sometidos. Fueron estas cualidades las que dieron pie a un espectáculo que no solo se trató de justicia y pago, también de normalización. Se integró dentro de un sistema disciplinario que hacía explícito un estricto control y un orden de mando, a través del cual se intentaba desincentivar la diferencia, la disensión, la variedad de opinión, para dar lugar a la regulación del individuo bajo un estricto orden jerárquico que, como se vio con Argentina, se alejaba del ideal de igualdad.

El protagonista del espectáculo de reafirmación de poder es la autoridad que va a refrendar la normatividad al infligir dolor: el victimario. La figura de este personaje además, adquiere muchas veces una caracterización que oculta su rostro. En Perú se tornó en “el encapuchado”. Su vestuario en el escenario le permitía al individuo también hacer uso de la duplicidad, como los testimonios recogidos por Kimberly Theidon muestran: “Uno cambia cuando se pone una capucha” afirmaron algunos pobladores. La capucha permitió a muchos combatientes generar una distancia con respecto a las personas y a los actos que se cometían (164). No es de otra forma que opera el mecanismo de la máscara, permitiendo alejar al yo de su acto con el fin de no ser rechazado del todo por su comunidad al obrar contra la misma. Sin embargo, Theidon también nos muestra que aún sin la capucha, mucha gente hizo uso de una “doble cara” para manejar la posición entre dos fuegos que debían enfrentar: la obediencia forzada a Sendero, pero también las órdenes dispuestas por el ejército.

Igual que la doble cara del sujeto, el espectáculo del suplicio ha mostrado su doble rostro durante nuestro análisis. De acuerdo con el énfasis en el actor y la recepción del público, el sacrificio (martirio) puede tornar en un espectáculo para reafirmar el poder o viceversa, debido a los múltiples elementos que comparten. Fueron estas características compartidas: la prevalencia de uno de los actores en el escenario (víctima vs verdugo), la pertenencia a una lógica de economía de la sangre, un interés ejemplarizante, la inserción del espectáculo dentro de un mecanismo disciplinario, la apelación a las emociones y su relación con el poder, las que posibilitaron que los grupos en conflicto intercambiaran las lógicas de cada uno y los usaran indiscriminadamente. Además, la asimetría en la recepción de los dos espectáculos hizo que Sendero usara el prestigio del sacrificio para promover su movimiento entre los soldados e inscribir su lucha en una narrativa heroica que les diera un estatus moral superior en el

imaginario de los combatientes, pero en la práctica fuera el impopular espectáculo del suplicio como reafirmación del poder el más útil para controlar las poblaciones y a sus mismos soldados.

ESPECTÁCULO DEL SUPPLICIO	SACRIFICIO	REAFIRMACIÓN DE PODER
Protagonista	Mártir (víctima)	Justiciero (victimario)
Economía de sangre	La sangre paga por un bien mayor	La sangre paga la sangre previamente derramada
Centro de la acción	Entrega de la vida	Quita una vida
Disciplina	Autocontrol, control de las emociones. Busca “cambiar el alma”	Control impuesto. Incentiva obediencia a una jerarquía de mando
Ejemplarizante y demostrativa	De la virtud	Del castigo que sobreviene a los infractores, del poder del soberano
Emoción base	Piedad	Temor
Objetivo	Resistencia contra el poder	Reafirmación del poder

Las múltiples características que comparten el sacrificio y la reafirmación del poder hacen inevitable el riesgo de contaminación de sus lógicas tan heterogéneas pero a la vez cercanas. Ofrecer como dádiva la vida propia o arrebatar la de otro ser se vuelven la misma puesta en escena, porque al final se juega con el sufrimiento y la pesadilla, al ofrecer en primer plano nada más que la muerte misma. La diferencia yace en el énfasis que se le asigne en relación con el poder: con el sacrificio, es resistencia, y con el otro su invocación. Por ello es necesario volver a la pregunta de la fraternidad y pensar si ese juego con el poder ayuda a construir una sociedad que tienda a honrar su ideal de hermandad. En otras palabras, dentro de ese juego de tire y afloje del poder que impone el suplicio, ¿dónde queda el ideal de fraternidad con que evoca el sacrificio con la idea de dar la vida por el hermano?

El espectáculo del suplicio como quiebre del ideal de fraternidad

Sendero Luminoso instrumentalizó el performance para lograr consolidar su ideología de sacrificio. Cada instancia (los performance de convencimiento, aquellos para catapultar a Abimael Guzmán como líder con propiedades mesiánicas, y usar el suplicio para reforzar la disciplina y como acto de fe) se conecta con espectáculos cuya carga política es poderosa, puesto que abarca y transmite una trama para que la comunidad se identifique, en la medida en que les habla sobre su origen y destino (*Dissapearence acts* 76). Específicamente en el caso de Perú, Sendero Luminoso incluyó este espectáculo dentro de una narrativa heroica que les planteaba como destino el país de la total armonía. Sin embargo, la armonía nunca llegó y en su lugar la escena se colmó de aquella teatralidad de terror que procura adquirir funciones como una fuerza social transformadora

De esa manera, la transformación social que impulsó cada una de las instancias performativas auspiciados por Sendero obró en contra del ideal de fraternidad. Los performances de convencimiento terminaron por fomentar un individualismo que privilegió la imagen del héroe impávido, capaz de controlar sus emociones privadas al momento del sacrificio, al mismo tiempo que impulsó una disciplina que desdibujaba la identidad de sus miembros en pos de la uniformidad. Acciones como la cancelación del uso de los nombres propios y de aquellos que reflejan las relaciones familiares personales por un impersonal apelativo de “camarada”, permitió desestimar la conexión privada y la amistad entre los miembros del grupo. Además el giro que tomó el *motto* de la adoctrinación (“dar la vida por el Partido y la revolución”) le quitó al sujeto su posición central, como la prioridad en la lucha, para imponer al Partido Sendero Luminoso en su lugar. Estos hechos: restarle peso a las emociones

personales y a la conexión entre personas, más la supeditación del valor del sujeto al de la institución permitió una mayor aceptación de la muerte del prójimo como método de lucha.

La segunda instancia performativa estableció a Abimael Guzmán como líder. Se le asignó un puesto de líder y guía, único capaz de interpretar la historia y de decidir el camino que se debía seguir. Sin embargo, eso creó un orden jerarquizado (disciplinario) y el líder se asimiló al poseedor de la Verdad, aquel a quien no se puede cuestionar ni desautorizar. Esta situación crea una mirada disimétrica entre líder y sujeto, convierte al superior (Dios) en verificador de cumplimiento del orden que establece, mientras que pone al sujeto en una aporía de responsabilidad donde, por obedecer al hombre que su creencia le lleva a admirar, debe quebrar el pacto ético. La orden de sacrificio se impone sobre la exigencia ética, puesto que el fiel debe demostrar su fidelidad al Partido.

La última instancia performativa es la prueba última de la fe/fidelidad al Partido. Ésta se constituyó en espectáculo de suplicio que hace uso de la duplicidad al divergir en dos formas: sacrificio-martirio y reafirmación del poder. Sin embargo, tanto la una como la otra necesitaban de la violencia como performance y un performance de características espectaculares. La efectividad de ambos se imaginó directamente proporcional al nivel de violencia, en cuanto la violencia exacerbada es la manera de garantizar arraigo en los recuerdos de la audiencia y en numerosos recuentos posteriores. Es justamente esa espectacularidad de la puesta en escena la base de sus cualidades demostrativas y pedagógicas: se piensa más ejemplar el que más sufre con resignación del mismo modo que se tiene más miedo a la tortura infinita.

Los espectáculos del suplicio relacionados con la metáfora de pagos de sangre actúa de dos maneras para romper el pacto de fraternidad: primero, establece una alteridad entre la comunidad. Los enemigos se construyen en el imaginario como los que inicialmente vertieron

sangre, como sujetos que transgredieron el pacto sagrado comunitario y por lo tanto no pueden ser aceptados más. Sin embargo, esta noción de enemigo, al igual que en Argentina, no se limitó a señalar a los quienes se pensaba habían tenido parte activa en el maltrato a sus compatriotas. La noción de enemigo se amplió en cuanto hubo interés en eliminar la diferencia ideológica. No hay que olvidar que Abimael Guzmán afirmó en repetidas ocasiones: “Pienso que hay que juntar a los afines, no a los dispares. Que hay que aproximar a los que la historia quiere que estén próximos. Que hay que solidarizar a los que la historia quiere que sean solidarios” (“Entrevista del siglo”), lo cual establece directamente límites a la comunidad de hermanos. De esa manera, disidentes y opositores al Pensamiento Gonzalo también entraron a funcionar como enemigos.

La segunda forma de romper el lazo fraterno es a través del imaginario de sacrificio y la cuota de sangre, en la medida en que permite aceptar la universalización de la muerte: incluso los compañeros, los camaradas de lucha pueden morir, su deber es aportar su cuota de sangre. La muerte aquí no excluye a nadie, pues en la retórica del sacrificio se ha desdeñado la importancia de la vida para priorizar la causa. No se niega el lazo de fraternidad con los que están envueltos en el Partido, ni con otros ciudadanos que no son combatientes, pero se admite su muerte, en cuanto se la ha instrumentalizado. El fratricidio por el bien de la causa y el Partido es justificado, sin importar quién caiga, incluido el yo, porque se ha creado una idea de lo trascendente que se ubica en la causa y el Partido. Por tanto, es ese el valor máximo que debe ser protegido.

Por último, es de resaltar que la lógica del sacrificio –aunque imaginada como forma base de una comunidad de hermanos– no trabaja dentro de la lógica de la igualdad. Todo lo contrario, impone de frente una estructura de desigual entre los miembros de la comunidad: un ser muere para concederle a otro privilegios. Así que alguien –tarde o temprano– sacará ventaja de la

abnegación y limitación a las cuales es sometido el prójimo sacrificado.⁸⁸ Ya sea la llegada de la nueva sociedad, o la armonía, o cualquier tipo de ventaja obtenida a partir de su renuncia, la persona que ofrece su vida dará lugar a una ganancia que ella misma no va a disfrutar. Sus privilegios se ven restringidos para beneficiar a otro, tal como ocurre en las economías y sociedades desiguales. La lógica de sacrificarse con miras a la igualdad, pretende darle la vuelta a todo para dejarlos en el mismo lugar. Además, la conjunción de todos estos elementos que forjaron la idea del Pensamiento Gonzalo: la idea de ofrendar la vida por la causa, aunado a una pérdida de la conexión emocional con el prójimo, a unos límites borrosos y transferibles del espectáculo de suplicio, resultó en un cambio en las pautas morales. El espectáculo del sacrificio posibilita la pérdida del límite entre lo sagrado y lo sacrificable. Todo es prescindible, excepto la lógica que da pie a esa visión de mundo: el Partido como institución. Pero, si todo es sacrificable, ¿qué queda para salvar? La fraternidad se basa en considerar sagrado el lazo mutuo, en una barrera moral que nos impide desdeñar la vida del otro para obtener beneficios extra. Y el sacrificio permite traspasar la barrera en cuanto valida la muerte del hermano. Tal como el espectáculo del suplicio manipula a través de su duplicidad y el yo adquiere doble cara, los límites de lo sagrado y lo no sagrado se desdibujan durante estos procesos.

De la facilidad de pasar de un lado al otro del *espectáculo*, de los límites y barreras que no conseguimos establecer es justamente la reflexión *a posteriori* que nos impone Eduardo Adrianzén en su polémica obra de teatro obra *Respira* (2010), que reflexiona sobre los años iniciales de la aparición de Sendero y la fe ideológica. Su obra nos recuerda que la creencia en

⁸⁸ Por ello, a pesar de que el sacrificio de la vida se le concibe como máxima prueba de amistad, Donald Hodges lo ve no como parte de una ética fraternal, sino como una ética comunitaria: “A ethic of fraternity is incompatible with the involuntary sacrifice of individual for the sake of the community. Whereas the values of a community ethics are the disguised imperatives of the class system, the sense of fraternity is incompatible with unfairness toward one’s fellow men” (“Fratricide and Fraternity” 247). La ética comunitaria, según Hodges, se relaciona con una moralidad conservadora y un orden autoritario, tal como ocurrió con Sendero.

causas justas es motor de cambios en el mundo, es parte de los ideales sin los cuales el ser humano cesaría en su intento de crear un mundo mejor. Sin embargo, nuestras propias creencias pueden entablar también un riesgo, el riesgo de la pesadilla que las sociedades pos guerras mundiales conocen bien:

Renato: Cree en algo, Mario. Cuando crees en algo, los demás te condenan. Pero si no crees en nada, tampoco te perdonan. Cree.

Mario: No puedo.

Renato: Aunque al principio dudes si es o no correcto, ¡cree!

Mario: No puedo.

Renato: ¿A qué le tienes tanto miedo?

Mario: A no saber en qué momento se cruza la línea que separa ser práctico de traicionarte. No saber cuándo eres intolerante con los demás, y cuándo eres consecuente contigo mismo. Qué significa ser flexible, y qué significa ponerse en cuatro patas. Cuándo eres inteligente al adaptarte, y cuándo eres un vendido. Cuál es la diferencia entre actuar por convicción y actuar por necesidad. Cómo estar seguro de que nuestras ideas son las correctas. Cómo saber si vale la pena morir o matar por ellas. Cuándo decides creer, te juegas el pellejo todos los días de tu vida.

La experiencia con Sendero Luminoso y con muchas otras utopías nos dejan saber que el razonamiento de Mario es acertado. Es difícil reconocer el lugar donde empiezas a cruzar la línea, dado que el salto de un lado al otro de los ideales no parece ser tan grande como lo percibimos de lejos. A veces solo un cambio en el enfoque del protagonista crea un espectáculo totalmente diferente y si no somos los suficientemente críticos, es posible que en nuestro anhelo de luchar para brindarle al prójimo mejores opciones, ganar justicia y ayudar a la construcción de

un mundo más amable, terminemos deshaciendo el mundo, las esperanzas y acabemos con los lazos que permiten hacer de la comunidad un espacio imaginable.

Metáfora del animal: Los paramilitares en la guerra civil de Colombia

Dentro de los grupos considerados antecedentes del fenómeno paramilitar en Colombia, MAS (Muerte a Secuestradores) tuvo gran impacto en la escena política colombiana en los años ochenta. Constituido como una coalición de narcotraficantes, terratenientes y políticos afirmaba su lucha contra la guerrilla, pero terminó amenazando a varios líderes sociales. Una de esas amenazas es reproducida en la colección *Colombia Nunca Más*:

Mayo 15 1993

Señor

Faustino López

Nosotros los informantes del MAS nos bemos [sic] en la obligación de comunicarle que debe abandonar la ciudad en un término de 48 hor. Puesto que usted esta embarrando el movimiento viejo decrepito se va o lo desaparecemos junto con su guarida de ratas solo basta gasolina y fosforos para usted torturas especial para hacerlo hablar cerd[o] inmundo no obedesca [sic] y será dentro de poco comida para gusanos este es el primer aviso el segundo será tortura el tercero encontrara la muerte

Att Mas (Citado en *Colombia Nunca Más* Tomo I 189)

El uso de metáforas como la de “guarida de ratas” y “cerdo” apela a conexiones con animales considerados sucios (cerdo) o perjudiciales para la vida doméstica, animales que se esconden, se multiplican y pueden generar epidemias (rata). No es casualidad que el diccionario de la Real Academia defina coloquialmente “rata” como persona despreciable, pues desde tiempos inmemorables el hombre ha conectado las relaciones entre humanos y los animales. Las

fábulas de Esopo (c 600 A.C.) dan fe de esta práctica. En el caso del comunicado del MAS, el uso de la metáfora animal asimila al opositor a seres que se conciben como inferiores (cerdo, rata, gusanos), es un tipo de metáfora que facilita alejarlo de la comunidad fraternal y puede conducir a su exterminio, como en realidad ocurrió: la persona a quien fue dirigido el comunicado, el activista, sindicalista y miembro del partido Comunista, Faustino López, fue desaparecido.

La manera como concebimos los animales no humanos que habitan el planeta, facilita la explotación de gran parte de los seres vivos que cohabitan con nosotros. Sin embargo, mi trabajo propone que ese mismo imaginario que pretende separar lo ‘humano’ de lo animal para lograr la cosificación de los últimos tiene un efecto boomerang: el imaginario luego se devuelve y se aplica al humano en forma de metáfora, hecho que consigue integrarlo en este espacio con derechos restringidos y con un puesto menor en la jerarquía social que se ha reservado para lo animal. Las metáforas de animalización usadas por los grupos paramilitares en Colombia abrieron las puertas a una ruptura de la ética fraternal, pues al asimilar al contradictor como un animal consumible tanto simbólica como pragmáticamente se le colocó en una posición inferior en la jerarquía social y se aceptó su maltrato, y en últimas, el fratricidio. A través de este capítulo analizo cómo la metáfora de animal se usó profusamente en la violencia paramilitar, aunque tiene una larga historia en el conflicto colombiano. Analizo específicamente tres momentos: el primero explica el establecimiento de una retórica que conceptualiza al otro como animal para desacreditarlo y polarizar la comunidad (mediante léxico y paralelos establecidos) durante los primeros años del largo conflicto colombiano. Los otros momentos (centrados en el periodo en que los paramilitares se integran al conflicto) muestran dos formas en que la metáfora se convierte en performance: el ritual teatralizado y el juego negro. Para ello, trabajo con material

visual y literario, comunicados de diferentes grupos paramilitares y testimonios de hombres vinculados al conflicto armado. Igualmente este capítulo explora dos obras de teatro. La primera de Felipe Vergara Lombana, *Kilele* (2005), ayuda a analizar cómo la estructura del juego negro se hace presente en el conflicto colombiano. La segunda de Fabio Rubiano Orejuela, *Cada vez que ladran los perros* (1997), permite reflexionar sobre el performance de violencia ligado a la metáfora animal en el conflicto colombiano y cuestionar la frontera animal-humano, en la cual juegan un papel percepciones de racionalidad, capacidad emocional y de auto-definición. Mediante el análisis de la obra también será posible considerar el carácter político del término ‘humanidad’ y cómo la autoafirmación del ser humano como tal, puede implicar un comportamiento ‘bestial’.

El trabajo con testimonio y teatro simultáneamente en un contexto de violencia guarda relación con la idea de contrarrestar cierto manejo político de la información. Ambos géneros procuran llegar a una audiencia amplia para visibilizar aquello que ésta no ha presenciado. En Colombia, se pretende comunicar a una audiencia de compatriotas lo que ocurre en otros sectores del país y que no se percibía en las grandes ciudades, además de apelar al sistema judicial y legal, pues estos géneros también funcionan a manera de denuncia. En el testimonio, el testigo relata incidentes a una audiencia que carece de la experiencia, su voz pone sobre la mesa las invisibilidades de una situación ya pasada. Aunque en este análisis, como se verá, el relato más común es del agresor, lo cual de por sí marca la silenciación de la víctima ya que la única mediación posible para conocer la verdad es la del victimario. Como sucede frecuentemente con los testigos últimos de la atrocidad, es la muerte misma la que hace inalcanzable su recuento, además de que lo ocurrido está de por sí fuera de los límites de la experiencia humana. Aun así,

con todas sus falencias, el testimonio como género hace ingentes esfuerzos por poner de manifiesto lo no visto, tal es su razón de ser.⁸⁹

Por su parte, el teatro, por su carácter ficcional, también pone en escena performances que le permiten al espectador imaginarse las cosas como “podrían ser” o quizá como “podrían haber sido”, en el sentido Aristotélico que aboga por el carácter filosófico y yo diría que reflexivo de la poesía, concebida como género en su sentido más amplio. El teatro le da a la audiencia la posibilidad de entrar en un mundo ajeno, de presenciar aquello que su experiencia muchas veces le niega, incluso abre espacios para tratar de llenar los espacios que el testimonio calla dándole voz a los muertos y a quienes vivieron el mayor horror. Por eso, los dos géneros resultan esenciales en este trabajo al analizar una violencia que, aunque endémica en algunas zonas rurales de Colombia, fue invisible para las grandes ciudades y para una buena parte de los ciudadanos que todavía no reconocen los niveles de crueldad a manos de grupos paramilitares.

El conflicto colombiano es complejo. A una guerra de más de medio siglo que inició como un conflicto de diferentes facciones políticas (liberales y conservadores), se le fueron sumando otro tipo de actores como la guerrilla, el narcotráfico, los paramilitares y más, por ejemplo aquellos relacionados con la explotación de esmeraldas. Las relaciones que se tejen entre tantos sectores son bastante enrevesadas, pero en la mirada internacional y pública, la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) suele adquirir el protagonismo mayor como responsable de la violencia y quizá el que mayor rechazo produce.

⁸⁹ Aunque no me detengo en ello, es importante tener en mente la frecuente problematización del testimonio como sitio de elaboración histórica y de memoria. Según Dan Stone la crisis de este género puede ser entendida como una paradoja: “the necessity of speaking, of testifying, immediately runs up against the inability of doing so. It has often been noted of Holocaust witnesses that they feel obliged to speak but that, as soon as they do so, they encounter the dilemma of feeling that their experiences are unspeakable or indescribable. Thus, the ‘crisis of testimony’ consist in the fact that testimony testifies not only to indescribable experiences, but to the giving testimony. Unlike historical texts, then, with their promise, if not faithfully to reconstruct or replicate the past, (...) testimony resist historicization because the condition of its existence is the fact that it can never be completed. There is always more to be said; indeed, the ‘more to be said’ is constitutive of testimony in the first place” (Stone 20)

Un ejemplo claro lo dio la marcha convocada contra el secuestro y en contra de las FARC el 4 de febrero de 2008, años finales del gobierno de Álvaro Uribe (2000-2008), cuando la sociedad se había radicalizado y el conflicto había alcanzado su punto álgido. Fue en ese momento cuando se calcula que más de doce millones de personas⁹⁰ en Colombia y en varias ciudades del mundo salieron a las calles para oponerse a los secuestros y a las FARC. Este acto tuvo un gran despliegue en los medios y por tanto, gran visualidad. El defensor de derechos humanos y opositor político del gobierno de Uribe, Iván Cepeda,⁹¹ luego llamaría a una marcha para visualizar a las víctimas de los paramilitares el 6 de marzo del mismo año, la cual no contó ni con el espaldarazo del gobierno, ni con el de las empresas como había ocurrido con la marcha contra las FARC. La respuesta de los colombianos fue bastante reducida esa segunda vez.

Los grupos paramilitares en Colombia son grupos asociados con la extrema derecha y en no pocas ocasiones sus acciones ilegales han sido llevadas gracias a la colaboración o la indiferencia del ejército de Colombia; además, en el caso del gobierno de Álvaro Uribe fueron muchos los escándalos de gente cercana a su gabinete envuelta en relaciones con líderes y acciones paramilitares.⁹² Mientras que los paramilitares son un grupo que procura mantener el *status quo*, la guerrilla está conformada por diversos grupos de izquierda que en teoría luchan contra el mismo. La guerrilla es reconocida por los secuestros y los atentados a la infraestructura, mientras los paramilitares son los causantes del mayor número de muertes de colombianos.⁹³ Los

⁹⁰ http://www.millonesdevoces.org/contenido/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=60

⁹¹ <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3982123>

⁹² Estos hechos fueron conocidos como los escándalos por “Parapolítica” y fueron plenamente visibles a partir del 2006. Un listado de los vinculados a procesos se encuentra en: http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Implicados_en_el_esc%C3%A1ndalo_de_la_parapol%C3%ADtica

⁹³ Dentro de los años más violentos del conflicto, es decir, de 1996 al 2002 fueron justamente los años del desarrollo de los grupos paramilitares. Éstos son los que tienen antecedentes de mayor uso de violencia contra la integridad física de las personas, mientras la guerrilla tiene un historial de atacar contra la libertad y contra los bienes materiales de las personas o de la nación. El informe del grupo de Memoria Histórica señala que entre 1980 y 2012 los paramilitares realizaron el 58.9% de las masacres, la guerrilla el 17.3% y el ejército 7.9%; mientras que los

últimos constituyen el actor que ha cometido mayor número de masacres en el país, torturas y desapariciones, las cuales son conocidas por el alto grado de sevicia. Ambos son facciones en extremo violentas; sin embargo, las marchas son muy dicentes en cuanto a la balanza en la indignación del público frente a sus hechos. ¿Cuál es la causa de esa diferencia especialmente si el accionar paramilitar conlleva más muertes de seres humanos?

Una de las razones para esta diferencia está en que el performance de los paramilitares no alcanza la visualidad que tienen las guerrillas a través de los medios. El accionar soterrado de los primeros se lleva a cabo mayormente lejos de las ciudades principales y se dirige a audiencias específicas, como los campesinos que habitan territorios deseados por paramilitares u opositores políticos. Además, los medios controlados en gran parte por familias con fuertes vínculos políticos, reportan de manera desbalanceada el accionar de unos y otros. Sin embargo, este accionar paramilitar, es un performance que ayuda a crear una división entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ que, aunque con múltiples zonas grises, se elabora para facilitar el uso de la violencia. Del fratricidio.

La violencia propia de los paramilitares en Colombia enfocada en el ataque contra la integridad física de comunidades y líderes ha hecho uso de gran teatralidad. Su carácter espectacular se ha convertido en una estrategia de guerra que evidencia el quiebre de todo dique ético, sus *leit motivs* son el exceso de fuerza, visiones escatológicas y la generación de un permanente terror en el público a quien va dirigida, pues el efecto buscado es conminar a la audiencia a cambiar sus patrones de comportamiento por aquellos exigidos por el grupo armado. Maruja, una de las víctimas de la masacre de Trujillo (1986-1994) llevada a cabo por miembros del ejército y por paramilitares, relata el comienzo de todo lo sucedido en esa región. Ella ubica

asesinatos selectivos el 38.4% es responsabilidad de los paramilitares, 27.7% por grupos no identificados, el 16.8% de la guerrilla y el 10.01% de la Fuerza Pública (*¡Basta ya!* 35-36).

el inicio de los asesinatos en una protesta que organizaron para denunciar los problemas con las carreteras. La protesta pensaba incluir algunos actos culturales, pero al final la marcha cerró en otros términos:

Desde las cuatro de la tarde, si la gente salía del parque ya no la dejaban volver, porque llegaban camionadas del Ejército... ¡Eso fue horrible! Nosotros no teníamos ningún pensamiento malo, solo era para reclamar por las carreteras; por eso estábamos preparando hacer un teatro, presentar unas danzas, pero fue el Ejército el que hizo teatro con nosotros (Citado en: *Trujillo: Una tragedia que no cesa* 201)

Este testimonio pone de relieve la centralidad del espectáculo en la actividad política. Mientras los campesinos intentan hacer uso del teatro y la danza para darle más visibilidad a su queja, el ejército y luego los paramilitares contrarrestan su acción haciendo despliegue de su propia puesta en escena. Una cuyos fines se centra en demostrar la superioridad en el uso de la fuerza y amedrentar a los ciudadanos. El mismo informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación respecto a lo sucedido con la población de Trujillo cita a Wolfgang Sofsky con su *Traité de la violence* donde afirma que “Las masacres son espectáculos de la crueldad”. Y resalta como uno de los propósitos detrás de las masacres el hecho está en poner en escena un espectáculo que tenga impacto social y psicológico en su receptor.⁹⁴

Sin embargo, en una tragedia como la de Trujillo, el espectáculo fue diferido por meses en que personas desaparecieron y hubo varios asesinatos. Muchas de estas muertes no se dieron,

⁹⁴ El informe de manera muy perceptiva plantea algunas funciones de la masacre como espectáculo (algunas ya las hemos analizado en el capítulo anterior sobre Perú al mencionar los espectáculos del suplicio). Allí se afirma sobre las masacres: “Su forma extrema, brutal y sanguinaria tiene un enorme impacto social y psicológico que se extiende más allá de la memoria colectiva de las comunidades directamente afectadas. La masacre tiene en efecto, una triple función: es *preventiva* (garantizar el control de poblaciones, rutas, territorios); es *punitiva* (castigar ejemplarmente a quien desafíe la hegemonía o el equilibrio) y es *simbólica* (mostrar que se pueden romper todas las barreras éticas y normativas, incluidas las religiosas)” (*Trujillo* 15-16).

como en otros casos, frente a los ojos del pueblo. Algunos detalles se conocen por la declaración de testigos o por los cadáveres y partes corporales encontradas en el río, lo cual junto con otras señales constituye una puesta en escena compleja. El informe de la Comisión habla de un ritual de terror donde se busca crear una situación de indefensión, vulnerabilidad e inferioridad. Según el informe, “Este escenario empieza a fabricarse (...) incluso desde antes de la ejecución de los crímenes. Los rumores y amenazas; el corte del fluido eléctrico; la irrupción violenta en los espacios privados de los individuos; las ofensas y humillaciones en su núcleo familiar, su designación despectiva (“cilantros” y “perros”); la acción de maniatarlos y vendarles los ojos, y luego meterlos en costales como si fuesen cosas o animales son mecanismos que apuntan al menoscabo de las víctimas. La tortura psicológica precede a la tortura física” (*Trujillo: Una tragedia que no cesa* 77).

La anterior cita revela cómo muchas de las acciones paramilitares tenían una puesta en escena precisa, con el propósito de causar una fuerte recepción que condujera a la anticipación, la angustia, el miedo. Dentro de la misma se incluyen elementos específicos relacionados con el tratamiento de aquél considerado enemigo: el uso de costales para meterlos, amarrarlos, otorgarles nombres para referirse a ellos (perros, cilantro) y finalmente un detalle que no está incluido en la cita pero que resulta relevante, el lugar donde se llevó a cabo la tortura de varias personas del pueblo, La Peladora, nombre dado al centro de torturas en la hacienda Las Violetas. En varias ocasiones los cuerpos eran llevados y torturados en espacios de procesamiento de animales de consumo.

El manejo de los capturados anteriormente esbozado es un elemento reiterativo de la puesta en escena del conflicto colombiano. Las amenazas iniciales de grupos paramilitares donde se equipara al enemigo con animales considerados despreciables (como la vista anteriormente del

MAS), culminan en un performance donde se sigue reiterando la imagen animalizada del opositor. Es la confluencia de estos elementos, la metáfora de la animalidad y el performance de la violencia por parte de los paramilitares, lo que nos lleva a preguntar sobre la manera como operó este imaginario de lo animal en el conflicto colombiano. ¿Qué relación tuvo la metáfora de lo animal con el accionar violento de los paramilitares? ¿Cómo funcionó esta metáfora de lo animal y cuáles son sus orígenes? ¿Cuáles son sus antecedentes y cómo se integra a la retórica política colombiana?

Para explorar estos temas se hace necesario revisar las confluencias ideológicas que la idea de lo animal conlleva, y los antecedentes históricos de esta relación entre violencia y animalidad en Colombia durante el período temprano del conflicto civil colombiano: La Violencia (1848-1964)⁹⁵.

“Mostrábase el hombre bestia”: Del período de La Violencia a los paramilitares

La pervivencia de la guerra durante más de medio siglo en Colombia, no implica que el conflicto haya sido homogéneo ni constante, como lo indica el Informe del Grupo de Memoria Histórica *¡Basta Ya!* (33). Por ello mismo, dicho informe ubica tendencias en que se divide el conflicto colombiano de la siguiente manera: entre 1948 y 1964 tuvo lugar el periodo histórico conocido como La Violencia, donde el enfrentamiento fue hostigado por los partidos políticos dominantes: el partido Liberal y el partido Conservador. Los últimos 6 años (1958-1964) de ese período se considera que la violencia tuvo una tendencia decreciente y donde hubo una transición de la violencia bipartidista a la subversiva; entre 1965 y 1981 la violencia fue baja y estable, es el momento de la irrupción de los grupos guerrilleros; de 1982 a 1995 hay una expansión de los

⁹⁵ No hay fechas precisas que demarquen este período histórico de La Violencia. La periodización es variable entre historiadores. Para efectos de este trabajo tomaré la periodización que establece el informe del Grupo de Memoria Histórica *¡Basta ya!*

grupos guerrilleros, al mismo tiempo que nacen los grupos paramilitares y el narcotráfico se propaga (33). La siguiente etapa va de 1996 a 2002. Es el periodo que el *¡Basta ya!* denomina de tendencia explosiva, con el nivel más crítico. En esta tendencia hubo fortalecimiento militar de las guerrillas, expansión de los grupos paramilitares, crisis del Estado, crisis económica, reconfiguración del narcotráfico y su reacomodamiento dentro de las coordenadas del conflicto armado (33). La última tendencia va del 2003 hasta la actualidad y, aunque la guerra civil en Colombia no ha terminado, se hacen esfuerzos para llegar a un acuerdo dialogado. Durante esta última tendencia se resaltan tres elementos importantes: el fortalecimiento militar del Estado que ganó mayor control del territorio y tuvo operaciones militares exitosas, la desmovilización de varios grupos paramilitares mediante el acuerdo de Santa Fe de Ralito en el 2003, y el repliegue de la guerrilla, tanto de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias) como del ELN (Ejército de Liberación Nacional). En el 2014-2015, las FARC están negociando un acuerdo de paz con el gobierno de Juan Manuel Santos y el ELN ha mostrado también su interés de dialogar. En el período crítico de aparición de grupos paramilitares en adelante, 1982-presente, se enfocará buena parte del análisis de este capítulo.

Durante muchas de estas etapas, la metáfora de lo animal ha mantenido su presencia constante en enfrentamientos civiles. Inscrita en un imaginario de lo natural, salvaje e indómito, entra en la dicotomía de civilización y barbarie, dicotomía fundamental desde la Conquista y la Colonia. Ese juego de opuestos, que facilitó la empresa imperialista de muchos territorios por parte de los europeos y durante la Independencia todavía jugó un factor central, sigue manteniéndose en los imaginarios colectivos y se reactiva para visualizar el conflicto entre sectores, incluso en el siglo XXI.

El concepto civilización vs barbarie, fijado en la tradición cultural y literaria de América Latina a través del texto del argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) con su *Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), viene acompañada de otras formulaciones dicotómicas como racional / irracional, progreso / atraso, ciudad / naturaleza, y culto / salvaje. Además de conectarse con otros conceptos que señalan la jerarquía del hombre sobre la bestia. Jacques Derrida señala que la configuración es tanto sistemática como jerárquica. En la parte superior está el soberano: dueño, rey, esposo, padre; y abajo está el sujeto a servicio: el esclavo, la bestia, la mujer, el niño (*The Beast* 29-30).

La dicotomía civilización y barbarie trata la naturaleza como espacio agreste, indómito y salvaje que debe ser domesticado por el hombre racional. Su origen helénico entre *civis* y *barbarus*, hacen más referencia a la diferencia entre ciudadano y extranjero. No obstante, otro par de términos usado por los griegos para distinguir entre grupos de personas, *politikos* y *ethnos*, concibe una distinción entre aquel capaz de filosofar, discutir temas de interés público, frente al que solo se preocupa de su casa, de sus necesidades. Esto alimenta una tradición de pensar más importante al sujeto racional. Aristóteles llega a presentar el derecho del griego (racional) a mandar al bárbaro (Libro I cap. I), luego define a los “esclavos por naturaleza” como aquellos esclavos de su instinto y necesidades en su texto *Política*:

Cuando es uno inferior a sus semejantes, tanto como lo son el cuerpo respecto del alma y el bruto respecto del hombre, y tal es la condición de todos aquellos en quienes el empleo de las fuerzas corporales es el mejor y único partido que puede sacarse de su ser, se es esclavo por naturaleza. Estos hombres, así como los demás seres de que acabamos de hablar, no pueden hacer cosa mejor que someterse a la autoridad de un señor; porque es esclavo por naturaleza el que puede entregarse a

otro; y lo que precisamente le obliga a hacerse de otro, es el no poder llegar a comprender la razón, sino cuando otro se la muestra, pero sin poseerla en sí mismo. Los demás animales no pueden ni aun comprender la razón, y obedecen ciegamente a sus impresiones. Por lo demás, la utilidad de los animales domesticados y la de los esclavos son poco más o menos del mismo género.

(Libro I, cap. II)

En el argumento de Aristóteles ya se percibe la separación que hace del ser racional, intelectual frente a aquel otro que se percibe más ligado a lo natural (instintivo, necesidades, lo físico y lo animal), y le concede al primero la capacidad de gobernar sobre el segundo. La razón es el factor central que define a la comunidad política y que diferencia al hombre del animal, de acuerdo con Aristóteles. Finalmente lo animal se concibe como el límite de lo humano. Por ello, no es casual que fuera justamente esa definición de Aristóteles la que usó Juan Ginés de Sepúlveda para el debate contra Bartolomé de las Casas en Valladolid (1550-1551), en el que se discutió a favor de la esclavitud o libertad de los indígenas en la conquista de América.⁹⁶

Ahora bien, aunque la distinción de *civis* y *barbarus* hacía referencia inicial a la diferencia de los griegos frente a los extranjeros, esos conceptos con el pasar del tiempo se fueron asimilando mucho más a la distinción entre racional versus irracional, como la asociación hecha por Aristóteles anunciaba. Ya en el siglo XIX, tal como el texto de Sarmiento lo atestigua, la distinción volvió a cobrar protagonismo. Felipe Monlau en su *Diccionario Etimológico de la lengua castellana* (1856) deja percibir el cambio en los significados de esta dicotomía. Primero habla de los orígenes de la distinción entre *civis* y *barbarus*, para luego afirmar que “como los

⁹⁶ El debate de Valladolid (1550-1551) se llevó a cabo para discutir el tratamiento que debía dárseles a los indígenas americanos. Los dos puntos de vista presentados fueron el del Obispo de Chiapas, Bartolomé de las Casas, que defendía la naturaleza libre de los indígenas y el deber de traerlos al cristianismo por invitación no por fuerza. A Las Casas se le opuso Juan Ginés de Sepúlveda quien argüía a favor de imponer la religión y el orden español por medio de la violencia, debido a que consideraba las tradiciones ‘bárbaras’ de los indios causa justa para hacerles la guerra.

bárbaros estaban generalmente menos adelantados en civilización que los romanos, *bárbaro* pasó a significar lo opuesto de *humanus*, esto es inculto, grosero, ó ignorante, opuesto á *doctus*; y, por último, el que habla mal, opuesto á *disertus*, disertó” (209-210). La definición de Monlau evidencia la separación de lo corporal y lo intelectual, de la humanidad y aquello considerado ignorante que ya traía intrínseco este par de vocablos. Lo bárbaro se asoció a un estado natural sin el refinamiento que daba la educación, el lenguaje y la cultura. Era un espacio donde lo corporal y las pasiones elementales predominaban sobre el intelecto y la razón, el espacio de lo animalizado, de aquellos que seguían más las costumbres y hábitos de los animales, tal como Domingo Faustino Sarmiento lo presenta en el siglo XIX con su Facundo Quiroga:

“Es el hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a contener o a disfrazar sus pasiones; que las muestra en toda su energía, entregándose a toda su impetuosidad. Este es el carácter original del género humano” (..) Facundo es un tipo de barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género; su cólera era la de las fieras; la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos, en guedejas como las serpientes de la cabeza de Medusa; su voz se enronquecía, sus miradas se convertían en puñaladas: dominado por la cólera, mataba a patadas estrellándole los sesos a N. por una disputa de juego: arrancaba ambas orejas a su querida, porque le pedía una vez 30 pesos para celebrar un matrimonio consentido por él; y abría a su hijo Juan la cabeza de un hachazo, porque no había forma de hacerlo callar (...) en todos sus actos mostrábase el hombre bestia aún, sin ser por eso estúpido, y sin carecer de elevación de miras (141)

Las comparaciones de Facundo con fieras, su descripción desarreglada, con cabello similares a serpientes y su calificación como “bestia” dejan percibir las correlaciones que se elaboraban entre lo animal y el comportamiento “bárbaro”. También es preciso recalcar que la violencia entra a la ecuación y se asimila como propio de lo bárbaro, aquello que es necesario combatir para lograr el progreso de la nación. Es lo bárbaro lo que se asocia con el fenómeno de la violencia atávica.

Al hablar de estas divisiones resulta imprescindible problematizar la diferencia: literalmente, la frontera humano-animal se refiere a la distinción entre el *homo sapiens* y las demás especies de seres vivos, pero esa frontera es difusa en cuanto científicamente el ser humano hace parte del reino animal. Además, como el ejemplo de *Facundo* lo demuestra, esa frontera también ha sido integrada al imaginario del hombre en sí mismo. La idea del animal dentro del hombre no solo se presenta en la literatura, sino en el pensamiento filosófico. Emmanuel Kant muestra esta posición de dividir instintos primarios de racionales y de asimilarlos a la animalidad. De acuerdo con el filósofo alemán, el yo (*self*) puede dividirse en dos nociones: un yo más ‘bajo’ que busca realizar sus inclinaciones, y un yo ‘verdadero’ o ‘superior’, la razón. La dignidad de la humanidad estaría basada en esa razón que desprecia las inclinaciones que lo urgen (*Groundwork* 43). Kant llega a plantear tres capacidades o “predisposiciones originales”: 1. La animalidad, 2. La humanidad, 3. La personalidad. La animalidad sería el sustrato que corresponde al hecho de ser un ser vivo (*Religion* 6:26) y Kant la define como el amor-propio mecánico o instintivo, que no necesita uso de razón, el cual se divide en, uno, el apetito (*appetite*) por autopreservarse; dos, en la propagación de la especie (sexualidad); tres el gusto por la sociedad y las relaciones con los semejantes. La segunda, el sustrato de la humanidad, se refiere al ser como ser viviente, pero también como ser inteligente que compara

su grado de bienestar con aquel de los otros (*Religion* 6:27). Es la capacidad de establecer metas a través de la razón, pero sin ningún tipo de referencia moral. Este substrato de la humanidad estaría relacionado con la cultura, los modales, el gusto, el grado de observar las costumbres sociales, pues así se obtiene el aprecio y la disposición para cumplir la meta. Finalmente, la última predisposición, personalidad, correspondería a la capacidad propia de obedecer la ley y de cumplir el deber y con la moral, solo por el deseo de cumplirla. Ésta sería la base de la responsabilidad moral (*Religion* 6:27-28). El ejemplo previo de Aristóteles y éste nos dan una idea de la larga tradición filosófica donde se divorcia lo moral de aquello considerado animal y, por tanto, se establece la frontera humano-animal dentro de lo ‘humano’.⁹⁷

Imaginarios de civilización y barbarie, equivalentes a los que se evidencian en *Facundo*, o aquellos que demuestran una separación entre lo moral y lo animal jugaron un papel en el proceso de independencia y concepción de la nueva nación en Colombia, tal como en muchas de las naciones latinoamericanas. Este imaginario latente se puede notar en rastros como la Sociedad Protectora de los Aborígenes de Colombia y los Animales, formada en 1887 para formar misiones que fueran “a civilizar las tribus salvajes” y para proteger a “los pobres brutos” (a los animales) que son “servidores” del hombre.⁹⁸ En el siglo XIX además se le añadió al par

⁹⁷ Otro ejemplo claro se puede visualizar en un teórico político tan influyente como el alemán Carl Schmitt (1888-1985) quien también construye este tipo de dicotomía. Según Schmitt, quien concibe la distinción entre “bien y mal” como central para la política, la maldad se entendería como “‘salvajismo’, instinto, vitalidad, irracionalidad, etc.” Mientras que la “bondad” estaría relacionada con “racionalidad, perfectibilidad, ductilidad, educabilidad, pacífica simpatía, etc.” Schmitt relaciona las fábulas con el acontecer político y menciona el “Estado natural” o la “situación en la que viven los diversos Estado entre sí, y que lo es de peligro y amenaza constantes”. Los sujetos que actúan en el seno de dicho Estado son concebidos como “malos” igual que los animales que lo hacen movidos por sus instintos (hambre, rapacidad, miedo, celos)” (88).

⁹⁸ El anuncio completo del periódico aparece así: “El día 19 tuvo lugar la primera reunión de la Junta preparatoria de la Sociedad protectora de los aborígenes de Colombia y de los animales. Fueron nombrados: Presidente provisional, el Dr. D. Francisco Bayón; Secretario, el Dr. D. Gabriel Sandino; miembros de la comisión encargada de redactar los estatutos el Dr. D Próspero Pereira Gamboa; el Dr. D. Adolfo León Gómez y el Sr. D. Lázaro M. Girón. //La protección que la Sociedad se propone ejercer en favor de los aborígenes consistirá principalmente en obtener que se envíen, por el Arzobispado, con ayuda del Gobierno, misioneros que vayan á civilizar las tribus salvajes.//En cuanto a los animales, la Sociedad tiene en mira impedir hasta donde sea posible los maltratamientos y actos de crueldad á que tan menudo están sujetos los pobres brutos, que son, cuando no utilísimos servidores, amigos fieles y abnegados

un elemento espacial singular: tal como en Facundo, el bárbaro se encuentra en espacios agrestes, lugares alejados de la norma y la legislación, fuera de la ciudad. Una novela como *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera deja percibir la diferencia que se establece entre el mundo institucional, regido y administrado por leyes y el otro, donde no hay organización visible e impera la ley del más fuerte. En esta novela el espacio cobra un lugar central, como lo muestra en su tesis N'drin Ozoukouo Léa,

Así que la región Andina representa a la ciudad, civilización occidental, la educación, la modernidad y el paraíso. Mientras la región oriental, corresponde a los llanos, que sirve de intermediario, de purgatorio entre la civilización occidental y el inframundo, el infierno, el sufrimiento, la destrucción, la muerte y la barbarie que se identifica en la obra a la selva Amazónica. El espacio aquí se presenta como un enemigo que traga, destruye la voluntad humana, degrada la dignidad y la lleva a la perdición (74).

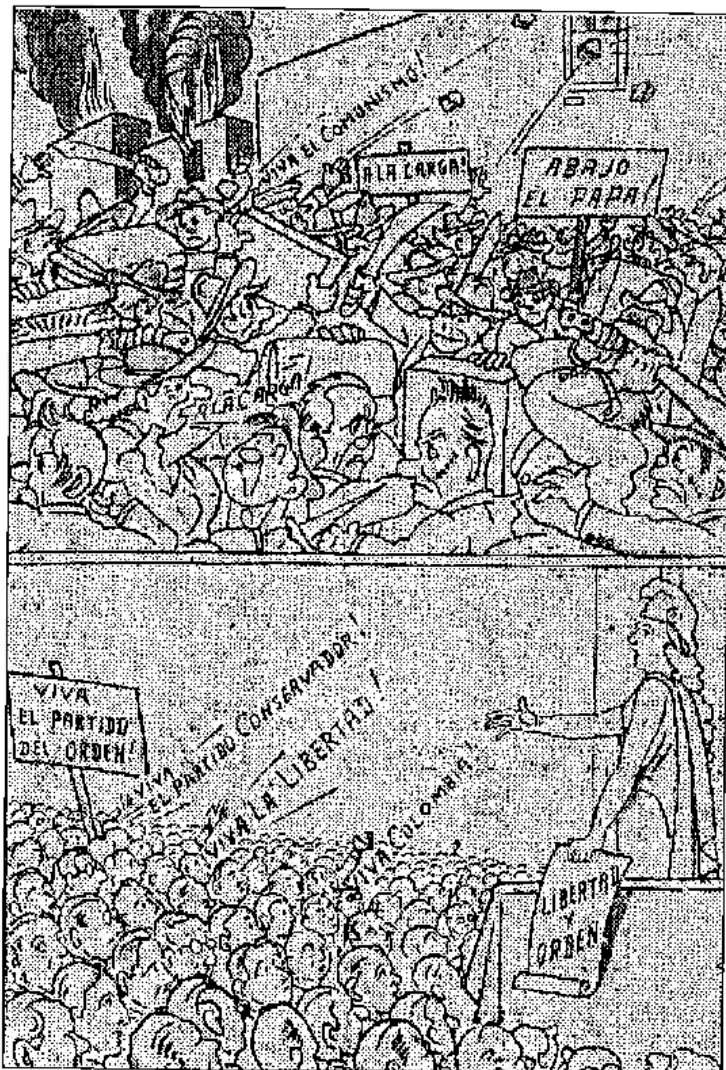
Entonces el espacio indómito, alejado de la ciudad se convierte en el espacio de lo bárbaro. Se genera entonces una relación donde se concibe lo natural agreste como lugar de lo bárbaro, y lo bárbaro es a su vez aquello relacionado con lo tosco que no ha conocido refinamiento cultural, aquello más cercano a la naturaleza, lo animalizado. Y dentro de ese imaginario el sujeto (bárbaro) es el enemigo y su dominio es amenazante, tal como lo presentaba la cita acerca de *La Vorágine*. Además, la novela posteriormente también presentaba una visión como la de Arturo Cova (su personaje central) que asimila a los indígenas a los bárbaros y los compara con animales (Ozoukouo Léa 134). Aquí cabe recordar que es justamente en ese espacio lejos de las grandes ciudades donde la guerra en Colombia ha mostrado su cara más virulenta y que los

del hombre. De todas veras aplaudimos que se establezca esta Sociedad en Colombia como está establecido de mucho tiempo atrás en todas las principales ciudades del mundo civilizado". *El Semanario. Periódico de Literatura, Ciencias y Noticias* (Bogotá) No. 29, 17 de febrero de 1887, p. 227.

numerosos grupos indígenas han sido víctimas frecuentes del conflicto a través de despojamiento de territorio, reclutamiento forzado de sus jóvenes, asesinato de sus líderes, etc.⁹⁹

Para el inicio del largo conflicto colombiano, es decir durante la época de La Violencia

LO QUE VA DEL 9 AL 2



'Fume y compare...'

(1948-1964), muchos de estos imaginarios de civilización y barbarie, relacionados con lo humano vs lo animal se reactivaron o quizá siempre habían estado latentes. Especialmente en cuanto revivían el hito que marcó el inicio de la guerra: la revuelta que tuvo lugar ante la muerte de Jorge Eliécer Gaitán ocurrida el 9 de abril de 1948. En ese momento se asimiló el desenfreno de la masa – que destruyó la ciudad– con un hecho salvaje, animal. La caricatura (lado) reproducida por Darío Acevedo Cardona en su libro, y que tiene fecha de abril 3

de 1949 presenta esta división no sólo a través de las dos imágenes separadas, sino con el

⁹⁹ Para más información sobre la situación de las comunidades indígenas en el marco del conflicto se puede ver el informe de derechos humanos publicado por la Universidad de Minnesota: <http://www1.umn.edu/humanrts/research/colombia/Anexo%209%20Situacion%20de%20los%20grupos%20etnicos%20en%20Colombia.pdf>

llamado a fumar y comparar que le hace al lector: Probablemente la voz imperativa de fumar se refería a sentarse tranquilo a reflexionar para evaluar lo que se le presentaba ante sus ojos. Los seguidores del partido Conservador (abajo) parecen ser una calmada congregación, muestran respeto y un sentido de organización al estar reunidos en masa. Atienden a la Libertad quien tiene un aviso (redundante) de “Libertad y orden” en la mano. El otro grupo se ve desbocado y en acciones violentas: armas en sus manos, el llamado a la pelea (“a la carga”) y arrojando piedras. Este tipo de comportamiento se asimilaba a una falta de racionalidad: incapacidad de controlar instintos primarios y de construir una comunidad política coherente. La gráfica no solo lleva al contraste mediante la acción con que se representa a cada grupo, sino también a través de la semblanza de las personas presentadas: los conservadores se muestran ordenados, todos mirando al frente, con el cabello arreglado, limpios, algunos con anteojos, con la boca cerrada y en actitud de escucha. Los liberales, en cambio, tienen sombreros más campesinos, cicatrices en la cara, el pelo desarreglado y especialmente llama la atención el personaje en el centro de la imagen, que denota una figura más ambigua, animalizada. La respuesta a la pregunta implícita de

cuál partido debe señorear y cuál grupo debe ser sometido, se hace autoevidente si se sigue la línea de pensamiento que ha construido la dicotomía analizada anteriormente.

Darío Acevedo Carmona habla de este inicio del largo conflicto colombiano refiriendo que el conservatismo, el partido político aliado de la Iglesia, forjó una imagen negativa del liberalismo en los periódicos y en el discurso. De tal modo, después de El Bogotazo (la destrucción y conflicto interno que ocurrió luego de la muerte de Gaitán), se dio un paso más hacia la polarización. Según Cardona, la

ESTAMPA SANTANDEREANA



Febrero 14, 1948

caricatura colaboró en la creación de un “bestiario liberal: dragones, gorilas, simios, burro viejo, oso, perro alado, hombre prehistórico, loros parlanchines, a los que colocaban en las más diversas posiciones, sobre todo de tipo agresivo” (212) para representar al enemigo político. Es importante resaltar que no se puede responsabilizar únicamente a los conservadores por este imaginario polarizado. Todos los periódicos de la época representaban los intereses de uno de los partidos políticos y “fueron vehículo de elaboración y propagación del imaginario y de la mentalidad política hegemónica que se tradujo en violencia. Editoriales, crónicas, titulares, comentarios y caricaturas cumplían la misión de alimentar el sectarismo y el enfrentamiento” (208). El juego de oposiciones se hacía cada vez más evidente entre los dos partidos políticos Liberal y Conservador, y justamente ese sería el eje responsable del período conocido como La Violencia.

Durante este periodo de La Violencia, como etapa inicial y antecedente de los largos años de guerra civil que vendrían, la figura del animal se contrasta con aquella del progreso y la civilización. Es lo que mantiene al país en atraso. Así bestial, salvaje, bárbaro, feroz, atroz se asocian a lo animal como sinónimos y muchas especies específicas con la ignorancia, la poca creatividad (burro, loros, simios) y son justamente éstos los animales preferidos para desacreditar, como lo presentan las imágenes de la violencia liberal en forma de mono y los líderes del partido Liberal repitiendo “como loros”, es decir sin entender ni pensar, ideas comunistas dictadas por Stalin.¹⁰⁰ La metáfora intenta establecer la necesidad de eliminar estos elementos negativos para traer La Razón, aquello percibido como



—Ahora, todos a la vez!
Abril 2, 1949

¹⁰⁰ Las dos imágenes, provenientes del periódico conservador *El Siglo*, son reproducidas en el libro de Cardona p. 195 y 211.

relacionado con avances, civilización o progreso –todos términos ambiguos y de interpretación variada—que debían traducirse en una mejor comunidad.

Esta tendencia de relacionar lo animal con el opositor político se mantuvo en el conflicto colombiano hasta el siglo XXI cuando –como veremos más adelante– la metáfora se volvió performance, praxis. La preocupación por la modernidad y por vencer el atraso que cierto sector de la población, personificado por medio de la metáfora del animal, llega a representar se establece como un objetivo político. No por casualidad se usan estos imaginarios para denigrar al opositor político. En las elecciones más recientes para el periodo de 2014-2018 se hace evidente la pervivencia de este uso de lo animal para fines de desprestigio político, como el siguiente meme divulgado en medios virtuales. En éste se asimila a Juan Manuel Santos, candidato que buscaba la reelección como presidente de la república, con un burro. La asociación con burro y el título de “animal” lo relacionan con lo irracional y con lo que va en contravía con el bienestar, por ello mismo en la misma imagen se afirma la necesidad de no votar para proteger familia, sustento y salud.

El afán de modernidad y el temor a lo salvaje, al atraso, continúan siendo una corriente fuerte, un lente a través del cual se evalúa al país y se planean su futuro.

Jean Franco, quien en su libro *Cruel*



Modernities se centra en los conflictos civiles en las últimas décadas, nos habla del miedo a regresar a un estado anterior, sumado a la ansiedad de la modernidad y al temor a que lo indígena ponga freno a la modernización. Para Franco:

Labels including “underdeveloped”, “marginal”, “peripheral”, and “third world” placed Latin America on a lower rung than the developed world that was the advance column of technological sophistication associated with the modern. Becoming modern meant overcoming underdevelopment by loosening the drag of those sectors of the population that were stigmatized as “downstream”, “unproductive”, “traditional” or, to borrow a term coined by Noam Chomsky, “unpeople” (Cruel 8).

No sólo los altos líderes políticos son comparados con animales para lograr su desprestigio. Poblaciones y culturas rurales e indígenas han sido atacadas porque se les ve como el rezago o el impedimento para la llegada tan anhelada del desarrollo. En muchas ocasiones en lugar de asimilarlas a la diversidad y considerarlas parte de la riqueza del país, se les asocia con aquello bestial, salvaje, bárbaro, feroz, atroz, con lo animal, con el fin de denigrarlos y conseguir la ruptura del tabú fraternal. Jean Franco señala el miedo hacia lo retrógrado, hacia lo que se percibe en contra del progreso, de lo moderno. En medio de esa visión, como lo señala la misma académica, queda atrapado el adversario, que se asocia a lo campesino o indígena. Y si Franco señala el afán de modernidad, el miedo a quedarse rezagado que lleva a una política de eliminación de lo indígena, el historiador Steve Stern señala lo indígena mismo como fuente de miedo. Stern explica algunos “trucos del tiempo” que hace confluir el pasado colonial con un presente, entre los cuales está el miedo al levantamiento de lo indígena como un sentir permanente en la historia de Latinoamérica desde tiempos coloniales (Stern 1999). En su

argumento viene atada la visión de los opuestos civilización y progreso contra la barbarie y lo primitivo. Dicha visión ha marcado la historia de estos pueblos y se ha vuelto perenne en muchos lugares, validando el juego dicotómico que es central para el manejo de diferencias internas en los países de la región por medio de la violencia.

La unión entre el imaginario de progreso con la idea del animal es también perfilada por Neil L. Whitehead mediante la imagen de “máquina de guerra caníbal”. El hecho de que a través de nociones de progreso y racionalidad tratemos de separarnos del otro, nos lleva a consumirnos a nosotros mismos:

Los sujetos animales torturados en los experimentos neuro-científicos, o el sufrimiento de los desempleados, los desplazados y los pobres, es el precio aceptable del progreso hacia la modernidad. (...) Además, nuestro supuesto de que existe un progreso lineal en esta marcha-de-la-muerte hacia la modernidad termina silenciando las historias alternativas, de modo que nuestro recuerdo del pasado se torna mera curiosidad que nos permite maravillarnos de nuestro avance desde orígenes salvajes. Los salvajes se convierten así en ejemplos no solo de ignorancia, sino también de ilegítima violencia que no deriva de la razón y del deseo de progreso, sino violencia atávica, primitiva y animal (10).

La idea de los cuerpos sacrificables por un mejor futuro fue explorada en el capítulo de Perú, pero como Whitehead lo hace presente, hay trazos de esa misma concepción encadenados a lo primitivo, a lo animal.

La dicotomía de la civilización (aliada del progreso) y la barbarie (relacionada con lo animal y lo salvaje), respecto con la visión de la alteridad (lo indígena, los pobres, los marginales) que nos muestran Franco, Stern y Whitehead, ha sido fundamental para el accionar

paramilitar en el conflicto colombiano de los últimos decenios. Es necesario recordar que los grupos paramilitares surgieron para combatir a una guerrilla cuya violencia era vista como ilegítima, y su discurso estuvo basado en la idea del progreso, de acabar con lo salvaje y con todo aquello que iba contra esa idea de modernidad. Las Autodefensas Unidas de Colombia (la coalición de grupos armados paramilitares), afirma en su comunicado de abril 22 de 2010 dirigido a la comunidad indígena guambiana que tienen interés de:

1. Conminar a líderes indígenas para que dejen de lado el discurso y *hechos arcaicos* en favor de los derechos indígenas e ideologías, atacando las buenas y nobles intenciones del alto gobierno a favor de la paz o de lo contrario iremos más allá de las amenazas y regresaremos a las actuaciones para el pueblo guambiano, sin piedad ni temor alguno.
2. Declarar por objetivo militar permanente y enemigos a Mujeres y Hombres que por sus declaraciones, investigaciones, comunicados, argumentos, cartas, denuncias, diálogos y otros; afectan el nombre del régimen...(el subrayado es mío)

El plantear las acciones de la comunidad indígena guambiana como “hechos arcaicos” y oponerlas a las “nobles intenciones” del gobierno, ya está actuando dentro de la dicotomía analizada hasta el momento. Acto seguido al establecimiento de la división entre lo arcaico y lo beneficioso, se declara a esa comunidad –que levanta su voz inconforme para denunciar– objetivo militar. Se plantea su eliminación. La retórica de los comunicados también dará el siguiente paso de animalizar al oponente.

El siguiente comunicado –circa 2013/2014– del grupo Los Rastrojos¹⁰¹ es un ejemplo de cómo esta práctica se sigue manteniendo. Primero, el texto se define como una “Declaratoria de exterminio”, y se centra en los sindicalistas, quienes asimila a guerrilleros, para luego afirmar:

“(…) la protesta en la empresa NESTLÉ DE BUGALAGRANDE, no la compartimos como tampoco el maltrato a directivos de

NESTLÉ y la constante calumnia a una empresa buena que brinda desarrollo

social”. Luego, “declaran objetivo” a

algunos líderes sindicalistas y tildan la organización sindical de “nido de

guerrilleros”, afirman que los van a

“picar” (eufemismo de descuartizar), y

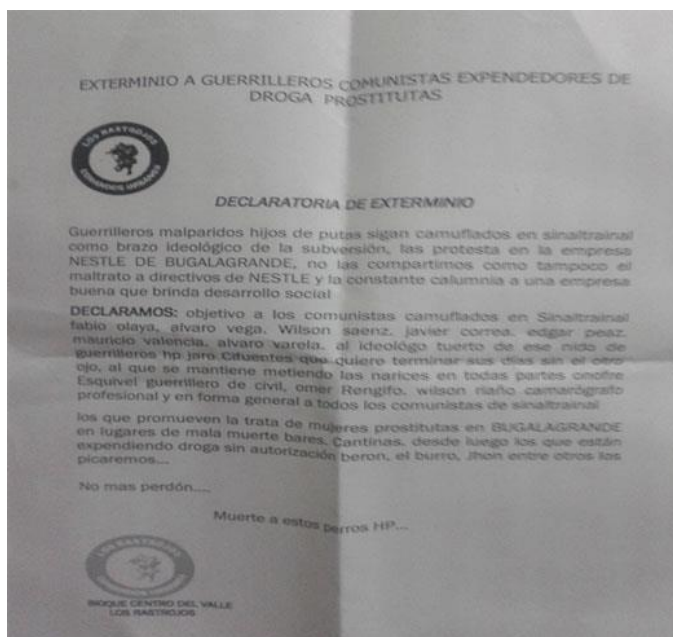
termina deseando la muerte a esos

“perros”. Así, el anuncio enfrenta a las compañías que generan bienestar y desarrollo, frente a

un enemigo animalizado en su institución (nido) y en su concepción (perros). Se anuncia la

decisión de eliminarlos o “exterminarlos” (verbo que también apela a la conexión con las plagas animales).

El anuncio muestra inmediatez y poco cuidado en la escritura, finalmente hablamos de una entidad paraestatal que opera no con el fin de llegar a una audiencia amplia sino que se opera a modo de una duplicidad: mientras el Estado mantiene su retórica de democracia y derechos



¹⁰¹ Luego de que el gobierno de Álvaro Uribe Vélez un acuerdo de paz de Santa Fe de Ralito con muchos de los grupos paramilitares que operaban en distintas regiones, otorgándoles grandes ventajas en materias de condenas por delitos cometidos, muchos de los militantes amnistiados volvieron a su actuar, nunca se desmovilizaron del todo, o jamás aceptaron el pacto de paz y se revelaron constituyendo grupos armados que ahora tomaron el grupo de bandas criminales (Bacrim). Éstos continúan con el mismo sistema operacional que poseían como paramilitares. Los Rastrojos es uno de estos grupos.

humanos, en zonas rurales o marginales se impone otra dinámica que –aunque contradice la idea de derechos humanos y democracia– refuerza el *statuo quo*. Como se mencionó anteriormente, son numerosas las denuncias por alianzas ejército-paramilitares, ha habido varias investigaciones por el apoyo o la indiferencia de la armada nacional frente a la actuación paramilitar. Ya que entra en contravía con el discurso del Estado de seguir leyes internacionales y de derechos humanos, el discurso paramilitar apoya el Estado pero pocas veces se muestra para la audiencia nacional en su totalidad o para un público internacional. Más bien se concibe como efímero, reservado para un círculo cerrado de personas, a quienes se intenta someter y generar una jerarquía de poder. Por ello, el lenguaje empleado no posee la elaboración retórica y la elocuencia de los proyectos políticos estudiados en Perú y Argentina, pero sí mantiene la metáfora como unidad central para separar a un sector de la comunidad y cancelar la idea fraterna.

La frontera con lo animal se establece como forma de subir una escala imaginaria, en la cual quien decide la frontera, es decir aquel que se aut nombra humano, tiene más valor que aquel otro a quien animaliza. La delimitación tiene como objetivo diferenciarse y elevarse culturalmente. Por ello interrumpe la noción de fraternidad de todas las formas de vida, pues cancela la posibilidad de la coexistencia no-jerárquica de los seres vivientes.¹⁰² Jacques Derrida afirma:

Confined within this catch-all concept, within this vast encampment of the animal, in this general singular, within the strict enclosure of this definite article (“the Animal” and not “animals”), as in a virgin forest, a zoo, a hunting or fishing ground, a paddock or an abattoir, a space of domestication, are all the living

¹⁰² Para una discusión sobre el impacto de las jerarquías en la concepción de fraternidad ver mi primer capítulo sobre Argentina.

things that man does not recognize as his fellows, his neighbors, or his brothers
(Derrida, *The Animal*, 34)

Lo animal puede ser usado para desacreditar, pero Derrida en este párrafo muestra otro lado de la concepción de lo animal que va más allá del desprestigio. Según presenta el filósofo francés, la idea de “lo animal” en la cultura occidental incluye una gran cantidad de seres, de especies, pero pese a la gran diversidad ninguna de ellas se admite completamente dentro de la noción de fraternidad ni amistad que posee lo humano. Esta concepción trae consecuencias en el uso de metáforas de animal para concebir al otro. Si lo indígena, lo campesino y también aquellos opositores políticos del *status quo* (como los sindicalistas) se rechazaban por concebirse como antítesis de lo moderno, animalizarlos lleva a dar un paso más hacia la cancelación de todos sus derechos incluida su vida. La animalización es pues otra metáfora que valida la eliminación de un sector de la comunidad. No obstante, tal como en el caso de Argentina y Perú, la metáfora que rompe la idea de fraternidad no se limita a la retórica, sino que lleva incluido todo un performance que refuerza la asimilación del otro como ajeno a la comunidad.

A partir de los antecedentes de la idea de lo animal en la construcción de la nación que acabamos de ver, se puede ampliar esta conexión entre el imaginario de lo animal en relación con la violencia en Colombia. Imaginario que inicia en el lenguaje y poco a poco se constituye en performance durante apresamientos y en la guerra por la tierra contra civiles y otros actores armados.

“Como arreando animales”: Del léxico de animal al performance

En el conflicto colombiano, las metáforas agrícolas hacen referencia al espacio del cual proviene la víctima y muchas veces el victimario. Finalmente, la guerra se ha desarrollado mayoritariamente en la zona rural, no en las ciudades. Así que los actores envueltos en la guerra,

frecuentemente comparten un imaginario de lo animal, imaginario que –como vimos– ha sido alimentado por años mediante proyectos políticos e imperialistas, que asociaron lo campesino, lo agrario y lo natural a lo indómito, aquello que necesita ser controlado. Pero el país no solo se nutrió de esos imaginarios externos, sino que también desarrolló sus propias características. No en vano dos de los programas de humor político más recordados en Colombia son *Zoociedad* (1990-1993) y *¡Quac! El noticero* (1995-1997)¹⁰³ que evidenciaron una visión del país en que se vinculaba lo político con lo animal. Estos programas se basaron en una crítica mordaz a la situación de la sociedad colombiana en medio de la guerra civil y justo antes de los años más crudos. Similar fue el trabajo del comentarista político-humorista Daniel Samper en muchas de sus columnas o del libro del filósofo y escritor Antonio Montaña, *Fauna social colombiana*, donde con humor define 30 animales ‘propios’ de la sociedad colombiana.

Como se evidencia, la metáfora de lo animal también ha dado pie a todo un lexicón frecuente en Colombia, que retoma un vocabulario del español estándar donde la fauna se relaciona con situaciones políticas. Por ejemplo, palabras como elefante blanco (aquello costoso e incapaz de producir utilidad) o delfín (sucesor de político o personalidad de renombre) continúan siendo empleadas en el día a día del acontecer político. Al mismo tiempo se han creado otros vocablos únicos de la realidad nacional colombiana que muestran la fuerte relación que se ha establecido entre la práctica política y el imaginario animal. Muchos son usados para denigrar, ‘pordebajear’ y humillar. Dentro de este lexicón quizá la palabra más tristemente célebre sea ‘sapo’ para denotar al soplón o traidor (Para más información de los vocablos ver

¹⁰³ En ambos programas la figura central fue el abogado Jaime Garzón. Tristemente, el comediante terminaría asesinado en agosto 13 de 1999, y la investigación posterior vincula tanto al Estado (al Departamento Administrativo de Seguridad) como a los paramilitares (en cabeza de Carlos Castaño). <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/declaran-crimen-de-jaime-garzon-no-fue-delito-de-lesa-h-articulo-505995>

anexo 1). Otros vocablos comunes entre los victimarios para referirse a sus víctimas son gallinita, corderito. María Victoria Uribe explica:

Según declaraciones de sobrevivientes, es frecuente que los hombres del camuflado se refieran a quienes consideran ‘auxiliadores’ utilizando formas diminutivas como ‘mis corderitos’ o ‘mis gallinitas’, también los denominan ‘micilantro’. De esta manera les asignan una identidad no humana que puede ser animal, y aún vegetal, los feminizan, los minimizan y los atraen a la esfera de lo doméstico, para después proceder a matarlos (*Antropología* 122).

Sin embargo, también se hace uso de otros apelativos animales ya popularizados para menospreciar al otro como perro, rata, gusano, cerdo, zorra y perra. Los cuatro primeros se refieren a criaturas consideradas bajas, sucias y perjudiciales, por tanto se usan peyorativamente para denotar sujetos considerados despreciables, viles, sucios, groseros o ruines. Las últimas son usadas para denigrar a las mujeres. El diccionario DRAE define ambas palabras como sinónimos de “prostitutas”. También existen algunos sustantivos como “lagarto” (la persona que adula con el fin de obtener beneficios) que son de uso más exclusivo del país o lobo (tiene mal gusto, extravagante).

A las designaciones de sujetos con vocablos de animales se aúna la visión del cuerpo de los mismos como análogo al de la anatomía animal. María Victoria Uribe menciona este hecho en relación con el período de La Violencia, cuando palabras reservadas para designar partes animales se emplearon para referirse a partes homólogas en el humano. Así, tuste, patas, guargüero / guacharaco, buche, cuadril, cuajo, fueron vocablos para denotar la cabeza, las piernas, el cuello y garganta, el estómago, los intestinos-la vejiga-hígado, la vejiga-testículos, respectivamente (*Dismembering* 87).

Sumada a esta percepción del sujeto y su cuerpo en términos animalizados, también está la caracterización de la acción. Así “sapiar” (delatar) o “lagartear” (adular con el fin de obtener favores) serían las acciones cometidas por el sapo y el lagarto, respectivamente. Otros verbos son vinculados a actividades realizadas sobre el cuerpo de los animales consumibles, por ejemplo: bocachiquear (relacionado con el pez bocachico) o picar que tradicionalmente se usaban con el fin de procesar la carne para consumo han entrado a la cultura de la violencia para referirse a cortes en el cuerpo o descuartizamiento. También se utilizan los verbos “chicotear” como sinónimo de picar y “pelar” para referirse al asesinato. De la misma manera en los últimos años en la zona pacífica se ha usado el vocablo “casas de pique” para referirse a los lugares tristemente célebres por descuartizar gente viva.

De una retórica que equipara alteridad con un animal se pasa a una serie de acciones que van convirtiendo las palabras en acto. Se pasa a tratar a las personas ‘como si’ fueran animales. Ese ‘como si’ da entrada a un mundo de simulación y desviación de la realidad. Se los llevan “como arreando animales”, según llega a afirmar uno de los testimonios (¡Basta ya! 367). Es el inicio de una intensa relación entre paramilitares y otros ciudadanos donde la manipulación de eventos a través de mecanismos de espectáculo (teatralidad) es central.

Del trato animalizado sobreviene una fuerte jerarquización de las personas. Muchos de los líderes de grupos armados no sólo hicieron el papel de carniceros, sino que ellos mismos se asimilaron a predadores mediante sus alias (por ejemplo, John Jairo Esquivel Delgado alias “El Tigre”, o Héctor Horacio Triana, alias ‘Zorro’). Esa forma de denominarse a sí mismos deja ver su percepción del proceso como el de una caza. Además, dentro de la misma concepción de los animales también existe una jerarquía en la cual arriba están los seres vivientes en cuanto predadores-comedores de carne, y en niveles inferiores están animales más pequeños, herbívoros

o generalmente menos agresivos. Es el caso del león como ‘rey de la selva’, o de las aves predatoras usadas como símbolos nacionales, mientras que animales como vacas, gusano, rata se usan con frecuencia no para representar cualidades sino para denigrar.

Luego de la captura de las personas, seguía un procedimiento que se asemeja al tratamiento del carnicero-predador con los animales: se les maniataba y en muchas ocasiones se usaron costales para meterlos, como se hace constantemente con animales u objetos. Muchos de los testigos elaboran su visión del tratamiento dado a las personas detenidas asimilándolo al que se le da a los animales de campo:

Reunían al pueblo, *Cadena*¹⁰⁴ llegaba al final. Una vez para una reunión todos estaban buscando sillita, una sombra; cuando llegó *Cadena*, montó el fusil, disparó y dijo: “Negros triplehijueputas, ¿pa’ dónde van?, ustedes se me paran en el sol como el ganado”. Y los amontonaba con su escolta y decía: “Estoy harto, cansado de su desorden”. Luego decía: “Voy a matar tres o cuatro pa’ que sepan que yo sí mato” (Citado en *¡Basta ya!* 270)

El comportamiento descrito en la cita es vinculado con el de una disciplina: el forzarlos a permanecer en condiciones duras y penosas “como ganado” se asimila a una forma de organizar y regular el desorden. Llama la atención el uso de apelativos racistas que se integran fácilmente en este tipo de elaboración ideológica, en cuanto el racismo muchas veces construyó la diferencia basados en la misma estructura de racional-irracional, especies inferiores más animalizadas, y especies superiores plenamente humanizadas. De esa manera este tipo de imaginarios empiezan a revelar sus vasos comunicantes.

¹⁰⁴ Cadena es el alias de Rodrigo Antonio Mercado Pelufo, un paramilitar que llegó a tener una posición alta de liderazgo en el bloque Héroes de los Montes María de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

Vacas, corderos, gallinas y cerdos son seres que provienen de ese ambiente rural, donde a pesar de cercanía con el humano son construidos como un tipo especial de animal, diferente al hombre, puesto que los primeros se consideran comestibles, “carne”. Solo así llegan a alcanzar su potencial de utilidad. Por ello, la separación entre animales comestibles y humanos mediante el establecimiento de una frontera artificial les permite a los humanos explotar y sacar beneficio de los animales (*Animals and society* 16). Los estudios animales han demostrado cómo a los animales destinados al consumo se les niega una identidad, son confinados a espacios abarrotados sin posibilidad de moverse, o a espacios solitarios. En ambos casos resulta imposible distinguirlos como individuos o crear cualquier conexión con ellos. La percepción general impugna su subjetividad, historia, agencia, dolor y control sobre sus propias vidas, son por tanto, meros objetos para lograr un fin: el beneficio del humano por medio de la alimentación (*Animals and society* 49-50). En otras palabras, al animal destinado para el consumo ve reducidos o negados sus derechos como ser vivo. Dependen simplemente de los designios de su dueño, y su fin es proveer mejores condiciones, ser sustento del mismo. Dejan de ser animales para ser vistos como objeto: “carne”.

La concepción del animal consumible juega un papel primordial en la guerra. Se constituye a los sujetos como seres descartables y, como resultado, se facilita la destrucción del enemigo percibido, al seguir un performance que lo confirma de esa manera. El performance entendido en relación con el acto de mostrar-hechos (*showing doing*) es, en palabras del teórico Richard Schechner, un comportamiento restaurado (*restored behavior*) o comportamientos doblemente actuados (*twice-behaved behaviors*) puesto que está constituido por actos previos codificados y transmisibles, cuyo origen muchas veces es desconocido, pero que de alguna manera son reactivados de acuerdo con un plan o escenario (Schechner *Performance* 42, 52). Los

paramilitares imitan actos previamente actuados en el ámbito familiar o actos de animales de los cuales tienen conocimiento. Escenario, utilería, caracterización de los personajes y de la acción empiezan a guardar correspondencia con la metáfora misma, a reproducir comportamientos precedentes de manera que se crean puentes que conectan los procedimientos empleados con animales y los que van a llevar a cabo en los capturados. Primero, el escenario de tortura y asesinato en repetidas ocasiones fue el mismo lugar donde en las fincas se llevaba a cabo el procesamiento de animales: el matadero o la porqueriza. A veces el lugar elegido no tenía vínculo alguno con dicha actividad, pero entonces luego de la brutal acción se le designaba con tal nombre dando lugar a la correspondencia (Uribe, *Antropología*, 123). Segundo, la utilería conformada por instrumentos de tortura fueron precisamente las mismas herramientas agrícolas, pero utilizadas para manejar y cortar cuerpos humanos, además de crear terror: el cuchillo, la motosierra, el hacha y el machete (*¡Basta ya!* 55). Como tercer punto tenemos la suplantación de seres humanos por animales, no solo en la retórica sino en el tratamiento que se les otorgaba. Es el acto de carnicero, cazador o consumidor que recrean en su vínculo con sus víctimas a las cuales animalizan.

La relación entre animalización y performance no es gratuita, el mismo Richard Schechner establece siete áreas en las cuales las ciencias sociales y la teoría del performance coinciden, siendo una de ellas “las conexiones entre los patrones de comportamiento humanos y animales con un énfasis en el juego y el comportamiento ritualizado” (16). El hecho de animalizarse o animalizar al otro sigue estructuras de imitación perennes en la historia de la humanidad y en actividades primarias como los rituales y el juego, antecedentes y compañeros del performance, según se ha venido estudiando en las últimas décadas. Es a través de estos ejes que se analizará el uso de la metáfora animal por parte de los paramilitares en la guerra civil

colombiana. Sin embargo, la violencia paramilitar contra otros seres humanos que ellos animalizan, a pesar de que contengan elementos de lo ritual y lo lúdico, es esencialmente teatralizado. El performance imitaba las estructuras del ritual y del juego cambiando sus funciones primordiales y su lógica. Se convertía en un acto doblemente actuado que intentaba manipular al público (gente en el área o soldados iniciados), mediante el uso de estructuras de ritual o el juego negro (*dark play*).

Ritual de doble simulacro

El ritual se define dentro de lo colectivo y lo performativo. Émile Durkheim menciona que los rituales son creados y sostenidos por la “solidaridad social”, mientras que Richard Schechner los concibe como memorias colectivas codificadas en acciones (1915). Los rituales generalmente son acciones que evocan una acción previa (por ejemplo el caso de la liturgia religiosa), preparan a una persona o abren paso a una nueva etapa (ritos de iniciación o de paso) y están fuertemente relacionados con un sistema de creencias. Pero los rituales aún van más allá de estas características, Konrad Lorenz habla de ellos como una forma de canalizar la agresión hacia salidas inocuas (72), pues su función se ha visto muy ligada al manejo de la violencia y lo heterodoxo, ya que presta ayuda para lidiar con transiciones difíciles, jerarquías, o deseos que exceden o violan las normas de la vida diaria y a “regular interacciones turbulentas, peligrosas y ambivalentes” (Schechner 65). Esa misma razón ha hecho que, por ejemplo, la violencia hacia los animales con frecuencia se haya ritualizado. Es una forma de darle significado y regularla, como ocurre en el caso de los sacrificios. La figura de Cristo –el Cordero de Dios-- nos muestra esa conjunción de un imaginario de lo animal, en conexión con la violencia (ejecución), el sacrificio y su transformación en comportamientos ritualizados que la comunidad repite para dar sentido. El castigo o justicia que debía recaer sobre el género humano en su totalidad es desviado

hacia el Cordero de Dios, que asume toda la agresión. Es el animal (el chivo expiatorio) a quien se le inflige violencia en un intento alejarla de la comunidad.

Este imaginario de sacrificio que relaciona al animal, el manejo de la violencia y la elaboración de lo ritual ha sido usado por los paramilitares durante la guerra civil colombiana. Tras asimilar la alteridad a lo animal, los paramilitares copiaron estructuras asociadas a rituales de iniciación y sacrificio de animales, y el acto pasa a ser mera teatralidad (uso de mecanismos de espectáculo para manipular). Así, crearon un marco performativo-ritual diseñado para hacer creer: simular un desvío de la violencia, aunque en realidad lo que estaban ocasionando era la presencia de la misma en toda su plenitud. Denominaré a este ritual con fines de teatralización, un ritual-teatralizado. Dentro de las características que adquirió este ritual-teatralizado está, primero, la codificación de las acciones siguiendo un modelo de rito de iniciación; segundo, su inserción dentro de un sistema educativo-disciplinario; tercero, la animalización de la víctima y su ingreso a un proceso de consumo.

Los rituales de iniciación, como aquellos imitados por los paramilitares, implican un cambio de vida. Son de acuerdo con Víctor Turner, “performances liminales” puesto que colaboran con el pasaje hacia otro tipo de fases. Estos performances liminales se relacionan con acciones precisas y codificadas. Según lo explica Schechner, aquellos quienes pasan por el ritual temporalmente se convierten en “nada”, son puestos en un estado extremo de vulnerabilidad en el que estén dispuestos a cambiar. Les es arrebatada su identidad previa y su posición social en el mundo. Luego de la fase liminal las personas son iniciadas en sus nuevas identidades con nuevos poderes (Schechner 66). Estas características se manifiestan en un testimonio que relata la llegada a los campos de entrenamiento paramilitar:

"A muchos les decían que iban a recoger arroz, y cuando llegaban y se daban cuenta, se veía mucho hombre llorar", recuerda uno de ellos. Y lloraban porque los entrenamientos eran campos de exterminio: muchos se quedaban a mitad de camino destrozados por sus mismos compañeros. El método 'pedagógico' era macabro: se deshacían de los débiles o los que no parecían estar convencidos de la causa y con sus crueles asesinatos le daban al resto lecciones de barbarie. Cada uno de los entrevistados tiene su propia historia de cómo, a los pocos días de llegados, les tocaba participar del descuartizamiento de cualquier recluta por una falta ínfima. No importaba la falta, era solo una excusa para convertir, en menos de dos meses, muchachos de 16 años en hombres dispuestos a matar.¹⁰⁵

Como el anterior testimonio presenta, el proceso inicia al ponerlos en un estado de extrema vulnerabilidad, negarles su identidad y agencia, además de su posición previa en el mundo: la persona carecía de libertad de negarse, salir o quejarse por el incumplimiento de las condiciones prometidas. Además, su vida entraba a correr gran riesgo. Los actos de crueldad extrema a que debían someter a otros o ser sometidos funcionaban para probar la capacidad del reclutado de seguir en la organización, tal como suelen ser los ritos de iniciación. Durante este punto se descarta a los débiles mientras a los iniciados se les otorgan nuevos poderes en los cuales ya transgreden el límite entre lo que su identidad previa consideraba permitido y lo que no: son hombres capaces de matar.

Una consecuencia derivada de este proceso era la cohesión grupal. Aparte de iniciar en una nueva etapa, el rito cumple la función de formar camaradería entre la comunidad de unir al grupo contra otras unidades similares (Konrad Lorenz 75), lo cual es crear una cultura paralela separada de la comunidad nacional y reforzar una nueva identidad paramilitar. Se crea una nueva

¹⁰⁵ "Se entrenaban para matar picando campesinos vivos". *El Tiempo*. Abril 23 de 2007.

frontera que facilita atacar a aquellos externos al grupo, entre los cuales están otros ciudadanos. Si sobrevivía, el nuevo recluso entraba a formar parte integral de la comunidad paramilitar, debido a haber transgredido la normatividad de las comunidades a las que solía pertenecer (Estado, Iglesia, familia): la reintegración a su espacio anterior se hacía imposible.

El ritual de iniciación requiere, en muchos casos, cierto entrenamiento, lo cual crea vasos comunicantes entre el ritual y el de una disciplina educativa. Es la segunda característica mencionada de este ritual-teatralizado del mecanismo paramilitar. Este aspecto es quizá subrayado cuando se relaciona el ritual con lo animal, pues el sistema educativo se nutre de imaginarios históricos que han esbozado el vínculo entre la educación y lo animal como polos que rivalizan. Pensadores como el teórico político Carl Schmitt y el filósofo Emmanuel Kant, desde diferentes ángulos, hacen evidente cómo la educación se ha asimilado a un sistema racional concebido como una de las formas de modular lo instintivo y de crear un modelo de ciudadano alejado de lo salvaje, un ser que controle sus impulsos para lograr la convivencia en comunidad. Incluso cuando el instinto no es percibido como negativo, se establece la necesidad de cierta guía, del cultivo de los sentidos, lo cual se traduce de nuevo en la idea de la educación como forma de dominar al animal interno, de señorearlo.¹⁰⁶ El entrenamiento paramilitar siguió varios de los anteriores lineamientos ideológicos: el ejercicio de control del sujeto, y la insistencia en una base racional sobre una de instintos/ impulsos. El sistema de aprendizaje se levantaba para diferenciar a aquellos con poder de decisión y jerarquía de los subordinados,

¹⁰⁶ Ejemplo de ello es el pensamiento del teórico político Carl Schmitt (1888-1985), quien afirma que la maldad-animalidad se relacionaba con instintos (como el hambre, el miedo), los cuales se oponían a la “bondad” con la racionalidad y la educación. Emmanuel Kant, por su parte, pensó al ser humano como dividido en 3 predisposiciones (animalidad, humanidad y personalidad), y aunque lo que define como animalidad (la parte biológica básica en la que se basa la sobrevivencia física) no lo percibe como inherentemente negativo, sí llega a afirmar que los sentidos no cultivados y trabajados conllevarían a buscar la complacencia de los apetitos. Como consecuencia sobrevendrían vicios ‘bestiales’: la glotonería, la borrachera, voluptuosidad, y el desprecio a la ley (Religion 6:28).

aquellos sujetos animalizados y usados como cuerpo de práctica (animal de experimentación dentro del sistema educativo).

En el centro del entrenamiento estaba lo que algunos testimonios refieren como prueba de “coraje”, parte del proceso de aprendizaje (examen). Uno de los testimonios más claros que muestra cómo operaba el sistema es el de Francisco Villalba:

De los cuartos donde estaban encerrados, las mujeres y los hombres eran sacados en ropa interior. Aún con las manos atadas, los llevaban al sitio donde el instructor esperaba para iniciar las primeras recomendaciones: "Las instrucciones eran quitarles el brazo, la cabeza, descuartizarlos vivos. Ellos salían llorando y le pedían a uno que no le fuera a hacer nada, que tenían familia". Villalba describe el proceso: "A las personas se les abría desde el pecho hasta la barriga para sacar lo que es tripa, el despojo. Se les quitaban piernas, brazos y cabeza. Se hacía con machete o con cuchillo. El resto, el despojo, con la mano. Nosotros, que estábamos en instrucción, sacábamos los intestinos". El entrenamiento lo exigían, según él, para "probar el coraje y aprender cómo desaparecer a la persona".¹⁰⁷

Los líderes escogían a los participantes del acto y quien se negara pasaba a ser de sujeto participante a objeto (animalizado), aquel sobre el cual se realiza el ritual-teatralizado. En sí, dicha ‘prueba de coraje’ constituye el momento mismo de evidenciar las capacidades que le pueden dar mérito para ingresar al nuevo grupo. La víctima sobre la que se realizará el procedimiento se percibe como un ser animalizado. Es a través de su cuerpo que el proceso ritual se lleva a efecto, pues allí se inscribe la capacidad del iniciado (“su coraje”) pero también es a través de la manipulación del cuerpo que se adquieren ciertos conocimientos necesarios para el nuevo rol en el grupo que llevará a cabo.

¹⁰⁷ “Se entrenaban para matar picando campesinos vivos”. *El Tiempo*. Abril 23 de 2007.

Para lograr pasar la prueba (de “coraje”) y entrar a ser parte del grupo, el recluta tenía que demostrar su control sobre sus instintos: el aprendiz debía lograr “ser capaz” de luchar contra su instinto de empatía para obedecer el camino mostrado por sus instructores. El más fuerte autocontrol llevaría al estudiante a ser considerado recluta, a pertenecer al grupo en sí, a sobrevivir. Por el contrario, la incapacidad de controlar los sentimientos y racionalizar el proceso, la ineficacia de seguir las órdenes del sistema de entrenamiento que le ordenaban herir a su compañero de ejercicios y controlar su impulso compasivo, o la ineficiencia para sobreponerse al rechazo que una actividad tan fuertemente escatológica produce, podría llevar a un recluta a ser considerado ya no aprendiz sino objeto (animal de experimentación) sobre el cual se aprende. Como en los casos de Argentina y Perú, la metáfora usada para trazar la frontera con el otro, se cruza con la imposición de una disciplina anómala.

Es pertinente resaltar que la diferencia entre ser objeto del ritual (animal-objeto) y ser sujeto que actúa durante el ritual era muy débil. La analogía vuelve a operar en este caso: las personas usadas para la instrucción paramilitar fueron concebidas como meros cuerpos, simulacros de humanos para ensayar y lograr que el aprendiz de soldado obtuviera sus habilidades. Y es de notar que la porosidad de la frontera mencionada anteriormente (en el sentido de que en cualquier momento el aprendiz podía transformarse en el animal de experimentación) se basaba en la cercanía entre ambos. Finalmente, víctima y aprendiz-victimario con frecuencia venían de ambientes rurales o de situaciones de discriminación. Tal como la víctima, algunos ‘reclutas’ fueron traídos o retenidos de manera obligada y, aunque también hay muchos casos de ingreso voluntario, es preciso también detenerse a pensar que en una sociedad tan radicalizada y con un conflicto de tantos años, también hay una realidad sistemática de violencia, desarraigo y pobreza que opera como factor de presión para que los

jóvenes tomen la decisión de unirse ya sea a la guerrilla, a los paramilitares o al ejército. Pero el límite entre víctima y victimario es más endeble en el caso de aquellos aprendices que habían llegado al lugar en busca de oportunidades de trabajo agrícola, por lo cual eran insertados en el sistema en contra de su voluntad o habían sido coartados para entrar al grupo. Llegaban para darse cuenta que entraban a un campo de entrenamiento y muerte: el anterior testimonio (de oír a mucho hombre llorar los primeros días) hace evidente la vulnerabilidad en que eran puestos.¹⁰⁸ Una vez dentro, fue el mismo sistema educativo el que ayudó al estudiante a reforzar la diferencia y a separarse emocionalmente del otro para poder infligir muerte a esos otros campesinos que habían traído o incluso a sus mismos compañeros de entrenamiento.

Entonces, mientras el sistema educativo disciplinario forzaba y presionaba al recluso a traspasar las fronteras éticas que había mantenido previamente, la animalización de otro y su inserción en una estructura espejo de prácticas rituales lo ayudaban a lidiar con dicha violencia extrema que él debía poner a efecto y a ir contra la normatividad de la comunidad que previamente el recluso seguía. Ya habíamos visto que el ritual se relacionaba con estos objetivos de facilitar transiciones difíciles, jerarquías, o deseos que exceden o violan las normas de la vida diaria (Schechner 52). La diferencia es que en el caso de este ritual-teatralizado la agresión no se canaliza hacia salidas inocuas, simplemente se facilita su aceptación. Algunos paramilitares en testimonios donde hablan de su proceso de vinculación y aprendizaje dentro de la institución armada, hacen referencia a lo complicado que les resultó emocionalmente enfrentar una realidad en la que recibían la orden de asesinar y descuartizar a una persona. Se habla hasta de locura. Sin embargo, muchos luego dan cuenta de cómo llegan a adaptarse a la situación mediante la visión del otro como animal. María Victoria Uribe recoge el testimonio del autor de una masacre a quien se le preguntó qué sentía ante las súplicas de las víctimas. La respuesta fue:

¹⁰⁸ Luz Marina Sierra. "Cuando el diablo se les metió a los paras". *El Tiempo*, 25 de noviembre de 2007.

No, no pasa nada, eso es como uno... las gallinas... un animal es un ser vivo, tiene vida... Y entonces cuando uno las mata, o sea cuando uno se las va a comer pues les quita la vida. Y entonces, igual es un ser humano, también tiene vida lo mismo que los animales. Matar un ser humano, una persona, es como matar una gallina. Eso es como matar un animal (*Antropología* 126).

El fragmento presenta la asociación entre el darle muerte a un animal y asesinar a un ser humano. Además, es de resaltar que no es cualquier animal al que el paramilitar se refiere, es un animal de consumo: se hace explícita la idea de quitar la vida para consumir. La analogía con la gallina constituye una de las asociaciones frecuentes cuando se revive el proceso no solo de asesinato sino de descuartizamiento, por cuanto generalmente se despresa para facilitar la cocción y el consumo. El paralelo, sin embargo, no se realizaba únicamente con las gallinas, otros identificaron a sus víctimas con vacas y asimilaron el descuartizamiento a la acción de “despresar una vaca”.¹⁰⁹

Parte de construir el acto con elementos ritualizados está en generar una estructura, en otras palabras, codificar el hecho. El testimonio dado durante el proceso de la desmovilización paramilitar, por Manuel Adam Ramírez alias “Mocho”, no solo elabora el mismo tipo de paralelo entre la aniquilación de seres humanos y el tratamiento a animales sino que provee más detalles:

Uno matar a una persona, es como uno matar una gallina. Como una gallina cuando uno la coge y la despescueza y vamos es para la olla. Eso es sencillo. Pero al principio es una cosa muy dura. Eso es chupar duro y yo me siento arrepentido por todo lo que hice. Bastante....

¹⁰⁹ En un testimonio recogido por *Revista Semana*, un paramilitar afirma: “Ya uno lo toma como si estuviera despresando una vaca. Lo único que uno piensa después es que no lo maten a uno”. “Yo conocí la maldad”. *Revista Semana*, febrero 11 de 2012.

Pues uno primero coge la persona y la amarra, la parte de atrás de las manos, luego le mete uno los dedos acá [en las fosas nasales para subir la cabeza] luego le choca y le degolla uno acá bien degollados y ya uno empieza a picarlos que la cabeza que las manos que a... y aquí en las partes de acá [señala las piernas] uno les pica aquí aquí y ahí ya viene a enterrarlo. ¡Ah!, ¿que hay que no que no hay que enterrarlo?, ¿que hay que tirarlo a un río? Entonces empieza uno a tirar pedazos al río y ya y desaparece. Pero cosa que yo no la quiero volver a ver en mi vida.¹¹⁰

Ramírez describe el proceso en el que se vuelve a insistir en amarrar a la víctima, pero además explica cómo se cortan las partes, para lo cual emplea en su retórica verbos como “picar” que se relacionan con lo animal. Asimismo, en su recuento, el paralelo entre el proceso de coger, despescuezar y tirar a la olla a la gallina, tiene su paralelo en el atrapar, degollar y tirar al río al ser humano.

El punto culminante de este ritual-teatralizado, la tercera característica señalada, era el consumo del ser sacrificado,¹¹¹ gesto que imita las relaciones violentas que el humano mantiene con otras especies. Precisamente por su uso, al animal de consumo es el caso extremo de la negación de derechos, donde el ser vivo pasa a ser mero objeto-utensilio, incluso hay una modificación en la palabra para referirse a él: “carne”. Por dicha razón, el hecho de comer carne humana fue el último punto de esta acción de animalizar al otro, dicho acto deconstruye de tajo la igualdad con el otro, se ha cancelado la relación frente al otro como semejante.¹¹² Al ofrecerlo

¹¹⁰ Video del testimonio disponible en: <http://desentranando-colombia.periodismohumano.com/2010/06/10/descuartizamientos-y-hornos-crematorios/>

¹¹¹ El consumo de carne en la cultura occidental en muchos casos está ligado a un antecedente ritual. Baste recordar el mito de Prometeo, que engañó a Zeus para que eligiera quedarse solo con los huesos del buey sacrificado, en vez de la carne. La carne del sacrificio quedó entonces para los hombres que podrían comerla.

¹¹² Existen más testimonios de la misma situación que dejan ver el proceso como fenómeno sistemático: “En algunos cursos también les tocó probar carne humana. En el mío no. Yo la probé ya después por curiosidad. Un comandante

como comida, el ser se presenta fragmentado, amorfo, su aspecto cambia, lo cual ayuda a eliminar cualquier semejanza física y con la subjetividad compleja que conforma un ser humano.

Una cierta cultura masculina y asociada al poder se refuerza con la misma idea del consumo de carne, pues esta acción se inscribe en una cultura jerárquica masculinizada.¹¹³ La obligación de descuartizar y comer se construía “como prueba de coraje”,¹¹⁴ hecho que entra dentro de la lógica de no dejar afectarse por las emociones y vencer la empatía que le produce el dolor ajeno. Refuerza una mentalidad donde se privilegia el control racional sobre los instintos (muchas veces contruidos como sentimientos), que ha sido una diferencia usada en la construcción de la frontera humano-animal y también en la de género, donde se asimila a la mujer emocional con la naturaleza variable.

Pero si el consumo de carne refuerza una cultura jerárquica masculina, el consumo de carne es a su vez una forma metafórica para otro tipo de consumo. El consumo sexual. En Colombia el verbo comer se usa popularmente para hacer referencia al acto sexual, tal como ocurre con el verbo “consumir”, el cual significa tanto “destruir, extinguir” como “Dicho de los legítimamente casados: consumir” (DRAE). En dicha forma de consumo simbólico el ser humano es visto como objeto, al igual que ocurre con los animales criados para consumo. Esta

que trabajaba con nosotros dijo: traigan un pedazo de carne para que prueben. Al muchacho lo habían matado porque se le había insubordinado a un comandante. Yo comí y me supo normal. Eso se fritó. Después de eso no volví a ver eso. Eso a veces se volvía una recocha muy extraña. También, por recocha, comenzaban a tomar sangre. Simplemente cortaban a la gente y los chorros de sangre salían y ponían la mano y se la tomaban”. En: “Yo conocí la maldad”. *Revista Semana*, febrero 11 de 2012.

¹¹³ En la historia de la humanidad la mayor parte de la población no ha tenido la posibilidad de poner carne en sus platos con frecuencia. Solo en el último siglo el consumo se ha vuelto masivo y únicamente en ciertos países. Entonces, el consumo de carne se ha asociado con las élites que podían acceder a mayor cantidad de recursos y a los más costosos. La carne ha formado parte de esos lujos que distinguen a ciertas clases sociales. Pero incluso más allá de las clases sociales, el consumo de carne también se asocia a una jerarquía masculina donde es el hombre o los hombres de la casa a quienes se les reserva esta comida. Mujeres, niños, pobres y minorías deben contentarse con vegetales y granos, comida considerada en muchas ocasiones de “conejos” o “vacas” y despreciada como insípida, simple. Incluso hoy los platos que incluyen carne siguen siendo los más costosos, finalmente su producción requiere gran gasto de recursos. Hay una pérdida de recursos para beneficiar a una parte de la población mundial. Ver un análisis amplio en Carol Adams, *The Sexual Politics of Meat*.

¹¹⁴ “Se entrenaban para matar picando campesinos vivos”. *El Tiempo*. Abril 23 de 2007.

ideología traducida en performance dio paso a la violación como fenómeno de guerra masivo, pues se hacía referencia a mujeres como “carne” y de esa manera se ofrecía a los hombres.¹¹⁵

Ahora bien, el manejo de los cuerpos desmembrados para consumo como alimento y desechados luego, o para ser arrojados al río como paralelo de una gran olla sepulcral, pero también el consumo simbólico a través del sexo no fueron los únicos. Muchos de los cuerpos terminaron en hornos donde los cremaron para deshacer la evidencia. Terminaron consumidos por las llamas, en un aparato cuyo fin --inicialmente culinario-- se transformó para borrar la huella de miles de víctimas.¹¹⁶

El testimonio de Villalba también visibiliza las condiciones deshumanizadas en que son presentados los campesinos traídos como objeto de práctica: la ropa (factor de individualización) les era retirada, salían amarrados y probablemente sus lloriqueos y lamentos solo lograban oírse como sonidos repetitivos y cadentes que se asimilan a los emitidos por un animal. Tal como Elaine Scarry presenta, la tortura devuelve a las víctimas al punto del no-lenguaje, de los meros sonidos primarios (4-5). Esa presentación hacía posible que las víctimas, durante el performance, fueran asimiladas a animales usados regularmente dentro del sistema educativo para procedimientos científicos-rationales. Los derechos de los animales para experimentación –al igual que aquellos destinados para consumo– son nulos. Los animales usados en laboratorios

¹¹⁵ Carol Adams argumenta que animales y mujeres son cosificados, fragmentados y al final consumidos por el hombre. Si los animales son tratados como objetos, asesinados, desmembrados y consumidos como carne, el cuerpo femenino se vuelve objeto y a través de la pornografía es desmembrado en partes corporales (senos, labios, cola, vagina), luego se les consume a través del porno o la violencia sexual (*The Sexual Politics of Meat*. Cap. I). En la guerra civil colombiana, muchas mujeres, algunas fueron objeto de los dos tipos de consumo, la violación fue un primer paso antes de también llevar a cabo el desmembramiento. Muchos recuentos de violencia sexual mencionan que luego de la violación les cercenaron los senos y finalmente las asesinaron. Además, el acto sexual no solo se asimila a la ingesta de carne, la violencia se conecta con un imaginario previo de cacería donde se asimila al hombre como un predador dominante y a la mujer como su presa. El objetivo es perseguir y dominarla a pesar de que esta se rehúse y luche. En este sentido, durante el conflicto, la violencia sexual no se le construye como un instinto al que hay que reprimir, sino un método de guerra: es parte de un proceso de consumo, de dominación, de terror. Un ejemplo de ello: <http://www.rcnradio.com/noticias/fui-abusada-quede-embarazada-y-punta-de-golpes-me-hizo-abortar-victima-de-paramilitar-80649>

¹¹⁶Sobre los hornos ver: http://www.lasvocesdelsecuestro.com/articulos_detalle.php?id=168 y <http://desentranando-colombia.periodismohumano.com/2010/06/10/descuartizamientos-y-hornos-crematorios/>

con fines educativos y científicos se convierten en ejemplar, sin identidad propia, otro espécimen idéntico para proseguir con el proceso; es simplemente un simulacro de humano (Shapiro 65), sacrificado para el fin mayor: el avance del conocimiento y el entrenamiento de aprendices.

La animalidad como metáfora transformada en performance se integra un imaginario que facilita vencer la aversión a hacer daño, de modo que el ciclo puede completarse mediante el consumo de otro ser humano. El asesinato de otro, el canibalismo, el destrozamiento del cuerpo, la ingesta de sangre, son todas acciones frente a las cuales la gente muestra una fuerte reticencia, pero el entrenamiento les ayuda a los aprendices a sobreponerse a sus sentimientos de compasión, empatía, horror frente al dolor para poder seguir la orden del superior que los insta a consumir. A través del entrenamiento y la teatralidad, un acto terrible es substituido por uno cotidiano. La inserción en un espacio performativo como el ritual colabora para que los soldados elaboren la atrocidad en otros términos. El proceso resulta similar a las técnicas de actuación planteadas por Konstantin Stanislavsky, quien les pedía a sus actores remitirse a una situación previa que les ayudara a comportarse de la manera como lo requiere el papel, mientras el profesor de técnicas de actuación americano Lee Strasberg, solicitaba a los actores pensar de cualquier manera que provocara el comportamiento necesitado por la escena o requerido por el director. El procedimiento se conoce como sustitución (Carnicke 204). En ambas técnicas se hace menester apropiarse de una realidad diferente, pensar de manera que les permita a los actores adaptarse a un contexto que no es propio de su realidad. Así, para poder actuar y evocar las emociones fuertes que requiere la escena, se precisa volver hacia momentos y comportamientos ya-vividos. Momentos que sean similar en su naturaleza a lo actuado y permitan revivir el sentimiento que se pretende hacer evidente. En el caso de la violencia paramilitar no se pretendía evocar emociones fuertes sino suprimirlas para ‘normalizar’ el acto.

Sin embargo, el procedimiento es igual: para poder realizar actos atroces, se invoca un acto cotidiano como el consumo de carne, de manera que se le facilita al actor ‘mostrar’ menos compromiso emocional. De igual manera hay una deliberada intención de hacer parecer, de simular.

Si el animal usado tanto en rituales como aquel usado en educación (animal-para experimentación) es simulacro de humano, en el ritual-teatralizado de los paramilitares existe un nivel más de suplencia. Como se había afirmado antes, el ritual cumple esta función de canalizar la violencia hacia espacios inocuos, mediante la desviación de la misma hacia salidas menos problemáticas, hacia el “chivo expiatorio” (animal por definición). Entonces, para poder desviar la violencia, en el ritual hay una suplencia de lo humano por lo animal, pero en el caso de los paramilitares nos encontramos con un siguiente nivel donde el animal expiatorio es a su vez reemplazado por un humano que, mediante, teatralidad, se percibe como animal. En otras palabras, la víctima de la violencia es un humano que reemplaza al animal, quien a su vez está en lugar de humano. Es un doble simulacro: pura performance y teatralidad. Dentro del accionar paramilitar hay mimesis de la estructura del ritual, pero esta doble suplencia no trae como consecuencia la evasión de la violencia sino la presencia de la misma en toda su plenitud. La sustitución solo crea la ilusión que procura desestimar la gravedad de la violencia, mientras que se provee a los iniciados de un sentido de camaradería, y se les entrena para que aprendan a controlar los instintos que los relacionan con ese otro víctima-animalizada.

No obstante, la teatralidad usada por los líderes paramilitares hizo acopio no solo de estructuras propias del ritual, sino que también se alió con un manejo de la alteridad (en este caso cualquiera que no perteneciera a la entidad) en el que les negó la posibilidad de tener y conocer las reglas sobre las cuales se opera, y la agencia misma que les permitiría decidir sobre su

participación o no en el conflicto. En otras palabras, se entró en una actividad donde era necesario clasificar al otro como inferior, subordinarlo al poder de un agente posicionado como superior y capaz de regir su destino: el juego negro.

Juego negro

La otra conexión entre ciencias sociales con el performance, que Richard Schechner establece en correspondencia con lo humano y lo animal, es el juego. Si el ritual coadyuva a establecer patrones y a garantizar repeticiones, el juego contribuye a explorar, a ‘crear mundos’ (Schechner 101). El juego finalmente tiene el mismo fin del ritual, la evasión de la violencia. Es una manera de expresar agresión pero eludiendo cualquier daño, un “como si” donde se actúa sin “realmente hacer” lo que haríamos (Schechner 103). Pero la distancia entre este “como si” y el del ritual, ambas formas de evadir violencia, no es tan clara. Schechner mismo presenta que los performances donde se derrama sangre son difíciles de categorizar como juego o ritual (105), puesto que ambos lidian con un cierto tipo de sustitución, por ello la frontera del tipo de performance no es clara: las acciones que se realizan no denotan lo que las acciones en un contexto pragmático denotarían (Bateson 179-180). En la relación juego y ritual es importante aquí pensar el hecho de cómo se elabora la ficción de la animalización del otro. Richard Schechner –siguiendo a Clifford Geertz- establece que en los rituales no hay “suspensión de la incredulidad” sino “juego profundo (*Deep play*)” que consiste en “play in which the stakes are so high that it is, from his utilitarian standpoint, irrational for men to engage in it at all” (Schechner 118). No obstante, al pensar en el caso de los rituales paramilitares en Colombia, aunque la incredulidad natural frente a la ficción del otro como animal no se suspenda, sí considero que hay una apelación a una realidad distinta que hace fácil llevar a cabo la labor. Es decir, como se

mencionó en líneas anteriores, se aplican técnicas de actuación de sustitución: con el fin de lograr el performance deseado se evoca una situación previa, más normalizada.

En el juego profundo lo que se arriesga en juego tiene un valor altísimo, los participantes ponen en juego más de lo que deben. Esta característica, en el caso del performance paramilitar con sus víctimas, se alía con lo que se denomina juego negro (*dark play*). En el juego negro algunos de los participantes no saben que están involucrados:

“Playing in the dark” means that some of the players don’t know they are playing –like in a con game or when rats run a maze or when gods or fate or chance lay traps to catch people in. Dark play involves fantasy, risk, luck, daring, invention, and deception” (Schechner 119).

Nótese las relaciones jerárquicas que se necesita establecer en el juego negro, según los ejemplos que provee Schechner: animal/humano o dios/hombre. En el caso de las víctimas de los paramilitares en que nos estamos enfocando, se operó mucho con el desconocimiento, con la participación involuntaria en el performance: aquellos recluidos sin saberlo o traídos como seres animalizados para su destrucción, aquellos pobladores que ven nuevas reglas instauradas de la noche a la mañana en su espacio o que deben someterse al caprichoso decidir de los diferentes jefes paramilitares que llegaban. Todos entran en el juego negro donde ingresan a una situación sin saber que van a participar haciendo el papel de “animal” o que van a entrar en un ambiente ritualizado donde habrá muchos de estos elementos de riesgo, atrevimiento, invención y engaño. Muchos de estos elementos están ya presentes en el análisis del ritual teatralizado que, mediante testimonios, se hizo en líneas anteriores. El testimonio hace posible una obtener una visión personalizada de lo que significó el uso de la metáfora y la construcción de un performance que facilitó la violencia. Sin embargo, es el teatro el género que permite pasar a una visión de las

consecuencias en un espacio colectivo-comunitario y en el tejido social, además de tratar de llenar los espacios en que el testimonio calla: la voz de los muertos y de los desaparecidos. La ficcionalización le permite a la audiencia percibir los silencios propios de la violencia y relacionar esta puesta en escena que afecta lo personal con las fallas estructurales del sistema institucional del país.

El grupo Varasanta retrata en su obra *Kilele* las tensiones del poder y del juego, mediante la subordinación del otro. *Kilele* se relaciona con una tradición africana de baile. La palabra es un grito de guerra africano, para dar orden de combate, pero que se convierte en actividad lúdica, en baile. Esta obra, beca de creación de 2005 en Colombia, fue creada por Felipe Vergara, tras una investigación en el Choco, una región tradicionalmente de mayoría afrocolombiana, que ha sufrido el embate tanto de paramilitares como de la guerrilla.

En la obra se habla de dioses menores que juegan con la humanidad:

ÉLMER.- Quitamos una casita... (*La quita haciendo el ruido de una explosión*)

MANISALVA.- Ponemos una palmita... (*La pone con alegría*)

ÉLMER.- Quitamos una casita... (*La quita haciendo el ruido de una explosión*)

MANISALVA.- Ponemos una palmita... (*La pone con alegría*)

Élmer y Manisalva, descritos como “diosecillos de poca monta” muestran aquí un juego económico y la presencia de violencia (al imitar el ruido de una explosión). Arrebatan las tierras para poner palmitas. Luego Ruth, una mortal, explicará que los hijos del dios Élmer “dijeron que teníamos veinticuatro horas para desocupar el pueblo. Necesitaban sembrar nuestras tierras con palmas africanas para agradar a su Dios”. En la idea de agradar a los dioses efectuando ciertos procedimientos, se ve lo ritual, mientras que los diosecillos juegan en la transescena demostrando su poder frente a los que están supeditados a sus designios. Teatralmente esto se

hace obvio en la obra porque en la puesta de escena se intercambian las imágenes de los diosillos jugando, mientras los hombres y mujeres dan sus testimonios de lo ocurrido.

La obra de Vergara explica, sin embargo, que los dioses a los que se ve supeditada la población divergen de los tradicionales, en cuanto los primeros son dioses democratizados (gesto sumamente satírico frente al proceso de ‘democracia’ del país):

NOELIA.- Que gracias a ella [Santa Dorotea] se democratizó la divinidad. Ella dio el primer paso hacia el libre mercado de la maquinaria que rige el destino, la devoción y el sacrificio de los hombres.

MANISALVA.- Esa mujer es mi héroe (le manda un beso)

ÉLMER.- Hereje. (pausa) ¿Qué mira?

MANISALVA.- Tres hombrecitos (están en el público) (los sopla) no pueden moverse! (ríen)

NOELIA.- ¿Ve? Siendo justos, deberíamos agradecerle a la vieja, la oportunidad que nos brindó para que cualquier idiota con plata suficiente pudiera adquirir los atributos de un dios. Pero como la justicia está prohibida ¿no le parece que le debemos al menos un poco de compasión?

ÉLMER.- ¡Jueguen! (mira a ver si alguien los observa) No va y sea que por compadecerse de los enemigos de su raza, mañana tengan que compadecerse por ustedes mismas. ¡Jueguen a ver!

MANISALVA.- ¿Es mi turno?

ÉLMER.- Sí, juegue.

Evocaciones de lo ritual, de juego y la violencia se mezclan en este fragmento de la obra. Allí se presenta una imagen reflejo de la de Prometeo, benefactor de los hombres, quien de acuerdo con

la leyenda, les regaló el elemento que solo los dioses monopolizaban (el fuego). En la obra de Vergara hay una diosa que les concede a los hombres la facilidad de convertirse ellos mismos en dioses. Se crea una frontera con los otros humanos, seres como los que ellos solían ser. Así, la “democratización de la divinidad” significa que es el dinero el que construye el poder que le otorga los atributos al dios, es la habilidad de tener dinero la que puede comprar poderes y derechos. El dios, luego de construir su maquinaria, puede exigir devoción y sacrificio, a más de jugar con los que no tienen su dignidad (humanidad inferior, casi animalizada). Es pues del cuestionamiento de la igualdad, de la democracia, cuando se enfrenta a un poderoso capitalismo.

Ahora bien, en el juego negro el conocimiento o desconocimiento de qué clase de juego se está llevando a cabo crea una distancia. Algunos jugadores pasan de ser agentes de su propia vida a meros receptores de las acciones que otros han diseñado. Se convierten en una especie de utilería necesaria —como lo dejan ver las velas que los dioses apagan, cada una símbolo de la vida de un ser—o simplemente son seres inferiores, instrumentales, animalizados como el personaje de Castaño (el perro de los diosillos) lo demuestra. Castaño, apellido de líderes que dominaron las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), se torna en un animal que sigue los designios de aquellos con poder: los dioses que cuentan con el capital necesario para mover las fichas. Sin embargo, Castaño no deja de ser visto como inferior, animalizado, eso sí en un estado más activo que las velas (símbolo de la vida de personas) que él mismo apaga en un solo gesto cuando los dioses se descuidan. Esta construcción de dioses de poca monta, perro y velas muestra los niveles de jerarquización de la población.

El juego negro, sin embargo, facilita la incorporación de la violencia. En la medida en que uno de los grupos participantes en el juego desconoce la mecánica de la actividad y las reglas bajo las cuales se juegan, la única parte consciente del juego (los dioses, según *Kilele*) no

tiene límites, ni regulación sobre su manejo del espacio lúdico. En otras palabras, no hay arbitraje y por tanto no hay reglas. Como lo presenta Richard Schechner: “Dark play subverts order, dissolves frames, and breaks its own rules (...) Dark play rewards its players by means of deceit, disruption, and excess” (119). El límite del juego tradicional en el que ensaya la violencia “como si” fuera real pero evitándola, fácilmente se traspasa y del “como si” se pasa a la violencia máxima, para deleite solo de una de las partes. La contraparte se convierte en solo una “ficha” un ser deshumanizado. Es por eso que el juego negro requiere de cierta jerarquía dios/hombre o humano/animal porque es justamente esa distancia de poder la que otorga a un jugador la capacidad de convertir al otro en su entretenimiento y decidir su destino.

Kilele muestra que en el fondo del conflicto hay una pelea por poder, un intento de fratricidio. Allí es dibujado como el conflicto entre los dioses Noelia y Élmer, que piden a sus seguidores los noélicas y los elmélicas sacrificios. Es un guiño al espectador para recordarle dos de los actores principales de la violencia: la guerrilla (Noelia) y los paramilitares (Élmer). Hacia el final de la obra, las mujeres afirman:

RUTH: Es que esos dioses son hermanitos.

FELICIA: Todos los dioses son iguales.

ELDA: Iguales pero diferentes.

La igualdad y diferencia simultánea de los dioses y sus tropas puede interpretarse como esos objetivos disímiles que mantienen, pero al final para la población operan mediante la misma imposición de poder, violencia, a más de la exigencia de sacrificios y la creación de miedo. Además, por razón de origen son hermanitos, es su ideología que los separa.

Hasta este punto se analizaron los dos ejes que ayudaron a relacionar la violencia política, el performance y lo animal: el ritual y el juego. Ambos, espacios performativos que

tradicionalmente se construyen para desviar la violencia hacia canales de salida inofensivos (ritual) o como una manera de expresar violencia sin hacer daño (juego), pierden esas funciones. En lugar de eso, tanto el ritual-teatralizado como el juego negro, posibilitado por un poder económico no controlado, lleva a que se facilite. Los dos crean una estructura de hacer daño pretendiendo que no hay tal o cancelando cualquier posibilidad de regulación de la actividad. Pero si la condición tanto para el juego como para el ritual analizados aquí era la evocación de lo animal –en su condición de simulacro de humano que toma la culpa, o como ser incapaz de reconocerse como agente en un juego diseñado por otro--, el análisis final lleva al cuestionamiento de nuestra conexión con los animales en cuanto al uso de la violencia.

La manera como construimos culturalmente nuestra relación con los animales conlleva a que su metáfora tenga la capacidad de invocar actos de extrema crueldad: cacería, malos tratos, cosificación, invisibilización de la parte subjetiva de la víctima, tortura, descuartizamiento, violación, canibalismo y el desecho de cuerpos como remanentes sin valor. Es el trazo de una frontera con el otro, ya no la fraternización e integración de la alteridad a nuestra familia, sino que la ficción de la cercanía con nuestros conciudadanos se desintegra para dar paso a una brecha, el otro se elabora como distante, otra especie, otra clase de ser que dista de nosotros. Pero, ¿cuál es en realidad esa distancia entre animales y humanos? ¿Sobre qué elementos nos basamos para establecer la frontera que nos divide? ¿Cómo opera nuestra concepción de lo humanitario y lo inhumano dentro de un marco político?

“Estás dejando de ser perro”: De animales a humanos

La metáfora de animal en el conflicto colombiano se refiere a aquel a quien se le niega derechos y agencia, aquel que es visto como objeto supeditado al dominio humano o a “dioscitos de poca monta”. Sin embargo, la metáfora se devuelve una vez más en una especie de

efecto boomerang: el tratamiento inhumano, degradante y cruel dado a miles de personas después de asimilarlas a animales, hace que la ciudadanía –a su vez– compare a los líderes y soldados paramilitares con animales. En la medida en que el animal se ve como el ser sin freno moral o ético que sigue pulsiones bajas, que actúa bajo el mandato de sus necesidades corporales instintivas, y por tanto, sin medir consecuencias o actos, actúa con crueldad. El mismo término ‘animal’ o ‘salvaje’ da cuenta de esta concepción, que también funciona para hablar del exceso, de la carencia de límite moral o racional, en otras palabras, de los verdugos. Un ejemplo lo da el testimonio de Daniel ‘El Loco Barrera’ un narcotraficante vinculado con paramilitares, quien habla de Otoniel (Dairo Antonio Úsuga David) parte del Clan de los Úsuga¹¹⁷. En el 2012, Daniel afirmó: “Si en Colombia hay alguien malo, malo y realmente peligroso, es ese tal Otoniel de Urabá. Se acordarán de mí. Si las autoridades no cuidan a Urabá eso, malo, malo, va a terminar con unas 400 personas inocentes muertas. Ese Otoniel (...) ha matado niños por nada. Es un animal”.¹¹⁸

La metáfora halla una duplicidad donde se utiliza para hablar de aquellos sin poder ni derechos, como también de aquellos que se exceden en sus facultades. Jacques Derrida en su libro *The beast and the sovereign*, explica que, en este par –la bestia y el soberano–, una profunda y esencial cópula ontológica trabaja (40) en cuanto ambos se encuentran fuera de la ley: el animal aparece donde la ley no existe, no es respetada o es violada; el soberano está ‘por encima’ de la ley, toma la forma misma de la ley y de su origen (39). Por eso mismo, se atraen: “There is between sovereign, criminal, and beast a sort of obscure and fascinating complicity, or

¹¹⁷ El Clan de los Úsuga (antes conocido como Los Urabeños, pero cambió de nombre a raíz de un intento por no estigmatizar a todos los pobladores de la región del Urabá), es parte de los remanentes de los grupos paramilitares luego de la desmovilización. Aunque han cambiado de nombre y ahora no se habla de paramilitares sino de bacrim (Bandas criminales) mantienen una continuidad de los métodos de los grupos paramilitares.

¹¹⁸ <http://www.elespectador.com/noticias/investigacion/los-urabenos-son-prioridad-estados-unidos-articulo-501270>

even a worrying mutual attraction, a worrying familiarity, and *unheimlich*, uncanny reciprocal haunting (39)”.

La metáfora animal posee, entonces, cierta circularidad pues no solo se emplea para calificar a las víctimas, sino a los victimarios. Ahí cabría una reflexión relacionada quizá con lo que Werner Sollors denomina aculturación antagónica.¹¹⁹ El concepto se puede adaptar para describir un proceso en la cual, durante la confrontación, el grupo que intenta distinguirse de otro, termina convirtiéndose de cierta manera en ese enemigo que odia. Más que aculturación, lo denominaremos de reacción antagónica. Así, la crítica que se le hace al otro y que se ve como razón fundamental de la violencia emprendida contra aquel considerado enemigo, termina haciéndose una característica prominente en el justiciero. En este caso, la animalidad causa de poco desarrollo y atraso que se percibe en el otro, termina por percibirse en quien se dice su anulador. En la guerra resulta casi imposible no tornarse en la razón misma por la cual uno emprendió la batalla, en aquello contra lo cual uno pretendía luchar. Así, los paramilitares se ven como animales, bestias, y se usa la misma metáfora para evidenciarlos como un problema de gran proporción. La metáfora entonces muta, se transforma y resulta ser intercambiable, víctimas y victimarios la usan para describir al otro, a ese que no pueden comprender ni aceptar. Pero animalizar implica cancelar el proceso que nos permite reconocer en el otro algo de nosotros mismos, impide la integración de la comunidad y el reconocimiento de que junto con aquellos hombres sedientos de poder y beneficios propios –aún a costa del sufrimiento de muchos--, en ambos lados de la guerra también hubo numerosos victimarios que crecieron en ambientes de pobreza o violencia que facilita el ingreso a círculos de violencia, o fueron primero víctimas

¹¹⁹ “(...) process of antagonistic acculturation, according to which, in an ethnic confrontation, means and ends may be adopted from the opponent. X, defined in contrast with Y, becomes somewhat like Y in the confrontation”. (Sollors 300)

atraídas por una rabia justiciera que los lleva a sobrepasar la violencia anterior ejecutada sobre ellos, u otros, obligados a participar en un ejército y ser crueles como opción para que la crueldad no llegara a ellos. Es necesario reconocer que son pasiones y modos de pensar esencialmente humanos los que avivan el conflicto en Colombia.

La construcción del animal que hacemos y que nos permite ejercer violencia contra especies diferentes, es la misma construcción que da vía libre a la violencia contra grupos de personas a quienes deliberadamente separamos de nuestro colectivo para unirlos a los de la fauna. De un lado y del otro, víctimas y victimarios se ven estigmatizados a través de la metáfora por medio del mismo imaginario que garantiza la creación de una distancia. ¿Cómo no empezar también a cuestionar el trato que reservamos a otros seres que nos rodean? El trato que damos, influye en nuestros imaginarios y nos hace proclives a atacarnos entre nosotros mismos, como lo ha demostrado la difusión de la metáfora animal en Colombia o los casos de odio racial, en los cuales se equipara a grupos étnicos con animales, creando un imaginario donde los primeros son incluidos en el imaginario de una especie inferior. Por ello, al reflexionar sobre la violencia en Colombia, el dramaturgo Fabio Rubiano (1963-), entra a debatir la ideología que produce la diferencia.

La obra de Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros* (estrenada en 1999), ganadora del Premio Nacional de Cultura de Colombia 1997 en la modalidad de dramaturgia, está construida sobre la base de diez escenas, que según la *Revista Arcadia* “giran en torno a estas espantosas preguntas provenientes del estado de violencia que ha padecido el país durante décadas enteras”. Su aparición “impuso una mirada más brutal” (*Revista Arcadia*), mediante una simbología de perros que “se aproximan a lo atroz” (Parra y Pulecio 61). La producción misma surge de la percepción del conflicto como espectáculo: Rubiano leyó una noticia sobre un grupo

paramilitar que en una vereda entró de noche, despertó a los campesinos mediante insultos y golpes, para luego proceder a amarrarlos a sus camas y prender fuego a sus humildes viviendas. El fuego lo arrasó todo: propiedades y vidas de los campesinos, “sobrevivieron los perros, aunque no por mucho tiempo. Colgados de los árboles servirían, como en una escena dantesca, de testigos del horror perpetuado contra aquella pobre familia aquella noche oscura” (Pulecio Mariño 61). El relato de lo sucedido permite adicionar esta imagen a la larga puesta en escena del conflicto y construirla como un cuadro propio del espacio diegético (lo que ocurre en la trasescena, no visible al público),¹²⁰ cuadro que el arte de Rubiano pretende pasar al espacio mimético, es decir, al espacio de lo visible.

La obra arranca colocando sobre la mesa el problema del límite entre animal y humano. Desde la primera escena se hace patente el problema de la imposibilidad del ser humano de definirse como algo diferente al animal, pero también el problema de definir y asignar una categoría, una identidad, en cualquier instancia. Uno y Dos, descritos como “antes perro” protagonizan la escena:

UNO: ¿Alguna vez viste un ornitorrinco?

DOS: Una vez. Lo trajo el circo. Tenía un número con los perros amaestrados; les ladrábamos desde afuera de la carpa, los enloquecíamos hasta que nos echaban a patadas los domadores o los payasos.

UNO: Me siento como un ornitorrinco.

DOS: No nos va a salir pico de pato.

UNO: Nacen de un huevo.

DOS: ¿Cuál es el problema?

¹²⁰ Como se refirió en el capítulo sobre Argentina, el espacio diegético está conformado por aquellas acciones que no obtiene visibilidad masiva, es decir, por acciones que los espectadores no logran visualizar o solo se les manifiestan mediante narraciones de terceros, rumores o mediante signos referenciales no directos.

UNO: Piensa....

DOS: (*Pausa*). Pienso... (*Pausa*). Más que antes... (*Pausa*). Y me río... (*Ríe*).

Mira.

UNO: Por eso. Somos como ornitorrincos. No somos de ninguna parte. (*Pausa*)

¿Quién nos parió? (*Pausa*) Mira: ya orinamos de pie.

La escena ya insinúa la transformación en humanos que han sufrido UNO y DOS, como lo señalan las alusiones a reír y pensar. El eje del diálogo se encuentra en la visión del yo, la percepción que los dos personajes tienen de sí mismos y su cuestionamiento de esa identidad. Una de esas imágenes que cuestiona la certeza de la identidad es la del ornitorrinco, generalmente concebido como la suma de características de otros animales: mamífero, ave y reptil. La obra misma dirá luego “como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos”. El ornitorrinco en su construcción como multiplicidad es una referencia hacia lo diverso, muchas veces percibido negativamente. Haciendo referencia a otro ser, la quimera, Jacques Derrida identifica esta multiplicidad con la monstruosidad, condición que resulta de la variedad de animales que encierra (*The Animal* 41). Derrida así muestra la visión predominante en la cual la multiplicidad es problemática, sinónimo de lo caótico, y fundamento de muchos conflictos. Finalmente, la guerra siempre tiene como base una aspiración a uniformizar, a acabar con cierta diversidad indeseable.

En la obra de Fabio Rubiano, cuyo estreno fue bajo el título *Ornitorrincos: Cada vez que ladran los perros* (Lamus *Bibliografía* 395), la multiplicidad causa falta de definición, no hay pertenencia posible: “No somos de ninguna parte” es lo que se afirma y se empieza la pregunta sobre el origen “¿Quién nos parió?” como una manera de averiguar la ascendencia, la relación con el entorno, es la idea de un país que todavía no logra crear una visión cohesionada de sí

mismo, al contener una población multiétnica (indígenas, negros, de descendencia europea, árabe, etc.), de diferentes estratos sociales o culturales, lo cual da origen a multiplicidad también ideológica.

La imagen de la multiplicidad-monstruosidad no es ajena a la realidad colombiana. Desde principios de la época de La Violencia (1948-1964) ya se hacía uso de este tipo de metáforas asociándolas a lo retrógrado o a la mezcla de malas cualidades. María Victoria Uribe presenta cómo para los años de inicio de dicho periodo, Laureano Gómez, quien reforzó la visión de “las relaciones entre liberales y conservadores en términos de antagonismo puro” (*Antropología* 30), crea un imaginario de los liberales como masa amorfa y contradictoria a través de la imagen de un amigo de la quimera y el ornitorrinco, el basilisco: “Nuestro basilisco camina con pies de confusión y de inseguridad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico, con pecho de ira, con brazos masónicos y con una pequeña, diminuta cabeza comunista pero que es cabeza” (*El Siglo*, 27 de junio de 1949). La construcción de un grupo de personas se hace entonces, a través de partes. Se percibe a la comunidad como un conjunto integrado de partes corporales (cabeza, piernas, estómago, brazos), pero al mismo tiempo se le ve como conjunción de diversos tipos de animales. El basilisco, la quimera y el ornitorrinco tienen en común ser seres eclécticos: en este caso, el basilisco puede ser una amalgama de serpiente con cresta, o de gallo con cola de serpiente, que es capaz de matar con la mirada y de arrojar fuego.

En el imaginario de la guerra civil colombiana, la alteridad o el grupo de personas que se percibe como enemigas, conforman también un tipo de monstruo, cuyas partes están conformadas por diversos tipos de seres, sapos, perros, gusanos, gallinas, según hemos visto. El mismo personaje UNO de *Cada vez que ladran los perros* lo evidencia al preguntarse en qué se

transformarán ahora, en pescado, pájaro, serpiente o estiércol (15). Deja ver la constancia de la mutabilidad en la identidad que se les asigna.

Cada animal que integraba el ‘monstruo’ total de la comunidad alterna tiene una connotación que se asimilaba más a los vicios. La suma de esos animales, su multiplicidad, se percibe como problemática. La eliminación sería la respuesta, una respuesta que opera mediante la guerra:

DOS: Ya no eres perro

UNO: Por momentos.

DOS: Ni un solo momento. Si así fuera tendría que matarte.

UNO: Lo sé. (Pausa) ¿Por qué?

DOS: Porque matamos perros.

UNO: ¿Por qué?

DOS: Porque.... (Pausa) La guerra. (14)

UNO y DOS son personajes descritos como “antes perro”, que han sufrido una transformación para convertirse en hombres. Sin embargo su nuevo estado no es tan claro, pues son capaces de fluctuar “por momentos” (14), tal como lo afirma DOS. Se convierten en un nuevo ser con la capacidad de asesinar aquello que ellos mismos representaban anteriormente. Sin embargo, estos dos personajes “antes perro” demuestran que hay un objetivo, ciertas ventajas para transformarse, “Todo nos pertenece. Nos pertenecerá poco a poco” (13) afirma DOS, frase que expone cierto pragmatismo en la decisión de convertirse en otro, la búsqueda de ciertas ventajas.

La obra empieza a ingresar en un mundo sórdido donde la violencia, aunque se dibuja en el espacio diegético: “Fui testigo de la muerte de los demás” (66) “el río está lleno de cuerpos. El agua está contaminada no se puede tomar” (59), “Es una maldad de los muertos. Vuelven

calcinados. Decapitados. Sin ojos. Sin dedos” (28). Estas imágenes de lo que ocurre en la trasescena no son las de una violencia menor. Todo lo contrario, la violencia se ha desbordado hasta el punto de mostrar al infierno como espacio presente en la realidad, en lugar de ser un temido referente lejano y posterior a la muerte: “si el infierno es horror y dolor, no es allí, es aquí donde lo padeces porque estás vivo” (35).

La violencia exacerbada como referente constante de la obra está fuertemente relacionada con el espectáculo: en los momentos de gran crudeza se oye una voz que anuncia “¡Comienza la función!” (31, 54) como manera de recordar al público que la violencia es un espectáculo en sí. De esta manera se empieza a visualizar el hecho de que ese tipo de violencia está relacionada con una puesta en escena, con técnicas de performance, pues –como se ha hecho evidente a lo largo de todo este trabajo- hay una intención de causar efectos en los receptores, y también los actores adquieren ciertas facilidades de cumplir su rol si usan técnicas dramáticas, como la de la sustitución vista previamente.

Con estas imágenes en trasescena, Rubiano empieza a trasgredir motivos comunes para cuestionar la idea de la animalidad, en cuanto son motivos que se usan comúnmente para separar lo animal de lo humano. Estos tres motivos son el de la subjetividad, la racionalidad y la bestialidad como humana. La ruptura de éstos tiene relación con el hecho de que la obra opera de manera opuesta: los personajes no se animalizan –como vimos que los paramilitares hicieron con sus víctimas--, sino que se “humanizan”. En la obra de Rubiano, humanizarse equivale a una transformación en la que el perro (animal) deviene en ser humano y lejos de obrar de acuerdo con las características que se le asignan al adjetivo ‘humano’, la obra hará evidente las contradicciones y aporías de este tipo de concepción que separa lo animal de lo humano.

El primer motivo que subvierte Rubiano en su obra para cuestionar la división humano-animal, el de la subjetividad. Se ha considerado al animal incapaz de sentimientos profundos, y el alegato de la inhabilidad de llorar-reír forma parte de esta asunción en la que se percibe al animal como ser indiferente, distante, con una emocionalidad limitada. Además, ha servido como uno de los puntos argumentados para distinguir al ser humano del animal, el cual sigue vigente en la medida en que el ser humano tiene problemas para reconocer hasta dónde va la emocionalidad de otras especies. Y a ese respecto cabe guardar cierta suspicacia al igual que Jacques Derrida, sobre el concepto amplio de animalidad, en cuanto que exhibe dos vías contradictorias: una pretende aglutinar una gran cantidad de especies disímiles, mientras la otra pretende servir de contraste para diferenciar a una sola de ellas: el humano. Resulta complicado inscribir en un concepto tan abarcador como el de ‘animal’ seres de cualidades y capacidades distintas, en tanto se intenta presentar uno solo de ellos como único y diferente a todo el resto. A pesar de ello, el ser humano sigue perteneciendo biológicamente a la categoría de animal. La capacidad emocional no es ajena a este fenómeno de asignar un mismo mote a seres disímiles: a través de las variadas especies se ven múltiples niveles de demostrar emoción, hay un gran rango amplio de respuesta emocional, a más de formas de hacerlo. Esos son aspectos del animal que todavía están en manos de la investigación científica y siguen causando controversia. No obstante, existe una creencia generalizada en la limitada capacidad de sentir del animal,¹²¹ imagen a la que se opone la propuesta por Rubiano en su obra:

UNO: No sé por qué lo hago. Me vuelvo algo que no sé qué es.

DOS: ¡No aúlles! Ya no.

¹²¹ Justamente frente a esa difundida creencia es que en años recientes ha habido publicaciones como la de Marc Bekoff, *The emotional lives of animals* (2007), o Barbara King, *How animals grieve* (2013). Ambos argumentan a favor de reconocer la riqueza afectiva de animales no-humanos.

UNO: Todavía (*Un quejido suave*). Vi colgada a mi hermana y a un hermano cachorro y no sentí nada. (*Pausa*) Me duele no sentir nada.

Se considera que el animal está más ligado a lo instintivo, a su naturaleza que le demanda ciertas necesidades, y su incapacidad de controlar esos impulsos es lo que lo distancia del humano pleno. El instinto como respuesta inconsciente, lo hemos relacionado con esa respuesta emocional frente a una escena violenta: en este caso la muerte de sus hermanos, un hecho que todavía lo hace “aullar”. Como se vio, en los entrenamientos paramilitares se enfatizaba el hecho de cerrarse a la emocionalidad, como método que habilitaba para ejercer crueldad. El sujeto entrenado empieza a ser indiferente, a cancelar sus sentimientos frente al dolor y a las situaciones creadas por la violencia. El objetivo de muchos de estos procedimientos era “endurecer” al soldado, cancelar la posibilidad de una fuerte exaltación al ver el maltrato físico y verbal ejercido sobre sus conocidos, vecinos, semejantes, con el fin de convertirse en un ser con mayor poder, distinguirse de aquellos inferiores que son asesinados y probar su coraje: no sentir nada. Los soldados debían ser seres emocionalmente distantes, indiferentes y capaces de controlar su empatía para lograr atacar al otro. Y la obra de Rubiano lo deja claro, es aquel convertido en “hombre” el que muestra una subjetividad limitada.

El segundo motivo usado para separar animal-humano se relaciona con la racionalidad. *Cada vez que ladran los perros* se introduce en el proceso de racionalización que construye al otro como ser animal-objeto consumible. En la sexta escena, después de la violación masiva de Novia, una perra anciana que cae moribunda, dos perros sostienen la siguiente discusión:

ELE-I: Se está muriendo

BABA: Está muerta.

ELE-I: No podemos dejarla aquí.

BABA: Ya está muerta.

ELE-I: Escondámosla antes que lleguen ellos.

BABA: El olor atraerá a las moscas.

ELE-I: Se la van a tragar.

BABA: Hace días que no comemos carne.

ELE-I: Es un perro, y nosotros también.

BABA: Ellos se la comerán.

ELE-I: Que ellos lo hagan. Yo no. (*Se marcha*)

BABA: Te alcanzarán.

ELE-I: No son tan veloces.

BABA: Hay muchos en el camino.

BABA: Si te alimentas serás más fuerte. [...] Tengo hambre.

ELE-I: Te comportas como un cerdo. Huye.

BABA: (*Sin escucharlo*) Si nos ven con el hocico entre sus vísceras pensarán que somos del lado de ellos.

Ele-i se marcha.

BABA: (*Solo*) Muerdo. (48-49)

El diálogo entre estos dos personajes muestra el carácter de producto-mercancía que adquieren las víctimas. Aunque inicialmente Baba y Ele-I debaten la opción de proteger el cuerpo, es decir, no dejarlo tirado para alimento de las moscas y otros seres, en un gesto que significa reconocer y respetar la dignidad, el diálogo luego cambia de perspectiva: del intento de Ele-I de tender una mano al desvalido, se pasa a procurar el bienestar propio, de protegerse a sí mismos de Baba. La carencia (“hace días que no comemos carne” / “Tengo hambre”) empieza a ser la base de una

racionalización donde el ataque al otro se percibe como una manera de luchar contra las condiciones que agobian y que pueden convertirlos en futuras víctimas. Aunque les resulta evidente que la moribunda es uno de ellos, su igual (“es un perro, y nosotros también”), Baba empieza a dar explicaciones para comerla en lugar de ayudarla. La propia carencia (“hace días no comemos carne”), la búsqueda de mejores condiciones para huir (“serás más fuerte”) o simplemente para camuflarse (“Si nos ven con el hocico entre sus vísceras pensarán que somos del lado de ellos”) son argumentos que presentan como justificable el ataque a su semejante. La escena parece dar vida a la expresión coloquial “Perro come perro”,¹²² la cual denota la falta de honor entre sujetos, dispuestos a usar al otro para su beneficio en un mundo donde cada cual vela por sí mismo. De manera brillante sintetiza la forma como operó la metáfora de animal en el sistema de entrenamiento paramilitar, además de mostrarnos su dimensión pragmática y simbólica donde el consumo no es solo convertir al otro en objeto, convertirlo en alteridad, sino también en convertir el propio bienestar en el objetivo último. En últimas, la capacidad racional permite la creación de justificaciones, de escudarse en un pragmatismo individualista hasta el punto de acallar el instinto de no comer a aquel de su misma especie, de compadecerse: Baba cierra la escena mordiendo.

Neil L. Whitehead creó el término “máquina de guerra caníbal” (13) para hablar de la búsqueda de modernidad, de empresas capitales deseosas de acabar con vidas para traer cierto tipo de desarrollo imaginado, idea se construida en contraposición a lo atrasado, salvaje, animal. En Colombia, la metáfora de Whitehead se convierte en performance literal, el consumo de seres humanos lleva a producir un oxímoron que quizá teóricos como Kant y Schmitt nunca pensaron: el canibalismo como método de ir en pos de una idea de progreso. Paradójicamente la

¹²² Esta imagen también lleva a la película de Carlos Moreno, *Perro come perro* (2008), que trata sobre la violencia en los bajos mundos. Su tema es más urbano, pero muestra la mentalidad de salvarse a sí mismo pasando sobre los otros.

racionalización que separa a los animales y permite consumirlos, termina siendo una puerta abierta para la ingesta humana, una vez los últimos son pensados como animales y se les concibe como obstáculo para un bienestar. El ataque al otro justificado en la obtención del propio bienestar fue justamente la mentalidad enfatizada en los centros de entrenamiento. El recluso que se negara a descuartizar era a su vez asesinado, lo cual deja ver la posición extrema que debieron asumir muchos de los que llegaron a tales centros. No obstante, la utilidad del otro para sobrevivir es creada en conjunto con la construcción de una falta en el otro para ejercer la crueldad sobre él. Parte de la estrategia ‘pedagógica’ era deshacerse “de los débiles o los que no parecían estar convencidos del todo y con sus crueles asesinatos le daban al resto lecciones de barbarie” o hallar faltas ínfimas a modo de excusa para condenar a la muerte a alguno de los recién llegados.¹²³ Entonces es el ejercicio de hallar fallas y razones se convierte en una forma de poder deshacerse del otro. Como la cita lo deja ver, la falta más mínima se convierte en razón, al igual que Uno y Dos elaboran las diferentes formas en que el ataque al otro, su consumo, los beneficiaría. En realidad, la forma de lograr vencer el sentimiento de rechazo ante un acto de tanta crueldad es la racionalización y ésta se da asignando faltas o poniendo la sobrevivencia propia como objetivo último. Obviamente resulta difícil afirmar que confrontando la misma disyuntiva de descuartizar o ser descuartizado uno no elegiría su propia vida. Es una situación que genera mucho dilema ético en cuanto los reclusos inician como víctimas obligados a entrar al campo de concentración para ser forzados a convertirse en victimarios y este trabajo no intentar establecer los límites de la justicia en este tema, sino subrayar el mecanismo por el cual se actúa para poder llegar a la atrocidad.

El último aspecto de la racionalización, a más de asignar faltas o priorizar la sobrevivencia propia es la venganza, un factor que ha contribuido largamente a la pervivencia de

¹²³ “Cuando el diablo se les metió a los paras”. *El Tiempo*, 25 de noviembre de 2007.

la guerra. “Aprendiste la venganza. Estás dejando de ser perro” (74) es el tipo de frases en que la obra de Rubiano va hilando ideas de lo humano-racionalizado, en contravía con lo que el ser humano mismo ha definido como “humanitario”. La venganza es capaz de servir de mecanismo justificador para ejercer violencia y se torna en un círculo donde –como se señaló anteriormente– la víctima se torna en victimario: deja de ser el inferiorizado, animalizado, para obtener poderes que le permiten atacar a otros (humanos en la obra de Rubiano). Contraria a la elaboración donde el poder racional le permite al hombre elevarse y construir sociedades más perfectas, la razón como cualidad humana que lo separa del animal, es cuestionada. El camino hacia la racionalidad, la educación y la argumentación puede acarrear el perfeccionamiento de la crueldad.

El tercer motivo usado por Rubiano para cuestionar la relación humano – animal es la definición de fronteras. El paso de animales a humanos abre la puerta a una reflexión sobre la ortodoxia en contraposición con la heterodoxia, a estar dentro o fuera de la ley, un tema en el que filósofos políticos como Carl Schmitt han mostrado interés. La teoría de Schmitt permite reflexionar sobre en la creación de las fronteras, en cómo se llega a definir lo humano, a construir la frontera que hace sobrevenir al mismo tiempo nuestra noción de animalidad. Según el jurista alemán, el concepto de humanidad resulta apolítico: su carácter universalista está basado en la inclusión total. Resulta apolítico en el sentido de que no habría enemigo posible si el enemigo no cesa de ser humano (Schmitt 55). La inclusión total es problemática porque cancelaría el binomio central con el que Schmitt trabaja lo político, la idea de amigo y enemigo, muy relacionada con la fraternidad. La humanidad entonces implicaría una fraternidad indivisible. Pero al mismo tiempo, Schmitt refiere su sospecha frente a los que invocan la causa humanitaria, en cuanto implica un intento de monopolio del término con consecuencias severas, como la de negarle al enemigo la cualidad de ser humano, declararlo fugitivo de la humanidad

(Derrida *The beast* 72). Por tanto, en nombre de lo humano, se proclaman luchas contra aquellos que se cree no obran de acuerdo con los términos de la humanidad, hombres declarados como bestias. En el camino uno mismo se convierte en inhumano, cruel y bestial (Derrida, *The beast* 73). Este atractivo argumento muy relacionado con lo que hasta ahora hemos analizado en el capítulo, evidencia cómo el llamado a la humanidad puede facilitar el ejercicio de la crueldad. El *homo sapiens* es el único capaz de definirse como humano, definir qué es lo humano, y asignarle propiedades a lo que ha concebido como opuesto (lo animal), entre las cuales están los instintos y la incapacidad de controlarlos.

La misma idea de cómo lo autodefinido humano es el agente que decide lo considerado animal la podemos encontrar en el análisis que Jacques Derrida hace sobre Giles Deleuze, en relación con la noción de *bête*¹²⁴ en francés. El argumento presentado por Derrida con base en Deleuze es que el término no se relaciona con los animales o bestias, sino más con el creador de la expresión, porque se aplica más al humano que al animal. Algo similar ocurre con el español: la expresión ‘cometer una bestialidad’ o ‘ser una bestia’ con frecuencia se usan para describir un accidente resultado de la falta de reflexión, pero no serían vocablos empleados para hablar de la irracionalidad o brutalidad de los animales sino la del hombre mismo, tal como Derrida lo analiza:

Deleuze distinguishes what is proper to man, *bêtise* as proper to man. The animal cannot be *bête*. Deleuze had written earlier: “*Bêtise* is not animality. The animal is guaranteed by specific forms which prevent it from being *bête*”. In other words,

¹²⁴ Aunque el análisis corresponde a una palabra francesa, tiene muchos puntos válidos para el mismo vocablo en español, ya que en español la palabra “bestia” comparte algunas de las connotaciones de la palabra en francés. El DRAE define bestia como “animal cuadrúpedo/doméstico”, “monstruo” o “persona ruda e ignorante”. El adjetivo de tal forma, “bestial”, se aleja más de la relación con lo animal. Califica lo “bruto, irracional” o también denota, coloquialmente, aquello que es “de grandeza desmesurada, extraordinario”. En el adjetivo la relación de la palabra con el animal se plantea como una forma en desuso.

the animal cannot be *bête* because is not free and has not will (...)” (Derrida *The beast* 154).

Deleuze relaciona la imposibilidad de hablar de *bête* al referirse a animales, por cuanto solo la capacidad de pensamiento vinculado a cierta individuación es lo que permite al hombre la libertad, y esa libertad puede mostrar el accidente o la poca inteligencia al tomar decisiones/actuar. Por ello mismo, hablar de un animal o de su comportamiento como bestial parece redundante, pues ya le asignamos al animal esas características de hecho, no habría necesidad de reforzarlas lingüísticamente. Un vocablo como éste, aunque con una vaga referencia a lo animal, estaría diseñado para hablar del humano, no de otro ser. Rubiano lo hizo evidente en la puesta en escena que su compañía, el Teatro Petra, realizó de *Cada vez que ladran los perros*. Allí los personajes, a pesar de ser denominados perros y ser considerados de ese modo, son caracterizados de manera humana. En la obra no hay una diferencia fundamental en la presentación de perros y humanos: no hay máscaras animales, ni un manejo gestual fuertemente animalizado. Predomina lo humanizado para dejar ver que es a través de ese mundo que se mueve la metáfora y que la noción de animalidad asignada a una alteridad, depende del ser humano mismo.

Nuestras metáforas son translúcidos dispositivos lingüísticos de nuestra cultura e imaginarios, no de los objetos que usamos como mero referente comparativo. De esta suerte, la metáfora de animal que usamos habla más de quienes la usan con el fin de crear distancia entre grupos de individuos, que de los animales a quienes se hace referencia. El título de humanidad que busca distinguir al *homo sapiens* de otros seres vivientes y de paso poner un sello validatorio para ejercer la crueldad con el otro, quizá este acusando al mismo ser humano. Es él el encargado de la construcción histórica del otro como ‘animal’ o como concepto que hiperboliza lo negativo

del comportamiento humano. Según Rubiano mostró, la falta de emocionalidad asignada al animal, puede corresponder al humano; la racionalidad, asignada al humano, puede llevar al llamado humano a obrar de la manera considerada ‘bestial’, lo cual hace evidente la porosidad de la frontera en la metáfora humano-animal, pero incluso en la clasificación científica de los seres la misma frontera mantiene su carácter inestable e imposible de definir a pesar de tantos tratados filosóficos que han querido perfilarla. La delimitación que marca lo eminentemente humano de lo animal es un tema aún debatido. Al final, en la historia humana la capacidad de ubicarse en uno u otro grupo ha dependido en gran medida de imaginarios sobre quién está al otro lado de la frontera (y el racismo ha sido parte de este proceso). Nuestro lenguaje ha creado un término exclusivamente para subrayar nuestro alejamiento de cierta comunidad a la que pertenecemos: el ser humano nunca ha dejado de ser considerado parte del reino animal (animalia). Sin embargo, en cualquier momento podemos clamar nuestra humanidad por encima de los demás para adquirir mayores privilegios, denominar a los otros animales, para quebrar la ética entre semejantes. Rubiano lo hace evidente en el diálogo de un perro joven y uno viejo:

PERRO: [...] Cuéntame una historia, abuelo. Una verdadera, quiero saber si hay un perro pueda defenderse de dos o diez seres que fueron perros y poco a poco se están volviendo no sé qué cosa. ¿Hombres? O... ¿ya eran hombres?

VIEJO: No es el momento...

PERRO: ¿Qué eran?

VIEJO: Perros. Eran perros.

PERRO: Quiero morir antes de volverme así. [...] Tengo miedo de no reconocerte y romper las reglas atacándote... Miedo de que olvide que los perros adultos no hacemos daño a los cachorros ni peleamos con las hembras.

VIEJO: Con el tiempo te volverás como ellos y no recordarás nada de lo que dices ahora”. (22-23)

La cita deja ver que el miedo de convertirse en hombre está en que con ello sobreviene una incapacidad de reconocer al otro, una ruptura ética: el olvido de que son familia y el freno moral que evita un ataque al abuelo, a los cachorros, a las hembras. Se está planteando en resumidas cuentas el ataque a todo el grupo familiar, imagen que en su sentido alegorizado deja percibir un ataque universalizado. El único excluido es el padre o el hermano, quizá porque es este caso sería el padre tratando de mantener su estatus quo o el hermano que elimina a los demás intentando erigirse como nuevo padre. Así, la transformación a “hombre” conlleva una traición contra los que antes eran parte de su comunidad.

El término de humanidad, entonces, no sería apolítico sino lo contrario: plenamente político puesto que implica el interés de elevarse por encima del resto, nombrarse soberano, y diferenciarse. Además, es un término que incluye una autoafirmación: quien lo usa es aquel con poder de autodefinirse y definir al otro, es aquel que mientras se proclama ‘humano’ declara una otredad, una clase de ser inferior mientras clama la dignidad para sí mismo. La autodefinición de humanidad conllevaría a comportarse como lo que se ha autoconstruido también como bestial, animal: Dicho término como forma de crear división con otros seres solo llamaría a aquello que se considera contrario a ella. Ya lo había mencionado Derrida, el animal es el espacio al que se han confinado los seres vivos que no son reconocidos por el ser humano como sus semejantes, sus prójimos o sus hermanos (Derrida *The Animal* 34) y justamente, “la peor, la más cruel, la violencia más humana ha sido desatada en contra los seres vivientes, bestias o humanos, y humanos en particular, quienes precisamente no se acordó darles la dignidad de ser

semejantes”.¹²⁵ De esa manera, con la metáfora del animal nuevamente nos enfrentamos a la ruptura de los lazos fraternales dada por el interés de nombrarse en padre y generar un régimen autoritario. Dicho autonombrarse humano implica la creación de la jerarquía sobre la cual señorear.

Si nuestro imaginario del nexo con el animal está en la base de la metaforización, tendríamos que replantearnos la relación ética con los animales para pensar en un cambio en los imaginarios. La pregunta sería entonces no la distancia que existe de los animales a nosotros: si son crueles, o irracionales, o si tienen lenguaje. Concebir el dilema en términos dicotómicos es el centro del problema. Habría que empezar a elaborar la complejidad de seres que conforman ese grupo que denominamos “animal” el amplio espectro de seres con capacidades varias de desarrollar emocionalidad, seres con altos niveles de complejidad que en aspectos se acercan al ser humano, en otros están lejos y a veces lo sobrepasan en muchas de sus habilidades. Seres con la capacidad de sufrir o estar felices, lo cual estaría en el centro la pregunta ética, tal como lo manifestó Derrida. En la medida en que resulta más sencillo que la ley proteja al similar pero que nos deje herir a aquel ‘irreconocible’ sin la menor queja de crueldad o maldad (*The beast* 109), la pregunta sobre el sufrimiento puede plantearse como la base de una ética que no solo integre la similitud –como es el caso de la fraternidad– sino que procure integrar la diferencia. La pregunta por el sufrimiento del otro empezaría a pavimentar un camino hacia la empatía, pues al queda la idea de la similitud en el dolor o en la conmoción, en un mundo empírico donde resulta más sencillo sentir obligación y responsabilidad hacia los similares.

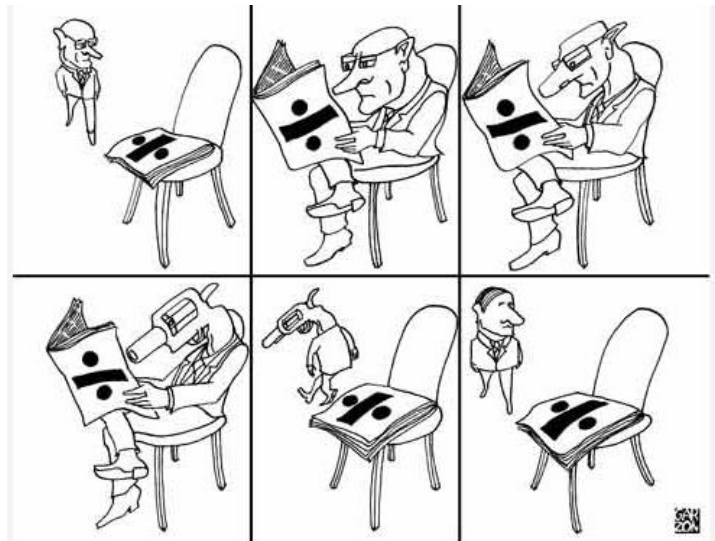
¹²⁵ Mi traducción de las siguientes líneas: “the worst, the cruelest, the most human violence has been unleashed against living beings, beast or humans, and humans in particular, who precisely were not accorded the dignity of being fellows (and this is not only a question of profound racism, of social class, etc. but sometimes of the singular individual as such)” (Derrida, *The beast* 108)

El reconocimiento del sufrimiento podría llevar al menos a repensar el afán de ataque y venganza que un conflicto tan largo y encarnizado ha producido de manera directa y colateral, afán que sigue haciendo del conflicto una realidad persistente. Tal como Padre en la obra de Rubiano es necesario reconocer al otro como agente que también está herido: “Los dos estamos de luto y con heridas de muerte. Hay que parar ya” (73). Si las mesas de negociación y los procesos de negociación fallan en lograr aceptar al otro como hermano, quizá el reconocimiento del mutuo sufrimiento pueda constituirse en una forma de concebir el epílogo de la guerra colombiana.

Consideraciones finales

En noviembre 13 de 2010, el colombiano Garzón publicó una caricatura de 6 cuadros, en la cual un hombre se sienta a leer un periódico marcado con un signo de división y poco a poco su cabeza se transforma en revólver.

En los últimos dos cuadros el hombre se aleja con su cabeza ya armada y luego se ve a otro hombre que se acerca, hecho que deja la impresión de una secuencia que constantemente se repite. Diariamente en



Periódico El Espectador. Nov. 13, 2010

países en conflicto los ciudadanos se

convierten en audiencia de diversas ideologías que llegan a través de la triada texto-imagen-performance. Los periódicos son fuente de las primeras dos, pero con el actual desarrollo de redes sociales y otros medios, lo visual y performativo ha adquirido más fuerza. Múltiples medios *online* frecuentemente incluyen videos y fragmentos de hechos televisados y se suman a una cantidad de medios que cada vez más interfieren en la vida privada de las personas, en todo momento y en espacios íntimos. Sin embargo, lo que Garzón señala en su caricatura son ideologías de división de la sociedad, mediante el signo que dibuja en el periódico. La validación e interiorización de la violencia es mediada por una ideología de división, parece ser el mensaje que este caricaturista presenta, mensaje que concuerda con lo que se ha venido analizando a través de los anteriores capítulos.

Las metáforas de enfermedad, sacrificio (economía de sangre) y animalidad fueron precisamente imaginarios de división insertados en la actividad política de Argentina, Perú y Colombia, lo cuales se tradujeron en fuertes patrones de violencia. Coadyuvaron a generar ideologías que dieron paso a que varios ciudadanos se convirtieran en arma letal al ser capaces de asumir el rol del torturador, del asesino, de aquel que maltrata al otro. Estas metáforas fueron las encargadas de generar una visión del otro como foráneo a la comunidad de hermanos que la nación intenta crear. Si la peor y la más cruda violencia humana se desata contra aquellos a quienes se les niega la categoría de semejantes, las páginas anteriores parecen corroborarlo pues los niveles de enañamiento contra el conciudadano solo fueron posibles a partir de su visualización en términos de otra cosa, de percibirlos como otro ser, como un mal o como un elemento para transar por un futuro mejor.

Una de las características que esta investigación resalta en lo que atañe a la elección de estas metáforas de enfermedad, sacrificio y animalidad para dividir la comunidad está el hecho de que cada uno de estos conceptos está ligado a la visión de la necesidad de darle prioridad a un ser sobre otro: el humano debe prevalecer sobre los virus/bacteria, se considera al humano superior y prioritario sobre los animales, o en una concepción de sacrificio, el yo accede a privilegiar al otro (aunque no hay que olvidar que en últimas esta noción pasó de dar la vida por el amigo a darla por el Partido, Sendero Luminoso). Dicha jerarquización, razonable o no (pues no se puede comparar la situación de un virus a la de otro ser humano o un animal) ya venía implícita en el amplio espectro semántico de la metáfora y fue un factor decisivo para quebrar la idea de la fraternidad.

Una vez creada cierta jerarquía social mediante la afirmación de la prioridad de uno de los elementos, se dio paso a la conexión con la disciplina. Controlar peste para evitar su

propagación, seguir los preceptos del líder y del sistema ideológico institucionalizado (religión-Partido) para llegar a lograr los objetivos supremos y dominar lo salvaje/ naturaleza, fueron posibilidades de conexión con subyugar, un sistema de control, vigilancia y castigo, es decir, con la imposición de una disciplina. La disciplina en todos los casos conllevó dentro de su mecanismo un manejo emocional que dificulta la empatía: en Argentina se mostró el ataque al otro como método de defensa, en Perú el apoyo a valores de héroe que se olvida de sus sentimientos privados y la imposición de regulaciones que trataron de impedir conexiones familiares o personales con otros miembros del grupo, en Colombia participar en rituales donde la muestra de coraje, la adquisición de poderes y salir del estado de vulnerabilidad se lleva a cabo mediante el control de aquella identificación con el otro y sentimiento de piedad.

Sin embargo, es necesario pensar que cada una de estas tres metáforas son fácilmente relacionables. Los virus / bacteria muchas veces se conectan con animales que se ven como parásitos, como las ratas, aquellos que dispersan el mal, la enfermedad. Al igual el sacrificio en relación con los animales es el centro de sacrificio. Por tanto, estos imaginarios no están tan separados como los capítulos anteriores pueden hacerlo parecer. Existen puentes entre ellos que sirven para pasar de una visión a otra. De igual manera, un elemento casi circular en el uso de conceptos metafóricos se hace evidente, pues si bien conceptos ya conocidos son conectados dando paso a una nueva forma de entender (por ejemplo, el concepto familiar de la enfermedad usado para comprender procesos políticos en Argentina), al mismo tiempo esa nueva forma de entender puede dar paso a nuevas conexiones (como las conexiones que se crearon allí entre los anticuerpos y el ejército). La metáfora ayuda a producir y asimismo se produce por una compleja red de relaciones que conforman nuestra ideología. Como se hizo evidente en los casos estudiados, las metáforas usadas para concebir un vínculo con el “otro” interno no salen de un

vacío semántico, sino que el uso político de la metáfora saca provecho de relaciones conceptuales ya presentes en el imaginario. Lo que cada grupo armado hizo fue darles una nueva dimensión que las conectaba con la realidad específica del país y mostrarlas como relevantes para concebir la coyuntura. Es así como la sucesión de gobiernos y la pelea entre un gobierno militar o democrático después del doble periodo de Juan Domingo Perón fue traducido como un “desorden” y un “desvarío” propio de un país enfermo; Abimael Guzmán y los líderes de Sendero Luminoso organizaron su partido replicando prácticas religiosas y familiares para muchos reclutas, o en Colombia se usó la relación con los animales de granja –en su mayoría-- para concebir la conexión con la alteridad. La metáfora divulga, simplifica la percepción de los hechos y al hacer preponderantes aquellas de división, deja la de fraternidad en un puesto más subrepticio, lo que permite que en el imaginario domine la conceptualización alterna de ciertos ciudadanos y valide su eliminación. Sin embargo, como se hizo evidente la metáfora como estrategia política no trabajó sola, fue acompañada por fuertes procesos visuales y performance que no solo facilitaron la divulgación de la metáfora, sino que convirtieron la metáfora en violencia misma. Una vez la metáfora se actualizó mediante un proceso visual o performático (la burda imitación de un “tratamiento” médico en la tortura a los prisioneros políticos, el forzar a ser testigos de cómo se sacrifica a los enemigos del Partido en Perú o la analogía entre el desmembramiento de animales en la cocina y de prisioneros en Colombia) se dio paso a un mecanismo de encarnizada violencia. Indudablemente existe una profunda conexión entre la forma como imaginamos al otro y el trato que le reservamos.

Por último, es importante señalar que aunque este trabajo se enfocó en el estudio tres casos latinoamericanos específicos, el mecanismo aquí descrito con ciertos cambios coyunturales, funciona y sigue operando en muchos territorios y sociedades. Las anteriores

páginas intentan también ser un estudio lo suficientemente flexible para dar luces sobre estas otras realidades que revelan similitudes en los mecanismos de la violencia, ya sea por la creación de visiones dicotómicas de nosotros versus ellos o por el uso de metáforas para facilitar este proceso. Finalmente, hechos recientes de la política internacional vuelven sobre este mismo mecanismo.

In an eerie echo of President George W. Bush's description of the global war on terrorism as a campaign against "evildoers," President Obama described ISIS as a "cancer" spreading across the Middle East that had "no place in the 21st century." Secretary of State John Kerry condemned ISIS as the face of a "savage" and "valueless evil," while Britain's prime minister, David Cameron, called the group "barbaric."

La anterior cita proviene de un artículo de opinión escrito por Michael J. Boyle para el New York Times¹²⁶ en agosto de 2014, donde se presenta la relevancia de estos temas en un contexto global. Boyle hábilmente arguye en su artículo de cómo este tipo de lenguaje puede oscurecer el entendimiento de los fines estratégicos del grupo armado enemigo y cerrar la puerta a un análisis más amplio, al mismo tiempo que permite simplificaciones crasas. Para el final del artículo afirma: "the discourse of 'evil' can create a slippery slope in which almost any countermeasures become permissible to stop the advance of the threat". Justamente esa mentalidad del otro como 'mal' absoluto que hay que detener a como dé lugar, incluso rompiendo cualquier regla ética, es quizá el mismo tipo de percepción alentada desde el lado de ISIS y lo que valida actuaciones que se esfuerzan por mostrar una crueldad en mayúsculas proporciones. En la pelea de etiquetar al otro como el 'cáncer', 'el demonio' o 'el salvaje' se simplifica el problema político y se abren las puertas a una respuesta violenta y de extremada crueldad de parte y parte, lo que termina siendo

¹²⁶ The Problem with 'Evil' The Moral Hazard of Calling ISIS a 'Cancer'" (Agosto 22, 2014)

un ciclo interminable de ataques en lugar de en realidad entender el porqué y qué métodos tenemos para llegar a un acuerdo.

Esta investigación pretende ayudar a entender el funcionamiento de metáforas de división como estas en relación con la triada texto-imagen-performance, así como el uso de este tipo de mecanismos de violencia no solo en Latinoamérica sino en otros contextos. Quizá la gran visualización de las metáforas de división y su capacidad reproductiva puedan ser batalladas si existe una clara conciencia de la estrategia que pretende condicionar las respuestas de la audiencia, de la sociedad misma. Es preciso recordar que de lado y lado siempre hay seres humanos y no metáforas.

Anexo 1: Algunas palabras del lexicón animal usadas en Colombia

Bocachiquear: un verbo usado para referirse a los cortes diagonales que se hacen a uno de los pescados más populares de consumo (bocachico) para cocinarlo mejor, terminó haciendo referencia a un tipo de corte específico usando en humanos.

Casas de pique: lugares tristemente célebres por descuartizar gente viva. Reinaldo Spitaletta explica en un artículo de periódico: “Las casas de pique, donde se descuartizan seres humanos, son viviendas de madera localizadas en la zona de bajamar, la más pobre del puerto [de Buenaventura]. Autoridades han dicho que los criminales aprovechan la cercanía del mar para arrojar allí los restos de sus víctimas. Vecinos del lugar han testimoniado en distintos medios que han escuchado los gritos y lamentos de los asesinados”.¹²⁷

Cerdo

Chicotear: “chicotear” como sinónimo de picar. Este verbo aunque su definición más común sea la de “dar chicotazos (latigazos), en Colombia ha desarrollado nuevos significados relacionado con matar y cortar en pedazos. Quizá sea una forma de pensar en “hacer chico” un objeto.

Gusano,

Lagartear: adular con el fin de obtener favores.

Lagarto: Lagarto define a aquellos que actúan amablemente ante sujetos con poder el fin de obtener favores o beneficios. Aunque el sapo también pide favores, la cualidad principal del sapo es que revela información, delata, mientras que el lagarto simplemente quiere

¹²⁷ (<http://www.elspectador.com/opinion/los-descuartizaderos-del-puerto-columna-481389>)

aprovechar los beneficios de la gente con poder. Efrén Barrera Restrepo lo describe de la siguiente manera:

En el ambiente político de Colombia, este término es muy usado y con él se trata de calificar a aquellos comportamientos de las personas que andan detrás de los políticos para conseguir uno de sus favores (usualmente una carta de recomendación, un cargo, o una influencia de una contratación, y otros) que en su pavoneo ceremonial dejan a su paso. Este personaje para lograr esas ‘migajas’ del poder que usufrutua el político, hace unas acciones de reverencia, de ‘paje’ o bufón, que hace recordar las figuras feudales y cortesanas y por ello, no sólo puede cargar al maletín del Señor o su abrigo, sino que llega a extremo del servilismo, sin que ello sea para él, indignante; pues está tan seguro de sus logros que no le importa, sino el ascenso social que puede alcanzar. Así, no hay entonces momento ni minuto que el político pueda escaparse, ya que el lagarto estará siempre ahí, junto, pegado a su lado, para aprovechar todas las oportunidades que se puedan presentar y de tantas, seguro que hay una que salva y compensa los tiempos invertidos en su compañía.¹²⁸

El lagarto también tiene un lado social muy marcado. En su columna humorística Daniel Samper Pizano escribe:

Lo que quiero decir, como alegato de fondo, es que ha llegado la hora de reivindicar el sacrificado papel del lagarto. Si no fuera por él, estarían tristemente vacíos casi todos los festejos inaugurales, los lanzamientos de libros, los cocteles de bienvenida y las presentaciones de productos. Quitar a los lagartos, y se convertirán en desiertos las conferencias, ruedas de prensa oficiales, instalaciones de simposios y agasajos diplomáticos

¹²⁸ <https://gerenciapublicamarketing.wordpress.com/2010/06/02/del-lagarto-en-la-politica/>

debidos a efemérides patrias. Ellos restablecen el equilibrio universal entre los que no quieren ir a cocteles aunque los inviten y los que asisten aunque no estén invitados.¹²⁹

Pelar: Sinónimo de asesinar. También se utiliza para castigos corporales (“Tu padre te va a dar una pela”).

Perra: Usado como sinónimo de prostituta

Perro: Con respecto a la palabra perro –también de uso frecuente– se siguen con frecuencia las definiciones de la DRAE, donde perro denota “muy malo, indigno” y en reiteradas ocasiones se refiere a las personas despreciables. Sin embargo, este es quizá el animal más ambiguo en tanto se le ve negativamente: puede alimentarse de cadáveres, pero también es el animal considerado más fiel y compañero del hombre.

Picar: usualmente empleado en el mundo doméstico en el manejo de comida frecuentemente de origen animal (“picar la carne”) pero en el contexto de guerra es eufemismo de descuartizar. Sobre este último Uribe refiere su origen en la expresión “picar para tamal” que describe la acción de cortar finamente la carne para crear el relleno de este plato típico (*Dismembering* 88); sin embargo, con el tiempo el verbo ha ido transformándose hasta que en la actualidad solo se habla de “picar a alguien”.

Quebrar: Asesinar

Sapiar: sinónimo de delatar.

Sapo: Este animal se usa para denotar al soplón, delator o traidor y según el DRAE (Diccionario de Real Academia Española de la Lengua) tiene ese uso en Colombia, Costa Rica y Venezuela. Es la persona que por cierto interés revela información o acusa a alguien. Para explicar más en detalle retomo el análisis de María Victoria Uribe. Según dicha antropóloga los “sapos” eran individuos que prestaban sus servicios indicándoles a la cuadrilla quiénes

¹²⁹ *El Tiempo*. 27 de enero de 2010.

podían ser sus futuras víctimas. Se les conocía como “volteados” o “señaladores”. “Sapo” constituye una categoría que designa un rol ambiguo: se moviliza entre copartidarios y opositores, pidiendo favores a ambos. Su ambigüedad se haya en la relación entre vecinos que pueden resultar extraños, pues su papel como delator puede convertirlo en un elemento perteneciente y a la vez ajeno a la comunidad. Uribe afirma que con regularidad, después de prestar sus servicios el “sapo” era asesinado. Así lo explica ella:

A lo largo del período de La Violencia, el ‘sapo’ se interpuso entre amigos y enemigos, desempeñando un papel mortífero y aún hoy en día continúa teniendo gran importancia simbólica en las prácticas de exterminio en Colombia. Es un individuo que al salir de las entrañas de la comunidad, se convierte en extraño, y al señalar a algunos de sus miembros para que sean exterminados los convierte a su vez en extraños. El “sapo” es, por lo tanto, una figura liminal y ambigua que señala a próximos, circula entre amigos y enemigos y pone en evidencia conductas que no convienen con las reglas del juego. Es resbaloso, a la manera del “slimy” de Mary Douglas, e inspira rechazo y odio entre próximos y ajenos (*Antropología* 30).

Bibliografía

- Acevedo C., Darío. *La Mentalidad de las élites sobre La Violencia En Colombia, 1936-1949*. 1. ed. Bogotá, Colombia: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales: El Ancora Editores, 1995. Print.
- Adams, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. 20th anniversary ed. New York; London: Continuum, 2010. Print.
- Adams, Rebecca, and René Girard. "Violence, Difference, Sacrifice: A Conversation with René Girard." *Religion & Literature* 25.2 (1993): 9–33. *JSTOR*. Web.
- Adrianzén, Eduardo. *Respira*. 1st ed. 2do. Concurso de Dramaturgia Peruana 2008.: Ponemos tu obra en escena. *Respira*. Fantasía. El duende. Lima, Perú: Asociación Cultural Peruano Británica: Solar, 2009. Print.
- Allan, Graham. *Friendship: Developing a Sociological Perspective*. Boulder: Westview Press, 1989. Print. *Studies in Sociology*.
- Andersen, Martin Edwin. *Dossier secreto: el mito de la "guerra sucia."* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. Print.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. and extended ed. London; New York: Verso, 1991. Print.
- Argentina. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. [Buenos Aires]: EUDEBA, 2003. Print.

Argentina. Presidencia de la Nación. *Mensaje de La Junta Revolucionaria Al Pueblo Argentino*.

Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, 1966. Web. 11 Aug. 2015.

Aristóteles, and Azcárate, Patricio de. *Política*. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1873. Web. 15 July 2014.

Aristotle, and Gerald Frank Else. *Poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970. Print.

Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press, 1958. Print.

Baldwin, Peter. *Disease and Democracy the Industrialized World Faces AIDS*. Berkeley: New York: University of California Press; Milbank Memorial Fund, 2005.

search.library.wisc.edu. Web. 21 Feb. 2013. California/Milbank Books on Health and the Public 13.

Balta, Aída. *Historia General del Teatro en el Perú*. Jesús María, Lima, Perú: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres, 2001. Print. Serie Comunicación Y Sociedad / Instituto de Investigaciones.

Bataille, Georges. *Theory of Religion*. New York: Zone Books, 1989. Print.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. University of Chicago Press ed. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Print.

Bechis, Marco. *Garage Olimpo*. N.p., 1999. Film.

Bekoff, Marc. *The Emotional Lives of Animals: A Leading Scientist Explores Animal Joy, Sorrow, and Empathy--and Why They Matter*. Novato, Calif. : [s.l.]: New World Library ; Distributed by Pub. Group West, 2007. Print.

Biondi Shaw, Juan J. *El Discurso de Sendero Luminoso: Contratexto Educativo*. 1. ed. Lima, Perú: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1989. Print.

- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen, 1980. Print.
- Boccaccio, Giovanni. *El decameron*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1997. Print.
- Bracamonte, Jorge, Beatriz Duda, and Gonzalo Portocarrero Maisch, eds. *Para No Olvidar: Testimonios Sobre La Violencia Política En El Perú*. 1a ed. Lima, Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú : Universidad del Pacífico, Centro de Investigación : IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 2003. Print.
- Bulman, Gail A. "It's Still Life: Trauma and Performance in Eduardo Adrianzén's *Respira*." *South Central Review* 30 (2013): 21–39. Print.
- Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998. Print.
- Castelli, Elizabeth A. "Martyrdom and the Spectacle of Suffering." *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*. New York: Columbia University Press, 2004. 104–133. Print. *Gender, Theory, and Religion*.
- Censer, Jack Richard. *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2001. Print.
- Chavez Huapaya, Yeiddy. "La Guerra Interna. Las Luminosas Trincheras de Combate de Sendero Luminoso Y Sus Métodos Disciplinarios En Las Cárceles Limeñas." *Cuadernos de Marte* 2.1 (2011): 125–176. Print.
- Chevalier, Jean, 1906-1993. *Dictionnaire Des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figues, Couleurs, Nombres*. [Paris] : R. Laffont, [1969]. Print.

- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia). *Trujillo, Una Tragedia Que No Cesa: Primer Informe de Memoria Histórica de La Comisión Nacional de Reparación Y Reconciliación*. Bogotá: Planeta, 2008. Print.
- Cooke, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Houndmills [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Cousins, Cyrus Stephen. "General Onganía and the Argentine [Military] Revolution of the Right: Anti-Communism and Morality, 1966-1970." *Historia Actual on Line* 17 (2008): 65–79. Print.
- Degregori, Carlos Iván. "Harvesting Storms: Peasants Rondas and the Defeat of Sendero Luminoso in Ayacucho." *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Duke University Press, 1998. 128–157. Print.
- . *Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú : 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011. Print.
- DeMello, Margo. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press, 2012. Print.
- Derrida, Jacques, and Barbara Johnson. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Print.
- Derrida, Jacques. et al. *The beast & the sovereign. Volume 1 Volume 1*. Chicago, Ill.; Bristol: University of Chicago Press ; University Presses Marketing [distributor], 2011. Print.
- . *Politics of Friendship*. London ; New York: Verso, 1997. Print. Phronesis.
- . *Rogues: Two Essays on Reason*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2005. Print. Meridian.
- . *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008. Print.

- . *The Gift of Death ; &, Literature in Secret*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Print. Religion and Postmodernism.
- Descartes, René. "Animals Are Machines." *Environmental Ethics: Divergence and Convergence*. New York: McGraw-Hill, 1993. 281–285. Print.
- Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. 1a ed. London: Allen and Unwin, 1915. *Library of Congress ISBN*. Web.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999. Print.
- Feinstein, Tamara. "Competing Visions of the 1986 Lima Prison Massacres: Memory and the Politics of War in Peru." *A Contra Corriente* 11.3 (2014): 1–40. Print.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press, 1999. Print.
- Feldman, Allen. "On the Actuarial Gaze: From 9/11 to Abu Ghraib." *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2013. 163–180. Print.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1991. Print.
- Foster, Susan Leigh. "Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact of Performance." *The Cambridge companion to performance studies* (2008): 46–59. Print.
- Foucault, Michel, and Robert Hurley. *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI, 2004. Print.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002. Print. Convergences.

- Freud, Sigmund, Luis López-Ballesteros y de Torres, and Jacobo Numhauser Tognola. "Totem y Tabú." *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo 5: (1909-1913). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 1746–1850. *Open WorldCat*. Web.
- Frontalini, Daniel. *El Mito de La Guerra Sucia*. [Buenos Aires: Ed. CELS, 1984. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism; Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971. Print.
- Gambaro, Griselda. *Teatro*. 1a ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1984. Print.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad Y Experiencia Política En América Latina, 1957-77*. Irvine, CA: GESTOS, 2000. Print. Colección Historia Del Teatro 4.
- Gharavi, Lance. *Religion, Theatre, and Performance: Acts of Faith*. New York: Routledge, 2012. Print.
- Gilman, Sander L. *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. Print.
- . "Plague in Germany, 1939/1989: Cultural Images of Race, Space, and Disease." *MLN* 104.5 (1989): 1142–1171. *JSTOR*. Web.
- Girard, René. "The Plague in Literature and Myth." *Texas Studies in Literature and Language* 15.5 (1974): 833–850. *JSTOR*. Web.
- . *The Scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. Print.
- . *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. Print.
- Gomel, Elana. "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body." *Twentieth Century Literature* 46.4 (2000): 405–433. *JSTOR*. Web.

- Gonzalez, Fernán E. *Violencia Política En Colombia: De La Nación Fragmentada a La Construcción Del Estado*. Bogotá, D.C., Colombia: Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 2003. Print.
- González, Olga M. *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Print.
- Gorelik, Adrián. *Miradas Sobre Buenos Aires: Historia Cultural Y Crítica Urbana*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004. Print. Metamorfosis.
- Gorriti Ellenbogen, Gustavo. *Sendero: Historia de la Guerra milenaria en el Perú*. Lima, Perú: Editorial Planeta Perú, 2008. Print.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg, [Pa.] : London, England: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 2000. Print.
- Granados, Manuel Jesús. *EL PCP Sendero Luminoso y su Ideología*. Lima, Perú: Eapsa, 1992. Print.
- Guzmán Reynoso, Abimael. *De Puño Y Letra*. 1a ed. Los Olivos [Peru]: Manoalzada, 2009. Print.
- Halverson, John. "Animal Categories and Terms of Abuse." *Man* 11.4 (1976): 505. *CrossRef*. Web.
- . "Desarrollar La Guerra Popular Sirviendo a La Revolución Mundial." 1986. Web.
- . "Desarrollemos La Guerra de Guerrillas." Feb. 1982. Web.
- . "Entrevista Del Siglo. Presidente Gonzalo Rompe El Silencio. Entrevista En La Clandestinidad." *El Diario* 7 July 1988: n. pag. Print.
- . "Por La Nueva Bandera." Mar. 1980. Web.

---. "Sobre Campaña de Rectificación '¡con Elecciones No! ¡Guerra Popular, Sí!'" Agosto 1991. Web.

---. "Sobre Las Dos Colinas." Enero 1991. Web.

---. "Somos Los Iniciadores." Agosto 1980. Web.

Guzman Campos, German, Orlando Fals-Borda, and Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. [Bogotá?]: Circulo de Lectores, 1988. Print.

Haraway, Donna Jeanne. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print. Posthumanities 3.

Hernández Arregui, Juan José, and Association Internationale de Défense des Artistes Victimes de la Répression dans le Monde. *Argentina, cómo matar la cultura: testimonios, 1976-1981*. Madrid: Editorial Revolución, 1981. Print.

Hinojosa, Iván. "On Poor Relations and the Nouveau Riche: Shining Path and the Radical Peruvian Left." *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham: Duke University Press, 1998. 60–83. Print. Latin America Otherwise.

Hodges, Donald Clark. "Fratricide and Fraternity." *The Journal of Religion* 38.4 (1958): 240–250. Print.

Holland, Norman N. "The Willing Suspension of Disbelief: A Neuro-Psychoanalytic View." *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts* (2003): n. pag. Web. 24 Jan. 2015.

Illia, Arturo Umberto. *Mensaje Del Excelentismo Señor Presidente de La Nación Dr. U. Illia*. Buenos Aires: Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Naciónn, 1963? Print.

Issacharoff, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1989. Print.

- Jiménez, Edilberto. *Universos de Memoria: Aproximación a Los Retablos de Edilberto Jiménez Sobre La Violencia Política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012. Print. Estudios Sobre Memoria Y Violencia 2.
- Jones, Colin. "Plague and Its Metaphors in Early Modern France." *Representations* 53 (1996): 97–127. *JSTOR*. Web.
- Kant, Immanuel, Allen W. Wood, and George Di Giovanni. *Religion within the Boundaries of Mere Reason and Other Writings*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1998. Print. Cambridge Texts in the History of Philosophy.
- Kilby, Jane, and Antony Rowland, eds. *The Future of Testimony: Interdisciplinary Perspectives on Witnessing*. New York: Routledge, 2014. Print. Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature 28.
- King, Barbara J. *How Animals Grieve*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. Print.
- Kohan, Martin. *Ciencias Morales*. Primera edición. Anagrama, 2007. Print.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. Print.
- Lamus Obregón, Marina. *Bibliografía Anotada del Teatro Colombiano*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2003. Print. Serie Referencia.
- Leibman, Maximo. *La Fragmentación Política Argentina: Presidentes y Antinomias*. Lulu, 2010. Print.
- Lezra, Jacques. *Materialismo Salvaje La ética del Terror y La República Moderna*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012. *search.library.wisc.edu*. Web. 21 Feb. 2013. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político 17.

Lockwood, Randall, and Frank R. Ascione, eds. *Cruelty to Animals and Interpersonal Violence: Readings in Research and Application*. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 1998.

Print.

Lockwood, Randall, and Frank R. Ascione, eds. *Cruelty to Animals and Interpersonal Violence: Readings in Research and Application*. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 1998.

Print.

Lorenz, Konrad, Marjorie Kerr Wilson, and Julian Huxley. *On Aggression*. London: Routledge, 2002. Print. Routledge Classics.

Mallon, Florencia. "Chronicle of a Path Foretold? Velasco's Revolution, Vanguardia Revolucionaria, and 'Shining Omes' in the Indigenous Communities of Andahuaylas." *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Duke University Press, 1998. 84–117. Print.

Massera, Emilio E. *El Camino a La Democracia*. Caracas : Buenos Aires: El Cid Editor ; distribución en Argentina, Librería del Colegio, 1979. Print.

Milton, Cynthia E., ed. *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press, 2014. Print.

Mirzoeff, Nicholas, ed. *The Visual Culture Reader*. 3rd ed. London ; New York: Routledge, 2013. Print.

Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: [Essays on Verbal and Visual Representation]*. Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 2005. Print.

Mitchell, W. J. Thomas. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture." *Journal of Visual Culture* 1.2 (2002): 165–181. Print.

- Monlau, Pedro Felipe. *Diccionario Etimológico de La Lengua Castellana (Ensayo)*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadenetra, 1856. Web.
- Monroy-García, Nubia Fernanda Espinosa, and Sandra Milena Ramírez. “Promesas de la modernidad política en la Nueva Granada: los atributos de la ciudadanía hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.” *200 años de independencias: las culturas políticas y sus legados*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011. 161–185. Print.
- Montaña, Antonio. *Fauna Social Colombiana*. 2a ed. Bogotá, Colombia: Ediciones Gamma, 1988. Print.
- Olave, Giohanny. “La Construcción Retórica Del Conflicto Armado Colombiano: Metáfora y Legitimación Del Carácter Bélico Del Conflicto.” *Revista Signos* 45.80 (2012): 7–8. CrossRef. Web.
- Oliver, Kelly. “Witnessing and Testimony.” *Parallax* 10.1 (2004): 79–88. Print.
- Onganía, Juan Carlos. *Discurso Del Presidente de La Nación En La Comida de Camaradería de Las Fuerzas Armadas*. Argentina: Secretaría de Difusión y Turismo, 1967. Print.
- . “La Revolución No Tiene Plazos, Sino Objetivos. 30 de Diciembre de 1966.” *Grandes Discursos de La Historia Argentina*. Ed. Luciano de Privitellio and Luis Alberto Romero. Buenos Aires: Aguilar, 2000. Print.
- . *Discurso Pronunciado Por El Presidente de La Nación, Teniente General Juan Carlos Onganía, En La Comida de Camaradería de Las Fuerzas Armadas, Realizada El Día 6 de Julio de 1966*. Argentina: Presidencia de la Nación, 1966. Print.
- . *Mensaje de La Junta Revolucionaria Dirigido Al Pueblo de La República, El Día 28 de Junio de 1966, Con El Fin de Informarle Sobre Las Causas de La Revolución Argentina*. Argentina: Presidencia de la Nación, 1966. Print.

- . *Mensaje Del Presidente de La Nación Teniente General Juan Carlos Onganía (30 de Diciembre de 1966)*. Argentina: Presidencia de la Nación, 1967. Print.
- . *Mensaje Del Presidente de La Nación, Teniente General Juan Carlos Onganía, Al Pueblo de La República Pronunciado El Día 30 de Junio de 1966, Después de Asumir La Presidencia de La Nación*. Argentina: Presidencia de la Nación, 1966. Print.
- . *Mensajes Y Discursos*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, 1966. Print.
- Ozoukouo Léa, N'drin. “La Dualidad Civilización /Barbarie En La Selva de José Eustasio Rivera: La Vorágine, Los Llanos de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara Y Las Pampas de Ricardo Guiraldes: Don Segundo Sombra.” Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. Web.
- Palacios, Marco. *De Populistas, Mandarines Y Violencias: Luchas Por El Poder*. 1. ed. Santafé de Bogotá [Colombia]: Editorial Planeta Colombiana : Temas de Hoy, 2001. Print. Grandes Temas 9.
- Peru. *Hatun Willakuy: Versión Abreviada Del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Perú*. 1. ed. Lima, Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. Print.
- Pineau, Pablo. *El Principio Del Fin: Políticas y Memorias de La Educación en la [i.e. La] última Dictadura Militar (1976-1983)*. Buenos Aires: Colihue, 2006. Print. Alternativa Pedagógica. Historia.
- Pino, Ponciano del. “Family, Culture, and ‘Revolution’: Everyday Life with Sendero Luminoso.” *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham: Duke University Press, 1998. 158–192. Print.

Portocarrero Maisch, Gonzalo. *Profetas del Odio: Raíces Culturales y Líderes de Sendero*

Luminoso. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. Print.

---. *Razones de Sangre: Aproximaciones a La Violencia Política*. 1. ed. Lima: Pontificia

Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1998. Print.

Proctor, Robert. *The Nazi War on Cancer*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1999.

Print.

Proyecto Nunca Más (Colombia). *Colombia, Nunca Más: Crímenes de Lesa Humanidad*. 1a ed.

[Colombia: Proyecto Nunca Más], 2000. Print.

Pulecio Mariño, Enrique, and Hernando Parra Rojas. *Luchando contra el olvido: investigación*

sobre la dramaturgia del conflicto. Vol. 1. [Bogotá]: Ministerio de Cultura, 2012. Print. 2

vols.

Quema de Libros En El Comando Del III Cuerpo de Ejército, 29 de Abril de 1976. N.p., 2012.

Film.

Rénique C., José Luis. *La Voluntad Encarcelada: Las “Luminosas Trincheras de Combate” de*

Sendero Luminoso Del Perú. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruana, 2003. Print. Serie

Ideología Y Política 18.

Ricœur, Paul. *The Rule of Metaphor Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in*

Language. Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 1981. *Open WorldCat*. Web. 20 Oct.

2013.

Rizk, Beatriz J. *Creación Colectiva, El Legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel,

2008. Print.

Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,

2004. Print.

---. *Breve Historia Contemporánea de La Argentina: 1916-2010*. Primera edición electrónica.

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Print. Tezontle.

Rossell, Luis. *Rupay: Historias Gráficas de La Violencia En El Perú, 1980-1984*. 1. ed. Lima:

Ediciones ContraCultura, 2008. Print.

Rubiano Orjuela, Fabio. *Cada Vez Que Ladran Los Perros*. 1. ed. Bogotá: Ministerio de Cultura,

1998. Print.

Rubio Zapata, Miguel, and Leonidas Casas Ballón. *El cuerpo ausente: (performance política)*.

Lima: Grupo Cultural Yuyachkani : University of Minnesota, 2008. Print.

Salvo El Poder Todo Es Ilusion. N.p., 2008. Film.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: Civilización Y Barbarie*. Madrid: Cátedra, 1990. Print.

Letras Hispánicas 323.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford

University Press, 1985. Print.

Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.

Print.

---. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2013. Print.

---. *Performance Theory*. London; New York: Routledge, 2003. *Open WorldCat*. Web.

Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. Expanded ed. Chicago: University of Chicago Press,

2007. Print.

Shapiro, Kenneth Joel. *Animal Models of Human Psychology: Critique of Science, Ethics, and*

Policy. Seattle: Hogrefe & Huber, 1998. Print.

Shulman, George M. "The Myth of Cain: Fratricide, City Building, and Politics." *Political*

Theory 14.2 (1986): 215–238. *JSTOR*. Web.

- Sollors, Werner. "Ethnicity." *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Print.
- Solomonoff, Julia. *Hermanas*. N.p., 2005. Film.
- Sontag, Susan, and Susan Sontag. *Illness as Metaphor; And, AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador USA, 2001. Print.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. 1st ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. Print.
- Spence, N. C. W. "The Human Bestiary." *The Modern Language Review* 96.4 (2001): 913. *CrossRef*. Web.
- Spicker, Paul. *Liberty, Equality, Fraternity*. The Policy Press, 2006. Print.
- Stern, Steve J., ed. *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Durham: Duke University Press, 1998. Print. Latin America Otherwise.
- . "The Tricks of Time: Colonial Legacies and Historical Sensibilities in Latin America." *Colonial Legacies: The Problem of Persistence in Latin American History*. New York: Routledge, 1999. Print.
- Stone, Dan. "History, Memory, Testimony." *The Future of Testimony: Interdisciplinary Perspectives on Witnessing*. Ed. Jane Kilby and Antony Rowland. New York: Routledge, 2014. Print. Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature 28.
- Strenski, Ivan. *Theology and the First Theory of Sacrifice*. Leiden; Boston: Brill, 2003. *Open WorldCat*. Web. 9 Aug. 2013.
- Sturken, Marita, and Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009. Print.

- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Durham: Duke University Press, 1997. Print.
- . *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- . *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America.* Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 1991. Print.
- Teatro Popular Y Cambio Social En América Latina: Panorama de Una Experiencia.* 1. ed. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica: Editorial Universitaria Centro Americana, 1979. Print. Colección DEI.
- Theidon, Kimberly Susan. *Entre Prójimos: El Conflicto Armado Interno Y La Política de La Reconciliación En El Perú.* 1a ed. Lima, Perú: IEP Ediciones, 2004. Print. Estudios de La Sociedad Rural 24.
- Timmermann, Jens, and Immanuel Kant. *Kants' Groundwork of the Metaphysics of Morals: A Commentary.* Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2007. Print.
- Tobón Betancourt, Julio. *Colombianismos.* Medellín: Autores Antioqueños, 1997. Print.
- Torres Bustamante, Maria Clara. "El Contrato Social de Ralito." *Cien dias vistos por Cinep* 60 (2007): n. pag. Web. 26 Aug. 2014.
- Turner, Victor W. *Dramas, Fields, and Metaphors; Symbolic Action in Human Society.* Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press, 1974. Print. Symbol, Myth, and Ritual.
- Uribe, Maria Victoria. "Dismembering and Expelling: Semantics of Political Terror in Colombia." *Public Culture* 16.1 79–95. Print.
- . *Antropología de La Inhumanidad: Un Ensayo Interpretativo Del Terror En Colombia.* 1. ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. Print. Colección Vitral.

- Valenzuela Marroquín, Manuel Luis. *El Teatro de La Guerra: La Violencia Política de Sendero Luminoso a Través de Su Teatro*. Los Olivos: Grupo Editorial Arteidea, 2009. Print.
- Vergara Lombana, Felipe. *Kilele. Una Epopeya Artesanal*. 2005. Colombia.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. *European Universalism: The Rhetoric of Power*. New York: New Press: Distributed by W.W. Norton, 2006. Print.
- Weiss, Judith A., ed. *Colombian Theatre in the Vortex: Seven Plays*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 2004. Print.
- Westad, Odd Arne. *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*. 1st pbk. ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007. Print.
- Whitehead, Neil L. "Hambre Divina: La Máquina de Guerra Caníbal." *Mundo Amazónico* 4 (2013): 7–30. Print.
- Wood, Allen W. *Kant's Ethical Thought*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. Print. Modern European Philosophy.
- Wood, Allen. "Kant and the Intelligibility of Evil." N.p., n.d. Web. 24 June 2014.
- Zandstra, Dianne Marie. *Embodying Resistance: Griselda Gambaro and the Grotesque*. Lewisburg [Pa.] : Cranbury, NJ: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 2007. Print. The Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory.
- Zimbardo, Philip G. "The Human Choice: Individuation, Reason, and Order versus Deindividuation, Impulse, and Chaos." *Nebraska Symposium on Motivation* 17 (1969): 237–307. Print.
- Žižek, Slavoj. "Superego by Default." *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London; New York: Verso, 2005. 54–86. Print.

Fuentes de internet:

- “¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra Y Dignidad.” N.p., n.d. Web. 20 Oct. 2013.
- “‘Juicio Sumario’ | Museo Virtual de Arte Y Memoria.” N.p., n.d. Web. 10 Aug. 2013.
- “‘Mi Obra Respira Nació de La Culpa’ | LaRepublica.pe.” N.p., n.d. Web. 25 Apr. 2013.
- “‘Todos Los Perros van Al Cielo’. Exposición Sobre Sendero Luminoso Y Su Líder Abimael Guzmán | Spacio Libre - Web de Noticias.” N.p., n.d. Web. 10 Aug. 2013.
- “► Sendero Luminoso Parte 1 de 2 - YouTube.” N.p., n.d. Web. 18 Sept. 2013.
- “18 de Mayo: Aniversario Del Sacrificio Heroico de Túpac Amaru II ~ Fechas Cívicas.” N.p., n.d. Web. 4 June 2013.
- “24 de Marzo 1976 - 2006.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “24 DE MARZO DE 1975.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “Abimael Gúzman Reynoso, a 18 Años de La Captura Del Siglo.” N.p., n.d. Web. 25 Mar. 2013.
- “Aplicar El Maoísmo - Google Search.” N.p., n.d. Web. 26 Apr. 2013.
- “Cada Vez Que Ladran Los Perros Fabio Rubiano, Especial: ARCADIA 100 - Edición Impresa RevistaArcadia.com.” N.p., n.d. Web. 21 June 2014.
- “Catecismo de La Iglesia Católica, Primera Parte, Segunda Sección, Capítulo Segundo, Artículo 3, Párrafo 1, 456-483.” N.p., n.d. Web. 11 Aug. 2013.
- “Cedema.org - Viendo: Desarrollar La Guerra Popular Sirviendo a La Revolución Mundial.” N.p., n.d. Web. 18 Apr. 2013.
- “Cedema.org - Viendo: Por La Nueva Bandera.” N.p., n.d. Web. 17 Apr. 2013.
- “Cedema.org - Viendo: Sobre Las Dos Colinas (Documento de Estudio Para El Balance de La III Campaña).” N.p., n.d. Web. 21 May 2013.
- “Chungui: Horror Sin Lágrimas...Una Historia Peruana.” N.p., n.d. Web. 23 Apr. 2013.

- “Confesiones de Un Senderista (1982) (completo) - Confidencias-de-Un-Senderista.pdf.” Web. 13 May 2013.
- “Cuando La Dictadura Argentina Espiaba a Sus Oponentes En París | Rue89.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “Derrida En Castellano - El Sacrificio.” N.p., n.d. Web. 17 Aug. 2013.
- “Desarrollemos La Guerra de Guerrillas.” N.p., n.d. Web. 13 Apr. 2013.
- “El Historiador: Historia Para Escuchar: Dictadura (1976 - 1983).” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “ENTREVISTA CON EL PRESIDENTE GONZALO.” N.p., n.d. Web. 13 Mar. 2013.
- “Isabel Parra: ‘Víctor Jara Fue Un Héroe Para Todos Nosotros’ | Sin Embargo.” N.p., n.d. Web. 28 Aug. 2013.
- “Janeth, La última Periodista Senderista | Periodismo, Periodistas, Periódicos.” N.p., n.d. Web. 25 Mar. 2013.
- “La Mirada Invisible Online Ver La Mirada Invisible Peliculasfox.com.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “La Mirada Invisible Online Ver La Mirada Invisible Peliculasfox.com.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “Letra Al Presidente Gonzalo de Movimiento Popular Peru (Sendero Luminoso).” N.p., n.d. Web. 21 Apr. 2013.
- “Luis Puenzo Filmography.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “Masacre de Accomarca.” *Wikipedia, la enciclopedia libre* 17 Oct. 2012. *Wikipedia*. Web. 28 Feb. 2013.
- “Metáfora | Barbarie Ilustrada.” N.p., n.d. Web. 21 June 2014.
- “Microsoft Word - 01_Gonzalez.rtf - 01_Gonzalez.pdf.” Web. 21 Feb. 2013.

- “Perú Político» La Ideología de Sendero Luminoso.” N.p., n.d. Web. 13 May 2013.
- “Peruvian Revolutionary Women of Canto Grande Prison - YouTube.” N.p., n.d. Web. 13 May 2013.
- “Por La Nueva Bandera.” N.p., n.d. Web. 21 May 2013.
- “Rafael Landea.” N.p., n.d. Web. 21 Feb. 2013.
- “Sangre: Función Y Simbología • Las Cosas Que Nunca Existieron.” N.p., n.d. Web. 12 Aug. 2013.
- “Señal de Advertencia. Sendero Luminoso Y Los Perros | Siete.” N.p., n.d. Web. 9 Aug. 2013.
- “SENDERO LUMINOSO Y SU TEORIA DE LA CUOTA DE SANGRE NECESARIA | 1992-07-28 00:00:00 Explored - Noticias de Ecuador.” N.p., n.d. Web. 21 Apr. 2013.
- “Sobre Campaña de Rectificación "¡Elecciones No! ¡Guerra Popular, Si!" N.p., n.d. Web. 22 Mar. 2014.
- “Somos Los Iniciadores.” N.p., n.d. Web. 22 Mar. 2014.
- “Teatro Matacandelas - Entrevista a Fabio Rubiano - Por Cristóbal Peláez.” N.p., n.d. Web. 21 June 2014.
- “Videla Denies Argentine Dictatorship Baby Thefts | World News | The Guardian.” N.p., 23 Jan. 2008. Web. 21 Feb. 2013.
- “Violencia Política Y Teatro En El Perú de Los 80. El Teatro Producido Por Sendero Luminoso Y El Movimiento de Artistas Populares.” N.p., n.d. Web. 25 Dec. 2013.