UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Cuando el Padre deja de demandar venganza: estéticas y culturas del perdón

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hernando Escobar Vera

DIRIGIDA POR

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

© Hernando Escobar Vera, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS DOCTORAL

Cuando el Padre deja de demandar venganza: estéticas y culturas del perdón

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hernando Escobar Vera

DIRECTORA

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

MADRID, 2025

A la memoria

de Hélène Pouliquen,

mi maestra.

Índice

RESUMEN **6**

ABSTRACT **7**

INTRODUCCIÓN **8**

PROCESO DE DEFINICIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS 13

INTERROGANTES, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 15

MARCO METODOLÓGICO 19

Arte y cultura: el problema del perdón entre el psicoanálisis, la filosofía y el arte 20

Posición receptora, distanciamiento, ironía y efecto estético 22

Repertorio, toma de posición y el vínculo con lo biográfico y lo sociohistórico 25

Tres aspectos privilegiados en el análisis: cronotopo, sistema de personajes y tensión central 27

Estructura y tratamiento de las fuentes 31

MARCO CONCEPTUAL 33

Culturas en tensión entre la venganza y el perdón 33

La fantasmática del padre ausente 38

Daño, afectos y venganza 40

1. *MATAR A JESÚS*, DE LAURA MORA: EL *ROSTRO* Y LA *COMPRENSIÓN* **50**

1.1. DE LA VENGANZA A LA COMPRENSIÓN 51

1.1.1. La travesía de la vengadora: ausencia, duelo y venganza 51

1.1.2. El rostro de Jesús, entre eros y tánatos 57

1.1.3. Perdón, comprensión e incertidumbre 63

1.2. LA COMPRENSIÓN DEL MAL EN LA VISIÓN ARTÍSTICA DE LAURA MORA 69

1.2.1. Mora y Medellín: de lo autobiográfico a lo autoficcional 70

1.2.2. Marcos y encuadres para la comprensión del mal 74

1.2.3. La aniquilación del otro: el holocausto, La Violencia, las guerras internas en Colombia y el sicariato 77

1.2.4. El problema de la representación: abyección, sicariato, sicaresca, realismo sucio y la influencia de Víctor Gaviria 82

1.3. CONCLUSIONES 92

2. *LA VENGANZA*, DE MANUEL MEJÍA VALLEJO: EL PADRE AUSENTE Y LA IDENTIFICACIÓN CON EL INFRACTOR 95
2.1. VENGANZA, COMPRENSIÓN E IDENTIFICACIÓN PERVERSA 98
2.1.1. Los motivos del vengador: el daño y el odio 99
2.1.2. Travesía del vengador: trasegar en búsqueda del padre en los caminos torcidos que él recorrió 104
2.1.3. Estructura edípica e identificación perversa 109
2.1.4. Un mundo escindido: eros y tánatos, lo femenino y lo masculino 122
2.1.5. El distanciamiento irónico y el perdón como efecto estético 128
2.2. ALGUNAS COORDENADAS DE LA VISIÓN ESTÉTICA DE MEJÍA VALLEJO 136
2.2.1. La venganza contra el padre como metáfora de la violencia política 137
2.2.2. Las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo y el problema literario de la violencia 151
2.3. *MATAR A JESÚS* Y *LA VENGANZA*: UNA COMPARACIÓN A MODO DE CONCLUSIONES 175
2.3.1. El cronotopo de la venganza 177
2.3.2. El padre, símbolo de la ambivalencia cultural 178
2.3.3. Comprensión, otredad y contextos de violencia y exclusión 179
2.3.4. El efecto estético de perdón 181
3. EL CONCEPTO DE PERDÓN 183
3.1. A QUÉ APUNTA EL PERDÓN 184
3.1.1. Metas del perdón: libertad, reinicio, memoria, reconciliación 184
3.1.2. Qué se perdona: acto - agente 189
3.1.3. Las metáforas del regalo y la deuda 191
3.1.4. Una paradoja: el perdón como imperativo moral 193
3.2. PERDÓN UNILATERAL 194
3.3. PERDÓN INTERSUBJETIVO, SU PROCESO Y ESCENA DEL PERDÓN. 206
3.3.1. Lo que antecede la escena del perdón: la llamada de atención y la predisposición a perdonar 208
3.3.2. La escena y lo intersubjetivo 209
3.3.3. El proceso íntimo posterior 217
3.3.4. Perdón inacabado, imperfecto, incompleto y los extramuros 222
3.4. IRA ÚTIL Y LOS LÍMITES DEL PERDÓN 226
3.4.1. *Women talking*, de Sarah Polley: el perdón *debido* y el reinicio sin perdón 226
3.4.2. *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon: no perdón e impunidad 232
3.4.3. Los límites del perdón 237

3.4.4. La ira útil ... 240
3.5. Perdón y comprensión ... 248
4. Culturas de la memoria, del odio y del perdón ... 256
4.1. Campos culturales de la memoria y culturas de la memoria ... 257
4.2. Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad ... 261
4.2.1. Memoria herida, trauma, compulsión de repetición y venganza en la escala social 262
4.2.2. Marcos de guerra y culturas del odio y del no perdón ... 266
4.3. Culturas del perdón ... 277
4.4. Perdón, duelo y trabajos de la memoria ... 282
4.4.1. Perdón, memoria y olvido ... 283
4.4.2. Trabajos de la memoria ... 287
4.5. Conclusiones ... 302
5. Estéticas del perdón ... 304
5.1. Efecto estético de perdón como *revuelta* y apertura a la *comprensión* del pasado y de *los otros* ... 305
5.2. La empatía como actitud y efecto estético ... 309
5.3. Epistemologías y estéticas de la escucha ... 320
5.4. Estéticas de la alteridad: Hernando Téllez y el *rostro* del enemigo ... 329
5.4.1. El rostro del enemigo y la piel como límite moral ... 331
5.4.2. El rostro, su ausencia y la máscara ... 334
5.4.3. Una ética para los enemigos ... 336
5.5. Estéticas de la ternura: la mirada atenta ... 338
5.5.1. El instante de las cosas ... 339
5.5.2. De qué sirve una taza ... 341
5.5.3. Ternura ... 343
5.6. Conclusiones ... 346
El perdón, una versión amorosa del padre. A modo de conclusiones ... 349
Referencias ... 355
Relación de referencias según tipos de fuentes ... 373
Obras literarias y cinematográficas ... 373
Obras centrales ... 373
Otras obras analizadas o referidas ... 373
Estudios sobre las obras centrales ... 374

ESTUDIOS SOBRE EL CONTEXTO LITERARIO, CULTURAL, SOCIAL Y POLÍTICO COLOMBIANO 378
ESTUDIOS SOBRE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS 379
ESTUDIOS SOBRE ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA 389
ÍNDICE DE CUADROS 392

Resumen

Este trabajo apunta a hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, las culturas del perdón y las estéticas del perdón. Se parte de dos hipótesis principales: que la cultura actual es ambivalente respecto a la validez de la venganza, lo cual predispone socialmente a la violencia, y que el arte y, en particular la literatura, pueden incidir culturalmente, así sea de un modo modesto, en el fomento de culturas del perdón. Con miras a desarrollar las dos hipótesis, se parte del análisis de dos obras colombianas cuyo *leit motiv* es la venganza, pero que, sin embargo, producen *efectos estéticos de perdón*. Se trata de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo. Lo anterior entraña la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica) y estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico).

Abstract

This paper seeks to make a conceptual proposal on forgiveness, cultures of forgiveness, and the aesthetics of forgiveness. It is based on two main hypotheses: that current culture is ambivalent regarding the validity of revenge, which socially predisposes to violence, and that art, and literature in particular, can have a cultural impact, even if modestly, in promoting cultures of forgiveness. To develop these two hypotheses, we begin by analyzing two Colombian works whose leitmotif is revenge, but which nevertheless produce aesthetic effects of forgiveness. These are the film *Matar a Jesús* (2018), directed by Laura Mora and written by her and Alonso Torres, and the short story *La venganza* (1963), by Manuel Mejía Vallejo. This entails the articulation between an ethical problem (forgiveness as an individual and social attitude that favors peaceful coexistence) and an aesthetic one (how it is produced as an aesthetic effect and what are the implications of its literary and cinematic approach).

Introducción

Conflictos como los de Ruanda y la antigua Yugoslavia han conducido a algunos observadores a situar las causas de la violencia en la memoria y a postular que el remedio es el olvido. Se trata, a mi juicio, de un error de discernimiento. La antinomia relevante no es memoria – olvido, sino entre la *buena* y la *mala* memoria. Al deslindarlas se llega a comprender que los *trabajos de la memoria* son condición de la primera. Tales trabajos ocurren en la esfera colectiva de maneras menos o más exitosas, dependiendo de las *culturas de la memoria* donde se produzcan, puesto que, entre estas, hay culturas de la exclusión y de la venganza. Las últimas pueden derivarse de relaciones traumáticas con el pasado: un daño, real o supuesto, acaecido en un pasado cercano o distante, ha dejado en una comunidad una herida dolorosa que esta no logra nombrar, no logra tramitar y no logra escindir de su presente (la *mala* memoria también es la incapacidad de deslindar esos dos tiempos), en un contexto en el que se confunde conseguir justicia con vengarse, a veces no solamente de los victimarios, sino también de los descendientes de los miembros de la comunidad a la que pertenecieron. No es, pues, recordar el daño pasado lo que produce la violencia, sino el modo en que se elabora el recuerdo.

Mientras la memoria, así entendida, constituye el componente subjetivo del modo en que unas comunidades se relacionan con otras en función de su pasado, el daño es el componente objetivo —el que realmente ocurre, desde luego, porque el *mal recordar* puede conducir a fijar la identidad comunitaria en daños imaginarios—, es el que produce las heridas de la memoria antes mencionadas: el daño infligido por unas personas sobre otras o por unas comunidades sobre otras. Este daño se puede abordar en relación, o bien con la incapacidad cultural de reconocer al *otro* en su alteridad, o bien con dispositivos, también culturales, que conducen a poner en suspenso dicho reconocimiento, si lo había, o a intensificar el menosprecio por ese otro cuya *ajenidad*, en todo caso, ha sido construida culturalmente.

Tomando como punto de partida el *daño* experimentado subjetivamente por una comunidad —un problema real, así el abordaje comunitario del evento sea impreciso o incompleto— y su arraigo en la memoria colectiva, en este trabajo se explora la posibilidad de elaborar ese daño, es decir, de realizar los *trabajos de la memoria*; pero aquí se desplaza el énfasis a uno de sus efectos deseables: el *perdón*, entendido a partir

de dos mínimos: la renuncia a la venganza y la apertura a la comprensión de los motivos y circunstancias de quien cometió el daño. El arraigo de estas dos actitudes permitiría transformar culturas de la venganza en culturas del perdón.

Para abordar la cuestión, en la primera parte de este trabajo se analizan dos obras colombianas cuyo *leit motiv* es la venganza, pero que, sin embargo, producen *efectos de perdón* y, en esa medida, de un lado, toman distancia crítica frente a la opción vengativa y, de otro, se sitúan en una tensión, que también es característica de nuestras culturas de la memoria, entre perdón y venganza[1]. Se trata de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo. Tienen en común otra característica: en las dos obras el plan vengativo se da en relación con el padre, se trate de vengar su muerte o de vengarse de él.

Pensar la venganza en relación con el padre permite abordarla frente a su fundamento cultural: simbólicamente *el Padre* es la ley, es la cultura. El Padre son los dioses, una fuerza superior o un valor que se concibe como esencial, como puede serlo una idea de honra que define la identidad individual y la vincula con el linaje. Al mismo tiempo, es una fuerza narcisista legitimada en el *ideal del yo*, que es la introyección de la cultura. Si el padre encarna simbólicamente a la cultura, la venganza suele ser una demanda del Padre; es decir, la venganza individual, el ánimo vengativo de un grupo social hacia otro y los aparatos retaliativos de justicia se reproducen en el contexto de culturas de la venganza o que arrastran rezagos importantes de esas culturas. Aunque la venganza sea abyecta —cuando hay un acuerdo social de superarla en favor de otros mecanismos individuales, sociales e institucionales para tramitar las diferencias, los desacuerdos y los daños de unos sobre otros—, el vengador experimenta el ánimo vengativo como un deber asociado a su linaje, a su honra, a su autoestima, al lugar donde considera que reposa su dignidad y valía como persona. Esto connota que, aunque la sociedad proscribe la venganza, hay en ella hilos que conectan con raíces culturales que también la alientan. El vengador se cree poseedor de una verdad superior a la ley o a cualquier norma prohibitiva.

[1] Sobre esto se vuelve más adelante.

La venganza se inscribe en un *pensamiento fuerte*, de verdades incontestables, sin espacio para la apertura a otras perspectivas, a la exploración de las circunstancias y motivos ajenos, a la comprensión o a la compasión.

Y así como destaca Sloterdijk (2010 [2006]) que la ira vengativa inaugura, en la *Iliada*, la tradición literaria occidental, el fantasma del padre aparece en escena en otra obra fundamental de esta tradición. El imperativo de vengar al padre, que Shakespeare expone en *Hamlet*, como si fuera una exigencia real de este, permite poner el foco en la demanda del *fantasma del Padre*, un mandato del *superyó* derivado de una interiorización, en el *ideal del yo*, del deber de honrar al padre, u honrar a la estirpe, hasta las últimas consecuencias. Lo que se juega es la dignidad del individuo en relación con su linaje. Y este *fantasma*, entendido «como figura que recuerda, que reclama, que algo no ha sido aún resuelto, que la realidad misma no ha sido aún reconciliada» (Acosta López, 2012, p. 44), puede *aparecerse* no solo al hijo, sino también al nieto, el bisnieto y al resto de la prole a lo largo de innumerables generaciones, tan distantes de la actual que en algún punto se puede confundir un daño real con un daño supuesto, en la zona ambigua del *trauma elegido* (Volkan, 2001) como factor identitario y de cohesión de una *comunidad imaginada* (Anderson, 1991 [1983]); en este caso, una comunidad que espera por la oportunidad de saldar cuentas con un enemigo igualmente fantasmal, *imaginado*.

Las obras que se estudian en la primera parte de este trabajo, al igual que *Hamlet*, toman la venganza como *leit motiv* solo para ilustrar sus estragos y expandir la mirada de quien lee hacia el horizonte del perdón. Se inscriben, pues, en *estéticas del perdón*, que abarcan, en el plano del contenido, desde los efectos negativos de la venganza, sus daños en la vida del personaje, hasta su decisión explícita de perdonar, y, en el nivel del *efecto estético*, la experiencia del perdón por parte de quien lee el cuento o ve la película (la *posición receptora*[2]), incluso cuando este no es concedido por el personaje. El perdón puede

[2] Se emplea la expresión *posición receptora* para apelar al concepto de *the reader*, propuesto por Iser (1980 [1976]), en lugar de *el lector*, término que se puede considerar excluyente por razones de género, y para abarcar también la recepción cinematográfica. En algunos casos se alude a esta posición como *quien lee*, haciendo énfasis en la existencia extratextual de un *alguien*, si bien la orientación de su experiencia de lectura es infundida por el texto o configurada a partir del *lector implícito*. Es decir, lo que se proyecta en esta posición se desliza hacia una expectativa de cómo será leído el texto. No se concibe aquí que la *posición receptora* sea una posición pasiva, como tampoco lo hace Iser con *the reader*; por el contrario, la expectativa es sobre todo de una actividad intelectual, imaginativa y

ocurrir, en la narración como una epifanía, un momento de lucidez que salve la vida psíquica del personaje vengador, o puede ser un destello que quien recibe la obra logra contemplar, a pesar de que el personaje se mantenga cegado a cualquier camino más amplio que el de la venganza. La pregunta, que de algún modo responden estas obras, no es tanto qué se logra, sino qué se pierde en la travesía del vengador. Y se puede anticipar la respuesta: lo que pierde el vengador es a sí mismo, *la posibilidad de ser* algo más que un vengador, al mismo tiempo que, al transgredir la ley, pierde su vínculo con la comunidad. Toda venganza, aunque sea un mandato del Padre, es *contra* el Padre, es decir, contra la cultura: toda venganza es abyecta.

Las historias de estas obras, al igual que la de *Hamlet*, tienen un claro protagonista; sin embargo, sus subtextos tejen una relación más amplia: el ánimo vengativo antecede a los vengadores individuales, se inscribe en la historia social y puede explicar buena parte de los conflictos bélicos. *La venganza* y *Matar a Jesús*, obras con cuyo análisis se inicia este trabajo (capítulos 1 y 2), además de las características antes descritas, comparten un *continuum* de la violencia política como contexto narrativo y referente sociohistórico, convocado por las obras a modo de *repertorio*, y cada una de ellas responde a tendencias narrativas destacadas en torno a la violencia: la narrativa de La Violencia, periodo de la historia de Colombia (1948-1964) caracterizado por el escalamiento de la polarización política hasta el punto de una violencia descontrolada y continua, y la *sicaresca*, como se ha denominado a la narrativa que aborda el fenómeno sociocultural del sicariato. El vengador del cuento de Mejía Vallejo y el sicario de la película de Laura Mora se inscriben en ese *continuum* en tanto sujetos desprovistos de autonomía y arrojados a la fatalidad desde una edad temprana; su puesta en relación permite formular la pregunta, tan solo formularla, sobre las causas profundas de la violencia y la abyección, y a concebir miradas comprensivas (pero no justificadoras) respecto a sus protagonistas y sus circunstancias.

Las *estéticas del perdón* invitan a indagar sobre el arraigo de la venganza y la deshumanización en los *ethos* sociales e, incluso más allá, en algo como unos

---

empática.

inconscientes colectivos. El camino hacia el perdón en la escala individual y hacia culturas (y legislaciones) del perdón en la escala social, lo abren los *trabajos de la memoria* que acallan a ese fantasma paterno que lo único que le exige al hijo es paralizar su vida psíquica, detenerse en el pasado de la afrenta y, en la esfera social, encerrarnos a todos en el círculo vicioso de la violencia. Dichos trabajos procuran abrir horizontes de *comprensión*, entre otros asuntos, de los motivos y circunstancias del otro; de manera que las estéticas del perdón se pueden considerar también estéticas de la comprensión y del reconocimiento del otro, incluido el otro que ha hecho daño.

Pese a que el énfasis analítico está puesto en la venganza, el perdón, el lugar del padre, los modos de relacionarse con el daño acaecido en el pasado y, en general, la comprensión del pasado, de la muerte, del daño y de aquel que lo ha infligido, en el análisis de las obras se procura dejar aflorar su particularidad, es decir, su complejidad interna y los modos diversos en los que producen sentidos de perdón. Tras estos dos capítulos iniciales se podrán observar tres formas de afrontar el daño: la venganza legitimada dentro de la propia narración; la emergencia del perdón en el plano del contenido o como efecto en la posición receptora, y la acción de narrar la memoria en tanto búsqueda de comprensión del daño pasado y renuncia a la venganza, sin que necesariamente lleve hasta el perdón en sentido estricto. Posteriormente, en los capítulos restantes se revisa el concepto de *perdón* y se pone en relación con *las estéticas y las culturas del perdón*, y con el *campo cultural de la memoria*.

El norte que atraviesa este trabajo es pensar el perdón como una posibilidad deseable en las culturas de la memoria. Su arraigo es dificultado en aquellas en las que priman visiones del pasado y de la justicia que privilegian la asimilación entre venganza y justicia, y que favorecen el rencor como forma de relación con el pasado y con otros grupos sociales. La cuestión no es si se recuerda o se olvida, sino cómo se recuerda: de qué modos es posible tener una relación sana con el pasado, una memoria sin heridas infectadas y que no esté asociada a una visión rencorosa de la justicia, a tal punto que permita que la venganza usurpe su lugar. En todo caso, el perdón, como se entiende en este trabajo, trasciende la sola relación explícita con el pasado, puesto que también atañe a la cultura en un sentido amplio, como antídoto contra el odio, el menosprecio y la exclusión de quienes son considerados ajenos al grupo: *otros*.

En ese marco aparecen las preguntas sobre cómo entender el perdón (cap. 3), cómo se constituye culturalmente y cuáles son los *marcos* y estructuras que se le oponen (cap. 4) y de qué modo pueden incidir las artes y la producción narrativa, en esta tensión característica de nuestras culturas de la memoria y nuestras culturas en un sentido amplio; es decir, cómo las *estéticas del perdón* participan de los trabajos de la memoria y de *pedagogías* de la otredad (cap. 5). Estas preguntas conllevan que se aborden las obras como textos en su especificidad artística, pero sin perder de vista su vocación de diálogo con las discusiones éticas y políticas de nuestro tiempo, sobre el rol del perdón en la reconciliación social, el cese de las violencias y el asentamiento de culturas del respeto por la otredad y la convivencia; por lo anterior, este trabajo se sitúa a caballo entre la crítica artística y la filosofía.

A continuación, antes de abordar el análisis de las obras señaladas, se narra el proceso que condujo a la definición de este trabajo y se explicitan las preguntas de investigación que lo animan, así como sus objetivos y metodología. Igualmente, a modo de preámbulo conceptual, se hace referencia a algunas cuestiones que se relacionan con el contexto cultural problematizado en las obras: **1)** la tensión cultural (y estética) entre perdón y venganza; **2)** la fantasmática del padre ausente como tema literario y artístico, y **3)** el concepto de venganza. En cuanto a los contextos sociohistóricos introyectados en las obras a modo de *repertorio* (la violencia política y el sicariato), estos son expuestos en los capítulos 1 y 2, en relación con el análisis de las dos obras centrales de esta investigación.

Proceso de definición del tema y justificación del corpus

El proceso de investigación de este trabajo ha estado definido por la tensión entre ambicionar y acotar.

El proyecto original era investigar aspectos filosófico-estéticos en las obras de seis novelistas colombianos: Juan Gabriel Vásquez (la culpa), Piedad Bonnett (el deseo femenino), Tomás González (la muerte y el duelo), Evelio Rosero (la abyección y la crueldad), Roberto Burgos Cantor y Laura Restrepo (ambos, la memoria). El primer acotamiento fue decantarme por un solo problema filosófico-estético: la memoria; sin embargo, al mismo tiempo terminé aumentando la ambición: la tesis no sería sobre

Burgos Cantor y Restrepo, sino en torno a varios problemas que atañen a la memoria. Dichos problemas eran memoria colectiva; trabajos y culturas de la memoria; el daño que ocasiona heridas en la memoria en la escala social; la culpa; el perdón; el abordaje artístico del trauma; la literatura y la producción cultural *de los hijos*, y las estéticas de la escucha, que favorecen, desde las artes, los trabajos de la memoria. Llegué a tener cerca de 400 páginas en bruto, distribuidas entre los ocho capítulos. Pero avanzaba muy lentamente y, tras varias prórrogas en mi tiempo de permanencia en el doctorado, no lograba terminar ninguno. En enero del 2023 me propuse descartar tres capítulos y concentrarme en terminar alguno de los otros cinco; el que versaba sobre el perdón era el que estaba más avanzado, así que opté por este. No obstante, el capítulo crecía y crecía, por lo cual en mayo de 2023 consulté con mi directora la posibilidad de dejar el perdón como único tema del trabajo, entendido, en todo caso, como una forma de la memoria.

Mi primera lectura de *La venganza*, de Manuel Mejía Vallejo, había sido poco después de graduarme de comunicador social – periodista, mientras trabajaba como corresponsal de *El Tiempo* en Norte de Santander, un departamento de Colombia muy afectado por la violencia guerrillera y paramilitar. Terminé el cuento profundamente emocionado y escribí una cita, bajo sus últimas líneas: «Son torcidos todos los caminos que andamos». Añadí que esta frase hace pensar en los motivos de los otros y que, en el cuento, conduce al perdón. Años después di con los conceptos de *pensamiento débil* de Vattimo y de *perdón* de Kristeva, durante mi maestría en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo. Pude ahondar en el psicoanálisis en un máster sobre el tema que cursé en la Universidad Complutense y escribí mi primer libro de crítica literaria sobre la obra de un discípulo de Mejía Vallejo; titulé el libro *Juan Diego Mejía: hacia una estética débil*. El primer capítulo es sobre la *estética del perdón* en su novela *El cine era mejor que la vida*. Allí retomé mis anotaciones sobre *La venganza* para la introducción. Esa es la semilla de la versión actual de esta tesis doctoral. Durante el largo proceso de escritura que ha tenido la tesis (debido a la ambición del proyecto inicial y a que la tesis ha tenido que disputarse el tiempo con las demandas laborales, puesto que solo conté con beca entre mayo de 2022 y agosto de 2023) salió la película *Matar a Jesús*, de Laura Mora (2017). Tras verla no pude parar de pensar en todos los vasos comunicantes entre las dos obras y en que sus afinidades no son coincidencia, sino que dan forma artística al problema social de la violencia, de gran arraigo en Colombia.

El abordaje del perdón que llevo a cabo, además de ser en tanto forma de la memoria, es en tanto forma del pensamiento y de la cultura (actitud moral individual y colectiva). El concepto me permite abordar las historias individuales representadas en las dos obras y relacionarlas con el problema del perdón como cuestión filosófica y como actitud engendrada en un contexto cultural que lo favorece o desfavorece, según se trate de un contexto cultural más o menos proclive a actitudes de perdón o emparentadas con este: la comprensión, la compasión, la tolerancia, la resistencia a la venganza, la no violencia…

Como se ve, junto a la tensión inicial entre ambicionar y acotar, este trabajo se erige sobre una segunda tensión: entre filosofía y literatura. De hecho, fui admitido simultáneamente en este doctorado, en Literatura Hispanoamericana, y en otro en Filosofía, en la misma Universidad Complutense. Mi intención era cursarlos en paralelo, para contar con apoyo disciplinar desde los dos campos; no obstante, principalmente por razones económicas, opté por matricularme solamente en Literatura Hispanoamericana. Se trata de dos campos que, en todo caso, no son opuestos, sino complementarios, pero cuya complementariedad entrañó dificultades del orden de lo epistemológico, por ejemplo, a la hora de formular y jerarquizar las preguntas de investigación y los objetivos.

Interrogantes, hipótesis y objetivos

A. La pregunta amplia que conduce a este trabajo es por qué la venganza sigue teniendo arraigo en nuestra civilización, por una parte, como un modo de reaccionar al daño del que se percibe que se ha sido víctima y, por otra, como un modo de concebir la justicia a través de sistemas judiciales preñados de ánimo vengativo. Se proponen cinco hipótesis para responderla: **1)** En nuestra civilización conviven dos impulsos culturales con fuerza normativa: uno arcaico, sobre cuya base toda afrenta debe ser castigada (ley del talión: ojo por ojo, diente por diente), y uno contemporáneo, sustentado en la mediación de instituciones imparciales de justicia y en principios más benignos respecto a quien infringe las normas, sobre la base de la confianza en que son posibles, de un lado, el resarcimiento del daño sin apelar a castigos excesivos o que dificulten la reconciliación y la reintegración social, y, de otro, el perfeccionamiento moral del infractor tanto como el

del conjunto de la sociedad. Es decir, lo que está en juego son dos impulsos[3] culturales orientados, uno hacia la venganza y otro hacia actitudes de perdón (entendido en un sentido amplio, que involucra, por ejemplo, la comprensión y la compasión)[4]. **2)** Se trata, además, de actitudes que, según el arraigo cultural que tengan en una sociedad determinada, engendran climas de violencia o de convivencia pacífica, respectivamente; a las segundas aquí se les denomina *culturas del perdón*, las cuales participan de las culturas de la memoria y, en lo que atañe a los modos de relación con *los otros*, de la cultura en un sentido amplio. **3)** Por una parte, es posible rastrear estas actitudes en la producción artística y cultural contemporánea y, por otra, dicha producción no solo se nutre de los impulsos culturales de su entorno, sino que ayuda a asentarlos o a contrastarlos. **4)** En concreto, las obras artísticas que producen efectos estéticos y de sentido de la órbita del perdón favorecen, así sea moderadamente, la consolidación de lo que aquí se denomina *culturas del perdón*. **5)** La tensión antes dicha, que da lugar a culturas más proclives a la venganza o al perdón, se relaciona íntimamente con los modos en los que se recuerda el pasado, es decir, con las *culturas de la memoria*; en este sentido, la consolidación cultural del perdón requiere de *trabajos de la memoria* y, dentro de estos, de un modo central, de *trabajos del duelo*, puesto lo que acarrea el ánimo vengativo es un daño que puede ser experimentado como pérdida.

B. Con el ánimo de abordar la cuestión desde el punto de vista de las estéticas narrativas, se propone el análisis de dos obras: la película *Matar a Jesús* y el cuento *La venganza*, las cuales aluden a dos de los fenómenos más inquietantes de la historia contemporánea de Colombia: el sicariato y la violencia política, respectivamente, y los abordan situándolos en la tensión antes dicha, entre propensiones culturales a la venganza y al perdón. Teniendo en cuenta este corpus específico, se busca responder de qué modo *Matar a Jesús* y *La venganza* elaboran artísticamente dicha tensión. Se proponen dos hipótesis interpretativas para responder a tal cuestión: **1)** las dos obras elaboran *estéticas*

---

[3] Se quiere resaltar que las tensiones a las que se alude en este trabajo no se conciben como dicotomías excluyentes de las ambivalencias y las zonas grises, sino como tendencias, propensiones, fuerzas, actitudes… inscritas en procesos culturales y de pensamiento, entre las cuales hay gradaciones y se producen tránsitos.

[4] Se ahonda en esta hipótesis en la sección «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón».

del perdón, actitud que se orienta a la *posición receptora* como *efecto estético* y **2)** las dos apelan a la figura del padre como símbolo de la ambivalencia cultural entre las propensiones a la venganza y al perdón. Esta pregunta se enlaza con otras dos: ¿cómo abordan las dos obras la tensión venganza-perdón en relación con los problemas sociales a los que aluden: el sicariato y la violencia política en Colombia? y ¿cuál es la especificidad de sus propuestas estéticas sobre la violencia y el perdón respecto a los contextos artísticos en los que se producen[5]?

C. Puesto que un eje del análisis es la indagación por la particularidad de las estéticas de esas dos obras y se considera que las dos portan *efectos estéticos del orden del perdón*, es necesario responder ¿qué se entiende por estéticas del perdón? Adicionalmente, puesto que el cuestionamiento del numeral A apunta al problema de la tensión perdón – venganza en el ámbito cultural, surge otra pregunta: ¿cuál es el rol de las *estéticas del perdón* en la consolidación de culturas del perdón?

Las preguntas de los numerales anteriores, aunque complementarias, obedecen a intereses investigativos asentados en marcos epistemológicos disímiles, al menos hasta cierto punto: el de la crítica literaria y artística, y el de la filosofía. Estos dos marcos se pueden considerar más o menos antagónicos o complementarios según la concepción que se tenga de la crítica literaria y artística, que para algunos consiste en un quehacer plenamente afín a los modos de hacer filosóficos, un quehacer que puede recurrir no solo a las categorías filosóficas, sino al pensamiento especulativo en sí mismo. Esta última es la actitud con la que se aborda la tensión antes dicha, sin que esto implique disolverla. Así, del objetivo general de este trabajo se desprenden dos grupos de objetivos específicos: los que atañen a un quehacer plenamente reconocible en el ámbito de la crítica, centrado en las obras artísticas, y otros quizás más propios del espectro filosófico.

---

[5] Si bien se busca hacer una aproximación al discurso explícito de la directora y el autor respecto a los problemas que se tematizan en su obra o que la crítica asocia con esta y a sus tomas de posición conscientes en sus campos artísticos respectivos, no se pretende hacer un estudio de la *toma de posición* de los autores o de la directora, en relación con el *campo* literario o el cinematográfico, respectivamente, en todo el sentido con el que Bourdieu (1995 [1992]) llena estos conceptos. La aproximación que se hace a dichos asuntos es somera y es tan solo para hacer notar la particularidad de la visión de los autores respecto al problema, en relación con sus contextos biográficos, sociales y artísticos.

A partir del análisis del corpus antes enunciado, este trabajo se propone, como objetivo general, hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, especialmente en cuanto opción deseable en las *culturas de la memoria* y en la cultura en un sentido amplio. Lo anterior entraña la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica) y estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico).

Estos son los objetivos específicos propuestos:

1) Indagar cómo se produce el efecto estético de perdón en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, a partir del análisis de la travesía vengadora del personaje (el cronotopo de la venganza) y proponer una explicación de la importancia ético-estética de la literatura, en especial, y del arte, en general, que porta de modo latente tal efecto.

2) A partir del análisis de las dos obras, desarrollar la hipótesis de la ambivalencia del padre, símbolo de la ley que nos vincula con la cultura, entre proscripción y demanda de venganza; esto es, la tensión cultural que se expresa en las artes tanto como en los sistemas de justicia y en las actitudes ciudadanas, entre los ánimos vengativo y compasivo.

3) Poner en relación las dos obras con los contextos culturales a los que aluden (La Violencia y el sicariato) con miras a proponer hipótesis sobre las lecturas éticas y artísticas que se efectúan en ellas sobre dichos contextos.

4) Relacionar los conceptos de perdón (en sentido amplio), venganza, duelo, trabajos de la memoria, estéticas del perdón y culturas del perdón, y hacer una propuesta teórica en torno a ellos, con énfasis en el tránsito de sus expresiones de lo individual a lo colectivo. Una pregunta central relacionada con este objetivo es cómo el arte y la literatura participan de esos trabajos de la memoria y de esas culturas del perdón, a través de estéticas del perdón y de otras que les son afines (comprensión, ternura, empatía, escucha y *rostro*, que alude al reconocimiento de los otros en su complejidad y su alteridad, incluso la más radical).

5) Puesto que la venganza es la respuesta a una daño percibido, se propone hacer una aproximación breve a los marcos culturales que favorecen el acaecer del daño (incluido el que la propia venganza produce) y al rol de las estéticas del perdón, y otras que le son

afines, en jalonar las dinámicas culturales hacia resoluciones compasivas de los conflictos y, en resumen, hacia culturas en las que el perdón (y sus afines) sea un eje a la hora de abordar el pasado.

Marco metodológico

Lo anterior conlleva situar el análisis de las obras en el marco de las relaciones texto-lector implícito (especialmente Iser), texto-contextos (sociocrítica literaria), autor-texto en cuanto a la dimensión ética del arte (especialmente Bajtín: *lo ético-cognoscitivo*) y autor-contexto (Iser, Bajtín y Bourdieu). Aquí se considera que toda estética tiene una dimensión ética relacionada con sus efectos de sentido respecto a la sociedad y la cultura en las que se produce, y también en las que es recibida. Esta dimensión ética está marcada en la denominación de las estéticas que aquí se estudian: *estéticas del perdón*. Lo estético es concebido desde dos perspectivas: **1)** como una disposición del material textual en orientación a producir efectos de sentido frente a la *posición receptora*, en el marco de la teoría del efecto estético de Iser (1987 [1976]), y **2)** como una articulación de lo ético y las formas, que se inbrican en lo que, por ejemplo, Lukács (1974 [1916]) denomina *forma*, Bajtín (1989 [1924]) *forma arquitectónica* y Barthes (2003 [1972]) *escritura*.

Esto queda subsumido bajo los métodos de la sociocrítica, que estudia las obras artísticas en sus relaciones con la sociedad y la cultura como fuentes de sentido y que, en esa medida, acoge el recurso a la filosofía, al psicoanálisis y a la crítica cultural, campos del saber que se privilegian en este trabajo. Algunos de los conceptos a los que se apela para atender los ecos de lo social y cultural en las obras son los de *repertorio* y *sistema de personajes*, de Iser (1987 [1976]), y *cronotopo*, de Bajtín (1989 [1937-1938]). Tanto la travesía de los personajes como sus búsquedas y hallazgos incorporan (*encapsulan*) referentes culturales asociados a problemáticas sociales que, para el análisis, se explicitan como horizontes interpretativos. Entre estos últimos, el que atraviesa este trabajo es el concepto del *perdón*, que se emplea como bisagra entre lo propiamente estético y lo ético.

En cuanto a los objetivos teóricos, se apela a un ejercicio dialógico e interpretativo, orientado a definir los conceptos y caracterizar sus alcances.

Arte y cultura: el problema del perdón entre el psicoanálisis, la filosofía y el arte

El *perdón* es un concepto del orden de lo filosófico, político, jurídico, sociológico, antropológico y psicológico, por lo cual este trabajo tiene un grueso componente teórico con el que se busca articular el estudio de las obras con las preguntas sobre sus implicaciones culturales y, específicamente, éticas y políticas. Es en relación con esto que se exploran los conceptos de *estéticas del perdón* y *culturas del perdón*. Para considerar la cuestión del perdón desde su dimensión individual hasta la colectiva, con la mediación de lo político-cultural, se apela también a los conceptos de *trabajos de la memoria* y de *duelo*, este último concebido como un trabajo de la memoria de suma relevancia para asentar culturas del perdón.

Así, pues, en este trabajo se suscribe la idea de que la literatura y las artes *piensan* las problemáticas humanas, tanto como lo hace la filosofía, aunque sin negar las especificidades de unas y otra. Macherey (2003 [1990]) defiende «la vocación especulativa de la literatura, al sostener que ella tiene auténticamente valor de una experiencia de pensamiento», y en este sentido habla de *filosofía literaria* (p. 16), que es «el pensamiento que produce la literatura» (p. 279). Se trata de «un pensamiento sin conceptos, cuya comunicación no pasa por la construcción de un sistema especulativo que asimila la investigación de la verdad a una manera de pensar demostrativa» y que es «inseparable de las formas de la escritura que en efecto la producen» (p. 280), es decir, inseparable de sus formas específicamente literarias. En este sentido, recalca el riesgo de perder de vista tales especificidades:

> Profesar una filosofía literaria, presuponiendo que la literatura como tal *piensa*, es ser conducido a afirmar que ella piensa algo, y por lo tanto exponerse también a la tentación de aislar de sus textos, bajo la forma de un conjunto separable de enunciados, *eso* que ella piensa, a título de un contenido teórico que tiene valor y significación en sí mismo. Y es también ceder a la ilusión de una literatura plena de filosofía, en el sentido en que una forma encierra un contenido que ella recoge y envuelve, contenido del cual adquiere su verdad esencial (pp. 276-277).

Pavel (2005 [2003]), por su parte, da por descontada la cuestión desde el título de su libro: *El pensamiento de la novela*. Él considera que las novelas, género que toma como objeto de su indagación, proponen «una *hipótesis sustancial* sobre la naturaleza y la

organización del mundo», las cuales «se encarnan en la materia anecdótica» (p. 42). En todo caso, privilegia en su análisis, como área de influjo de dichas *hipótesis* sobre las relaciones del individuo y el mundo, algo parecido a lo que Bourdieu (1995 [1992]) denomina *campo* novelesco, si bien no apela al concepto del teórico francés.

Hay un pensamiento afín al filosófico en el arte y la literatura, y, más exactamente, teniendo en cuenta que la última atiende las relaciones internas de la humanidad y de esta con el resto del mundo, tal pensamiento es del orden de la ética y de la antropología filosófica. Si bien puede expresarse de modos más o menos explícitos en el plano del contenido, dado el carácter elusivo del arte, lo que se tematiza y se afirma en este plano puede estar ironizado o puede hacerse ambiguo o ambivalente, debido a la superposición de capas expresivas y de sentido que constituyen la obra como *forma arquitectónica*. Por lo anterior, aquí se considera que dicho *pensamiento* se produce de manera privilegiada en la relación entre la obra y la *posición receptora*, como efecto estético y de sentido, con todo el carácter polisémico que caracteriza semejante relación.

Sin embargo, al decir *del orden de* se quieren señalar tanto unas posibles afinidades como unas peculiaridades de ese *pensar*: si bien, en el marco de la diversidad de sentidos a la que se abre la literatura a través de la experiencia lectora, es posible hallar una *vocería* afín al pensamiento filosófico y extrapolable a este, al mismo tiempo es necesario remarcar que la literatura no se agota en esta posibilidad, en particular si se tiene en cuenta su tendencia a lo connotativo, negativo (Adorno, 1983 [1970]), polisémico y diverso (Kristeva, 1981 [1967]), y potencialmente irreductible a un decir acotable como *filosofía*.

La literatura *piensa* problemas que también piensa la filosofía, y pueden observarse puntos de intersección y paralelismos entre los dos modos de pensar, pero el pensar literario es, a fin de cuentas, otro; no es una parcela del pensamiento filosófico ni un género de la filosofía. En todo caso, literatura y filosofía no son, en palabras de Macherey (2003 [1990]) «territorios que se han de delimitar o anexar, proteger o defender» (p. 278). Aun así, hay tendencias diferenciales ostensibles entre estos dos modos de pensamiento. Algunas de estas líneas tendenciales son las siguientes: el pensamiento de la literatura no se expresa exclusiva ni privilegiadamente en el plano del contenido, apela a las formas de un modo que tiende a ser mucho más que instrumental y tiende a involucrar la posición receptora con una mayor intensidad afectiva, en la medida en que apunta a posiciones

receptoras dispuestas a participar empáticamente en el mundo en el que interactúan los personajes. La literatura convoca la posición receptora de un modo que se asemeja a la experiencia de vivir y que, en esa medida, hace experimentar los problemas teorizables como más concretos. Allí puede haber una peculiaridad del pensamiento artístico que es mucho más que una didáctica: es un modo de pensar.

Una dificultad derivada de las diferencias antes dichas, que además se enraízan en diferencias epistemológicas, ha sido definir el orden de esta disertación. El pensamiento teórico convoca a ordenar por temas y subtemas, pero el reconocimiento de la especificidad del pensamiento de la literatura pide abordar las obras una por una y dejarlas expresar lo que tienen que decir sobre temas diversos. La solución, a medias, por la que se ha optado en este trabajo ha sido dar prelación al pensamiento artístico, como núcleo y punto de partida de las reflexiones, procurando favorecer el diálogo entre la filosofía y las artes, dos formas de pensar el problema humano del perdón,

En todo caso, este modo de organizar el discurso no es ajeno a la crítica literaria, que usualmente aborda la literatura a partir de ciertos horizontes teóricos que las obras mismas parecen convocar, aunque otras lecturas y otros enfoques demuestren que es posible situarlas delante de otros horizontes. Lo peculiar en este trabajo es el reconocimiento de que también interesan la filosofía y el psicoanálisis como objetos de reflexión, y no solo como horizontes interpretativos, de manera que se procura que las dos formas de pensamiento (artísticas y teóricas) se alternan en servir de horizonte una a la otra.

Posición receptora, distanciamiento, ironía y efecto estético

Las estéticas del perdón, como se conciben en este trabajo, no hacen referencia a obras que simplemente *tematizan* el perdón, sino a obras que lo *producen* como efecto estético y de sentido. La cuestión del *perdón* se analiza en dos planos en este trabajo: el del mundo representado, con énfasis especial en el sistema de personajes, y el del efecto estético. La distinción entre los dos planos obedece a que la experiencia de perdón que se presenta ante la posición receptora (el *lector*, en la teoría iseriana) tiene lugar de un modo diferente (así sea parcialmente) de la vivenciada por los personajes, y a que, adicionalmente, la experiencia tardía del perdón o su aprendizaje doloroso por parte de ellos permiten acceder desde la posición receptora a un *efecto de perdón*, a través de una especie de atajo

emotivo y cognitivo que provee la experiencia de lectura. Esto implica un *distanciamiento* entre los dos planos: la experiencia de lectura, producida por el texto mismo, y las reflexiones y decisiones de los personajes. A través de dicho distanciamiento tienen lugar una *ironización* y una *actitud crítica*, aunque también solidaria, frente al mundo de los personajes, que bien puede parecerse al de quien se sitúa en la posición receptora.

Según Goldmann (1975 [1956]), Lukács llama *ironía* a la situación del escritor en relación con el universo que ha creado, cuando este difiere de todas las demás formas literarias, y añade: «El novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y [...] este exceso es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca» (p. 20). Lukács (1974 [1916]) plantea que «para la novela, la ironía, esa libertad del escritor con respecto a Dios, es la condición trascendental que confiere la objetividad a la estructuración» (p. 85). Al trasladar esta noción, del polo de la producción de sentido al de la recepción, se entiende que, como efecto del distanciamiento de la posición autoral respecto a la conciencia de sus narradores y personajes, también ocurre un distanciamiento en la posición receptora, a través del cual se accede al nivel propiamente estético de la obra literaria.

Para Iser (1987 [1976]), el *distanciamiento* «es un acto del lector guiado por el texto» (p. 83) que favorece la *desrealización* de lo representado, bien sea un sistema de relaciones que al lector le resulta ajeno, bien sea uno que le es tan familiar que nunca lo había cuestionado: «la posibilidad de formularnos, y descubrir así lo que hasta ahora parecía sustraerse a nuestra conciencia» (p. 250); esto es: el *extrañamiento* (p. 286). Así, «la perturbación de la representación llega a relevar al lector de sus disposiciones habituales con el fin de que sea capaz de representarse lo que parecía quizá irrepresentable en razón de sus orientaciones habituales» (p. 289). Este distanciamiento ocurre en tres esferas: frente a las perspectivas de los personajes, frente a la del narrador y frente a la ficción del lector, «cuyo cambio necesario debe posibilitar una reorientación hacia los hechos del texto, desgajada de los hábitos personales» (p. 311). Respecto a lo último, amplía lo siguiente:

> Si el texto de ficción estimula el espectro de reacción de sus lectores, por medio de la transformación de lo que les es familiar, y que son ellos los que deben realizarla, entonces su efecto estético tendrá que ser valorado en este proceso (p. 313).

De este modo, Iser centra el valor estético en la apertura del texto a su actualización por parte de su lector[6], es decir, en tanto produzca un *efecto estético* en su interacción con este. «El efecto nace de la diferencia entre lo dicho y lo pretendido […] de la dialéctica de mostrar y silenciar»[7] (p. 81) y obedece a que el texto literario «es un potencial de efectos que solo es posible actualizar en el proceso de lectura» (p. 11). Usa el término *efecto* «porque —aunque causado por el texto— exige la actividad de representar y percibir del lector» (p. 12). Aclara que esta actividad no se puede determinar empíricamente ni apunta a la psicología de un lector específico, sino que, a partir del texto mismo, se indaga por el lugar de la obra literaria, de «carácter virtual», en el que el texto y el lector convergen (p. 44). Es decir, el *efecto estético* tiene un carácter latente en las estructuras del texto, con independencia de algún lector concreto: dichas estructuras fundan las condiciones elementales de la interacción que producirá afectación en el lector: «el aspecto verbal guía la reacción e impide su inconcreción; el aspecto afectivo es el cumplimiento de lo que estaba preestructurado en el lenguaje del texto» (p. 45). Lo que aquí se denomina *latencia del efecto estético* se refiere a «la esencia de la reacción estética en su forma pura, sin mezcla, de todos los procesos ocasionales, con los que se entreverá en las psicologías individuales» (p. 46).

Respecto a las condiciones de convergencia e interacción entre el texto y el lector, así entendido, Iser considera que estas «se fundan en las estructuras del texto» y que «casi toda estructura factible en los textos de ficción […] a la vez es estructura del lenguaje y estructura afectiva». En esta medida, «una descripción de la interacción que resulta de este doble aspecto promete dar a conocer algo sobre la estructura del efecto del texto, así como sobre la estructura de la reacción del lector» (p. 45). Desde esta perspectiva, el crítico procura analizar los mecanismos que, desde la materialidad textual, apuntan a

---

6 En consonancia con esta perspectiva, para Bajtín (1986 [1973]), «toda obra literaria esta dirigida hacia a fuera, al oyente lector, y en cierta medida anticipa sus posibles reacciones» (p. 467).

7 En un sentido similar, dice Vattimo (1989 [1981]), el lenguaje del poeta, «funda verdaderamente solo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él, el silencio», y explica el vínculo con una analogía: «El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia» (p. 77). Es este silencio lo no dicho, lo que favorece la participación del lector completando el sentido, produciéndolo.

ciertas tendencias en la interacción con el lector, es decir, que configuran su *lector implícito* (p. 70); esto lo hace, inevitablemente, a partir de su propia experiencia de lectura.

Repertorio, toma de posición y el vínculo con lo biográfico y lo sociohistórico

En la teoría de Iser (1980 [1976])[8], el *repertorio* consiste en el encapsulamiento en el texto de conocimientos previos del ya mencionado *lector implícito*, que le permitirían a este representarse las situaciones propuestas en el texto literario. El repertorio apunta a textos precedentes, a normas sociales e históricas y al contexto sociocultural en el que el texto ha brotado (p. 69), elementos que operan como sistemas de referencia que el texto reorganiza y en esta reorganización de los campos de referencia relevantes se expresa la *intención comunicativa* del texto (p. IX). El repertorio, al proveer de un punto de encuentro entre lector y texto (p. 69), posee dos funciones: «introduce una determinada realidad extratextual en el texto y ofrece así esquemas que proporcionan al lector un saber determinado», así «se funde la actividad representadora del lector con la respuesta que intenta dar un texto a una determinada situación histórica o social» (p. 322). Iser aclara que estas referencias no son introducidas en el texto literario como un simple calco de la realidad, sino que son transformadas. El repertorio incorpora tanto los sistemas de referencias originales, que le han de resultar familiares al lector, como la transformación de sus elementos, y la *peculiaridad del texto* dependerá del grado y el sentido de dicha transformación (p. 69).

En otras palabras, el repertorio puede presentar normas preexistentes, pero poniendo en suspenso su validez. Iser también destaca que lo proyectado y problematizado en el repertorio no es la realidad, sino modelos o conceptos de realidad, expresados a través de sistemas de convenciones (p. 70). La distancia entre lo familiar y lo transformado conlleva un efecto irónico y de distanciamiento, en el sentido en el que estos conceptos fueron

[8] En algunas secciones, como esta, se prefiere recurrir al texto en inglés, *The act of Reading* (1980 [1976]), y no a la versión en español, *El acto de leer* (1987 [1976]), versión citada en otros apartados, en la que hay secciones traducidas directamente del alemán y otras del inglés. En algunas secciones la versión española omite pequeños fragmentos presentes en la inglesa que, a mi juicio, permiten comprender mejor los conceptos.

abordados previamente. En tal distanciamiento se expresa la *particularidad estética* de una obra. Iser (1987 [1976]) considera que «por medio de la ficción […] se expresa algo que los sistemas dominantes relegan» (p. 123); *algo* que, sin embargo, no es dicho por cuanto «la estética es un principio vacío que organiza cualidades extraestéticas» (p. 119). De este modo, «la literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época» (p. 123).

Estos contextos encapsulados, por tanto, se prestan para ser abordados como *horizonte* de interpretación, que, para Iser (1987 [1976]), «prepara el marco situacional para el *diálogo* entre texto y lector» (p. 134). Un ejemplo de sistemas de sentido limítrofes se observa en la relación ambivalente, en nuestro contexto cultural, entre perdón y venganza, en relación con las cuestiones de la justicia, el juicio de culpabilidad y sus implicaciones afectivas y jurídicas, problema que, a su vez, se constituye aquí como horizonte interpretativo central para abordar la película *Matar a Jesús* y el cuento *La venganza.*

En los párrafos previos se han resaltado las expresiones «intención comunicativa», «peculiaridad del texto» y «particularidad estética», con el fin de enlazarlos con un concepto proveniente de otro sistema teórico: el concepto de *toma de posición*, de Bourdieu (1995 [1992]), de tipo relacional: las tomas de posición literarias tienen lugar en un *campo* literario y se relacionan con otras tomas de posición, en el espacio de las obras, tanto diacrónica como sincrónicamente. El pensador francés diferencia este concepto del de *posición* y del de *proyecto creador*, con el que alude a la intención subjetiva del autor. Dice que para comprender el proyecto creador de un autor es necesario «reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer» (p. 138)[9].

Las posiciones están dadas en un campo literario específico, en tensión o pugnacidad con otras posiciones, y es en este marco que un autor, en una obra concreta, hace una toma de posición artística, «en cuanto a contenido y forma» (p. 138). Es decir, las tomas de

[9] En un sentido afín, Bajtín (1986 [1973]) considera que «la esfera de la literatura y, más ampliamente, de la cultura […], configura el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición del autor en ella, contexto fuera del cual no se pueden comprender ni la obra ni las intenciones autorales reflejadas en ella» (p. 466).

posición constituyen concreciones en obras (o en actos) de las posiciones, si bien su carácter concreto las puede hacer más específicas y complejas, o si se quiere, menos puras. Con base en esta distinción, se entiende que «la ciencia de la obra de arte […] tiene por objeto propio *la relación entre dos estructuras*: la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras» (p. 346). No está de más reiterar que se trata de un concepto de índole relacional y diferencial: «Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición […]; recibe su valor distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes […] que la determinan delimitándola» (p. 345).

Este trabajo no se propone estudiar las obras en cuanto a sus tomas de posición, al menos no de modo central, lo cual requeriría un estudio pormenorizado de los campos en los que fueron producidas, tampoco puede ser exhaustivo en definir y rastrear relacionalmente los *proyectos creadores* de Laura Mora y de Manuel Mejía Vallejo; sin embargo, lejos de tal exhaustividad, sí procura hacer una aproximación a los contextos biográficos y sociohistóricos que ayudan a comprender el sentido y el valor de sus apuestas estéticas en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, respectivamente; en particular en lo que concierne a elaborar unas estéticas del perdón, la comprensión y la no venganza. En un primer momento, en los primeros apartados de los capítulos 1 y 2, estas estéticas se estudian principalmente desde la perspectiva del *efecto estético*; no obstante, en un segundo momento (segunda y tercera partes de dichos capítulos), se ponen los hallazgos de la primera parte en relación con los contextos sociohistóricos encapsulados en las obras a modo de *repertorios* y con algunas discusiones explícitas en los campos culturales en los que se produjeron las obras, que dan una idea, así sea somera, de las posiciones que estaban en juego y frente a las cuales Mora y Mejía Vallejo tomaron posición en las obras objeto de análisis.

Tres aspectos privilegiados en el análisis: cronotopo, sistema de personajes y tensión central

El análisis de la travesía del personaje permite articular el *cronotopo* con las motivaciones del *personaje*, lo que busca, y ponerlas en relación con lo que encuentra, disociación

neurálgica en relación con el efecto estético y de sentido de cada obra, puesto que lo que encuentra (o descubre) el personaje a lo largo de su travesía no necesariamente es lo mismo que buscaba, y este hallazgo, aunque no sea idéntico al que se produce como efecto orientado a la posición lectora, según lo proyectado en el texto, da pistas sobre este último.

El *cronotopo* consiste en la articulación de tiempo y espacio de un modo tal que se hacen inseparables[10]. Su análisis favorece esclarecer la relación entre personaje y acontecimiento, al tiempo que permite la observación de aspectos ideológico-culturales que se filtran en el relato y que fijan las particularidades de la articulación espaciotemporal. Su análisis favorece esclarecer la relación entre personaje y acontecimiento mientras permite la observación de aspectos ideológico-culturales que se filtran en el relato y que fijan las particularidades de la articulación espaciotemporal. *La odisea*, por ejemplo, permite contraponer dos cronotopos: el de la espera, para Penélope, y el de la aventura, para Ulises, los cuales entrañan el amalgamiento de tiempo y espacio, y su contraste, entre otras cosas, deja ver una concepción particular de los roles de género.

Bajtín (1989 [1973]) propone el concepto de cronotopo en el ámbito literario en alusión metafórica al propuesto dentro de la teoría de la relatividad, de Einstein, para resaltar

> la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (pp. 237-238).

Define el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» y lo considera «una categoría de la forma y el contenido en la literatura» (237). En la sección «Observaciones finales» (1986 [1973])[11],

---

[10] Para Bajtín (1986 [1973]), «el pensamiento abstracto puede […] concebir el tiempo y el espacio por separado y abstraerse de su momento emocional-valorativo. Pero la contemplación artística […] abarca el cronotopo en toda su integridad y plenitud» (p. 452). Añade que los análisis de «las relaciones temporales separadas de las espaciales» no constituye un «enfoque cronotópico consecuente» (p. 468).

[11] Aunque esta sección, añadida en 1973 a *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* también está incluida en la edición de Taurus (1989 [1973]), traducida por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, aquí se prefiere usar la traducción de Alfredo Caballero, de la edición de Arte y Literatura (1986 [1973]), en la que se emplea una terminología que parece más acorde al aparato teórico

explica que su importancia es «argumental»[12] puesto que en él «se anudan y desenlazan los nudos del argumento» y que tiene «valor representativo»[13] porque «ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de los rasgos del tiempo [...] en determinados sectores del espacio» (p. 460). Igualmente, le otorga un lugar privilegiado para la experiencia estética (y, en esa medida, para el análisis literario, en tanto «toda entrada en la esfera de los sentidos se realiza solo a través de la *puerta* de los cronotopos» (p. 468).

Aclara que «dentro del marco de una sola obra o de la creación de un solo autor observamos multitud de cronotopos y las interrelaciones entre ellos, complejas y específicas para la obra o el autor dados» (p. 462) y que «los cronotopos pueden incluirse unos en otros, coexistir, entrelazarse, sustituirse, compararse, contraponerse o encontrarse en interrelaciones más complejas», aun así «generalmente uno de ellos es el abarcador o dominante» (p. 462). En este trabajo se aborda el cronotopo de la venganza, como una variedad del de la aventura, descrito por Bajtín, al tiempo que se destacan otros cronotopos que alberga la travesía vengativa tanto en *Matar a Jesús* como en *La venganza*, que le dan su peculiaridad a cada una de estas obras y que favorecen que los personajes lleguen a un estado de comprensión, así como el advenimiento del perdón como efecto estético, es decir, en relación con la posición receptora.

En cuanto al *sistema de personajes*, entre ellos, evidentemente, la historia del protagonista, el héroe, tiene un peso mayor. Pouliquen (1992) lo considera el «soporte privilegiado» de las evaluaciones que parten del autor-creador (p. 29). Para Bajtín (1986 [1973]), el autor-creador «representa el mundo bien desde el punto de vista del héroe […] o desde el punto de vista del narrador y del supuesto autor o […] directamente de sí como autor puro (en el habla autoral directa)» (p. 466), entre los cuales, destina la mayor atención a la vivencia cronotópica del personaje. El sistema de personajes se constituye como una especie de geografía simbólica que recorre el protagonista, de modo que cada personaje encarna una posición ideológica, con la cual interactúa, que puede ocasionar

---

bajtiniano. En todo caso, se irán señalando las diferencias entre las dos traducciones.

12 En la traducción de Taurus, usan la expresión «temática» (Bajtín, 1989 [1973], p. 400).

13 En la traducción de Taurus, «importancia figurativa» (Bajtín, 1989 [1973], p. 400).

transformaciones en el modo del protagonista de afrontar su recorrido (cambios de actitud, de percepción o de posición ideológica). Por ejemplo, en su análisis de *Tom Jones*, de Henry Fielding, Iser (1987 [1976]) atribuye a los personajes la encarnación de diversos valores y actitudes (la benevolencia, la filosofía deísta, la ortodoxia anglicana, la antropología ilustrada, las convenciones sociales…).

Aunque Iser no usa la expresión *sistema de personajes*, sí alude a estos en el marco de sistemas de relaciones, íntimamente ligados al concepto de repertorio, que «introduce en el texto las normas centrales de los sistemas explicativos dominantes en la época y los presenta como la orientación directriz de los personajes más relevantes. Por lo general, estos principios son ordenados según oposiciones» (p. 303). Para Iser, «la ordenación opuesta de los personajes proporciona recíprocos puntos de vista de las normas que representan, lo que permite al lector tematizar alternativamente una norma desde la perspectiva de la otra (p. 128). Añade que en la contraposición se hacen diferenciables «las normas presentadas en las perspectivas del texto» y «se consigue mostrar lo que le falta a una norma determinada desde el punto de vista de la otra» (p. 170). De este modo, las contradicciones que anidan en el sistema de personajes favorecen que el distanciamiento tenga lugar en la posición receptora: «Los instantes de la lectura empiezan a diferenciarse unos de otros porque este punto de visión móvil cambia súbitamente entre las perspectivas» (p. 185).

En este sentido, cada oposición entre personajes implica, en alguna medida, una tensión ideológica. Un lugar destacado en el sistema de relaciones entre personajes lo ocupa la relación protagonista – antagonista, a través de la cual se hace énfasis en la tensión central que motiva el accionar del primero. En el caso de las dos obras que se estudian de manera central en este trabajo, esta tensión está dada en el antagonismo mismo, no uno objetivo, sino uno interiorizado por el protagonista entre él y lo que le atribuye, como una determinación, al otro. Dicha tensión también atraviesa la idea de justicia que sustenta, en el protagonista, el impulso vengativo, lo cual implica un juicio sobre quién es ese otro cuya existencia se desea suprimir. Esta tensión se extiende, pues, hasta la raíz de la trama: a la tensión entre la venganza y la posibilidad del perdón.

Según Leenhardt (1975 [1973]), «los conflictos individuales, en una estructura narrativa, entran en intercambio constante con esta y concurren a su constitución como estructura

coherente y significativa» (p. 168). Ellos son portadores de modelos de comportamiento y sistemas evaluativos, más o menos asociados a los convencionales que se debaten simbólicamente. Pero, aunque cada personaje (incluidos los protagónicos) puede parecer impregnado por un sistema ideológico más o menos afirmativo, este puede ser puesto en diálogo y tensión, de modo que no será tan evidente que la voz de un solo personaje tenga privilegio axiológico en la obra.

Es decir, los sistemas encarnados en los personajes reciben un tipo de sanción, mediante diferentes recursos de toma de distancia (incluido el dialogismo) que se generan entre el autor implícito y la narración. Otras dos tomas de distancia que redireccionen el sentido de los sistemas que sustentan los discursos y comportamientos de los personajes son: entre el narrador y los personajes, y otro entre el entramado ético-estético global y el narrador. Es decir, en efecto, la presencia evidente de sistemas ideológicos dentro de una obra tiene un sentido, pero ese sentido no siempre es afirmativo y debe ser sopesado cuidadosamente para no perder de vista la complejidad de relaciones y modos de significación que plantea la obra.

Pero cabe reiterar que, aunque el protagonista parezca encarnar una posición ideológica de manera evidente, esta no necesariamente es la de la obra, porque puede haber sido postulada para ser problematizada o puesta a prueba en la travesía del protagonista, mediante su encuentro e interacción con los demás personajes, entre ellos, de modo destacado, el antagonista.

En el análisis del sistema de personajes se pueden observar la propensión, sobre todo, del héroe a buscar o no vínculos con otros personajes y a emprender o no empresas, y los resultados de estas relaciones y empresas. En las relaciones sexuales, amorosas y de género se observa la posibilidad del encuentro con el otro y con lo otro. Lo otro, frente al héroe (personajes, entorno convencional y entorno natural) apunta a sentidos y valoraciones de lo humano respecto al mundo fuera de la obra, en especial respecto a lo ético y lo político.

Estructura y tratamiento de las fuentes

Si bien Iser propone y ejemplifica un método detallado para rastrear los mecanismos a

través de los cuales se produce el *efecto estético* en una obra literaria concreta, el presente trabajo no se centra en una sola obra, de manera que este aparato teórico y metodológico no le es suficiente. Su objetivo no es el análisis pormenorizado de una sola obra en particular, sino que privilegia un horizonte de sentido para su indagación: el problema del perdón. Se trata de un problema de índole ética, de manera que su abordaje requiere de una aproximación en la que se propone un diálogo con algunos filósofos que han ahondado en la cuestión. Se propone este horizonte bajo el entendimiento de que lo estético de una obra artística tiene una profunda raigambre ética: el efecto estético es también efecto de sentido en torno a las relaciones de los seres humanos entre ellos, con otras especies, con el mundo que los rodea, con el conocimiento y, en resumen, con la cultura.

En procura de pensar el problema social del perdón en el contexto de la violencia en Colombia[14] (especialmente, pero sin dejar de reconocer ni su relevancia global ni los aportes para el análisis que se puedan extraer de obras artísticas de otras latitudes), se ponen en relación los análisis de las obras ya mencionadas, situando sus tomas de posición en una tensión que atraviesa la cultura: las tendencias a culturas de la venganza o del perdón. Como se ha señalado, *Matar a Jesús* y *La venganza* tienen en común la elaboración estética sobre dicha tensión. Por otra parte, uno de los factores que las diferencian es que en *Matar a Jesús* es más explícita, en el repertorio, la atracción de un marco sociohistórico particular, en su caso, el del sicariato, y de un modo de encararlo artísticamente, a partir de la propia experiencia, una experiencia de duelo.

Además de comparar obras del ámbito de la narrativa y de la cinematografía colombiana, se ponen en relación con obras filosóficas de diversos ámbitos geográficos y se apela a mitos y obras de la tradición cultural de Occidente, cuyas estructuras y trasfondos constituyen hipotextos de las dos obras centrales de este estudio.

---

[14] Puesto que los contextos histórico y cultural de la violencia en Colombia son tematizados en el abordaje de las obras, como parte de sus *repertorios*, no se aíslan en la introducción, sino que se despliegan en los capítulos 1 y 2: el sicariato y la violencia política. Así mismo, el concepto de *perdón* no se aborda como un concepto ya dado, susceptible de ser reducido a marco conceptual, sino que se toma como objeto de indagación y se tematiza como problema filosófico, en el capítulo 4, y como problema específicamente estético a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, si bien en el ámbito español suelen considerarse los asuntos biográficos, teóricos e históricos como marcos en los que se sitúa el análisis de las obras, en este trabajo se propone una relación divergente de esa consideración teniendo en cuenta la concepción teórica desde la que se abordan las obras —la estética de la recepción de Iser—, no se privilegia la idea de que el contexto le da significado a la obra *a priori* (y que por tanto se presenta de antemano, como algo *dado*), sino que se considera que la obra resignifica, y en esa medida actualiza, aquellos contextos que atrae hacia sí a modo de *repertorios*: el punto de partida necesariamente es la obra y tanto los contextos sociohistóricos como los horizontes interpretativos de índole teórica se van incorporando en la medida en que las obras los van convocando.

Adicionalmente, en la medida en que el énfasis se hace en las obras, y no en sus autores, las circunstancias de producción, como marco de las tomas de posición, también se presentan subordinadas a los sentidos derivados del análisis textual de cada obra. Es decir, para el análisis de cada obra, se destina un primer apartado al desarrollo de la hipótesis interpretativa sobre su sentido, tejiendo los elementos textuales con los horizontes interpretativos, y, en un segundo momento, se sitúan en los campos culturales frente a los que toman posición.

Finalmente, en este trabajo se opta por el empleo del sistema de citación de la APA, con tres licencias: incluir en las atribuciones y en las referencias, junto al año de la edición consultada, el año de la edición original, entre corchetes; poner los nombres completos de autoras y autores en el listado de referencias, e incluir un listado de referencias adicional al ordenado ortográficamente, en el que se discriminan las fuentes según su tipo.

Marco conceptual

Culturas en tensión entre la venganza y el perdón

La venganza es una expresión de la ira, y Sloterdijk (2010 [2006]) destaca que en la primera frase de una obra fundante de la tradición literaria europea aparece esa palabra: *ira*, lo cual, «hace resonar un *pathos* exagerado» (p. 11). Su manifestación como venganza aparece encarnada desde la «cólera del pélida Aquiles», del modo en que la analiza el filósofo alemán. La ira «mantiene unido en su intimidad un mundo en litigio, la ira

garantiza la unidad de la substancia en la pluralidad de las erupciones» (p. 17). No importa tanto qué la motive, sino que pueda ser desplegada en el relato. «Homero se mueve dentro de un mundo pleno de un feliz e ilimitado belicismo» (p. 13) en el que «el héroe y su *menis* [cólera] constituyen […] una pareja inseparable» (p.17).

Pero esto, dice, cambia a partir de la filosofía platónica:

> Platón introduce un entusiasmo paradójico y de nuevo cuño: la sobria manía de la observación de las Ideas sobre la que descansará la nueva ciencia por él fundada, es decir, la «filosofía». Bajo el influjo de esta disciplina, la psique, que se ha visto iluminada mediante los ejercicios lógicos de sus principios «maníacos», se aleja definitivamente de sus comienzos «ménicos»: la exclusión de la gran ira del ámbito de la cultura ha comenzado.
>
> Desde entonces, solo a duras penas la ira será un huésped bienvenido entre los ciudadanos; como furor de estilo antiguo ya no se adapta al mundo urbano (p. 23).

Por su parte, Nussbaum (2018 [2014]), muestra cómo la venganza queda proscrita en *La orestiada* por la propia Atenea, quien «introduce instituciones legales que remplazan el ciclo de venganza sangrienta» (p. 15). Si bien las Furias se unen a la ciudad, ocupando un lugar de honor bajo la tierra, para Nussbaum esto no significa que el sistema legal requiera de pasiones vengativas (p. 15), en tanto es condición de Atenea que las Furias adopten «sentimientos benévolos hacia toda la ciudad» (p. 18) y, de hecho, cambia el nombre de las Furias a las Euménides (las Benévolas). A partir de esto, Nussbaum sostiene que «la justicia no se enfoca en un pasado que no puede alterarse nunca, sino en la creación de bienestar y prosperidad en el futuro» (p. 19).

Aunque Sloterdijk y Nussbaum coinciden en situar el punto de inflexión hacia la renuncia a la ira, o su apaciguamiento, en la Antigüedad griega, y lo rastrean a partir de obras literarias, no coinciden en la valoración de este giro moral: Sloterdijk no ve con buenos ojos la exclusión de las «energías thimóticas», es decir, las relativas al *thymós*, que él deslinda de las asociadas a las pulsiones erótica y tanática (tal como las estudia el psicoanálisis). Estas energías son, para la persona, «su orgullo, su valor, su arrojo, su impulso de autoafirmación, su exigencia de justicia, su sentimiento de dignidad, su indignación y sus energías guerreras y vengativas» (p. 24). Para él, «la thimótica abre a los hombres caminos por los que ellos son capaces de afirmar lo que tienen, pueden, son

y quieren ser» (p. 26).

Considera que quizás desde el tiempo actual no logre comprenderse cómo se concebía la ira entre los antiguos griegos: «el feliz e ilimitado belicismo» del mundo homérico, en el que la ira se diferencia de otras iras antiguas, como las bíblicas. Resalta que es orgullo lo que distingue «la cólera del pélida Aquiles», la asociación entre guerra y felicidad, el «culto al héroe», «el héroe como brazo de la cólera que realiza obras memorables» (pp. 12-14). En la Antigüedad, dice, «cantar la ira significa hacerla memorable» (p. 13), dentro de un entramado Dios-héroe-rápsoda (p. 15). Según su postura, esto se justifica en tanto el ser humano

> se siente obligado a mantener su dignidad y a merecer tanto la consideración propia como la consideración de los otros a la luz de altos criterios. Esto es así y no puede ser de otra manera, ya que a cada uno la vida le exige aparecer en la escena externa de la existencia y hacer valer sus fuerzas entre sus semejantes para provecho tanto propio como colectivo» (p. 27).

Finalmente, el filósofo alemán atribuye la tendencia a la exclusión de esta energía a estructuras que subordinan al sujeto (p. 24). Nussbaum, por otra parte, considera que lo que puede resultar útil de la ira es limitado: «como un indicador, para nosotros y para los demás, de que se ha cometido una falta, como una fuente de motivaciones para abordarla y como disuasión para los otros»; sin embargo, no debe sobrepasar ese impulso inicial: requiere una transición que conduzca a realmente «incrementar el bienestar personal o social» (p. 23), es decir, que permita que no haya un estancamiento en el pasado, sino una proyección hacia el futuro.

A partir de la filosofía platónica, como señala Sloterdijk, y muy especialmente en la literatura de la Modernidad, el *leit motiv* de la ira vengativa como motor del accionar implica sufrimiento para el protagonista, y se representa como una fatalidad de la que le cuesta desprenderse, aunque sea posible que desde el camino ciego hacia la venganza se abra otro camino que le dé libertad al personaje (la venganza la restringe, como se mostrará más adelante). Sin embargo, atravesando la Modernidad, ecos de esa ira y de esas aspiraciones relacionadas con la honra y, en especial, con la hombría logran filtrarse, desde la épica antigua y la epopeya medieval, de manera muy notable en la narrativa televisiva y cinematográfica actual orientada al público masivo (*mainstream*):

narraciones que se adhieren al esquema épico del héroe que debe restaurar el orden a través de la venganza.

En el contexto actual, las visiones de la justicia basadas en las lógicas del perdón o de la venganza se contraponen tanto como las estéticas que, en gran medida, las correlatan. En relación con esto, por ejemplo, se mantiene vigente el problema ético de la pena de muerte en el mundo, la pregunta sobre si hay crímenes a tal punto imperdonables o, incluso, sobre el porte de armas que, en defensa propia, puede convertir al portador en homicida y cerrar al victimario la posibilidad de enmendar su camino. Y si bien nos encontramos con películas que invitan a la compasión respecto al asesino más cruel, como *Dead man walking* (1995) —nominada a cuatro premios Óscar, dirigida, coproducida y adaptada por Tim Robbins, a partir de la obra de no ficción de Helen Prejean (1993)— o que representan la injusticia radical de la pena de muerte, como *Dancer in the dark* (2000) —de Lars von Trier— y *The Life of David Gale* (2003) —dirigida por Alan Parker, con guion de Charles Randolph—, son más abundantes las películas, especialmente en los géneros de acción, en las que se induce al espectador a desear la muerte del villano y a celebrarla como un momento catártico, sin que importen los estragos ocasionados por la empresa vengativa, incluida la pérdida de vidas de inocentes, puesto que, dentro de estas narrativas, las vidas de los personajes secundarios son prescindibles y sus muertes no ameritan pausa alguna para ser lloradas o reconocidas. El ánimo vengativo no solo ciega al héroe en estas producciones, sino también al espectador que se hace solidario del *a cualquier costo* que caracteriza al héroe de acción (con la notable excepción de buena parte de las películas de superhéroes, en las que la venganza está proscrita o es, por lo menos, problematizada).

En los campos culturales ampliados (que incluyen la producción artística y la no artística), se pueden observar tendencias contrapuestas entre las narrativas que pugnan por su reconocimiento en los campos artísticos (en particular en la literatura y el cine-arte), en las que priman las *estéticas del perdón*, y las que tienen una orientación más abiertamente comercial y, usualmente, una recepción más amplia (*mainstream*). Se trata de una tensión comprensible en una civilización que, aunque milenaria, sigue haciendo tránsito de culturas de la venganza por mano propia a culturas en las que se reconoce la mediación del Estado para intentar resarcir los daños y aplicar justicia. Como señala Sloterdijk (2010

[2006]), «en los archivos de la ira se cuenta con una *herencia* milenaria» (p. 80).

A pesar del monopolio de los Estados sobre los aparatos de justicia, a este tránsito lento e incompleto obedece el arraigo cultural de la venganza o del deseo vengativo, ya sea en forma de *justicia por mano propia*, de *cultura del escrache y de la cancelación*, de expectativa de justicia retaliativa (la ley del talión)[15] impartida a través de las instituciones sociales o de fantasías vengativas (el karma, el castigo divino en el *más allá* o la idea de que *todo se devuelve*). Esto como rezago de la *ira* que antes fue social e institucionalmente aceptada y que ahora se sigue expresando como «la idea de que sería bueno que el perpetrador sufriera, de alguna manera, consecuencias negativas», como lo explica Nussbaum (2018 [2014], p. 22). Se trata, pues, de una tensión cultural (y jurídica) irresoluta.

En la medida en que elementos de la venganza permean los aparatos de justicia actuales y se puede observar un ánimo vengativo en lo que algunas personas consideran búsqueda de justicia, se puede pensar una gradación de la persistencia de la venganza en los aparatos de justicia, desde aquellos en los que esta tiene mayor peso, hasta algún ideal de una justicia completamente desprovista de venganza; por otra parte, y aunque es frecuente que se aluda a un crimen retaliativo como *hacer justicia por mano propia*, en términos generales es posible fijar como límite, entre una y otra, la intervención de alguna institución social destinada a aplicar justicia. La venganza, pues, en su sentido más estricto, tiene lugar por fuera del aparato de justicia.

El perdón, por su parte, es relativamente ajeno a la tensión venganza-justicia: ni es requisito de la justicia ni necesariamente ocurre como efecto de esta. Es decir: la venganza se puede situar en una doble tensión, de un lado, con la justicia y, de otro, con el perdón[16].

---

[15] A partir de la obra *Ethical Relativity*, de Edward Westermarck, J.L. Mackie (1982) reflexiona sobre el vínculo entre las emociones, el juicio moral y las concepciones de justicia, señalando la prevalencia del afecto vengativo. Por su parte, Todorov (2002 [2000]) se refiere a la pena de muerte como «venganza legalizada» (p. 206) y deja ver su vecindad con la venganza personal en «el hecho de que hoy, en Estados Unidos, se invite a las víctimas a asistir a la ejecución de los asesinos» (p. 207).

[16] La doble tensión venganza-perdón y venganza-justicia (que tiene a la venganza no como punto intermedio, ni mucho menos, sino como punto de intersección) explica la estructura de este capítulo. En la primera sección se estudia la tensión venganza-perdón a través de las obras ya mencionadas, y en la tercera, se reflexiona sobre lo que va de la venganza a la justicia en la escala social.

Siendo diferentes, perdón y justicia son más que lo contrario de la venganza. El perdón se puede entender como la renuncia a cobrar una deuda, sea a través de la venganza, a través de las instituciones de justicia o, en la esfera más íntima, a través de un odio privado. Puede estar condicionado a la previa aplicación de justicia o a que el infrantor se excuse y se comprometa a la no repetición (el *perdón transaccional*, como lo denomina Nussbaum); pero también puede ser unilateral e incondicional. Incluso se puede entender como una actitud intelectual que precede al daño que habría de ser perdonado, y que, en esa medida, implica una predisposición a la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos —también a *donar* sentido, como lo entiende Kristeva (1998 [1996], 2000 [1998] y 2001 [1997])—. Esta predisposición[17] caracterizaría las *culturas del perdón*, y las *estéticas del perdón* propenderían a ella.

La fantasmática del padre ausente

Otro aspecto que tienen en común las cuatro obras que se estudian en este trabajo es la ausencia del padre: en *Matar a Jesús*, se refiere un padre amoroso arrebatado a la familia por manos de un sicario, y en *La venganza* se despliega la ausencia absoluta: el padre que nunca se ocupa de la familia y solo le hereda la espera infructuosa. Para Troncoso (1990), «no puede haber novela grande si no encontramos las búsquedas del padre; este es un núcleo antropológico profundo del hombre». Añade que «la búsqueda del padre corresponde a una búsqueda filosófica del hombre, es la búsqueda de sus raíces y en último término […] es la añoranza de Dios» (p. 61). Más allá de esta concepción de la búsqueda del padre en un sentido amplio, el tópico del padre ausente ha sido especialmente reiterado en la literatura latinoamericana[18], probablemente como una vía para poner a la vista cierto malestar social. Wendt (2011), por ejemplo, plantea que el padre en la literatura latinoamericana «es una pura ausencia cuya carencia repercute en una problematización del ser y de la jerarquía de las cosas desde el punto de vista de su significación. La metáfora del padre se transforma así en algo inasible y el universo en

[17] La predisposición a perdonar que precede el daño, Nussbaum (2018 [2014]) la denomina «ética del amor incondicional» (p. 133).

[18] En la universal, el gran hito es la primera parte de *La Odisea* de Homero, denominada *la telemaquia*, aunque con connotaciones diferentes, que permiten oponer el *héroe problemático*, de las obras que aquí se analizan, al *héroe épico*.

algo caótico» (p. 16).

Respecto a la novelística colombiana, López Tamés (1975), en su análisis de la producción anterior a 1975, se refiere a este asunto, que él denomina *soledad del padre*, asociado a la búsqueda identitaria americana. Esta ausencia se expresa en la literatura, según él, a través de la distancia cultural entre padre y madre, la dominación masculina, el gamonalismo, el desnivel intelectual, aspectos todos que conducen a que el hijo sea concebido con odio o crezca en él. Entre las referencias menciona *El día señalado*[19], de Manuel Mejía Vallejo; *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón; *Detrás del rostro*, de Manuel Zapata Olivella, y *Las bestias de agosto*, de Fernando Soto Aparicio. En relación con obras colombianas más recientes, Osorio (2008) considera que la mayoría de novelas de sicarios «parten del estereotipo del padre ausente (fue asesinado, los abandonó o nunca lo conocieron) y la madre sufriente o perversa» (p. 76). En general, es común la alusión al abandono del padre como causa de la no-identidad y de la abyección o la melancolía del hijo.

En tanto el padre simboliza la ley y la cultura —el conjunto de normas que le dan cohesión a la sociedad y le permiten al individuo participar de ella—, su ausencia puede apuntar a la ruptura del vínculo del individuo con esa fuente normativa, se trate, o bien de una ruptura definitiva, que es el camino del abyecto, o bien de una ruptura temporal acompañada de la búsqueda de restauración de ese lazo, es decir, restauración del nombre del padre[20]. Dicha restauración es un *trabajo de la memoria* que permite poner el pasado en su lugar y abrir caminos hacia el futuro.

Al mismo tiempo, la demanda de venganza proviene del Padre, como significante de la cultura. A diferencia de *Hamlet*, en *Matar a Jesús* no se le atribuye al padre biográfico

---

19 En esta novela se incluyen y amplían las referencias de *La venganza*. *El día señalado*, ganadora del premio Nadal 1963, fue editada por primera vez en 1964, en Barcelona, por Editorial Destino (Escobar M., 1997).

20 No está de más señalar que la ley del padre anecdótico puede ser perversa, lo que puede justificar la rebelión del hijo o de la hija; pero en tal caso, ese padre es de algún modo un impostor y hay otra fuente de la norma, que le puede servir al hijo o a la hija de guía para restaurar la justicia de la norma. Dos ejemplos de esto son *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, si bien en la última, la fuente de la norma perversa no es el padre, sino la madre.

que haya exigido a sus hijas tal compromiso; sin embargo, tanto Lita como Emma (la segunda más temprano que la primera) se abocan a un proyecto vengativo en nombre del padre. En sentido estricto, aunque sea la muerte injusta del padre lo que motiva la venganza, no es el padre biográfico quien la reclama, sino una versión interiorizada del padre simbólico, que les hace experimentar el ánimo vengativo como un deber amoroso y justiciero. Se trata de la introyección de un *ideal* cultural que posee dos caras: de un lado, la ley vigente censura la venganza; de otro, culturalmente se arrastra una idea de *honra* atada a que la familia de la víctima, especialmente sus descendientes, se aseguren de que el infractor pague por sus crímenes, incluso con su propia vida. Se enfrenta, pues, una ambivalencia cultural, un doble rostro del Padre que, en una faceta instaura la norma que prohíbe la venganza y, en otra, la convoca con estatuto de ley. En esta medida, la venganza se produce simultáneamente por el Padre y contra el Padre.

Tenemos, pues, que el padre biográfico puede no demandar venganza y, aun así, la demanda el padre simbólico. Esto ocurre en tres posibles esferas: **1)** La interindividual, es decir, la que involucra a dos personas concretas: una persona a quien se le atribuye un daño y otra que la castigará con la venganza. **2)** La social, por cuanto el llamado cultural a la venganza puede hallarse en la raíz de las guerras y otros conflictos sociales (como lo ilustran Volkan, 2001 y 2018, y McAfee, 2019). **3)** La esfera inconsciente, en la que puede tener lugar una especie de venganza contra sí mismo por no estar a la altura de los mandatos del *superyó*, es decir, del Padre interiorizado.

La ausencia del padre anecdótico en las dos obras conlleva la preminencia del padre simbólico que, o bien desde una ley perversa exige venganza, o bien desde una cultura civilista llama a tramitar de otro modo el dolor y la pérdida.

Daño, afectos y venganza

Antes de abordar las dos obras anunciadas que tienen la venganza como *leit motiv*, resta intentar una aproximación a esta noción; en especial, en lo que atañe a su relación con la ira y otros afectos, y a su estructura psicológica:

La venganza es un pasaje al acto, orientado a infligir daño a un individuo (persona o animal) o a una comunidad, considerados culpables de una acción que se presume que

realmente acaeció y causó un sufrimiento importante a la persona vengadora o a alguien que esta aprecia[21]. El punto de partida es un daño anterior, real o supuesto, percibido como importante, atribuible a un sujeto que se juzga culpable. La culpabilidad, en principio, implicaría que se trate de un sujeto moral[22], que el evento realmente haya tenido lugar y que el infractor haya tenido la intención de dañar; sin embargo, el ánimo vindicativo puede prescindir de la racionalidad del juicio objetivo: lo que cuenta para la persona vengadora no necesariamente es la culpa objetiva ni el daño realmente acaecido, sino las percepciones de daño y culpa. A veces se hace referencia a vengarse como *hacer justicia por mano propia*; sin embargo, tal como afirma Ricœur (1997 [1995]), «la palabra justicia no debería figurar en ninguna definición de la venganza», puesto que la venganza «desea inscribir el castigo en la estela misma del crimen» (192).

El daño puede pertenecer al ámbito privado, al público o, teniendo lugar en la esfera privada, obedecer a estructuras públicas que generan cierta sistematicidad en su ocurrencia (por ejemplo, la violencia de género). Finalmente, el daño supuesto que será vengado ha tenido lugar en un pasado próximo o remoto; la última posibilidad apunta a un daño infligido a los antepasados, heredado de generación en generación junto con el deber aplazado de acometer la venganza (como lo explican Volkan, 2001 y 2018, y McAfee, 2019). También puede ocurrir que el daño sea inadvertido en el plano consciente, pero genere resentimiento inconsciente; que al tomar conciencia de él se experimente ira u otro afecto negativo, o que futuras generaciones pueden tomar conciencia de él y convertir el resentimiento en un factor identitario.

Realidad, temporalidad, culpabilidad, ámbito de ocurrencia y gravedad o importancia son los rasgos más relevantes en torno al daño percibido. Evidentemente, no todo daño, incluso no todo daño grave conduce a la venganza, a un plan vindicativo o algún tipo de

---

21 Este alguien también puede ser un animal. La venganza puede ser contra una persona porque se percibe que un animal con el que se empatiza recibió un daño de ella y también puede ser contra un animal al que se le considera culpable de un daño.

22 Esto dejaría por fuera el tipo de daño ocasionado por fuerzas inanimadas y de la naturaleza; no obstante, no son raros los casos de personas que, por ejemplo, reaccionan violentamente contra animales o contra objetos; el primer caso se puede considerar una expresión de venganza, en tanto involucra a un ser sintiente al que se le acarrea sufrimiento. Esto difiere de los casos en los que se daña a animales o se dañan cosas, no para vengarse de ellos, sino de personas que los aprecian. Hechas esta nota y la anterior, el énfasis de este capítulo se hará en los sujetos morales.

ofuscación que requiera ser sosegada. El ánimo vengativo puede tener tres fuerzas de empuje: la gravedad o importancia asignada al daño percibido (sea o no objetivo y sea o no objetiva su injusticia); la disponibilidad de la energía pulsional irascible, es decir, la predisposición individual a la ira, y un entorno favorable a la venganza, a tal punto que el individuo no sea capaz de concebir o de imponer sobre sus ímpetus un juicio orientado a las éticas del perdón. En estos factores se tejen características individuales (el temperamento de la persona) y culturales (si hace parte de una comunidad en la que prima una cultura de la venganza o una del perdón).

El ánimo vengativo mantiene *presente*, en el tiempo de la venganza, un *qué* (el daño supuesto) cuyo *cuándo* objetivo está situado en el pasado. La vigencia de este *qué* y la extensión de su *cuándo* hasta el presente se explican por el involucramiento tanto de las percepciones de gravedad o importancia que el vengador atribuye a ese *qué* como por los afectos con los que se ha investido el daño supuesto (lo que en la teoría freudiana se denomina *catexis*). Percepciones y afectos son dos mediaciones, íntimamente ligadas, que ayudan a entender el tránsito hacia la venganza o hacia el sosiego afectivo, en el marco de culturas de la venganza o del perdón, respectivamente.

Es decir: el daño puede ocasionar o no una respuesta afectiva inicial (depende de la percepción frente al hecho) y esta puede apaciguarse o radicalizarse en un sentimiento más intenso y, eventualmente, desembocar en un ánimo vindicativo o en el pasaje al acto que caracteriza la venganza. En este sentido, la venganza es una reacción al daño, más o menos mediada, que tiene como mínimo tres elementos: una causa supuesta, una ejecución y unas mediaciones, las cuales consisten en percepciones (ocurrió un daño, alguien es culpable y es tan grave que debe ser castigado), afectos (ira, tristeza, impotencia, decepción, etc.) y elucubraciones (fantasías, deseos, ideaciones y planes).

Se ha hecho énfasis en las percepciones y en los procesos afectivos e ideológicos por cuanto hay de problemático en suponer que el objeto en el que se descarga la ira es su causa objetiva. Una explosión de ira frente a un objeto puede obedecer a que este fue la gota que rebasó el vaso o, incluso, un chivo expiatorio de una ira sin objeto, que por fin encontró una válvula de escape. El énfasis en la injusticia del evento que supuestamente genera el ánimo vengativo también es problemático, en tanto tal injusticia puede no ser real, sino tan solo supuesta; igualmente, la percepción puede estar distorsionada, por

ejemplo, por el ego, la insatisfacción general o la ya mencionada ira sin objeto.

Lo anterior aplica tanto para las explosiones de ira individuales como para las colectivas: un individuo o una comunidad pueden justificar ese tipo de enojo atribuyéndole la causa a una injusticia concreta. En el caso individual, yo me engaño para justificar la descarga irascible; en el caso colectivo, la comunidad puede ser engañada por un líder: supongamos que se convoca a una protesta usando como excusa algún hecho reciente para que los manifestantes lo repudien, a sabiendas de que lo que impulsará la furia colectiva no será tanto ese hecho como otras insatisfacciones acumuladas de tipo heterogéneo. La ira colectiva es tanto peligrosa, por volátil, como manipulable. Cabe anotar, no obstante, que en este trabajo no se considera que la ira sea condición para la venganza, que siempre desemboque en ella ni que sea el único afecto relevante para abordarla, como se desarrolla más adelante.

Por último, debe considerarse la gravedad de la acción vengativa, en particular su grado de violencia: toda la ideación vengativa puede desembocar en una palabra insultante, algo mucho menos grave que hacerle perder el empleo a alguien o causarle lesiones. Por otra parte, en la medida en que la ira y las fantasías vengativas pueden conducir a la venganza, en todo caso es deseable indagar sobre las causas estructurales de estas, sobre las motivaciones del daño en pequeña escala, en las relaciones interpersonales, y sobre las injusticias, abusos e inequidad en las relaciones entre las instituciones sociales y los individuos.

Volvamos a los afectos y las mediaciones ideológicas que están en la base del accionar vengativo:

En la definición que Nussbaum (2018 [2014]) hace de la *ira*, la asocia de manera estrecha con el ánimo vengativo, como si fueran lo mismo o como si el segundo fuera un curso inevitable o un componente de la primera: «la ira incluye el deseo de venganza» (p. 68), «incluye, conceptualmente, un deseo de que las cosas resulten mal para el infractor» (p. 49), y añade que, en el sentido en el que la tradición filosófica la ha entendido, «busca el dolor del infractor a causa del dolor propio y como un medio para aminorarlo o compensarlo» (p. 51).

Sin embargo, mientras la venganza es una acción excesiva de respuesta a un estímulo, la

ira es una emoción que no en todos los casos antecede a la venganza, puede tener cursos diferentes de esta y dichos cursos pueden ser más cortos que el proceso vindicativo: la ira busca descargarse, es decir, convertirse en acción, pero no requiere concretarse en un objeto (en el sentido psicoanalítico) tan específico como una ideación vengativa. Para ilustrarlo, pensemos en una reacción básica que se asemeja a la venganza: si alguien pisa accidentalmente una serpiente, es posible que la reacción inmediata del reptil sea morder —algo similar puede ocurrir con otros animales—. Esto puede tener algo que ver con las reacciones irascibles de los humanos ante ciertos estímulos (patear el objeto con el que nos tropezamos; maldecir ante un golpe accidental que nos infligimos; en la infancia, responder a un puño sorpresivo en el hombro con otro...). No obstante, lo que en los animales se atribuye a un instinto agónico, de defensa, en los humanos máximo se puede atribuir a una energía pulsional que puede ser controlada. Quizás el adulto ya no reaccione a un puño con otro, en tanto ha aprendido a someter a juicio esos impulsos y a controlarlos (incluso, puede ser que el perro doméstico se abstenga de morder a su dueño si lo pisa accidentalmente, lo cual nos deja ver que el impulso instintivo puede ser controlado por algunos animales). La distinción entre el afecto irascible y la reacción vindicativa entraña, pues, una cuestión ética fundamental —lo cual no excluye que la pulsión siga operando subrepticiamente debajo del juicio y a pesar de este—.

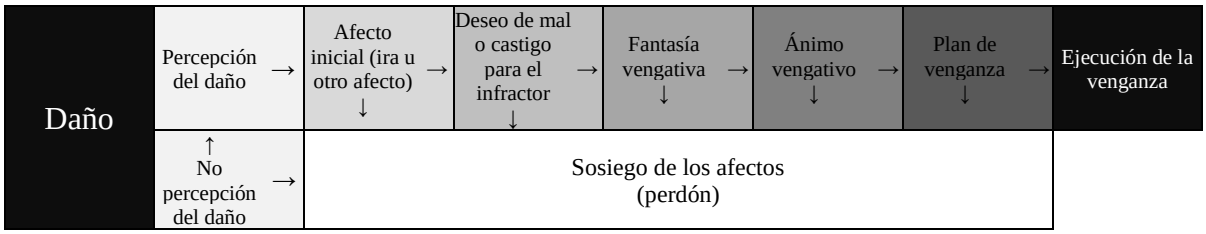
Atendiendo estas razones, aquí se prefiere diferenciar la ira de la venganza. Se considera que la segunda es una posible respuesta a un daño percibido y es mediada por un afecto que no tiene que ser exclusivamente la ira, como supone Nussbaum. Los afectos son volubles: se transforman o se apaciguan. Quien recibe el daño puede no percibirlo o considerar que no es importante y, a pesar de esto, ir transformando su percepción de lo ocurrido y, con ello, sus afectos, hasta llegar a la ira y el deseo de venganza; también puede reaccionar con tristeza, decepción, frustración, impotencia u otro afecto diferente del odio[23] y, sin embargo, ir incubando este último sentimiento, o, entre otros cursos posibles, puede sentir una ira inicial que se apacigua antes de llegar a la ideación o a la realización de un plan vengativo (lo que Nussbaum denomina *ira de transición*).

[23] Esta claridad será retomada más adelante cuando se cuestione la idea que sostiene Nussbaum (2018 [2014]) respecto a que solo se puede hablar de perdón cuando previamente se ha sentido ira (cap. 3).

La ira, por otra parte, se puede entender como una energía (pulsional) que, en un primer momento, está desatada de objeto alguno; es decir, la ira no siempre tiene un objeto tan concreto como un plan de venganza. En un segundo momento, este sentimiento acarreado por el daño, se puede descargar gritando, golpeando algo, reclamándole al ofensor o deseándole mal, sin que necesariamente se planee causárselo directamente. Apenas en un tercer momento, la ira puede convertirse en la fantasía de hacerle daño a alguien, lo cual antecede el ánimo vengativo propiamente dicho. En todo caso, este ánimo puede no ser duradero y no concretarse en un plan de venganza ni en su ejecución; el plan puede que no llegue a ser más que la mera extensión de la fantasía vengativa.

Adicionalmente, en cada etapa, la ira puede mezclarse con otros afectos (tristeza, frustración, impotencia…), disolverse en ellos o apaciguarse, y lo mismo puede ocurrir con otros afectos. La venganza, además, puede ocurrir al calor del impulso irascible, pero también puede ser calculada fríamente. Por todo lo anterior, aquí se prefiere diferenciar entre el *afecto*[24] inicial provocado por el daño, que no necesariamente es ira; el deseo de que el infractor reciba alguna amonestación o algún castigo (de la vida, de las instituciones, de Dios…); la *fantasía vengativa*; el *ánimo vengativo*; el *plan de venganza*, y la *venganza* propiamente dicha, en tanto pasaje al acto (cuadro 1).

Cuadro 1. Del daño a la venganza



Otro afecto relevante para estudiar la venganza es el resentimiento. La primera acepción de *resentir(se)* que ofrece el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (*DPD*) hace referencia a «sentir dolor o molestia en alguna parte del cuerpo dañada con anterioridad, o a causa de un daño sufrido con anterioridad». Si bien no es a esto a lo que se alude cuando se

[24] Ante la plasticidad y diversidad de afectos con que se reacciona ante el daño y que pueden o no conducir a la venganza, aquí se opta por esa denominación genérica: *afectos*, y se reservan términos más específicos, como *ira* o *indignación*, para los casos en los que quepa una denominación más precisa; lo anterior, con la excepción de las conceptualizaciones ajenas.

habla de tener resentimiento hacia una persona, es interesante su vecindad: la idea de un dolor proveniente del pasado y que dificulta tolerar una situación presente. También puede significar «sufrir dolor, menoscabo o disgusto a causa de algo», en cuyo caso el afecto se presenta como lo suficientemente vago como para nombrar casi cualquier sentimiento inicial causado por el daño. La tercera es la acepción más vinculada con el problema de la venganza: «sentir animadversión contra algo o alguien por haber recibido de ellos un daño». A diferencia de la venganza, el resentimiento no es una acción y, más bien, alude a la inacción, a la ausencia de descarga de un afecto negativo como la ira, la impotencia o la decepción. El hecho de no recurrir a la venganza no necesariamente implica sosiego total de los afectos negativos, perdón ni *amor incondicional*, concepto de Nussbaum (2018 [2014]) sobre el que se volverá más adelante; por el contrario, la sola represión de los afectos negativos, sin un trabajo para apaciguarlos, como el que conllevan los procesos de perdón, puede acarrear la incubación del resentimiento, que puede detonar más adelante en forma de venganza o, en cualquier caso, dificultar la convivencia.

El tercer afecto sobre el que se quiere hacer énfasis es la indignación: «Enojo, ira o enfado vehemente contra una persona o contra sus actos» (DLE). Cabe destacar que hay un uso extendido de esta expresión con una especificidad no registrada en el diccionario, en el que la indignación no se produce solamente por los daños que uno mismo recibe, sino por los que recaen en la comunidad a la que se pertenece o en otras personas que se aprecian, se consideran especialmente vulnerables o han sido víctimas de un daño especialmente injusto. Se asocia a la empatía y al activismo social. La indignación así entendida tiende a concebirse como una cualidad y, su ausencia, como un defecto, en contextos en los que la identidad del grupo que se percibe a sí mismo como *bueno* y *justo* se basa en compartir el odio, el desprecio o, en suma, la indignación, contra otros grupos o personas.

De Gamboa (2007 [2002]) asocia con este término «la empatía y la compasión por los otros» (p. 153). Joseph Butler, dice que estos «sentimientos morales sirven para mantener unida a la comunidad», entendida como comunidad moral. También señala que la indignación puede ser «excesiva o defectuosa» (p. 154). El defecto puede relacionarse, o bien con el menosprecio cultural hacia la comunidad receptora del daño, o bien con la naturalización del daño a tal punto que se es incapaz de observar su injusticia y reaccionar ante ella. El exceso puede conducir a confundir con venganza el reclamo de justicia, como

ocurre en los linchamientos físicos y mediáticos, y en relación con la cultura de la cancelación.

Nussbaum (2018 [2014]) se aproxima a este afecto cuando se refiere a la *ira como motivación*:

> Se solía acusar a los estoicos griegos de robar a la sociedad los motivos para buscar justicia a causa de su insistencia en que la ira siempre estaba equivocada. A esto respondieron que las personas pueden ser motivadas por principios, sin emoción, y que dichas motivaciones basadas en principios son más confiables que la ira, que tiene muchas probabilidades de desbocarse (p. 72).

La filósofa estadounidense concuerda con esto y, aunque admite cierta utilidad limitada para la ira, como indicador de que se ha cometido una falta, como motivación para abordarla y como factor disuasivo para que otros no la cometan, en general la considera problemática en sus dos formas posibles: *el camino de la venganza*, en el que se busca simplemente que el perpetrador sufra, y *el camino del estatus*, en el que, a través de su sufrimiento o humillación, la víctima considera posible elevar su propio estatus relativo (p. 22-23). Denomina *ira de transición* a aquella en la que se pasa del ánimo vengativo a la disposición al perdón: «uno deja de pensar en los estados interiores propios y comienza a pensar en la manera de hacer algo útil, quizá incluso generoso, para los demás» (p. 217).

Por su parte, Derrida (2017 [2012]) habla de la *cólera del justo* (p. 38) para referirse a la animosidad de Jankélevitch, la cual lo lleva a desdecir sobre sus reflexiones previas acerca de la incondicionalidad del perdón o, cuando menos, a fijar como excepción el holocausto nazi, a tal punto que habla de un deber de no perdonar y llega a extender la culpa a todos los alemanes. Es decir, aunque Derrida reconoce las injusticias padecidas por quien ejerce una vocería desde la ira, aborda esta cólera desde sus estragos y contradicciones.

Se podría decir, resumiendo, que no hay ira ni resentimiento positivos. Lo positivo es la transformación de la energía de estos afectos en otra cosa, por ejemplo, en una movilización para reclamar, sin violencia, lo que se considera justo. La ira, el resentimiento o el odio obedecen a pulsiones de muerte desatadas; su transformación en indignación justa requiere reenlazar estos afectos con la pulsión de vida. En todo caso, no

se puede catalogar como inapropiado sentir ira u otro afecto negativo ante un daño o una injusticia, sino quedarse paralizado en esas emociones y dirigir la energía pulsional hostil, sea al yo, como ocurre en la depresión, a otro, como en la venganza o a otros, como en el caso de los crímenes de odio justificados en alguna indignación perversa, basada en la intolerancia. Estos afectos, más que inapropiados, son indeseables, en tanto ocasionan sufrimiento al que los experimenta y pueden ocasionarlo también a quien se le dirigen si llegan a concretarse en un pasaje al acto. Lo inapropiado y censurable desde un punto de vista ético no es pues la ira en sí misma, ni siquiera las fantasías vengativas que pueden hacer parte del proceso de apaciguamiento de quien se considera víctima de un daño, sino la realización de acciones conducentes a la venganza, es decir, el pasaje al acto.

Por otra parte, la teoría señala cómo, ante un suceso traumático, las opciones del mortificado son la contención del afecto o su descarga, que se realiza, o bien a través del perdón, o bien, de la venganza. «Si la reacción es sofocada, el afecto permanece conectado con el recuerdo» (Breuer y Freud, 1996 [1895], p. 34) y «el sujeto impedido de reaccionar, busca salidas psíquicas que le permiten descargar el afecto ligado al suceso traumático» (Ramos, p. 223). De otro lado, «si los afectos puestos en juego se descargan, se produce un desfogue y el afecto en buena parte se disuelve» (p. 222).

Si bien la venganza esta proscrita por la ley, su prohibición cultural es ambivalente[25]. En cualquier caso, la violación de la ley obedece o bien al cumplimiento de otra ley, abyecta, o a que, pese al reconocimiento de la ley socialmente instaurada, se opta por su incumplimiento, es decir, por ponerse a sí mismo, abyectamente, por encima de la ley; esto es: negando la castración. Según Ramos, para el abyecto, «la venganza sustituye a la castración, y es en la consumación del acto donde se reconoce la satisfacción» (p. 225) y «en el momento en que el vengador o justiciero desconoce la mediación de la ley para suplantarla e imponer sus propias normas, muestra el rasgo perverso que va a intervenir en su actuación» (p. 226). La venganza compromete, pues, un grado de ruptura con el lazo social y con las normas (la ley del Padre), pero también un daño íntimo, como explica Ramos: «El sujeto atormentado padece el daño de un absoluto que le impide vivir, ya que

[25] Como se señaló en la sección «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón».

el acto del cual fue víctima es sufrido de tal forma que le otorga fundamento a su propia existencia» (p. 225). Es decir, quien vive en función de la realización de la venganza pierde la posibilidad de fundar su existencia; la búsqueda de venganza «inscribe al sujeto en una lógica de no querer saber, deteniendo el tiempo psíquico» (p. 227) y disolviendo cualquier posibilidad otra, por ejemplo, el perdón o la apelación al aparato institucional de justicia. Al estar detenido el tiempo psíquico y se pierde la autonomía sobre la propia vida: «es común encontrar personajes sin historia que encuentran un lugar en la historia a través de la realización de la venganza» (p. 225).

Esta es la estela que se seguirá en los capítulos 1 y 2, en los que, acompañando la travesía de los vengadores, se observará la posibilidad de que los afectos que promueven el ánimo vindicativo se organicen en torno a una posibilidad diferente: la del *perdón* o, al menos, la de la *comprensión* y la renuncia a la venganza.

1. *Matar a Jesús*, de Laura Mora: el *rostro* y la *comprensión*

Matar a Jesús[26] es una película colombiana de 2017, dirigida por Laura Mora (n. 1981)[27], con guion suyo en colaboración con Alonso Torres. Se trata de una ficción autobiográfica sobre una estudiante de Artes cuyo padre, un abogado y profesor universitario, es asesinado, en su presencia, por un sicario. A pesar de la perplejidad ante el evento, en la memoria de Lita permanece el rostro del asesino, vinculado a su necesidad de saber quién lo mandó a matar y cuál fue la razón, y a su determinación para que el crimen no permanezca impune. En medio del duelo y en un contexto en el que el aparato de justicia se percibe inoperante, ese afán de justicia se trastoca en un impulso vengativo tras dar con el sicario, un muchacho de su edad. La dilación de su proyecto vindicativo, principalmente por no poseer un arma para matarlo, va llevando a Lita a conocer mejor al sicario, lo cual va tornando ambivalente su relación con él, entre la amistad y su plan de venganza. Esta ambivalencia se desplaza al sentido de la película en su conjunto: quién es la víctima y quién puede ser el victimario en el marco de una ciudad y una sociedad hostiles que han marginado a buena parte de sus habitantes.

A continuación, se propone el análisis de esta película con énfasis en la tensión entre las alternativas de la venganza y el perdón, que tiene como marco el descubrimiento del *rostro* del otro, significante de la búsqueda de *comprensión* por parte tanto del personaje como de la directora y de quien recibe la película (posición receptora), para quien la *comprensión* es precisamente el efecto estético. El análisis está dividido en dos secciones:

---

[26] La cinta logró diversos premios nacionales e internacionales entre los que destacan el premio EGEDA en el Festival de Cine de Cartagena, el premio del jurado a mejor ópera prima y el premio Casa de las Américas en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el premio Eroski de la Juventud en el Festival de San Sebastián y el premio Roger Ebert en el Festival de Cine de Chicago.

[27] Laura Mora Ortega (Medellín, 1981) es una directora de cine y guionista colombiana, ganadora de la Concha de Oro en la 70.ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, por su película *Los reyes del mundo* (2022), su tercer largometraje. Los dos anteriores son *Antes del fuego* (2015) y *Matar a Jesús* (2017). También ha participado como directora de televisión en *Pablo Escobar: El patrón del mal* (2012), *Los hombres también lloran* (2015), *Frontera verde* (2019), *El robo del siglo* (2020) y *Cien años de soledad* (2024). Cursó estudios superiores de producción y dirección de cine en la universidad RMIT en Melbourne, Australia. Su producción cinematográfica se sitúa en la estela del realismo sucio del cineasta colombiano Víctor Gaviria. Medellín es protagonista de sus dos largometrajes más recientes, en los que aborda la marginalidad y el sicariato. En *Matar a Jesús* hace una elaboración autoficcional de su experiencia como hija de un profesor universitario asesinado por un sicario en 2002. Estos asuntos se abordan en el acápite 1.2.

en la primera se muestra cómo se produce cinematográficamente este sentido de comprensión y en la segunda se desplaza la atención a cómo este sentido se inscribe en las búsquedas artísticas de la directora, lo cual permite diferenciar su visión artística de otros tratamientos literarios y cinematográficos frente a las problemáticas que ella aborda.

1.1. De la venganza a la comprensión

1.1.1. La travesía de la vengadora: ausencia, duelo y venganza

Cuando va a buscar a su papá a clase, este les está hablando a los estudiantes de la importancia de la rebeldía, y concluye: «Inquietud, hay que mantener viva la inquietud» (Mora, 2017, 5:00). Paola, o Lita, como le dicen cariñosamente, sabe esas palabras de memoria: las repite con afecto mientras, a través de la ventanilla de la puerta, lo mira terminar la clase. A quien observa, además de ser su padre, es el abogado José María Ríos, profesor de la Universidad de Antioquia. De regreso a casa van juntos en el carro, que él conduce. Al llegar, él baja del carro para abrir la puerta del garaje. Lita se agacha para guardar algo en su carpeta. Suenan un ruido de motor y tres disparos (7:19). Cuando levanta la cabeza, ve a un hombre joven subirse a la parrilla de una moto. Arrancan mientras el hombre mira hacia atrás (7:22). Lita le ve el rostro; no así el espectador, para quien se trata de un rostro difuso. Su padre está tendido en el suelo.

Se describe una Medellín en vilo: «Está muy caliente el barrio», le ha dicho su amigo Sánchez, al inicio de la película, «están dando plomo todos los días» (3:58); al rato, mientras su papá conduce y Elisa lo fotografía, este le recomienda, con gesto de preocupación, guardar la cámara (6:40), seguramente por temor a que los puedan agredir por robársela; así mismo, el fiscal que le toma declaración como testigo del asesinato les sugiere a ella y a su hermano dejar la ciudad (11:53). Se habla de precaución, pero Lita no tiene miedo. Al inicio, se la mostró en una reunión de estudiantes proponiendo pasar a la acción: hacer bloqueos (2:00). Es una mujer aguerrida que, ahora, además, siente que no tiene mucho que perder.

Son años en los que el sicariato es frecuente en Medellín, y este es un método habitual: un hombre joven conduce la moto, el parrillero, también joven, dispara. Elisa ha visto el rostro del asesino y no va a olvidarlo. Ahora mira la última foto que le tomó a su padre,

poco antes del asesinato. Dos imágenes vinculadas en la memoria por el hilo de la venganza: la del padre y la de su asesino; vengar a, vengarse de.

El hermano dice: «Nosotros necesitamos saber qué pasó con mi papá». Y aunque el fiscal le responde: «Nosotros lo vamos a averiguar» (12:30), antes se ha escuchado a alguien, afuera, reclamar por la falta de atención y, en una ocasión posterior, el fiscal le aclarará que el de su padre no es el único caso que llevan, que a diario se presentan «entre cinco y diez casos» similares (19:44), lo cual induce a pensar en la inoperancia de la justicia: el crimen sobre el padre puede quedar en la impunidad. Frente a esta amenaza, tiene lugar una expresión desesperada de rebeldía de Lita ante la justicia: reclama celeridad, insulta al fiscal, reclama ver el expediente de su padre, tira al suelo, de modo indiscriminado, los documentos que encuentra.

La amenaza de impunidad vincula la expectativa de que se haga justicia, probablemente desde una concepción jurídica *retributiva*, con el proyecto vengativo que se desarrollará más adelante. Nussbaum (2018 [2014]) destaca el rol del sentimiento de *impotencia* en los deseos de *retaliación*[28], que «suelen ser una manera de sublimar la impotencia subyacente y proporcionan la ilusión de que es posible hacer algo en torno a la mala situación en que nos encontramos» (p. 323), y cuenta que para Nietszche, «la moral basada en la venganza que se observa en el cristianismo se relaciona psicológicamente con una sensación de debilidad e impotencia»; este rastrea «la manera en que esta sensación de impotencia conduce a encontrar placer en proyectos imaginados de retribución [retaliación], con frecuencia a manos de Dios en el más allá» (p. 324).

Las metas de Lita son dos: matar al asesino y averiguar quién mandó a matar a su padre y por qué. Además de obtener justicia, la gran expectativa de Lita es enterarse de la verdad: aunque ella sabe que «a su papá lo habían amenazado muchas veces», como le cuenta la mamá, y que, en palabras de su hermano: «Mi papá decía cosas que no le gustaban a mucha gente» (15:30), el quién y el porqué concreto de su asesinato son

---

[28] El traductor incurre en un *falso amigo* al traducir «retribution» como «retribución», puesto que en español una retribución es un premio. Salvo los casos en los que Nussbaum hace referencia a la concepción jurídica denominada *justicia retributiva*, aquí se opta por emplear la palabra «retaliación».

preguntas, angustiosas para ella, que quedan abiertas.

El papá ha sido representado como un hombre afable, querido por sus estudiantes y afectuoso con su hija. Mora (2018) explica que «en la película fue muy importante no presentar al papá como un líder social, un líder sindical, un gran hombre, un personaje reconocido. No. Él era simplemente un buen hombre. Un papá, un buen amigo, un *profe*». Tras su muerte se busca transmitir al espectador la sensación de ausencia y vacío que embarga a la última. Los símbolos más destacados de esta ausencia son un esfero, que ella conservará, única pertenencia del abogado que le devuelven a la familia; un reloj que no se sabe si fue robado por el sicario o se perdió en la Fiscalía, el cual los hijos reclaman airadamente[29]; su lado de la cama vacío (y la soledad de la madre); su agenda, en la que se destaca una cita que no podrá cumplir: la cena navideña con la familia; una foto en la que aparecen él y su hija, cuando niña, y la gata de la casa, que no ha vuelto a salir y quizás esté enferma. «Además, pensá algo Lita: mi papá era el que sostenía esta casa. Ahora a nosotros nos va a quedar muy duro», le señala su hermano (16:29).

Dos meses después del asesinato, en época navideña, los amigos de Lita la llevan de fiesta. Ella ha requerido embriagarse y fumar marihuana para ponerse a tono e intentar disfrutar. Allí encuentra al sicario, le habla y acepta irse con él, en su moto. Se llama Jesús (31:00). Ahora él conduce y ella ocupa el lugar del parrillero, el lugar del asesino (32:50). Al amanecer, llegan a una fiesta en un barrio marginal de Medellín. Jesús la invita a ir a un mirador, pero antes de quen ella pueda responder, otro muchacho le dice algo al oído. Jesus se tiene que ir, probablemente a cometer un asesinato. Lita le pide el número y lo anota con el esfero de su padre (36:35), la única de sus pertenencias que le devolvió la Fiscalía. De este modo, lo ausente adquiere un grado subjetivo de *presencia* que participa de un triángulo que vuelve a conjugarse: la víctima, que, como el fantasma del rey, le exige a Hamlet la venganza; el victimario, que es su merecedor, y Lita, ya no en el rol de testigo impotente, sino en el de vengadora.

En el plano de los vivos, el deber de venganza pone frente a frente a dos seres con una

[29] El reloj como símbolo del tiempo, en tanto perdido, robado y paralizado, puede aludir, o bien al tiempo arrebatado al padre o a la parálisis del tiempo que significará la travesía de Lita por la venganza.

relación precaria con la vida, entregados a la muerte: el vengador y el que, como se verá, aguarda que la venganza recaiga sobre él. La precariedad antes dicha se expresa cuando Lita regresa a casa después de haber encontrado a Jesús, y su hermano, preocupado por su ausencia ante la amenaza sobre la familia advertida previamente por el fiscal, la confronta: «¿Vos qué querés: que te maten o qué?». «Ojalá me maten» (38:02), responde Lita. Matar o ser muerto es el destino del vengador, como resalta el protagonista de *La venganza*, quien se asimila a «los gallos que nacen para matar o para morir peleando» (Mejía Vallejo, p. 235). En la otra punta del hilo tenso, está el que espera que la venganza recaiga sobre él: Jesús se refiere a la fragilidad de su vida: no ha dejado de farrear «porque uno no sabe, de pronto al otro [día] no está» (48:07). La amenaza de muerte es inminente; carga sobre sí muchas deudas: otros vengadores pueden estar al acecho.

El día siguiente al encuentro con Jesús, se muestra a Lita buscando al Gato, su proveedor de marihuana. Le pide que le consiga «un fuete» (39:05), un revólver. Se trataría de una adquisición ilegal, en el mercado negro. Es fácil de conseguir, pero cuesta una suma importante. Obtener el dinero supone el inicio de una peripecia paralela a la venganza: considera robar a su mamá, igualmente les pide dinero a su hermano y a una compañera de la universidad. No consigue la suma. Como Jesús la llama por teléfono, ella le propone que la lleve al mirador y él le dice que se vean de una vez, así que Lita debe improvisar un arma. Después de considerar opciones, elige llevar un vidrio de botella (45:32). De camino al mirador, él va adelante, su cuello expuesto. Sería tan fácil… Sin embargo, no es capaz. Espera encontrar un mejor momento, pero descubre que Jesús está armado y alerta (ante un ruido se levanta listo a disparar: se trata de unos perros). De regreso, ya sabe que él lleva un arma al cinto. Considera tomarla. No hace falta: Jesús mismo se la entrega para que se la guarde porque hay un retén de la Policía (54:31). Como se señaló antes, esta peripecia le da justificación narrativa a la dilación de la venganza, lo cual permite que Lita y Jesús puedan desarrollar una relación de algo parecido a la amistad o, al menos, en el camino hacia esta.

Al siguiente día vuelven a verse. Jesús piensa que Lita lo busca por razones sexuales, e intenta seducirla. Lita guarda la distancia, lo cual produce su enojo. Él y sus amigos, sicarios como él (asume el espectador), practican su puntería en la montaña. Ella le pide que le enseñe a disparar (01:05:00). Tomar un arma significa odiar, parece ser la primera

lección. «Eso sin odio no hace nada, mija», le dice Jesús tras apuntarle con su revólver. Así empieza la lección de cómo matar. Mientras ella empuña, él insiste en el odio; le pregunta si tiene rabia. Debe sentir esa rabia para disparar. Ante la idea de odiar al punto de matar, Lita vomita. Los muchachos se burlan. Al rato le dice, en relación con su incapacidad para aprender a disparar: «Uno, a veces, entre menos sepa, más vive» (01:07:29). Es mejor no ser capaz de matar, parece ser el subtexto del discurso del asesino. El vómito se ha mostrado en dos ocasiones: en la discoteca, ante el encuentro con el sicario de su padre, que la confronta con las emociones de la venganza, y en esta secuencia, en la que se la cuestiona sobre su capacidad para odiar al punto de matar. El ideal del héroe vengador está desprovisto de las entrañas que lo confrontan con sus restricciones humanas. No es el caso de Lita.

Jesús la lleva a la casa de su familia. Están cantando la novena. Invocan al «dulce Jesús mío, mi niño adorado». La Navidad es la cita que puede cumplir el asesino, pero no la víctima. Jesús alza con afecto a un niño, se une a la novena. El asesino tiene una familia: ama y es amado. Ante la imagen, Lita tiene que retroceder. Sale de la casa en actitud de huida. De regreso a su casa, busca la foto en la que está con su papá. Que el amor por él le dé el valor para matar a un hombre que participa de otra red de afectos. No ya simplemente un asesino: un hombre. De Aquiles a Hamlet y a Lita, amar justifica matar. El ser amado que muere nos deja en deuda; se le debe hacer justicia.

Por lo anterior, sigue siendo necesario conseguir un arma. Para obtenerla, Lita decide intercambiarla por su equipo de fotografía. Una mujer es su contacto en el mercado negro. Dicha mujer la conduce a un callejón, donde ella y un hombre le roban la maleta y la golpean. Lita solo pide, en vano, que le dejen la libreta de su papá (01:13:25). Queda herida en el suelo, sin su equipo de fotografía y sin el revólver. El cronotopo[30] de la venganza se traza en un camino que, al recorrerse, necesariamente se tuerce y se hace difícil de desandar. Lita avanza en ese camino que empieza a ejercer sujeción sobre ella, al punto de comprometer un quehacer que es central en su identidad: la fotografía. Tener la intención de cambiar su cámara por un arma es signo de esta pérdida de identidad. Estas

[30] En este capítulo y en el siguiente se analizarán los cronotopos relativos a las travesías de la vengadora de *Matar a Jesús* y del vengador del cuento *La venganza*.

actitudes coinciden con la caracterización que hace Nussbaum (2018 [2014]) del ánimo vengativo: «Los sentimientos iracundos pueden sujetar de tal modo la mente de las personas, que no pueden dirigirse a proyectos y sentimientos con miras al futuro» (p. 377). El pasado traumático ejerce un anclaje que, por cuenta del ánimo vindicativo, extiende su vigencia hasta el presente.

Lita le pide a Jesús que la ayude a buscar a los ladrones. No los encuentran. Jesús la lleva a su casa para limpiarle las heridas. Le cuenta que vive solo «para no calentarle la casa» a su mamá. «Al fin de cuentas los que pagan son los de uno», le dice (01:16:28). A su hermano lo mataron tres años atrás. Exhibe su foto en un lugar visible. Era «el único amigo que yo tenía, el que me aconsejaba» (01:17:40). Esto se lo cuenta mientras le limpia el rostro, procurando ayudar a curar sus heridas. A través de la mirada de Lita, el espectador experiementa compasión. ¿Si hubieran encontrado a los ladrones, los habría matado? Jesús lo niega: «Yo no soy tan gonorrea, homme [hombre]» (01:19:16). Le ofrece su cama para descansar. Cuando despierta, él no está. Hay fiesta en las calles porque ganó el Deportivo Independiente Medellín. Bailan. Es la primera vez que le permite abrazarla. La cinematografía transmite la sensación de Lita en ese momento: no hay nadie en la calle, solo ellos dos, abrazados bailando; no abraza al asesino, al que no podía permitirle tocarla, sino al hombre, al muchacho de barrio inducido al camino del sicariato por sus circunstancias. Abraza al hermano de alguien, amoroso y solitario; abraza al muchacho que le estuvo curando las heridas. Este fuera-del-tiempo se disuelve de repente: él se escabulle, alguien lo acecha: «Vinieron por mí», le dice.

Lita regresa al cuarto de Jesús, que ha sido revuelto en su ausencia. Trata de ordenar. En esa tarea, encuentra un recorte de prensa en el que aparece una foto de su padre. Si había alguna duda, del espectador o de Lita, en ese momento se disipa: Jesús es el asesino. Cambia su solidaridad por ira: destruye todo lo que puede en el cuarto de Jesús. Se ensaña con la foto del hermano, lo que podía aunarla con Jesús: el culto al ser querido ausente. Él regresa a recogerla en un taxi para huir de quienes lo persiguen. Está malherido. Le pide ayuda a Lita: que lo saque de ese «hueco»: «Yo sabía, desde que la conocí, que usted me iba a salvar la vida, parce» (01:28:42), le dice; pero Lita ya no puede sentir compasión. Van a la casa de su mamá a recoger ropa y un revólver, que Jesús empaca. Cuando él sale, Lita lo extrae de la maleta. Jesús está en la terraza. Ella le apunta con el arma, lo confronta,

le arroja el recorte, le pregunta quién lo contrató y por qué mataron a su papá.

Matar a Jesús se construye sobre dos líneas afectivas: la del amor y la del odio. Ambivalencia y disyuntiva que se juegan en el desenlace de la película. El cronotopo de la venganza se va tejiendo con el del encuentro afectivo, en la medida en que el sicario deja de ser un rostro borroso y adquiere las facciones de un hombre, de un muchacho, en realidad, sujeto en gran medida por sus circunstancias. Hasta el momento, el énfasis se ha hecho en el ánimo vengativo y en la percepción de Jesús como victimario; antes de analizar el desenlace, conviene remarcar el otro polo de la ambivalencia: quién es Jesús y cuál es su rostro.

1.1.2. El rostro de Jesús, entre eros y tánatos

Lévinas (2000 [1982]) plantea que «el rostro es lo que no se puede matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: No matarás» (p. 72). Hay, en general, cierto pudor del narrador literario respecto a hacer que algún personaje dé muerte a quien tiene rostro, a quien es reconocido desde la posición receptora como persona. La condición para matar es que el otro se mantenga radicalmente otro, sin humanidad, que sea un monstruo, la suma de la maldad, sin ningún matiz que lo humanice y produzca reconocimiento y compasión. Esto, sin embargo, se observa en menor medida en las películas de acción sustentadas en la fuerza vindicativa del héroe, en las que, aunque se reconozca el rostro del villano, el que en estas películas debe morir, es infrecuente que, con el rostro, se revele su humanidad, de modo que el espectador acceda a las razones por las que debería seguir viviendo[31]. Es decir, el rostro que se muestra en ellas es apenas su capa más superficial. A diferencia de estas películas, en *Matar a Jesús*, la aparición del rostro sí conlleva el reconocimiento de la humanidad del otro, que, con el rostro, se va revelando de un modo paulatino, tanto en su apariencia como en su carácter *infinito*.

Aunque es clara la ideación vengativa de Lita, el carácter de los encuentros que tiene con Jesús va tornando ambivalentes, al menos desde la perspectiva del espectador, sus

[31] Pasa lo mismo con los personajes anónimos, concebidos narrativamente como *daños colaterales*, visualmente como utilería que haga vívida la acción, y percibidos por el espectador como *alguien sin importancia* (equivalentes a los peones en el ajedrez).

intenciones (entre la amistad y el deseo de venganza) y su percepción de este (víctima o victimario). Para Ruiz-Mendoza (2022), «en *Matar a Jesús* ese encuentro se da a través del descubrimiento que hace el espectador, de la mano de la protagonista, de la humanidad del sicario y de la ulterior imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre víctimas y victimarios» (p. 134).

El primer encuentro, como se señaló más arriba, es en una discoteca (25:21). Aunque Lita cree recordar el rostro del asesino y cree reconocerlo, para el espectador el asesino no tiene rostro. Su encuadre inicial es fugaz. Podría ser cualquiera. El espectador tiene la sensación que Lita le refiere al fiscal cuando le presentan un álbum de criminales, a ver si puede reconocer al sicario: «Son todos muy parecidos» (11:05). Tras reconocerlo en la discoteca, la visión del sicario le resulta excesiva, sumada a la marihuana y el licor consumidos, la lleva a vomitar. Cuando regresa del baño, lo busca. El espectador reconoce, por su camisa, al hombre que ella vio previamente, pero su rostro permanece en la sombra, en el juego de luces de la discoteca. El hombre se le acerca bailando, confiado de sí mismo, mientras ella retrocede: el que se acerca es un asesino; eso es todo lo que puede ver en él. La invita a bailar. Está ebrio. Le ofrece un trago, que ella recibe, forzándose a seguir con algún plan que aún no es conocido por el espectador. «Yo a usted la he visto. Sí, yo a usted la he visto en algún lado» (30:15), le dice. Se dan el nombre y él se aleja. El rostro del sicario es casi anónimo, entre las luces y las sombras, casi maligno también; en esa medida, sería *aceptable* matarlo. Al rato, Lita vuelve a buscarlo. Al ver que se va a ir, venciendo su temor, se le acerca de nuevo. Él la invita a irse con él. Aunque lo duda, ella acepta. En el espejo retrovisor no se ve su rostro. No ha sido enfocado ni encuadrado plenamente. Atrás de él, así de cerca, ella puede observarlo en ángulo posterior lateral (33:16). Puede sentir su olor.

El cronotopo de la venganza alberga en su interior otro cronotopo que resignifica el conjunto de la travesía de la protagonista. El recorrido de la vengadora incluye una especie de *viaje con el otro*, que inicia mientras lo acompaña en la moto, en la que, como se señaló más arriba, ella ocupa el lugar del sicario. Esta imagen admite dos interpretaciones que se solapan: ella inicia una travesía que la llevará a convertirse en la asesina; pero, por otra parte, el parrillero y el conductor son aliados, conforman un equipo. El viaje hacia el otro, visualmente se expresa como *viaje hacia el rostro* del sicario. Este

segundo cronotopo hace que, a ojos del espectador, el carácter *aceptable* que tendría asesinar al sicario, se vaya diluyendo mientras la cámara va permitiendo que el rostro de Jesús sea observable. La cámara cinematográfica lo va revelando, primero, desde un ángulo posterior y, solo con el tiempo, de frente. La primera vez que aparece nítidamente, a plena luz, es cuando Lita lo cita para matarlo (46:30).

El otro sin rostro, radicalmente otro, el que encarna una amenaza a la tribu, sería destruido antes de verlo en su particularidad; el otro que entra en la tribu, se va haciendo reconocible y se va volviendo uno de nosotros, va haciéndose merecedor de nuestro afecto y compasión. De este modo, hay un límite frágil en la identificación del otro, que pone en juego la antinomia entre *eros* y *tánatos*. La travesía de la vengadora, como se señaló más arriba, alberga *el viaje hacia el otro*, hacia el *rostro* del otro, el encuentro amoroso. En efecto, Laura Mora juega con la tensión entre *eros* y *tánatos* de modo sutil a lo largo de la película, y de modo más explícito en dos escenas:

Cuando acaba de morir su papá, se encuadra a Lita recostada, de espaldas, en ropa interior. Es una imagen sensual que se concatena con su contraplano, de frente, llorando. Se levanta a mirar por la ventana. De nuevo de espaldas, en ropa interior, ve las cintas que indican que justo allí tuvo lugar un asesinato (13:55 - 14:40). Es una mujer bella. ¿Por qué la directora enlaza su sensualidad con el duelo, como preámbulo de la travesía vengadora? La belleza y el horror se yuxtaponen. Más adelante, antes de pedirle a Jesús que le enseñe a disparar, Lita se hunde en el agua de un lago. El agua es turbia y su cuerpo, que parece carecer de voluntad se hunde. Jesús entra en el agua y la empuja a la superficie. Su acción es percibida inicialmente como un rescate, aunque, en realidad, él está tratando de acariciarla, contacto que Lita rechaza. Se solapan dos textos: el explícito, en el que ella rehúye su contacto, y uno subtextual, simbólico, en el que él la salva de hundirse, como más adelante le curará las heridas.

Mora cuenta que un amigo dramaturgo le dijo sobre su película: «Es Shakesperare, una gran tragedia humana, es Romeo y Julieta», y ella le respondió:

> Es la historia de dos hermanos separados por una ciudad que los vuelve enemigos sin conocerse. Yo juego con la seducción, pero más allá de una seducción erótica, es una reflexión sobre el miedo que tenemos los seres humanos que hemos vivido tanto tiempo en medio de un conflicto de dejarnos seducir por el enemigo. En el momento en el que el

> enemigo nos seduce ideológicamente, las posibilidades de hacer la paz son súper grandes (Mora y Roldán Rueda, 2018).

La tensión entre *eros* y *tánatos* también se expresa a través de la oposición entre el revólver y la cámara fotográfica, y entre dos fotografías: la del padre y la de su asesino.

Las fotografías, como apunta Fattori (2022), son un elemento central de la memoria en la película, no solo porque Paula es estudiante de fotográfía, sino porque constituyen una herramienta central en su desarrollo narrativo (p. 101). Cuando Lita decide cambiar su cámara fotográfica por un arma, se expresa la tensión entre dos rumbos: el arte (la pasión de Lita es la fotografía) y la muerte. El vínculo entre estos dos objetos opuestos se expresa cuando Lita le explica a Jesús cómo usar la cámara: «Usted enfoca… y dispara». «Y dispara», repite él (52:06). En la conciencia del espectador resuenan las dos connotaciones antinómicas de *disparar*, asociadas a los mundos divergentes que rodean a los personajes. Lo que está en juego para Lita, en esta tensión entre *eros* y *tánatos*, es qué disparar: la cámara y seguir el camino de una artista, o un arma y cerrar su destino, como asesina, en la consumación de su venganza.

En la secuencia en la que Lita intenta cambiar su cámara por un arma (y un camino por el otro), hay dos símbolos de pérdida del rumbo. Los recuerdos del padre se van disolviendo y el objeto más concreto para recordarlo es la foto que Lita le tomó justo antes de que lo asesinaran. En este sentido, la fotografía, como oficio, simboliza cierta continuidad de la presencia del padre: un rumbo de libertad, ser artista, aspecto que implica una proyección autobiográfica de Mora. El segundo símbolo es la pérdida de la libreta del papá: su letra, sus anotaciones, su inteligencia, su moral.

Renunciar a la cámara además simbolizaría perder su herramienta para indagar en el rostro de los otros. Del mismo modo que la cámara cinematográfica va permitiendo que el rostro de Jesús sea visto, la cámara fotográfica de Lita le da un lugar, podría decirse que en el arte, y el espectador atestigua cómo se va revelando su rostro en el cuarto oscuro. Inicialmente, él se rehúsa a ser fotografiado y solo acepta forzando la promesa de que las fotos que Lita le tome se las devolverá. Fattori apunta que la renuencia de Jesús a dejarse fotografiar obedece no solo a su miedo a quedar al otro lado de un objeto que dispara, sino principalmente a convertirse en un objeto de memoria (p. 101). Ciertamente, la

fotografía del padre es un objeto ambivalente de la memoria, que encarna los dos mandatos derivados de este que se desarrollan y se contraponen en este capítulo: el padre victimizado que demanda venganza y el padre amoroso que reclama atender el rostro y el reclamo que se deriva de este: «No matarás». Estos dos mandatos contradictorios del padre generan el momento catártico del desenlace de la película.

En la terraza de la casa de la mamá de Jesús, Lita lo ha confrontado y le apunta con un arma mientras él permanece de rodillas. Le ha preguntado quién lo contrató y por qué mataron a su papá. Jesús no sabe quién dio la orden: «A mí me dijeron vaya y mate a ese man, yo fui y lo maté». «Mereces morir, hijueputa», le grita Lita mientras lo golpea. «Matame, matame. Tengo diez pirobos detrás de mí; prefiero que seas vos. ¿Vos creés que yo vivo muy contento? Hacele, hacele» (01:31:28 - 01.32.03). El espectador teme que Lita culmine su venganza, es decir, que asesine a Jesús. Lo teme por una doble identificación: por una parte, ha sido capaz de identificarse, así sea parcialmente con Jesús, no en tanto victimario, sino en tanto persona y víctima de un contexto socioeconómico que lo ha orillado a convertirse en sicario, y, por otra parte, también se ha identificado con Lita, quien, de ceder a la venganza, se convertiría en asesina, lo cual se experimenta como la amenaza de que se pierda a sí misma. Este momento catártico, centrado en la compasión, condensa la profundidad moral de la película. Como lo interpreta Ruiz-Menoza (2022), «la víctima es incapaz de desconocer la humanidad del victimario y, por consiguiente, es incapaz de llevar a cabo su plan de venganza» (p. 135).

El rostro ha conducido al otro[32]. Para Lévinas, «la relación con el otro es lo único que introduce una trascedencia» (2002 [1961], p. 214), salir a su encuentro «es la experiencia por excelencia» (p. 217) y el rostro es una epifanía que «abre la humanidad» (p. 238), revela la presencia del otro y su carácter infinito[33], inconmensurable. El rostro se revela

---

[32] El *rostro* se revela con este significado también para Giovanny Rodríguez, actor natural que interpreta a Jesús, quien acababa de salir de la cárcel cuando le hicieron las pruebas para la película y comparte circunstancias con el personaje: mientras iban avanzando las grabaciones, sin saber cuál iba a ser el desenlace, le dijo a Mora: «No me pueden matar, mi personaje no merece que lo maten» (Mora y Roldán Rueda, 2018).

[33] Para Lévinas (2002 [1961]), «la idea de infinito, el desbordamiento del pensamiento finito por su contenido, efectúa la relación del pensamiento con lo que sobrepasa su capacidad, con aquello que el pensamiento aprende en todo momento sin que le suponga un obstáculo» (p. 219).

en su desnudez, en su fragilidad: «El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia» y, al mismo tiempo, «es lo que nos prohíbe matar» (2000 [1982], p. 72). «Lo infinito se presenta como rostro en la resistencia ética que paraliza mis poderes y se alza, dura y absoluta, del fondo de los ojos inermes en su desnudez y su miseria» (2002 [1961], p. 222). Es decir, «la epifanía del rostro suscita esta posibilidad de medir la infinitud de la tentación del crimen no solo como tentación de destrucción total, sino como imposibilidad (puramente ética) de esta tentación y esta tentativa» (p. 221). «Su rostro expresa mi imposibilidad moral de aniquilar. Una prohibición que, desde luego, no equivale a la imposibilidad pura y simple, y que incluso supone la posibilidad que precisamente ella prohíbe» (p. 263). El asesinato es la «tentación y tentativa» de negación total del otro (p. 215), pero «matar no es dominar, sino aniquilar, renunciar absolutamente a la com-prensión […] Es aún poder, porque el rostro se expresa en los sensible; pero es ya impotencia, porque el rostro desgarra lo sensible» (p. 220). «Este infinito, más fuerte que el crimen, nos resiste ya en su rostro, es su rostro, es la *expresión* original, es la primera palabra: "no asesinarás"» (p. 221).

El *rostro*, pues, conduce en sí mismo a la tensión de la escena catártica de la película: matar o no matar, mandatos contradictorios del padre simbólico, el cual recoge las tensiones inscritas en nuestra cultura actual y en la historia de nuestra civilización, tal como se desarrolló en un apartado previo. El padre simbólico se escinde en dos padres internalizados en el ideal del yo: el padre arcaico, el que reclama venganza, el del *estatus* (como lo concibe Nussbaum, 2018 [2014]), y el padre de la ley vigente, el padre benévolo del judeocristianismo, también el de la civilización posterior a la filosofía platónica (Sloterdijk, 2010 [2006]) y la ley moderna, es decir, el del *no matarás*, el del respeto por las instituciones civiles y el del perdón.

Hay otra foto del padre a la que Lita recurre en diferentes momentos de la película: la del padre amoroso, el cuidador en la infancia: es una foto en la que están ella, niña, y él. Es este el padre que impera finalmente: el padre biográfico (tanto el de Lita como el de Laura Mora, que en esto se aúnan), padre amoroso que no demanda venganza, primero, porque

lo que deja en la memoria es que ama a su hija y no quiere para ella que se le cierre el camino en la sinsalida de la ejecución vindicativa y, segundo, porque, de acuerdo con su legado moral e intelectual, como profesor (en el caso del padre de Lita) y líder social (en el del padre de Laura Mora), también ama al otro y los caminos del *pensar* constante para aproximarse a este, a sus razones y circunstancias, camino que, en el caso de Lita y en el de Laura Mora, es el camino del arte. Así lo recuerda Mora (2018) en relación con su propio padre: «Yo pude contar una historia que humaniza a un victimario gracias a la educación que él me dio. Gracias a sus enseñanzas llenas de respeto por la vida, por la igualdad, por la empatía». También cuenta que solía soñar con el sicario que había matado a su padre y que, como parte de su proceso de duelo, tenía fantasías vindicativas: «Todas las veces que maté a Jesús antes de hacer la película era traicionar a mi papá» (Mora, 2021 [2020], 17:15-17:21). La idea de la venganza y el asesinato como traición al padre pone de relieve un ideal del yo que hace contrapeso a ese impulso violento, que se relaciona con los principios familiares instaurados, en parte, por el padre biográfico, y que ella cataloga como una postura de no venganza o de *resistencia* a la venganza.

1.1.3. Perdón, comprensión e incertidumbre

Los móviles de Lita al inicio de su travesía son dos: matar al sicario y averiguar quién lo contrató y por qué mandó a asesinar a su padre. Ambos móviles se derivan de su percepción de inoperancia de la justicia, de la amenaza de impunidad. Y a ambos proyectos se ve abocada a renunciar. «Ni usted ni yo nunca nunca vamos a saber quién me mandó a matar a su papá. Nunca lo vamos a saber» (01.32.39), le dice Jesús, llorando, ensangrentado. Quizás es consciente de las heridas profundas que su actuar ha dejado en la vida de Lita y que no puede curar con las respuestas que Lita requiere, como sí lo hizo, tras el atraco del que ella fue víctima, con sus heridas físicas. La insta a matarlo quizás porque no concibe alternativa a la venganza para curar las heridas: esa ha sido su ley. Sin embargo, en cierto sentido, sería el encuentro con el otro, y no su aniquilación, lo único que podría curar, con el tiempo, las heridas de Lita. Nunca podrá saber quién mandó a matar a su padre ni por qué. Tendrá que aceptar la incertidumbre. Por otra parte, comprende que no tiene sentido hacer *justicia* por mano propia sobre el hombre que apretó el gatillo.

A pesar de lo antes dicho, no hay en la película escena alguna de perdón en sentido estricto: nadie lo pide y nadie lo otorga. Jesús no pide perdón, sino que, consciente de que alguien, más temprano que tarde, se vengará en él, se resigna a que la bala sea disparada por una mano amiga, incluso se puede interpretar que lo suplica, pero no necesariamente como un gesto perverso, orientado a convertir a Lita en asesina e inscribirla en la espiral de la venganza. Tampoco hay en su expresión algún gesto de remordimiento, y no llega a explorarse si se cuestiona frente a sus crímenes como sujeto moral. En cualquier caso, ¿cuál perdón podría conceder Lita? Hasta qué punto puede perdonar si, como señala Derrida (2017 [2012]), «nunca deberíamos perdonar en nombre de una víctima» (p. 48).

La cuestión desde luego es si la única víctima es el padre de Lita y si el único perdón aceptable sería el suyo, el único imposible de alcanzar. Por una parte, el asesinato cierra la posibilidad del perdón de la principal víctima. La escena del perdón deber ser entre dos, mediados por la alteridad. El daño remarca esta alteridad y entre más grave sea, más la radicaliza. Si la víctima sobrevive, es posible que desande el camino del resentimiento hasta encontrar con el otro algún terreno común, a pesar de la diferencia, que le permita perdonarlo. Esta búsqueda y este hallazgo son posibilitados por la empatía, el encuentro con *el rostro*, puente entre las alteridades. Sin embargo, la aniquilación de la otra persona radicaliza la alteridad (la muerte es la alteridad más radical), a tal punto que el lugar de reencuentro se hace imposible. Este es el perdón verdaderamente imposible. Derrida (2007 [1999]) incluye el asesinato en la categoría de «victimización absoluta, aquella que priva a la víctima de la vida, o del derecho a la palabra, o de esta libertad, de esta fuerza y de este poder que *autorizan*, que permiten acceder a la posición del *yo perdono*» (p. 43).

Por otra parte, a la persona asesinada le sobreviven sus seres queridos, sobre quienes recae otro daño: la pérdida. Este perdón puede ser inconcebible al inicio del duelo, pero no es imposible. Este otro radicalizado por la intensidad del sufrimiento puede, a pesar de todo, seguir adelante y, eventualmente, encontrar la manera de perdonar. De manera que el perdón que Lita podría otorgar no es, claramente, el imposible, el que no tiene derecho a dar en nombre de su padre; sin embargo, como víctima de su pérdida, sí podría perdonar el daño que ha recaído sobre ella.

En todo caso, no se puede afirmar que, en sentido estricto, Lita perdone a Jesús; tan solo

le perdona la vida, lo cual corresponde a una acepción diferente del término; es decir, renuncia a la venganza. A esto se suma la ambivalencia de la relación que establece con él, que tiene como punto de partida el resentimiento y el ánimo vindicativo, lo cual arroja un cariz especial sobre la escena en la que se resuelve esta tensión. Para Ruiz-Mendoza (2022),

> esta aproximación a la exigencia de justicia desde una perspectiva no anclada en la visión cristiana del perdón arroja luz sobre las posibles lecturas que esta película suscita en el actual escenario de posacuerdo. Si bien Mora nos extiende una invitación tácita a empatizar con el victimario, ese proceso de encuentro con el otro violento se da a partir del resentimiento y no de una voluntad incondicionada y preestablecida de perdón y olvido (p. 136-137).

Por otra parte, un perdón explícito, en labios de Lita, resultaría inocuo respecto a las leyes de funcionamiento del mundo construido en la película: aunque Lita le perdone la vida a Jesús, su suerte está echada, como la de la mayoría de muchachos orillados al camino del sicariato. Su asesinato se vislumbra; pero esta certeza no se celebra ni se experimenta con goce catártico, como en las películas de vengadores legitimados dentro de su narrativa, sino que intensifica la compasión y la apertura a considerar el fenómeno social del sicariato con otros ojos, quizás menos predispuestos al juicio vertical y apresurado. Es decir, por cuenta de la doble identificación antes descrita, el espectador sí experimenta el perdón como efecto estético de la película. Esto es, como doble *comprensión*: de lo que se puede perder en el camino de la venganza y de las circunstancias complejas del victimario, que generan compasión hacia este.

En cualquier caso, Mora (2018) dice que su intención no fue enfocarse en el perdón:

> A mí no me gusta hablar del sentimiento del perdón porque me parece que está muy ligado al orden de lo católico y lo religioso […] Yo procuro hablar es de resistencia, la resistencia a convertirse en algo que terminaría por defraudar el amor que le han dado a uno en la vida. Para mí, esta película tiene que ser una oda a la resistencia, al no perpetuar la venganza.

Si bien discrepo de su idea respecto a que el perdón se corresponda de manera preponderante con el ámbito religioso, es interesante que Mora prefiera prescindir de la categoría del *perdón*, en favor de las de *amor* y *resistencia*. No se trata del *amor*

incondicional al que hace referencia Nussbaum (2018 [2014]) —que antecede cualquier sentimiento negativo que requiera ser sosegado mediante el perdón y está dirigido al infractor, puesto que Mora si llega a sentir odio—, sino de amor a su comunidad más íntima. En esa medida, esta *resistencia* a la violencia no busca renovar el lazo con el infractor, pero sí impide que se reinicie el ciclo de violencia por cuenta del nuevo daño que implicaría la venganza. De una entrevista publicada posteriormente se puede inferir que su renuencia a hablar de perdón se deriva de su propio proceso de elaboración de la pérdida de su padre:

> El perdón es muy íntimo y tengo que decir que yo no perdono al hombre que mató a mi papá […]. Pero no recurriré a la venganza y eso, para mí, es un acto de resistencia, porque en este país lo fácil es la violencia (Mora y Roldán Rueda, 2018).

No obstante, aunque su visión recelosa respecto al perdón puede haber incidido en la creación de la película, es excedida por los efectos que esta produce, que son de *perdón* en el sentido de *comprensión* y *compasión*, y el contenido de lo que dice respecto a sus propios afectos frente al personaje sí se relaciona íntimamente con este sentido:

> Jesús, el sicario, es un chico que ha sido excluido totalmente de muchas maneras y, lamentablemente, como pasa con tantos jóvenes, es utilizado por un aparato criminal que necesita de esa exclusión para poder tener esos pequeños soldados. Él también es una víctima y eso lo manifiesto a través de la película. Ahora, frente a los autores intelectuales, mis sentimientos son más complejos.

Un camino hacia la comprensión que se abre desde la película es el de la *compasión*. Poco a poco Jesús adquiere en la película, tanto para Lita como para los espectadores, un rostro y, con él, una voz, un contexto, el reconocimiento de que hace parte de una red de afectos, así sea precaria, y de que tiene una historia que se vislumbra truncada por la fatalidad: «Matame, matame. Tengo diez pirobos detrás de mí […] ¿Vos creés que yo vivo muy contento?». Aunque no a manos de Lita, Jesús será asesinado. En este sentido, Wills (2021) considera *Matar a Jesús* un ejemplo de obra artística en la que

> se vislumbra una compasión lúcida desde la cual es posible trascender los esquemas mentales de buenos y malos, amigos y enemigos, para comprender, no los actos incidentales de unos y otros, sino los engranajes estructurales de desigualdad e impunidad que nos han conducido a reiterar los ciclos de violencia (p. 17).

No está de más señalar que la compasión frente al perpetrador no es equivalente a la justificación de los males que ha cometido. Todorov (2002 [2000]) recomienda que se intente «comprender a los seres humanos […] mientras que se juzgan las acciones efectivamente cometidas, en cierto momento y en un medio dado» (p. 151). En cualquier caso, tras preguntarse si se corre el riesgo de trivializar el mal al intentar comprenderlo y cuál es el límite entre comprender y justificar, responde: «Comprender el mal no significa justificarlo sino, más bien, darse los medios para impedir su regreso» (p. 151).

Un elemento que contribuye a la producción de sentido de *compasión* en la película y a que se la aborde como tema, es el nombre mismo del personaje, Jesús, que remite a la cristiandad y, con ella, a la cuestión del perdón cristiano, así sea solo como una provocación para negar ese tipo particular de perdón. Pese a que Mora ha contado que el nombre del personaje surgió en un sueño, es una decisión artística conservarlo y rodearlo con las palabras que lo hace en el título de la película. No es casual que si se pone el nombre de la película en Google, la mayoría de entradas que arroja el buscador hagan referencia a la condena a muerte de Jesús de Nazaret. El nombre del personaje y el título de la película producen resonancias: ¿de qué Jesús estamos hablando y qué implica *matar a Jesús*? Matar a Jesús es matar al que no solo es inocente, sino que es sacrificado por el perdón de los pecados ajenos. Retomando las palabras de Mora, el que «es utilizado por un aparato criminal». El sicario es utilizado, como un arma, pero quien dispara es alguien más, en la sombra, un alguien concreto o una organización concreta, pero, en suma, un producto de la cultura colombiana: el hampa. Igualmente, el nombre del Jesús del cristianismo puede connotar la norma moral «no matarás»; en este sentido, *matar siempre es matar a Jesús*, darle la espalda a la norma cultural, arrojarse a la abyección.

Estas connotaciones tienden a desplazar la responsabilidad al punto de declarar inocente al sicario. En efecto, es posible interpretar que la compasión que genera el tratamiento del personaje en la película puede tener el efecto de forcluir el mal[34] al aminorar la responsabilidad del sicario, convirtiendo sus circunstancias en un determinismo que anula su carácter de sujeto moral y, dentro de esta suerte de condescendencia, su humanidad y

[34] La indagación del mal como parte de la toma de posición artística de Laura Mora se aborda más adelante.

su responsabilidad moral. En adición a no mostrar remordimiento, con la respuesta que le da a Lita, Jesús se expresa de un modo que hace pensar en la *banalidad del mal*, es decir, la actitud irreflexiva que conduce a matar y, luego, a no tomar conciencia de la gravedad del crimen: «A mí me dijeron: Vaya y mate a ese man; yo fui y lo maté», dice Jesús sin más explicaciones, dando cuenta de lo que observa Ruiz-Mendoza (2022) en su análisis del personaje: «la pérdida del sentido de la vida ajena y de la propia», que él atribuye a «la exclusión radical» que ha padecido (p. 135). En cualquier caso, que Jesús exprese su respuesta en esos términos, también es una decisión artística, de guion y dirección, que ayuda a mostrar tanto la complejidad del perdón en la relación entre los personajes, como el reto de la comprensión de las acciones de Jesús, o del sicario en general, en el marco de sus circunstancias.

Finalmente, es necesario destacar que la *comprensión* de Jesús que produce la película en los espectadores y que puede haber experimentado Lita es, de todos modos, limitada. Se trata más de una disposición a la comprensión que de una comprensión total. La epifanía del rostro entraña una imposibilidad adicional a la prohibición de matar, esta sí absoluta: el otro[35] no puede ser vuelto *presa*, no puede ser *contenido*, no puede ser plenamente comprendido. Lévinas destaca «el carácter in-comprensible de la presencia del Otro» (2002 [1961], p. 216). Dice que el *rostro* es una epifanía, también, en tanto «se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión, lo sensible que todavía se deja captar se transmuta en resistencia a la presa» (p. 219). El acceso al otro a través del rostro no permite contenerlo ni reducirlo a mismidad: «la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella» (2000 [1982], p. 71), «el rostro me habla y, con ello, me invita a una relación inconmensurable con ningún poder que ejerza yo, ya sea disfrute, ya sea conocimiento» (2002 [1961], p. 219).

Este exceso del otro respecto a mis posibilidades de comprensión se aplica tanto para Lita como para el espectador. El discurso, incluido el literario y el cinematográfico, puede

---

35 Žižek (2008) se refiere a un «fetiche levinasiano» al destacar la falsa ilusión de que podamos saber quién es el otro solo contemplando su rostro, obviando «la oquedad, la oscuridad», el hecho de que «los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser» (p. 19); no obstante, el concepto de Lévinas justamente pone en suspenso esa pretensión.

tematizar al otro sin lograr atraparlo como contenido: «Es verdad que el otro se puede presentar a uno como tema, pero su presencia no queda absorbida en su estatuto de tema […] la estructura formal del lenguaje anuncia la inviolabilidad ética del Otro y, sin tufo alguno de *numinosidad*, *su* santidad» (p. 216). «El hecho de que el rostro sostenga gracias al discurso una relación conmigo no lo coloca dentro de Mismo» (p. 217). El rostro «es lo que no puede convertirse en un contenido que vuestro pensamiento abarcaría; es lo incontenible, os lleva más allá» (2000 [1982], p. 72).

Justamente esto entraña para Lévinas la idea de *infinito*: «el desbordamiento del pensamiento finito por su contenido efectúa la relación del pensamiento con lo que sobrepasa su capacidad, con aquello que el pensamiento aprende en todo momento sin que le suponga un obstáculo» (p. 219). El rostro es la certeza de lo humano preñada de la incertidumbre de lo humanamente diverso, de lo excesivo, de lo *infinito*. Frente al rostro de Jesús no hay una respuesta —ni una condena ni una absolución— tan solo una intuición ante su guiño de que hay algo que se nos escapa, algo que reclama ser comprendido, pero excede nuestra comprensión: una incógnita, en resumen, y una incertidumbre que interroga al espectador en el sentido que plantea Lévinas: «La relación ética que sostiene el discurso no es, en efecto, una variedad de la conciencia, cuyo rayo parte del Yo, sino que pone en cuestión al yo. Esta puesta en cuestión parte del otro» (p. 217). Laura Mora acepta esta puesta en cuestión y expresa su aceptación artísticamente tanto en *Matar a Jesús*, como en *Los reyes del mundo*, su siguiente película, en la que ahonda en el mundo del abyectado

1.2. La comprensión del mal en la visión artística de Laura Mora

Antes del asesinato de su padre y de empezar sus estudios profesionales, Laura Mora ya había descubierto cuál era el tipo de cine que quería hacer, tras comprender, como espectadora, la utilidad de este arte como herramienta política (Mora, 2021 [2020], 7:30-7:47). Se infiere, al poner en relación este testimonio con su obra, que alude a lo *político* en un sentido que trasciende lo panfletario. Ella insiste en que Colombia necesita observar con atención su violencia, un tema que, aunque recurrente, según ella, requiere mayor exploración cinematográfica. Este tema atraviesa sus tres largometrajes: *Antes del fuego*

(2015)[36], *Matar a Jesús* (2017) y *Los reyes del mundo* (2022). Sin embargo, son las dos últimas en las que parece consolidarse su visión artística. Tres elementos son centrales en su indagación: el mal, Medellín y sus jóvenes abyectados. *Matar a Jesús*, por tanto, significa un punto de inflexión importante en su trayectoria. En ella se conjugan dos elementos para tomar en consideración: lo autobiográfico y un tratamiento de la violencia con ciertas peculiaridades frente a obras afines temática y formalmente que la anteceden en el campo cinematográfico colombiano.

1.2.1. Mora y Medellín: de lo autobiográfico a lo autoficcional

Mora cuenta que en un inicio rehuyó hablar de la dimensión autobiográfica de su película porque no quería que predispusiera a los espectadores a recibirla como una obra sobre lo individual, puesto que esta versa sobre un problema social que ha afectado a muchas familias en Colombia; sin embargo, fue entendiendo que el reconocimiento de que hay una base personal en lo narrado no riñe con que se atiendan ni la dimensión social del fenómeno que es el sicariato en Colombia, ni su trasfondo: la exclusión social. En una entrevista de 2008, posterior al estreno de la película en Cannes, aclara hasta dónde llega lo autobiográfico y dónde empieza la ficcionalización:

> Yo siempre digo que lo más autobiográfico de la película, además del hecho de que a mí también me mataron a mi papá, es el dolor. Tenía 22 años, la misma edad de Paula [Lita], la protagonista de la historia. Tenía una relación abierta e íntima con mi papá, tal como se ve en la película. Mi papá era abogado y profesor, que era lo que realmente le apasionaba, aunque no tenía mucho tiempo para dar clases, y en la película él es profesor de tiempo completo […] Siento autobiográfica también la forma en la que percibo Medellín y la relación de la protagonista con la ciudad. Pero digamos que en el cómo pasaron las cosas fue diferente. Yo no conocí al asesino de mi papá […] Tampoco estuve junto a él cuando lo mataron.

En este sentido, se puede considerar que la película tiene un carácter autoficcional, según la conceptualización de Alberca (1996), puesto que, por una parte, no es plenamente

---

[36] Un *thriller* policiaco de regular factura en el que desarrolla una hipótesis sin bases documentadas sobre las causas del genocidio que tuvo lugar durante la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla M-19.

autobiográfica y, por otra, si bien el personaje no tiene el mismo nombre que la directora, comparte con ella rasgos evidentes para su identificación. Mora vivía en Medellín, tenía 22 años y estudiaba fotografía cuando su padre fue asesinado. Este, al igual que el de la ficción, era abogado y docente (aunque no de tiempo completo, como el padre de Lita), y los presuntos motivos por los que fue asesinado coinciden con los que se mencionan en la película, en ambos casos con la marca de un grado de incertidumbre: su defensa, como abogado, de los derechos sociales (Bernal, 2018). Adicionalmente, en la selección de la actriz natural que interpreta a la protagonista, la directora tomó en cuenta ciertas similitudes entre las dos. Cuenta que eligió a la actriz protagónica, Natasha Jaramillo, porque su novio de entonces le dijo: «Esa pelada me recuerda a vos cuando tenías esas edad» y, tras conocerla, se sintió identificada con su temperamento (Mora y Roldán Rueda, 2018).

El paso de la experiencia autobiográfica a la puesta en forma cinematográfica está mediada por dos procesos sobresalientes: el proceso íntimo de duelo, que en este caso, por sus propias dinámicas va conduciendo a la ideación de una película, y el proceso de creación cinematográfica, con sus demandas específicas, que apuntan a la comunicabilidad de la historia dentro de las peculiaridades de ese lenguaje artístico. Se trata de dos procesos a tal punto intrincados que se puede considerar la película como parte del trabajo de duelo de la artista, y que permiten observar el tránsito de lo más íntimo a lo social.

Tras el asesinato, en 2002, Mora se sentía traicionada por la ciudad y portaba tanto odio que optó, en 2003, por tomar distancia e irse a Australia, donde vivió durante cinco años y trabajó como mesera para financiarse la carrera de cine (Mora y Roldán Rueda, 2018). Cuenta que estando allá, aproximadamente en 2004, soñó que estaba en un mirador al que llegó un muchacho de su edad con el que empezó a conversar y este le dijo: «Yo me llamo Jesús y yo maté a su papá». La recurrencia del sueño la condujo a escribir un texto que llamó «Conversaciones con Jesús», en el que recogía los diálogos soñados e imaginados con el asesino de su papá. Llegó a completar unas 70 páginas, las cuales tomó como base para la escritura de la película (14:00-15:50). Esta escritura onírica, que hacía parte de la búsqueda de sentido que entraña el duelo, constituyó un primer dispositivo de distanciamiento creativo frente a su propia vivencia. Luego vino la escritura del guion,

segundo dispositivo de distanciamiento, tarea en la que Mora (2018) destaca la importancia de su coguionista, Alonso Torres: «Para mí era demasiado difícil separar la ficción de la realidad y él tenía mucha más cancha escribiendo […] Él me entendió porque había pasado por un dolor similar al mío. A él también le mataron a un ser querido».

El padre es el centro de su duelo y a cuya memoria está dedicada *Matar a Jesús*[37]: «La película es la carta de amor […] más grande y más honesta con la que pude rendir homenaje a mi papá» (Mora, 2018). Así mismo, en palabras de Fattori (2022), allí se materializa la necesidad de Laura Mora de encontrar alguna respuesta al asesinato de su padre y encontrarle algún sentido a la violencia (p. 100).

Esta búsqueda de sentido, en el marco de un proceso de duelo, es análoga a la travesía de Lita, entre las metas de la venganza y el encuentro con el *rostro* del asesino. Travesías que parten del odio, pero conducen a una exploración en torno a lo odiado, en búsqueda de una mayor comprensión. Dicha exploración tiene dos ejes: el individuo y la ciudad, Medellín, significante de la sociedad y la institucionalidad que lo ha abyectado.

Después de abstenerse de apretar el gatillo, Lita recorre la casa, pasando junto a los familiares de Jesús, arma en mano, hacia la salida. Regresa al mirador al que este la había llevado. Se ve Medellín, la ciudad que le arrebató a su padre y que convirtió a Jesús, un muchacho de barrio, en el asesino. Tiene la sangre de los dos mezclada en su camiseta. Le arroja el arma a la ciudad, como diciéndole «te devuelvo lo que me has querido dar; no acepto en lo que me has querido convertir». En cierto sentido, el rol antagónico, encarnado por Jesús en un principio, se va desplazando a la ciudad, que se muestra hostil con los personajes, a «la propia sociedad colombiana» (Díaz-Maroto, 2021, p. 299) y a las estructuras sociopolíticas más profundas que están en la base de la marginación, abyección y falta de oportunidades para jóvenes como Jesús.

Esta imagen de confrontación con la ciudad también tiene una base autorreferencial: «En el momento en que mi papá fue asesinado, yo tenía rabia hacia la ciudad en sí misma [...] Me fui a un mirador [...] a gritarle a la ciudad, a putearla [...] porque sentía que me había

---

[37] Al final de la película, aparece la dedicatoria: «A mi padre» (1:34:58).

traicionado» (Mora, 2021 [2020], 5:50-6:14). En una entrevista previa había contado lo siguiente: «Medellín me despertó una violencia muy extraña. Una violencia que se ve reflejada en *Matar a Jesús*. Yo sentía que no podía estar más allá porque estaba […] a punto de cruzar una línea de algo, quizá algo malo» (Mora, 2018). Sin embargo, aunque *Matar a Jesús* da cuenta de la hostilidad de la ciudad, la directora inscribe esta representación en una relación con la ciudad diferente de la que experimentó antes de irse a Australia: «Lo que ha sucedido es que otra vez me he vuelto a enamorar de ella [de Medellín], de su tragedia y de su belleza. Es una relación de lo sublime, de estar al borde de un abismo que te llama» (Mora, 2021, 6:16-6:38).

La imagen antes descrita, de Lita observando, confrontando, la ciudad, abre y cierra la película, y simboliza el reinicio, en el sentido de Augé (2019 [1998]). No se trata de un final feliz, puesto que la ciudad representada se caracteriza por su hostilidad, sino de los retos de seguir adelante en una sociedad con las características que se han descrito. La relación de autorreferencialidad que se ha planteado permite vislumbrar, más allá de lo narrado en la película, un rumbo posible para afrontar este reto: el camino del arte para nombrar la ciudad, su mal, sus horrores y sus víctimas, y el modo de nombrarla es aceptando el llamado al abismo que Medellín le hace:

Lita, arma en mano, ha participado del mal que la ciudad inocula en sus habitantes. Ruiz-Mendoza (2022) afirma que *Matar a Jesús* permite observar la legitimidad de «emociones tradicionalmente concebidas como *negativas* al poner en primer plano el resentimiento y la voluntad de venganza como punto de partida hacia el encuentro entre víctima y victimario» (p. 136). En Lita, la directora ha volcado el odio que ella misma experimentó: «Yo reconocí mi oscuridad; a través de la violencia y el asesinato de mi papá, yo entendí que todos tenemos un asesino adentro»[38] (Mora, 2021 [2020], 10:30-10:38). Añade que «eso fue muy revelador y muy horroroso», teniendo en cuenta el contexto colombiano, en el que la violencia y el asesinato parecían estar naturalizados (11:00-11:40).

[38] En el prólogo de *El pelaíto que no duró nada*, Mora (2020) dice que experimentó las mismas emociones de Wílfer, el narrador de esta obra testimonial, de Víctor Gaviria: «la rabia, la patada, la negación, la falta de aire, las ganas de matar» (p. 14).

1.2.2. Marcos y encuadres para la comprensión del mal

Antes de ahondar en el problema del mal y sus representaciones, me quiero detener en dos ideas contenidas en estos testimonios: la primera es el reconocimiento de la propia oscuridad como un factor que puede favorecer el perdón, el no juicio o la búsqueda de comprensión de la oscuridad ajena (la idea bíblica de que «el que esté libre de pecado arroje la primera piedra»), y la segunda, más polémica, es que «todos tenemos un asesino adentro». Es posible aceptar esta idea si se circunscribe exclusivamente a la potencialidad del asesinato: todos podemos, teniendo en cuenta la fragilidad del *rostro*, referida por Lévinas, y la existencia de ese *poder*; sin embargo, no todos podemos si nos atenemos a que tal poder es restringido por la prohibición que entraña el *rostro* mismo. Arendt (2021 [1963]) lo expresa con la mayor claridad: «media un abismo entre la realidad de lo que tú hiciste y la potencialidad de lo que los otros hubiesen podido hacer» (p. 406).

La diferencia entre Lita y Jesús es que aunque ella haya considerado matar, no lo hace. Esta diferencia es justamente la que le da sentido ético a su travesía: tiene la libertad de decidir si se venga o se abstiene. El reconocimiento de las diferencias en las circunstancias de vida de los dos permite hablar de diferentes grados de libertad: Lita, a pesar de haber sido presa del odio, es un sujeto libre; Jesús está constreñido por la fatalidad, que hace parte de la concepción que Mora transmite de los abyectados en sus dos películas más recientes. En un sentido similar, Todorov (2002 [2000]) plantea que

> todos los hombres son potencialmente capaces del mismo mal, pero no lo son efectivamente, pues no han tenido las mismas experiencias: su capacidad de amor, de compasión, de juicio moral ha sido cultivada y ha florecido o, por el contrario, ha sido ahogada y ha desparecido» (p. 151).

Es decir, Todorov asocia la tendencia al bien con unos aprendizajes y estímulos situados contextualmente (ya se desarrolló, más arriba, la relevancia de la educación y el amor familiares y, especialmente, paternos en la decisión de Lita, como *alter ego* de Mora, de no apretar el gatillo). Respecto a la exploración del mal y del otro, el filósofo búlgaro señala que es necesario reconocer

> nuestra pertenencia a la misma humanidad e interrogarse sobre sus consecuencias […] aunque no perdamos por completo nuestra autonomía de sujetos, podemos reconocer que no hay ya ruptura entre uno mismo y los otros (porque los demás están en nosotros y

> vivimos a través de ellos) ni entre el mal extremo de los campos de genocidio y el mal cotidiano que no es familiar a todos» (p. 152).

Dentro de esta línea, cuando se le pregunta por la alternativa al perdón religioso para alguien laico, Levi (1998a [1986]) responde: «Pienso que para el hombre laico, que es lo que soy yo, lo esencial es comprender y hacer comprender. Es tratar de desmitificar esta representación maniquea del mundo en blanco y negro» (p. 195). A Laura Mora el hallazgo de lo otro —el mal— en ella misma, la conduce a indagar sobre el otro, el asesino o el que vive de manera abyecta. La venganza como *leit motiv* de *Matar a Jesús* le permite explorar la tensión entre víctima y victimario a través de un hilo que los aúna en la participación del mal, aunque en grados categóricamente diferenciables, y les da la oportunidad de reconocerse mutuamente. De acuerdo con Bernal (2018), esto ocurre a tal punto que la película «consigue que los roles de víctima y verdugo se intercambien (a veces, incluso, dentro de un mismo plano)» (p. 64). Se trata de una borradura de la delimitación maniqueísta entre el bien y el mal, que recuerda las consideraciones de Levi, para quien es un error pensar la humanidad dividida en dos, olvidando las zonas grises, por ejemplo, que «un oprimido puede convertirse en un opresor» (p. 173).

En sus testimonios, cuando alude a dicha búsqueda estética, Mora habla casi indistintamente del mal, el horror, lo sublime y la belleza: «poder encontrar la belleza también exige muchas veces tener que pasar por ese horror» (22:50-22:59), «yo siempre he encontrado belleza en el mal» (Mora, 2021 [2020], 8:20). Se puede inferir que cuando habla de *belleza*, puede estar apuntando a la posibilidad de encontrar un sentido estético en la exploración del mal, el horror o la abyección. Por otra parte, el concepto de *lo sublime*, que en la teoría heredera de Kant se opone a lo bello, hace referencia a un exceso para las posibilidades de comprensión; sin embargo, Kant no llega a considerar la violencia humana como parte de lo sublime. Un concepto relativamente cercano es el de *infinito* de Lévinas, que también contempla lo excesivo para la comprensión. En cualquier caso, dicho exceso no obsta para que el arte persiga la comprensión e intente simbolizarla, aunque sin llegar a contenerla.

En cuanto al mal, especialmente desde el holocausto, la pregunta por su emergencia en contextos donde, en teoría, estaría proscrito, viene inquietando a filósofos y artistas interesados en trascender la idea de lo *impensable* de la maldad humana, para poner

énfasis en que quienes llevan a cabo actos atroces contra otros seres humanos (o contra seres sintientes en general), actos llamados *monstruosos* o *inhumanos*, no son monstruos. Lo *inhumano*, en estos casos, es una expresión paradojal para referirse a alguna acción humana que no responde a las expectativas formadas en civilizaciones que rechazan el mal extremo, respecto a lo que no debería hacer un ser humano. Que sean seres humanos quienes llevan a cabo estas acciones monstruosas o inhumanas hace más acuciosa la inquietud sobre cómo, en el marco de lo humano, se produce el mal, con miras a pensar cómo puede evitarse en el futuro.

Para Bergalli (2012), analizar las raíces del mal se enfrenta con lo que no parece tener explicación cuando «los valores que conserva y que ha elaborado la humanidad en sus distintas evoluciones culturales, normativas, etc., son valores que tienden al bien» (p. 15). Uribe Botero (2009) plantea que «con la brutalidad de su acto, el perpetrador nos obliga a ser testigos de lo impensable» (p. 166). Impensable es otra expresión paradojal; con ella, la filósofa colombiana se refiere a la transgresión de «los órdenes naturales y morales que dan sentido a la vida humana compartida» (p. 167). Para indagar por las condiciones en las que lo impensable ha sido posible, diversos teóricos estudian el problema bajo las categorías de mal radical[39], abyección, perversidad, crueldad (p.e., Castañeda, 2012) y atrocidad (p.e., Lara, 2012).

Se trata de una problemática de particular interés en Colombia, dada la historia de violencia ininterrumpida del país desde su independencia, su especial virulencia durante el periodo denominado con ese nombre (La Violencia, 1948-1964), y su continuidad a través del conflicto con las guerrillas, los paramilitares, las organizaciones de narcotráfico y otras organizaciones criminales, que han incluido el sicariato entre sus prácticas del horror y, a la vez, este se deriva de ellas con cierta autonomía. Para abordar los modos de exterminio contemporáneos en Colombia, un antecedente que no deja de ser relevante, por su gravedad y por las numerosas reflexiones en torno suyo, son los estragos del

[39] El concepto de *mal radical* es de Kant. Arendt lo utilizó en *Los orígenes del totalitarismo*; sin embargo, considerando que el mal es extremo, pero carece de profundidad y de raíz, prescinde de este concepto y opta por hablar de *banalidad del mal*. Esto lo explica en dos cartas de 1963, dirigidas a Mary McCarthy (1963a) y a Gershom Scholen (1963b), ambas incluidas en *La pluralidad del mundo* (2019).

nazismo.

1.2.3. La aniquilación del otro: el holocausto, La Violencia, las guerras internas en Colombia y el sicariato

El holocausto, La Violencia, la guerra intestina que siguió este periodo[40] y, en particular, el sicariato, como expresiones del mal, al mismo tiempo que vehiculan una pregunta común sobre cómo se produce la pérdida de reconocimiento de la humanidad de los otros, al punto de aniquilarlos sistemáticamente, tienen lugar en condiciones muy diferentes, sobre las que es necesario discernir. Para el caso del nazismo, se trata de un mal instaurado como norma desde un Estado fuerte, es decir, un mal inscrito en marcos culturales dominantes y asociados a una ideología política[41] a su vez dominante (por lo cual, una ley perversa avala el mal, aunque haya otra ley previa, puesta en suspenso, que lo prohíbe)[42]. La Violencia, que dejó cerca de doscientas mil muertes, se caracterizó por un Estado débil, incapaz de hacer cumplir la ley, de manera que se establecen unos marcos culturales ambivalentes, en los que el aniquilamiento del adversario se prohíbe, pero no se puede evitar y, debido a la pugnacidad entre ideologías políticas, la diferencia política degenera en aniquilación del adversario (mientras la ley resulta inoperante ante la criminalidad extendida). La guerra dispersa subsiguiente comparte estas características, excepto que los móviles dejan de ser estrictamente políticos y los marcos culturales se escinden entre los principios ciudadanos y del Estado, y los de los grupos armados al

---

40 Uribe Alarcón (2018 [2004]) dice que «los asesinatos y las masacres se han utilizado para consolidar territorios y definir fronteras entre los grupos armados que se disputan el control de extensas zonas del territorio nacional» y hace referencia a más de doscientos mil muertos en el contexto de la Violencia, es decir, entre 1948 y 1964 (p. 121). El Observatorio de Memoria y Conflicto, que hace parte del Centro Nacional de Memoria Histórica, contabiliza, entre 1958 y el 31 de marzo de 2023, 269.306 muertes enmarcadas en el conflicto armado colombiano.

41 Cabe aclarar que la misma *banalidad* que se desprende de las respuestas de Eichmann durante su juicio, llevan a Arendt a restar peso a lo ideológico en sus acciones. Así lo señala (2019 [1963a]) en la carta a Mary McCarthy: «La ideología no había influido tanto en Eichmann como supuse en el del totalitarismo [se refiere a *Los orígenes del totalitarismo*]. Puede que yo haya sobrestimado el impacto de la ideología en el individuo» (p. 361). En todo caso, como se verá más abajo, la investigación de Goldhagen (1997) sobre las acciones de civiles en contra de judíos sí demuestra el relieve de la dimensión ideológica del mal, al menos en cuanto el prejuicio y la estereotipación participan de lo ideológico, lo cual, para Arendt, hace parte de la *banalidad*.

42 Arendt (2021 [1963]) lo plantea en estos términos: «los delitos [del nazismo] se cometieron en el marco de un ordenamiento jurídico *legal*» (p. 422), si bien este ordenamiento lo sustentaba «un Estado fundado en principios criminales» (p. 423).

margen de la ley (guerrillas, paramilitares, grupos de narcotráfico y otras bandas criminales). Finalmente, el sicariato actual (especialmente visible desde finales de los años ochenta), se inscribe en unos marcos culturales no dominantes y no necesariamente asociados a alguna beligerancia política que se use como justificación ideológica del mal (la ley lo persigue, aunque puede ser que con un grado importante de impunidad). Una diferencia adicional es que el mal en el nazismo se instaura desde una centralidad cultural y geopolítica, mientras que los excesos de La Violencia, las guerras dispersas posteriores y el fenómeno del sicariato se asocian a condiciones de marginalidad política, cultural y geográfica: la ruralidad en el caso de La Violencia y la guerra dispersa posterior (con la diferencia de que los grupos que practican el terror sobre los habitantes locales, especialmente rurales, obedecen a estructuras translocales), y las zonas marginales de las ciudades en el del sicariato.

De la centralidad y dominancia del mal durante el nazismo (especialmente en relación con los *lager*), es decir, el mal ejecutado por personas plenamente inscritas en la cultura dominante y con una sistematicidad institucionalizada, una pregunta que ha inquietado a filósofos e investigadores sociales ha sido su *banalidad*, en el sentido de Arendt (2021 [1963]). Levi (1998a [1986]), por ejemplo, se refiere a un caso comparable con el de Eichmann, analizado por la filósofa alemana: el de Höss, el comandante de Auschwitz, quien «frente a la horca aún no había comprendido. Dijo: yo hice lo que me pidieron. Cumplí con mi deber de SS, de oficial; y lo que hice lo hice bien» (p. 195). El diario que los polacos le piedieron a Höss que escribiera ilustra cómo una persona sustancialmente «normal»

> se introdujo en una máquina que lo fue transformando en lo que mis lectores llaman un *monstruo*. Pero tampoco él era un monstruo. Porque no es que le gustara especialmente matar gente, no experimentaba deleite o placer en el exterminio. Simplemente era un oficio, el oficio que le habían asignado y que él había aceptado (p. 196).

La indagación de Goldhagen (1997), quien centra su análisis en el caso de civiles alemanes que participaron en asesinatos y deportaciones sin estar obligados institucionalmente a hacerlo, permite establecer conexiones un poco más directas con el caso de La Violencia, puesto que él aborda el problema ya no en relación con funcionarios de la muerte en ejercicio de su labor, sino con ciudadanos comunes que matan y hacen

daño a otros ciudadanos, los judíos, porque lo consideran correcto. Según sus hallazgos, dichos ciudadanos creían que los judíos no eran humanos en lo esencial, sino demonios en forma humana que debían ser destruidos, una imagen antisemita que, en gran medida, antecedió al nazismo y puede explicar su auge (p. 34).

Uribe Alarcón (1990 y 2018 [2004]) también encuentra un odio de base política en la deshumanización que, durante La Violencia (1948-1964) llevaba a los campesinos de una vereda a masacrar a sus vecinos de la vereda contigua, con quienes, a diferencia del caso alemán, no había diferencias étnicas: compartían idioma, religión, raza e historia. Se trata, en todo caso, de una degradación de lo político que conduce a representarse al otro, por razones partidistas, a través de prejuicios y estereotipaciones. Frente a este periodo, sobresale la inquietud de los investigadores por la sevicia con la que, tras matar, se recurría a «rematar y contramatar», términos que usa Uribe Alarcón (1990) para titular su investigación y hacer referencia al común ultraje de los cadáveres durante ese periodo[43].

En los casos del holocausto, de La Violencia y de una parte significativa de la guerra dispersa posterior, en Colombia, un móvil frecuente es político, y un modo de convertir la diferencia en odio (y de convencerse de que hacer el mal es hacer lo correcto) ha sido concebir al otro como si no fuera humano. En cambio, las razones políticas no están en la base del accionar del sicario colombiano contemporáneo (pueden estarlo, o no, en la del autor intelectual): al que debe ser asesinado no es necesario concebirlo como un monstruo o como un enemigo; aun así, su humanidad, sin necesidad de alguna forma de odio específicamente dirigido que justifique su accionar, es forcluida y su *rostro* es negado. Es decir, el abyecto motivado políticamente y el sicario comparten el uso del odio como músculo, el odio necesario para aniquilar; pero se pasa de un odio amparado en la adhesión a un ideario político que se expresa como un «fanatismo obsesivo», según lo califican Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005], p. 380), a otro odio, *difuso*, dirigido potencialmente a toda la sociedad. La víctima no lo es porque se la odie específicamente, pero se puede enfocar en ella el odio difuso hacia la sociedad o su envés:

---

[43] Pero también antes de este periodo y después, hasta la actualidad. Uribe Alarcón (2018 [2004]) explica que los procedimientos de exterminio en las guerras internas en Colombia han incluido entre sus procedimientos masacres, mutilaciones corporales y violaciones: «Tales comportamientos con el cuerpo del enemigo no han variado sustancialmente a lo largo de los dos últimos siglos» (p. 80).

la falta de amor hacia el prójimo por la que se cierra el espacio para la imaginación empática que requiere reconocer el *rostro* cuando se mira al otro a la cara.

Quiero destacar cuatro aspectos de las masacres en Colombia que ha planteado Uribe Alarcón en sus estudios sobre el tema y que pueden resultar útiles para indagar por el fenómeno del sicariato: su dimensión semántica, su carácter sintomático y anómalo y la disociación identitaria que ponen en juego los asesinos respecto a sí mismos y a sus víctimas. En su libro de 2018 [2004], ella cataloga las masacres, de las cuales se tiene registro en Colombia a lo largo de dos siglos, como «el sello distintivo del conflicto colombiano, por tratarse de eventos reiterativos y plagados de contenidos no simbolizados que se repiten y retornan, a la manera de pasajes al acto» (p. 21). Destaca de ellas que «los procesos de animalización empleados por los perpetradores fueron, ante todo, actos del lenguaje, miméticos y performativos que, a ojos de los perpetradores, asimilaban a las víctimas a cosas y animales» (p. 22) y las califica como *síntomas* —en el sentido psicoanalítico, pero en la escala social—, en tanto expresiones de «aquello que queda sin simbolizar» (p. 78). Sin perder de vista su carácter sistemático, en un libro previo, de 1990, se refiere a ellas como *anomalías* (Uribe Alarcón, 1990, p. 193), en el sentido (se asume, puesto que no desarrolla las implicaciones del término) de erupciones del mal relativamente excepcionales en contextos culturales en los que los valores instaurados propenden al bien. Es decir, la noción de *anomalía* permite diferenciar casos, incluso sistemáticos, de ejercicio extremo del mal, que tienen lugar en contextos en los que institucionalmente se busca el bien, de casos en los que el mal no es la excepción, sino la regla, como aquellos en los que el mal está instaurado como ley del Estado.

En última instancia, al analizar las «tecnologías del terror» que permiten animalizarse a sí mismo, como depredador, o animalizar a la víctima con el fin de disolver el obstáculo que lo humano, el *rostro*, entrañaría a la hora de matar, Uribe Alarcón (2018 [2004]) se refiere a una «escisión de la identidad» utilizada durante el periodo de La Violencia por «los matones a sueldo con el fin separar su identidad católica de su identidad delincuencial. De esa manera, evitan que estas entren en colisión […] procedimiento que les permite manejar sin contradicciones ni dilemas morales los delitos que cometen» (p. 93). Aclara que estas prácticas se extienden también a los paramilitares en el siglo XXI (p. 88). Se trata de «una posición que suspende momentáneamente su identidad. La

representación que hacen del *Otro* lo transmuta en animal o en cosa, por lo cual nada de lo que lesionan los perpetradores de las masacres es, a sus ojos, humano» (p. 94).

Lo anterior trae consigo un gran interrogante sobre cómo logra matar el sicario, es decir, cómo logra eludir la prohibición del *rostro* sin necesidad de imponer sobre este una máscara de maldad, monstruosidad o animalidad, que inhiba la mirada humanizante, o si lo hace, cómo se produce esta proyección que le borre el *rostro* a su víctima. Un segundo interrogante es en torno a la particularidad de la sistematicidad del sicariato, diferente de la del exterminio por parte del Estado nazi y del exterminio por cuenta de la extrema polarización bipartidista durante La Violencia. Ocurre una transición del abyecto que se justifica en lo político[44] al sicario cuyo móvil no es sino el económico. El sicariato no hace referencia a casos aislados, sino a otro tipo de sistematicidad perversa, inscrita, en todo caso, en la cultura: un *Ungeist* (como se denominó en Alemania el *no espíritu* o el *antiespíritu*) que, de modos complejos, se deriva del espíritu, puesto que la estructura institucional y cultural que abyecta genera lo abyectado. Se trata de un ejercicio del mal ejecutado por sujetos excluidos de la sociedad y que no actúan según los valores de la cultura dominante, sino de una cultura marginal inscrita, en todo caso, en la dominante, en la sistematicidad de sus dinámicas de abyección y de sus usos de lo abyectado. Finalmente, dada dicha sistematicidad, el sicariato también se puede pensar, como un *síntoma social* y se puede situar bajo la categoría de lo *anómalo*. Por otra parte, el sicario tiene un antecedente abyecto en la historia de la violencia en Colombia: el niño abandonado[45].

El sicariato, junto con otras formas permanentes de la violencia en el acontecer nacional posterior a 1968 (guerrillas, grupos paramilitares y narcotráfico), y en el mundial, se ha vuelto parte de lo que Laura Mora (2021) cataloga como una «oscuridad compartida», como rasgo característico de la especie humana. Señala que dicha oscuridad debe ser contenida, pero «lo que ha pasado en Colombia es que no hemos sido capaces de contener nuestra propia oscuridad» (10:50-11:00), y asocia esto con que «en Colombia hay una

---

44 *Incluido políticamente, pero excluido culturalmente*, como plantea Wills (2002). Esto se amplía más adelante

45 Sobre esto se vuelve en el segundo capítulo.

dificultad enorme con querer mirarnos», por cuanto «ver lo que somos, que es horroroso [...] nos aterra» (22:00-22:27).[46]

Dicha visión parece paradójica en el contexto del posacuerdo, que podría haber generado unas cinematografías más esperanzadas tras la desmovilización de las Farc. Sin embargo, la complejidad del conflicto colombiano dejaba claro que, aunque el acuerdo con esa guerrilla era deseable, no significaría el fin de las violencias bélicas ni de la pugnacidad política en torno a ellas. De hecho, la producción de *Matar a Jesús* inició el mismo día que los colombianos votaron mayoritariamente «no» al acuerdo de paz con las Farc. Claramente la complejidad del conflicto social colombiano excede de lejos la desmovilización de una sola guerrilla (incluso, no toda ella), y un efecto del posacuerdo ha sido una mayor toma de conciencia sobre diferentes niveles de las conflictividades, cuyos efectos siguen recayendo en las poblaciones más vulnerables. En este sentido, Díaz-Maroto (2021) sitúa la película de Laura Mora en el marco de un cine que representa un relato histórico orientado desde puntos de vista no tratados en el marco de los acuerdos de paz con las Farc y que «apuesta por continuar representando la violencia y sus consecuencias, antes que adentrarse en la construcción de la paz»; se refiere, en particular, a la continuidad de la violencia en el posacuerdo (p. 289 - 301). La violencia, pues, requiere seguir siendo interrogada, como lo hace Mora en relación con el sicariato y la que considera su raíz (y podría pensarse: de lo que es *síntoma*): la exclusión social.

1.2.4. El problema de la representación: abyección, sicariato, sicaresca, realismo sucio y la influencia de Víctor Gaviria

En este marco, Medellín, epicentro de *Matar a Jesús* y punto de partida de *Los reyes del mundo*, al mismo tiempo que se significa a sí misma, se puede entender como una metonimia de Colombia y de las ciudades de los países en vías de desarrollo en el contexto globalizado actual: ciudades caracterizadas por los cinturones de miseria a los que son arrojados sectores importantes de la población, excluidos de la atención del Estado. Sobre esta ciudad, Mora despliega una mirada que se enfoca en el horror ocasionado por tal

[46] En un sentido similar, Uribe Alarcón (2018 [2004]) considera que «aunque las masacres han producido un gran impacto psicológico y moral entre los sectores rurales afectados, el país urbano ha permanecido indiferente» (p. 122).

abyección, una mirada que interroga el mal. Su búsqueda se centra en las dos figuras que antagonizan con Lita en *Matar a Jesús*: el individuo abyectado y Medellín, la sociedad que lo ha repelido a sus márgenes.

Para Kristeva (1988 [1980]) la abyección es el reverso de «los códigos religiosos, morales e ideológicos sobre los cuales se fundan el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades. Estos códigos son su purificación y su represión. Pero el retorno de su reprimido constituye nuestro apocalipsis» (p. 279). Si bien la psicoanalista francesa de origen búlgaro centra su análisis en lo abyecto individual[47], se puede considerar que así como, en la escala individual, en un sentido psicoanalítico, este retorno parte de lo reprimido, en la escala social, lo hace desde los márgenes de las sociedades y, en especial, de los márgenes de sus ciudades, que es la cuestión que aborda Mora en sus dos últimas películas. Esto trae de nuevo la cuestión de lo sintomático, sugerida por Uribe Alarcón en relación con las masacres.

El abyectado, en un sentido sociológico y no psicoanalítico, es el excluido social y culturalmente: en la medida en que, en términos prácticos, la cultura no lo incluye y la ley no lo protege, el abyectado desarrolla su propio sistema de normas y valores que pueden ir en contravía de los de las comunidades que lo han expulsado, puesto que, con Kristeva, la abyección es el resultado del horror que las civilizaciones descartan, pero que las ha nutrido, el horror «que se dan para construirse y funcionar» (p. 281). El *Ungeist*, es antiespíritu producido por el espíritu al cual, de todos modos, constituye, así sea de un modo sintomático.

En cuanto a los sujetos representados en las obras narrativas, cabe proponer una distinción entre dos sujetos de la abyección: el abyecto y el abyectado. Ambos son marginados —han sido abyectados de la sociedad—y, en principio, ninguno eligió la marginación. Sin embargo, el *abyecto* es el que se enuncia como tal y afirma con orgullo la validez de sus valores marginales y antiparadigmáticos, en tanto contravienen los del sistema que lo

---

[47] De acuerdo con Harrison y Wood (2001 [1992]), Kristeva observa una condición de pérdida de fe en los sistemas racionales o religiosos, y ve el sentido de abyección del sujeto individual como la condición básica que estos sistemas sirven para enmascarar (p. 1015).

marginó. Una obra que lo representa ejemplarmente es *Diario del ladrón*, de Jean Genet (1988 [1949]), en la cual se muestra la perspectiva del abyecto en primera persona, resultado de una experiencia vivida en carne propia. Este es un caso relativamente excepcional en el que el abyectado tiene la posibilidad de enunciarse como abyecto y ser escuchado: «Rechacé deliberadamente un mundo que me había rechazado», dice Jeannot, protagonista de esta obra (p. 84). En cambio, el *abyectado* es el personaje que no habla por sí mismo, con su propia voz, desde su propia experiencia, sino que es visto desde afuera y puesto a hablar a partir de las indagaciones y la imaginación del artista que intenta comprender su experiencia y circunstancias; es decir, desde una mirada que indaga en la narración (literaria o cinematográfica) por su condición de marginalidad extrema, pero bajo la restricción de lo inasible de su *rostro*.

Tal es el caso de la representación del sicario en *Matar a Jesús* y en dos novelas colombianas que la preceden: *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, llevada al cine por Barbet Schroeder en el 2000, y *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, igualmente llevada al cine, por Emilio Maillé en el 2005, y a la televisión en versiones colombiana (2010) y mexicana (2016-2019). En todas ellas, la suerte del sicario está echada. No es dueño de su destino y nadie puede cambiar su suerte: ni el amor ni la amistad de los suyos ni de alguien inserto en la sociedad *legal*. Con su exclusión, el sicario queda privado de las ventajas de la vida en sociedad, pero para la sociedad queda negada, también, alguna posibilidad de reconciliación (que el amor o la amistad entre los legales y los ilegales fuera posible, simbolizaría esa posibilidad utópica). Cardona Echeverri (2012) se refiere al sicario, en cuanto a ciertas representaciones cinematográficas y literarias de él, como el «héroe aberrante», en relación con su «glorificación» consumista y su «degradación moral colectivamente aceptada» (p. 140). No es el caso de la representación que lleva a cabo Laura Mora en *Matar a Jesús*.

En esta película, mientras el personaje intenta averiguar las razones del asesinato de su padre, se ofrece una mirada sobre las circunstancias del asesino, pero sin glorificarlo, como ocurre en otras producciones centradas en el delincuente, ni banalizar el crimen. Laura Mora extiende su actitud ético-estética de perdón, en el sentido de búsqueda de comprensión del contexto y los motivos del agresor, a su siguiente película, *Los reyes del mundo*. En *Matar a Jesús* el énfasis está en la tensión venganza – comprensión, pero, en

paralelo hay una búsqueda de los motivos del otro, el sicario, el abyectado, en procura de hacer visible su rostro humano. Esta búsqueda es el eje en *Los reyes del mundo*, película en la que Mora sigue desarrollando la hipótesis de que el comportamiento abyecto tiene su raíz en la exclusión.

Los protagonistas (no se enfatiza en si son sicarios, pero sí se muestra su disposición a robar y matar) han sido arrojados fuera del núcleo social, a sus confines, al límite, a una posición en la que se está excluido de los beneficios de la norma social, de manera que no tienen más remedio que romper puertas y ventanas, quemarlo todo, para obtener *algo* mínimo para sí. Como abyectados, quebrantan la normativa social porque justamente esa normativa los ha dejado por fuera, y solo pueden participar de la vida social de un modo abyecto, como perpetradores. Se representan como una manada, dentro de la cual toma tiempo al espectador reconocer las individualidades: Ra, Culebro, Sere, Winny y Nano.

«Tantas veces los mismos sin-nombre, tantas veces el *mismo combo*. Medellín ha parido y ha asesinado a esos muchachos miles de veces […] todos son pobres, desamparados, son los olvidados, los condenados», dice Mora (2020, p. 12) en el prólogo que hace a *El pelaíto que no duró nada*, relato testimonial recogido por Víctor Gaviria, sobre un grupo de muchachos del barrio Manrique de Medellín. El carácter de excluidos y desprotegidos por el Estado se remarca en relación con su travesía: como parte de un programa de restitución de tierras del Gobierno, van a reclamar unas tierras que fueron usurpadas por los paramilitares, tiempo atrás, a la abuela de Ra, ya fallecida. Ese mínimo reconocimiento por parte del Estado les daría una posición diferente en el mundo, lo cual es narrado como un imposible que les costará la vida. Adicionalmente, la directora los sitúa en una búsqueda desesperada por el reconocimiento social, a través de la representación de su participación, simbólicamente, en las protestas que tuvieron lugar en Colombia en 2021 y que, en múltiples expresiones precisamente abyectas, condujeron a saqueos, confrontaciones violentas, asesinatos y violaciones, entre otros excesos. De este modo, Mora insiste en la responsabilidad institucional por la exclusión de importantes sectores de la juventud y en su negativa a atender su llamado más que con represión

violenta[48] y asume una responsabilidad diferente, como artista, de intentar simbolizar y dar sentido a la problemática.

Para Lévinas (2000 [1982]), la responsabilidad es la «relación auténtica» con el otro (p. 73), lo cual incluye la responsabilidad con la responsabilidad del otro. Estas dos películas dan cuenta del modo en que Mora ha asumido, desde su concepción, tal responsabilidad, en este caso, como artista. Cuenta que hacer *Matar a Jesús* le permitió «empezar a indagar desde la imagen en cosas que tienen que ver con la violencia», tema que quiere seguir explorando porque considera que queda mucho que decir al respecto (Mora, 2021 [2020]), 16:40-17:00). Añade que le interesa la figura del sicario porque a ese chico también el sistema le ha fallado: «Ese chico mal educado, ese chico mal nutrido, es del que se ha servido el aparato criminal para volverlos la carne de cañón: que ellos mueran, que ellos pongan el rostro» (Mora, 2020, 1:01:30-1:02:23).

Con *Matar a Jesús*, se inscribe en una línea temática que, por sus desarrollos recientes, ha sido bautizada como *sicaresca* y que da cabida a una diversidad de obras dispares en cuanto a la calidad artística[49]. Un elemento común en las novelas de Vallejo y Franco es

---

[48] Dada la inmediatez temporal de dichas protestas y la gran pugnacidad por darles sentido, en un contexto de polarización política y electoral, su representación como mártires de los dos muchachos sobrevivientes hasta ese punto puede interpretarse como simplista y panfletaria. De todos modos, la narración cinematográfica se caracteriza por albergar un relato onírico o delirante, paralelo a las acciones que se pueden atender dentro de una clave realista. En este punto de la película, cuando en una acción desesperada los dos muchachos levantan una barricada, dentro de una iconografía afín a las imágenes de la protesta social de 2021, el tono onírico se impone sobre el realista, recreando una especia de otra vida de horror en la que los muchachos son victimizados de nuevo, y se remarca la imposibilidad de obtener las tierras que les habrían dado un lugar en el mundo y una oportunidad en la vida.

[49] El término lo propuso Abad Faciolince en una entrevista a la revista *Número* en 1995, de un modo que Osorio (2013) cataloga como despectivo; posteriormente lo volvió a emplear para referirse a las representaciones recurrentes de los sicarios «en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos» (2008, p. 515). Osorio considera impreciso el término, por cuanto estas novelas no tienen afinidades estructurales con la picaresca, como la palabra parece insinuar, y propone hablar de *novela del sicario*. El problema de la representación del sicario en la novela colombiana también es abordado por Van der Linde (2016); él destaca que «tras el homicidio de tres candidatos presidenciales –a finales de 1989 e inicios de 1990–, se publicó [en Colombia] una gama variada de textos sobre el sicario» (p. 241). El asesinato de personajes destacados a manos de sicarios, sin embargo, es incluso anterior: el político Rodrigo Lara Bonilla fue asesinado en 1984 por dos adolescentes en moto. Para Van der Linde, «los sicarios de ficción tienen un perfil común, son jovencitos (en algunos casos casi niños) que asesinan por encargo, codician las armas y las motos, aman con devoción a sus madres y hermanos, y no siembran sus esperanzas en el futuro». Añade que «es recurrente hacer surgir una representación del sicario causada por la pobreza extrema» y que «su condición de seres excluidos de servicios como la educación […], la vivienda digna, la urbanización planeada, etc., es la causa (casi determinista) que los

la erotización del sicario y la representación de una faceta bondadosa de este que entra en contraste con su oficio, lo cual se puede sintetizar en la imagen paradojal del ángel exterminador. Mora elude este imaginario y se concentra en los problemas de la marginalidad y de la fatalidad. La sicaresca se asocia también con un conjunto de representaciones que la han sucedido y con las que comparte el mundo de la ilegalidad: las historias de capos del narcotráfico y líderes de grupos delincuenciales. De hecho, Mora trabajó en *El patrón del mal*, versión colombiana de la vida delincuencial de Pablo Escobar, más atenida a la realidad que otras series basadas en el narcotraficante, como *Narcos*, y más enfocada en las víctimas, lo cual hace una diferencia enorme, puesto que el espectador se puede identificar con estas, en vez de hacerlo con el perpetrador. En cualquier caso, Mora cuenta que rápidamente concluyó que no le interesaba hacer televisión ni participar en ese tipo de producciones.

La crítica cinematográfica se ha centrado en dos rasgos de *Matar a Jesús* a través de los cuales la sitúan en tendencias del cine antioqueño y nacional. El primero se refiere a la tematización de los conflictos sociales. Por ejemplo, Fattori (2022) afirma que la intersección política en la que *Matar a Jesús* se desarrolla está influida por la historia del conflicto interno, la desigualdad geopolítica y la construcción de paz y los proyectos neoliberales estatales (97) y que la película capta la desesperación de las comunidades marginales en las que la autoridad legal apenas existe (p. 98). En esta línea se destacan el abordaje del asesinato de líderes sociales (Díaz-Maroto, 2021), la marginalidad, la impunidad y la falta de presencia del Estado (Bernal, 2018; Puerta-Domínguez, 2018 y 2019; Díaz-Maroto, 2021; Arias, Hurtado y Santana, 2021; Ruiz-Mendoza, 2022, y Fattori, 2022) y el rol protagónico que se le da a Medellín: Puerta-Domínguez (2019) asocia la película con un cine producido en esta ciudad durante las últimas tres décadas que se caracteriza por aludir «al no futuro de los habitantes periféricos» (p. 293). El segundo rasgo es que recoge la herencia de la cinematografía de Víctor Gaviria[50],

obliga a delinquir y luego a volverse asesinos» (p. 239). En un sentido similar, Williams y Medrano (2018), dicen que «un hilo común en la mayoría de estas novelas es la presencia de un joven protagonistas con un fondo empobrecido no solo de privación económica, sino también de abuso psicológico y abandono» (p. 216).

[50] Director y guionista de cuatro largometrajes: *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2017).

centrada en la realidad colombiana más dolorosa y que se cataloga como *realismo social* (Puerta-Domínguez, 2018 y 2019) o como *realismo sucio* (Fattori, 2022)[51].

En efecto, Mora reconoce a Gaviria como su maestro y una figura paradigmática en el campo cinematográfico colombiano. Ella prologa, en 2020, la reedición de *El pelaíto que no duró nada*, en el que Gaviria recoge el testimonio de un joven cuyo hermano fue asesinado en la adolescencia en Medellín, en los contextos de abyección antes descritos:

> Víctor Gaviria ha logrado con su cine y sus palabras darle siempre un lugar digno al otro […] Se ha convertido en la posibilidad poética de reivindicar las vidas que muchos no han querido ver […] Para que […] nos interpelen con fuerza, en nuestra memoria individual y colectiva (p. 11).

Añade que el cineasta antioqueño logra a través de su obra «hacer justicia» y «devolver el rostro a aquellos que retrata (p. 14). Como se ve, el proyecto de Mora es afín al que observa en el de Gaviria.

Puerta-Domínguez (2018) afirma que «por ser a su manera un contexto de ofuscación radical», para Medellín «la década de los noventa implicó la emergencia de una pauta de representación para las películas, la del realismo social de Víctor Gaviria». Sobre su filmografía dice que «los personajes encarnan de manera coral la hostilidad de la ciudad» y que a la espectacularidad del cine comercial «se la reemplaza con un entorno pesimista y de incómoda relación con el espectador» (p. 38). Cataloga la marginalidad de sus personajes como radical: «se trata de sujetos indeterminables, no integrables a la lógica social» (p. 39). Entre las cinematografías herederas de esa visión, Puerta-Domínguez (2018 y 2019), Ruiz-Mendoza (2022) y Fattori (2022) incluyen *Matar a Jesús*. Sin embargo, al carácter coral y abstracto de los personajes de Gaviria, Puerta-Domínguez le opone la concreción, el aislamiento y el desarraigo de los de Mora (p. 39) en *Matar a Jesús*, y ve con desconfianza que esta película haya tenido una recepción más favorable del público que las de Gaviria; esto lo atribuye a elaboraciones menos ambiguas y más insertas en el sistema social (2019, p. 296). Por su parte, Fattori (2022) considera que

[51] En relación con la sicaresca, en general, y no específicamente respecto a *Matar a Jesús*, Williams y Medrano (2018) sitúan estas obras en el marco del *neorrealismo urbano*.

Matar a Jesús se inscribe en el *realismo sucio*, combinado con las técnicas documentales del *cinéma vérité*. Dice que el primero se caracteriza por retratar a personajes marginales, disfuncionales y políticamente abyectos, y añade que la formulación de las estéticas del hambre, por parte de Glauber Rocha, en los años 70, que reinterpreta este concepto, expone la crisis del proyecto político moderno y la modernización económica (pp. 97-98). Gaviria, por su parte, lo denomina *cine de realidad*, como consta en el título de un taller que dictó en 2023: «Cine de realidad y el trabajo con actores naturales».

La cuestión del realismo y de la utilidad del arte como herramienta política, que Mora reivindica, retorna constantemente a la discusión en los campos de las artes y la crítica. Bajtín (1986 [1973]) cataloga como *realismo ingenuo* a la confusión del «mundo representado con el *representador*», causada por la desatención a la «marcada frontera de principios» que los separa (p. 163). Con la idea de un *realismo de la otra realidad*, Adoum (1979 [1972]) pone de relieve que la realidad es más amplia y compleja que las visiones de esta que representan los que se declaran realistas (o, en otras palabras, que el *realismo* es apenas un modelo de la realidad, entre muchos otros), y señala el modo en que varios autores destacados del bum y el prebum lograron atender la realidad de modos que trascienden las elaboraciones contenidistas, las cuales son resultado de la jerarquización del contenido sobre la forma, lo cual implica su escisión. Dice que en el realismo que antecedió a estos escritores «se cultivó con obstinación la aberrante separación entre fondo y forma para negarle siempre valor a la forma» (p. 214). Entre muchos otros, el problema también es abordado por Calvino (1998 [1988]), quien destaca la pesadez de los imperativos ideológicos sobre el deber del escritor durante los años setenta.

Sobre la relación de la obra de Mora con esta problemática, quiero señalar dos cosas:

1) Puede ser que el sentido de urgencia de atender cuadrantes específicos de la realidad por parte de un grupo importante de artistas de la generación de Mora obedezca al vacío de simbolización respecto a los hechos traumáticos que han caracterizado la historia de Colombia, incluida la reciente, a la percepción de indiferencia por parte de la ciudadanía menos afectada y, en resumen, a las dificultades para que el horror acaecido se asiente en la memoria colectiva. La convicción de Mora, respecto a que la violencia de Colombia debe seguir siendo explorada por sus artistas y el público debe aceptar su confrontación con este lado oscuro de la historia y el presente colombianos, es una visión compartida

por varios cineastas de su generación, que se niegan a pasar la página de unas cinematografías, como la de Víctor Gaviria, centradas en la realidad colombiana más dolorosa. Una visión que puede obedecer a una necesidad social de simbolización de lo abyecto: Kristeva (1988 [1980]) considera que la literatura —pero esto se puede extender a las demás artes— «es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves» y constituye «no una resistencia última, sino un desvelamiento de lo abyecto» (p. 278).

2) Se observan en estos jóvenes directores, incluida Mora, unas búsquedas al mismo tiempo formales y de sentido de la realidad, que dejan ver que aunque privilegian el contenido, no lo divorcian de lo formal; en todo caso, sobresale una tendencia a la inmediatez en la representación que puede conllevar el riesgo de que se pretenda, desde la perspectiva del artista, que lo simbolizado en sus obras es *la* realidad y *lo justo* —no es gratuito que Mora use la expresión «hacer justicia» para destacar lo que a su juicio es un logro de la obra de Víctor Gaviria—, que el espectador salga de la sala de cine pensando que pudo contemplar *la* realidad y que los dos renuncien a seguir ahondando e intentando comprender[52].

La conciencia de la necesidad de una mayor comprensión, es decir, de seguir interrogando lo que se cree saber sobre la realidad, el cine debe tramitarlo visualmente. Esto lo favorecen simbolizaciones menos inmediatas. Como parte de su búsqueda de realismo, en sus dos películas más recientes, *Matar a Jesús* y *Los reyes del mundo*, Mora ha optado por trabajar con actores naturales, como también lo hace Víctor Gaviria. Esta es una expresión de la voluntad de borrar la mediación simbólica que conlleva la actuación profesional y de dar a sus obras una apariencia documental, es decir, de reivindicar el valor de lo *real*. El problema del realismo, reitero, es que la realidad es muy amplia y compleja como para pretender que una interpretación artística puede abarcarla sin vacíos ni fisuras. En el caso de *Matar a Jesús*, la *exclusión*, como contexto del sicariato, hace parte de la realidad, pero no es toda la realidad. Claramente ni todas las personas que

[52] Más adelante se añaden, a la noción de *comprensión* que se ha sustraído de las teorizaciones de Levinas, las conceptualizaciones que aporta Arendt, que ponen en suspenso la pretensión de homologar una interpretación de la realidad, por plausible que sea, con *la* realidad.

viven en esas condiciones, ni la mayoría de ellas, optan por caminos abyectos, de manera que no se debe asumir la exclusión como causa del sicariato de un modo determinista; esto borra, entre otras, la pregunta por la responsabilidad individual. En cuanto a las razones transindividuales y estructurales, una razón adicional, por poner tan solo un ejemplo, de la que Mora es consciente, y así lo expresa en el prólogo de *El pelaíto que no duró nada*, es el tipo de masculinidad que se desarrolla: «ser hombre es ser violento, no manifestar los miedos ni los sentimientos, esconder siempre la grieta, eso es *probar finura* [demostrar hombría] en el mundo de las masculinidades truncadas» (Mora, 2020, p. 10). Este asunto, sin embargo, no está claramente tematizado en sus películas.

En cuanto a lo primero, es decir, el vacío de simbolización, Uribe Alarcón atribuye el carácter sintomático de las masacres en Colombia, al menos en parte, a la impunidad y la indiferencia urbana frente a ellas, lo cual asocia con la «falta de asimilación y la imposibilidad de que los contenidos atroces se puedan simbolizar y reparar sus efectos» (p. 122). Añade que «los procedimientos violentos que han circundado tales masacres corresponden a un estadio social presimbólico que estaría señalando la existencia de un excedente que se niega a ser simbolizado» y que estas «se han convertido en el hueco negro de la memoria colectiva» (contracarátula). La imposibilidad se puede considerar también una expresión paradojal, o hiperbólica, especialmente si se apareja lo *simbólico* con lo *real*, en el sentido de Lacan (2010 [1953-1963]). Lo *real* (que es mucho más amplio que lo que alguien pueda acotar como *realidad*) excede lo simbólico. El arte indaga precisamente en busca de modos de simbolización, siempre excedidos por el horror, lo impensable, lo inhumano, lo monstruoso, en resumen, por lo *real*, pero que, aun así, intentan rodearlo, señalarlo, reconocerlo, esto es: simbolizarlo. Más allá del arte y del contexto colombiano, la propensión humana al mal moral fija como un reto sociocultural que se logre postular un sujeto cultural, un *ideal del yo*, que ponga en el horizonte de cada individuo las exigencias de la bondad, delimitando el mal a través de tabúes sociales inviolables, en especial en relación con el respeto por la vida, la integridad y la dignidad humanas. Para la sociedad colombiana, el reto adicional es el cese de las violencias ya descritas y el encuentro de caminos hacia la reconciliación.

Ruiz-Menoza (2022) observa en los diálogos entre Lita y Jesús «un posible primer paso hacia la reconciliación de la que tanto se habla en el actual escenario de posacuerdo en

Colombia» (133). Esta afirmación requiere ser analizada en dos planos. En el anecdótico, es decir, en lo que compete a la relación entre los personajes, no hay tal reconciliación: si bien Lita opta por no matar a Jesús, perdonarle la vida no es perdonarlo en el sentido más estricto. No hay manera de inferir que al menos volverán a verse. En esa medida, el *perdón* del que se puede hablar respecto al plano anecdótico no implica reconciliación. Por demás, mientras que Lita logra rehuir el destino de vengadora, la suerte de Jesús está echada: no es un personaje autónomo, sino uno abocado a la fatalidad. En el plano de la relación entre la película y sus espectadores, esta reconciliación imposible y esta fatalidad de la vida de Jesús, abre las sensibilidades a la conciencia de que debe haber otro punto de vista y otra conciencia del mundo, insinuados en *Matar a Jesús*, pero que requieren mayor indagación. La película, en suma, revela al espectador que hay un otro radicalizado en la medida en que no se sabe nada de él por fuera del juicio social maniqueísta y apresurado. En esta medida, sí se podría hablar de «un posible primer paso hacia la reconciliación» que consistiría en empezar a reconocer al sicario, y por extensión al delincuente, como un otro sobre cuyos marcos y motivaciones es necesario indagar.

1.3. Conclusiones

En *Matar a Jesús*, el cronotopo de la travesía vengadora alberga un segundo cronotopo que lo resignifica: el viaje hacia el otro, un viaje de descubrimiento del *rostro* del sicario que asesinó al padre de la protagonista. Estos dos cronotopos quedan recogidos en la tensión central de la película, entre *tánatos* y *eros*, la venganza o el perdón, entendido este último como la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos. A pesar de que Lita le perdone la vida, la suerte de Jesús está echada: no es dueño de su destino y tarde o temprano será asesinado. Aunque Mora prefiera no hablar de *perdón*, sino de *resistencia a la violencia*, la película vehicula un *efecto de perdón* que transfiere al espectador la inquietud sobre las circunstancias que llevan a un muchacho como Jesús a matar y que, al mismo tiempo, le quitan la autonomía sobre su propia vida.

Los elementos autobiográficos de la película (una obra de autoficción) ofrecen la oportunidad de observar en Laura Mora una travesía análoga a la de Lita, que le permite transitar, en su proceso de duelo, del odio a la creación de una pieza cinematográfica con la que, de un lado, rinde homenaje a su padre asesinado y, de otro, emprende la indagación

sobre los fenómenos del sicariato y la exclusión social en el ámbito urbano. Su exploración tiene como ejes a los dos antagonistas de Lita en *Matar a Jesús*: la ciudad, Medellín, y los jóvenes que abyecta. Con esta película y la siguiente, *Los reyes del mundo*, en la que continúa interrogándose sobre los abyectados de la ciudad, sitúa su obra en el marco de un realismo cinematográfico que se ha cultivado en Colombia durante las últimas décadas, catalogado como *realismo social*, *realismo sucio* o *cine de realidad*, y en el que un antecesor de suma relevancia es Víctor Gaviria.

Estas propuestas responden a un contexto de violencia ininterrumpida por más de dos siglos, cuyas víctimas, desde las guerras de la independencia hasta el periodo de La Violencia (1948-1964), se sitúan especialmente en la ruralidad, de donde se van desplazando a ámbitos urbanos que las expelen a sus zonas marginales, escenario que las nuevas violencias a causa del narcotráfico capitalizan para convertir a los jóvenes en carne de cañón de sus guerras contra otros grupos criminales y contra el Estado. Se trata de dos siglos de guerras fratricidas que han sembrado en el país espirales de odio, resentimiento y venganza, y que no han logrado simbolizarse adecuadamente en la memoria colectiva. Ante el vacío de simbolización en torno a estas violencias y sus víctimas, la indiferencia por parte de la ciudadanía que no ha sido directamente afectada, la impunidad y la incapacidad del Estado para imponer la ley, impera una abyección de expresiones tan crueles que no puede ser sino *síntoma* de dicho vacío simbólico. Este es el contexto de las búsquedas de representación que se han fijado el reto de la comprensión, mediante el arte, de diferentes aspectos de dichas violencias, un mal que requiere ser encuadrado cinematográficamente; esto es: requiere ser observado, reconocido, simbolizado y comprendido.

Por otra parte, el abordaje artístico de la cuestión de la venganza, su empleo como *leit motiv* narrativo, permite poner en relación esta película con otras obras narrativas que le han dado una forma estética a esta cuestión de interés ético y político. Vengar al padre o vengarse del padre[53], en todo caso, comparten una base estructural: el cronotopo de la

[53] La venganza como asunto paterno-filial se puede rastrear en múltiples obras de la literatura occidental: vengar al padre (*Hamlet*), vengarse del padre (*Pedro Páramo*, Rulfo, 1955), vengar al hijo (*Killings, Dubus, 1988 [1979]* e *In the bedroom, Field y Festinger, 2001*), vengarse sobre los hijos por la traición del amante (Medea), por plantear algunos ejemplos.

venganza, caracterizado por caminos abyectos, fuera de la ley (del *Padre*), caminos que se tuercen.

La película de Mora se puede situar frente al paradigma de la venganza en tensión con la posibilidad del perdón, del cuento de Mejía Vallejo, que permite describir tanto la estructura narrativa arquetípica de la venganza como la estructura cultural que correlata. En el abordaje de este cuento se analizará, igual que en *Matar a Jesús*, la especificidad de la travesía de quien busca vengarse y el contexto que le da sentido estético.

2. *La venganza*, de Manuel Mejía Vallejo: el padre ausente y la identificación con el infractor

La venganza[54], cuento de Manuel Mejía Vallejo (1923 – 1998)[55], es considerado uno de los más importantes de la narrativa colombiana por estudiosos como Menton (2007 [1978]) y Pachón Padilla (1988). Narra la historia de un hombre que emprende la búsqueda de su padre para matarlo. La ausencia del padre apunta a la herida cultural, al igual que otras obras importantes con este mismo *leit motiv* del campo literario latinoamericano, entre las que sobresale *Pedro Páramo* de Juan Rulfo[56]. Precisamente el problema identitario y la abyección implicada en la decisión de asesinar al padre están tematizados en *La venganza*, siempre en el marco de una serie de fantasmáticas que se yerguen en el lugar de la ausencia paterna.

El padre, un gallero, ha abandonado a la madre con la promesa de que volverá y le ha dejado un gallo, Aguilán, como garantía. Pero no vuelve. A pesar de esto, en medio de la

---

[54] Escrito en Medellín, en diciembre de 1960 (Pachón Padilla, 1985 y 1988; Escobar Mesa, 1997). Ganó el primer premio en el Concurso Nacional del Cuento de 1963 (Escobar Mesa, 1997). Fue publicado por primera vez en agosto de 1964, en la revista *Cuadernos* (87), de París, y en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, en septiembre del mismo año (Troncoso, 1986, p. 301). Posteriormente fue incluido en las colecciones de cuentos de Mejía Vallejo *Cuentos de zona tórrida* (Papel Sobrante – Carpel Antorcha, 1967; Procultura, 1986; Norma, 1994; Universidad de Antioquia, 2013; Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), *La venganza* y otros relatos (Aguilar, 1995), *Cuentos completos* (Alfaguara, 2004) y en varias antologías de cuentos colombianos y antioqueños. En este trabajo se emplea la edición de 2017.

[55] Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 23 de abril de 1923 - El Retiro, 23 de julio de 1998) fue un escritor y periodista colombiano, ganador de los premios internacionales Nadal, en 1963, Casa de las Américas, en 1979, y Rómulo Gallegos, en 1989. Es reconocido como representante de la vertiente andina de la narrativa colombiana, durante el periodo del bum, y, en esa medida, suele contraponerse su obra a la de Gabriel García Márquez, representante de la vertiente Caribe. Como figura central dentro del subcampo literario antioqueño, es heredero de la tradición literaria representada por autores como Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Porfirio Barba Jacob y León de Greiff. La crítica suele agrupar su obra en tres etapas: una etapa de corte más costumbrista, centrada en la vida rural y más vinculada a la influencia regional de Tomás Carrasquilla (*La tierra éramos nosotros*, 1945, y *Tiempo de sequía*, 1957); una etapa urbana, caracterizada por la innovación técnica y su apuesta por un realismo crítico y simbólico (*Al pie de la ciudad*, 1958; *Cielo cerrado*, 1963; *El día señalado*, 1964; *Cuentos de zona tórrida*, 1967, y *Aire de tango*, 1973) y por la experimentación *(Las noches de vigilia*, 1975; *Las muertes ajenas*, 1979, y *Tarde de verano*, 1980), y su etapa más madura, en la que retorna a la vida rural, pero con una escritura más poética y contemplativa (*La casa de las dos palmas*, 1988; *Otras historias de Balandú*, 1990, *Los abuelos de cara blanca*, 1991, *Sombras contra el muro*, 1993, y *Los invocados*, 1997). La relación de su obra con el contexto sociopolítico colombiano se aborda en el acápite 2.2. Así mismo, su evolución escritural, situada en el marco de las tensiones estéticas del subcampo literario antioqueño, se analiza en el acápite 2.2.2.4.

[56] Esto se expuso en la introducción.

precariedad y el abandono, la madre sigue apegada a su fe en la promesa. Esto es narrado en primera persona, desde la perspectiva del hijo; así, quien lee se solidariza con los motivos del protagonista, es decir, con su odio hacia el padre ausente. Tras la muerte de la madre, el protagonista, que se ha hecho gallero como su padre, emprende la búsqueda de este para asesinarlo. Sin embargo, una vez que lo encuentra, en un pueblo llamado Tambo, a pesar de que el padre es representado como un hombre autoritario y tiránico, tiene una lucidez repentina que lo lleva a comprender *algo* y no lo asesina; le basta con derrotarlo en un duelo de gallos.

También en Tambo ha conocido a una mujer con la que ha sostenido un encuentro sexual. Después de dejar atrás la venganza, la ve de nuevo y le entrega su gallo, vencedor, como garantía de que volverá, y se marcha llorando. Es decir: en su trasegar vengativo, el hijo termina convirtiéndose en el padre de un nuevo ciclo de daño y, potencialmente, de venganza; a través de la estructura circular del cuento y de la insistencia en la noción de destino, se cierra el círculo de la fatalidad. Pero, aunque el perdón aparece como demasiado tardío para el personaje, quien lee, que se había solidarizado con el odio de este hacia su padre y su deseo de venganza, experimenta un distanciamiento irónico, aunque compasivo, con el rumbo que toma su existencia ficcional, gracias a lo cual vive el *efecto estético del perdón*, como una comprensión del mundo y un llamado a la reparación de la vida psíquica. Adicionalmente, en tanto el móvil del protagonista es el deseo de venganza: busca al padre, el «que debía morir» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 234), precisamente esto es lo que permite tematizar el perdón en relación con su opuesto más notable.

El cuento aborda, en el plano anecdótico, el problema social del abandono del padre, y lo elabora como un círculo vicioso de daño-venganza-daño; no obstante, dados el contexto de La Violencia (1948-1964) en el que se produce el cuento y el volcamiento que hace Mejía Vallejo de este en su novela *El día señalado* (1964)[57], en el que la historia de

[57] Existen dos versiones del relato: una como cuento y otra como parte de la novela *El día señalado*, publicada en 1964 y ganadora del Premio Eugenio Nadal, en 1963. El relato es volcado casi textualmente en la novela en los capítulos 2, 4, 6, 8, 17, 19, 21, 23, 25, 29 y 31, que es el capítulo final, de manera que los desenlaces del cuento y la novela son coincidentes. La correspondencia entre los dos textos es abordada por Solaún (1975), Ávila Rodríguez (1976), Troncoso (1990), Escobar Mesa (2000b), Capote-Díaz (2012) y Ordóñez Muñoz (2015). Ávila Rodríguez analiza el volcamiento en la

venganza personal se pone en relación con el conflicto político armado de Colombia, la circularidad del odio que anima la venganza en el cuento se puede considerar una alusión simbólica al rol de la venganza en la espiral de violencia del periodo: una interpretación literaria del autor respecto a su contexto sociopolítico. *La venganza* está constituido, pues, por dos capas de sentido: la anécdota familiar permite simbolizar una interpretación del periodo de La Violencia (1948-1964) en Colombia, periodo de emergencia de guerrillas de izquierda y de especial pugnacidad del bipartidismo tradicional, así como de su relación con las violencias políticas que la precedieron.

El vínculo entre las dos capas es la figura del padre: el padre anecdótico, que abandona a su familia, permite vincularlo con el Padre de la cultura, de la ley y del poder político. Si bien, desde la perspectiva del psicoanálisis, el hijo siempre debe *matar al padre* como condición de su pervivencia psíquica, desde luego se trata tan solo de una muerte simbólica, que consiste en convertirse a sí mismo en detentor de la ley: de la ley del Padre[58]. La ley, en una civilización imperfecta pero perfectible, requiere de algún grado de ruptura por parte del hijo, especialmente si la ley es perversa. Esto, llevado al plano social, conlleva la transformación paulatina de la cultura, incluida la política. No obstante, para el caso colombiano, los ciclos reiterados de la violencia se han caracterizado por pugnas armadas para alcanzar el poder, lo cual, en sí mismo, implica un grado de perversión de los ideales políticos. Quitarle el poder a quien lo detenta perversamente, usando sus métodos perversos, violentos, significa convertirse en el enemigo. Esto hace el vengador: se convierte en el que daña, en el enemigo.

Al igual que en el análisis de *Matar a Jesús*, aquí se enfatiza en la tensión entre la venganza y el perdón; sin embargo, a diferencia de la película de Mora, en el cuento de Mejía Vallejo lo que conduce al perdón —ambivalente, en todo caso— no es el

---

novela de tres cuentos adicionales: *Miedo* (1956), *Aquí yace alguien* (1959) y *Las manos en el rostro* (1959). Escobar Mesa (2000b), además de los anteriores, señala la presencia de *Gallo rojo* (1959). Aquí se enfoca el análisis en el cuento, por considerarlo de mayor perfección que la novela; a esta se aludirá, sin embargo, para señalar algunos contrastes significativos, pero sin que el análisis de la novela o su comparación con el cuento sean objetivos de este capítulo.

58 La *ley* es un concepto lacaniano usado para englobar el conjunto de normas que se instalan en el inconsciente durante la infancia; esta procede de la *función paterna*. El principio de la ley es la separación de infante y madre para que el primero sea integrado en el orden simbólico, es decir, en el lenguaje y en la cultura.

reconocimiento de la alteridad del otro y la inquietud sobre sus circunstancias y motivaciones, sino la *identificación* con su trayectoria: el padre ha recorrido los mismos caminos torcidos trasegados por el hijo en su búsqueda vengativa. Si bien el reconocimiento del *rostro* también es relevante en este cuento y su sentido también es la *comprensión* de ese otro que impone el mandato «no matarás», la epifanía de la revelación del *rostro* se produce en una relación especular, en la que el otro es una mismidad y una sinsalida de la espiral que lleva del daño a la venganza y a un nuevo daño. Así como el hijo derroca al padre, en la pugna política violenta se busca derrotar al otro para obtener su poder y ejercer la misma tiranía. Esto se observa en el periodo de La Violencia tanto en relación con la confrontación armada por el poder entre liberales y conservadores como en la emergencia de las guerrillas y su aspiración a hacerse al poder por medio de la violencia fratricida.

Estas cuestiones se desarrollan en este capítulo a lo largo de tres secciones: en la primera se analiza la anécdota familiar narrada en el cuento, dando prelación al significado psíquico de la venganza contra el padre y a su puesta en tensión con la alternativa del perdón; en la segunda, se aborda dicha venganza como metáfora de la violencia política en el contexto sociohistórico colombiano, y en la tercera se procura aportar algunas coordenadas para la comprensión de la visión estética de Mejía Vallejo, en especial en relación con el abordaje literario de la violencia a través de la estructura narrativa del duelo entre galleros: la riña de gallos.

2.1. Venganza, comprensión e identificación perversa

Al igual que en *Matar a Jesús*, el vengador del cuento de Mejía Vallejo desiste de asesinar al que considera su enemigo; en este caso, su padre. Al igual que en la película, en el momento de la confrontación definitiva tiene lugar la epifanía de la revelación del *rostro* del otro, pero con una peculiaridad: el padre no se revela como otro, sino en su mismidad: el hijo ha recorrido los mismos caminos torcidos que llevaron al padre al lugar donde se encuentra y, después de perdonarle la vida, los seguirá recorriendo, como se desprende de la estructura circular del relato. La peculiaridad de la *comprensión* del lugar del otro que hace el protagonista en este cuento es que llega a ella a través de la plena identificación con su padre.

En esta sección se analiza la travesía vengativa del hijo en búsqueda de su padre por caminos torcidos, transitados por ambos y que constituyen el cronotopo central del cuento. Se abordan los motivos del vengador; su odio; el proceso de identificación con el padre, cuya ausencia constituye una fantasmática de la que el hijo se deja investir; el sentido de esta identificación en relación con relatos arquetípicos que aluden a la constitución de la psiquis del hijo en relación con el padre; las limitaciones, el carácter tardío y la ambivalencia del perdón que acaece en la escena central del cuento, y, como correlato de la tensión entre venganza y perdón, la tensión entre el mundo hostil al que han conducido los caminos torcidos recorridos por el personaje y la posibilidad de abrirse a nuevos caminos y al disfrute de la vida.

2.1.1. Los motivos del vengador: el daño y el odio

La historia inicia con la alusión al empeño de alguien, contra el olvido, en buscar a un hombre para asesinarlo, y al cansancio que le produce la persistencia del odio: «A veces trataba de olvidar que buscaba a un hombre para matarlo. Sin embargo seguía de pueblo en pueblo, de hacienda en hacienda, con un odio que ya me cansaba los ojos» (p. 121). Más adelante se aclara que quien narra es un joven gallero, movido por un sentimiento intenso que bien podría ser amor u odio, y que a quien busca es a su padre, gallero como él:

> —Se necesita querer a una persona para buscarla tanto —opinó alguien.
> —Tal vez odiarla mucho —dudó otro (p. 121).

Se trata de un sentimiento ambivalente que impulsa a la búsqueda del padre y nutre el deseo de venganza, bajo el cual se oculta, probablemente, una necesidad identitaria y de reconocimiento: el hijo busca ser visto por la mirada paterna. La causa explícita para odiarlo es el incumplimiento de la promesa de retornar, hecha por el padre y narrada por la madre, la espera fervorosa y sufriente de esta y, en resumen, la ausencia paterna. La tensión que va de la promesa a la espera y la ilusión de retorno, y de allí al deseo de venganza por parte del hijo, se sintetiza en el gallo de pelea: «Mañana volveré. No hay uno igual» (p. 122); «dejo el Cuatroplumas en prueba de que volveré» (p. 124); «es de la mejor cuerda, volveré por él» (p. 143).

La narración de cómo la madre, en medio de la precariedad, se aferra ingenua y

tercamente a esa promesa genera la solidaridad de la posición receptora con la penuria y con el deseo de venganza del hijo. La madre es caracterizada como una Penélope, excepto que no habrá un Odiseo que retorne ni lugar para el desperdicio de tejer y destejer, sino acaso para remendar una y otra vez un mantel precario: «un mantel de cuadros amarillos y rojos, remendado una y cien veces junto a la ventana» (p. 125). También hay un Telémaco que se prepara para ser idéntico al padre.

Se narra sumariamente esta vida de espera y precariedad, desde la perspectiva del hijo, quien remarca la ilusión materna: «Él vendrá por sus gallos cualquier día, Aguilán sigue cantando» (p. 122), dice ella. Y aun cuando Aguilán muere, su esperanza de retorno del hombre que la sedujo permanece incólume y sus atenciones se siguen dirigiendo a los descendientes del primer gallo, como se lo reprocha el hijo al padre cuando, por fin, lo confronta: «Todas las mañanas ella le echaba maíz —dije con voz que apenas se oía, ronca [...] Ella esperaba. Ella rezaba» (p. 146).

La escena que se transcribe a continuación se lee como una constante en la vida de madre e hijo:

> —¿No oyes zumbar la candela?
> —Sí, madre, zumban los leños en el fogón.
> —¿No te lo dije? Es señal de que vendrá —y descolgaba las espuelas del desconocido» (p. 125).

La madre alimenta su expectativa mediante la superstición respecto al zumbido de la candela como un evento premonitorio del retorno o mediante percepciones en las que prima el deseo sobre la realidad:

> —¿No oyes, hijo, no oyes? —preguntaba incorporándose, con ese dolor noble que tienen los ojos de los perros heridos.
> —¿Qué cosa?
> —¿No oyes pisadas de caballo junto a la puerta?
> —Ningún caballo pisa el patio.
> —¿No oíste ruido de espuelas en el corredor?
> —No, madre.
> —Pero, ¿pusiste cuidado? Asómate.
> —Es el viento.

> Viento, lluvia, duendes caseros, relámpagos en noches de tempestad. Nunca el desconocido (p. 135).

A pesar de que en el momento de la narración el hijo es consciente del carácter iluso de la espera y del engaño implicado en las supersticiones y percepciones erradas que la alimentan, hacia el final de la vida de la madre, cuando su capacidad de esperar, representada como motor de su vida, se debilita, él mismo nutre la esperanza:

> —Hijo, ya no zumban.
>
> —¿Qué cosa?
>
> —Los leños en el fogón. Ya no zumban.
>
> —Algunas tardes chisporretean —decía yo, sombrío, con ganas de ser leño. Ella escarbaba con un tizón las cenizas. Después apenas las miraba, porque dentro de ella todo se iba haciendo cenizas (p. 138).

Este gesto de compasión del hijo con la madre y con la ilusión que le dio sentido a su vida acentúa ante los ojos de la posición receptora, solidario con el amor del hijo hacia su madre, la gravedad del incumplimiento de la promesa por parte del padre: lo que dio sentido a la vida de la madre se ha desvanecido; su vida queda reducida a un sinsentido, y esto aparece como imperdonable. Así, el padre se hace «digno de un odio grande: pensé en la agria soledad de mi madre, en sus ojos fatigados, en sus sienes, en su frente de una edad sin medida» (p. 145), y se justifica el deseo de venganza del hijo: «el cuchillo para el que un día prometió mentirosamente [...] Porque desde esa promesa mi madre no tuvo otra vida que la de Aguilán» (p. 124).

El odio, pues, deriva de la impotencia ante la terca fidelidad de la madre: «luchaba por resignarme a oír a mi madre hablar de cuando el forastero le entregó el gallo» con la promesa de que volvería. «Pero detrás mi sombra decía: “Hay que encontrarlo”» para vengar ese sufrimiento (p. 124). El odio se hace una referencia narrativa constante y una motivación permanente del hijo: «No dejaba de transferir mi odio; por eso al lidiar toros y muletos duplicaba mi fuerza imaginando que dominaba al desconocido. Hasta los picotazos de mis gallos me vengaban, era él quien los sufría» (p. 123). El odio se mantiene desatado, como pura pulsión de muerte, esto es: sin el intrincamiento con la pulsión de vida requerido para que dicho afecto sea sosegado y, como afirma Sloterdijk (2010 [2006]), «es rasgo característico de la ira desatada seguir creciendo sin parar en su

expresión explosiva» (p. 20).

El personaje, al tiempo que obtiene su energía y el sentido de su existencia de este sentimiento, lo experimenta como encerramiento y limitación de sus opciones: «Debía recorrer mi pesadilla, hundirme en cada hora como en el barro, llenar este espacio para el grito. Y lo llené con odio»; «al formarme en el odio tuve que aceptar el engranaje y vivir en mí como en casa ajena» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 124). Incluso se trata de un odio más fuerte que el apego a la vida: en el momento de la confrontación con el padre, el hijo piensa: «Si hubiera estallado el volcán, me habría importado poco» (p. 139).

Su vida ha sido vaciada de todo lo que no sea el ánimo vengativo, lo cual da al personaje el perfil que Sloterdijk (2010 [2006]) atribuye al héroe épico de la ira: «En el caso de la ira pura no hay ninguna intrincada vida interior, ningún mundo psíquico ulterior y ningún secreto privado a través de los cuales el héroe se pudiera hacer humanamente más comprensible» (p. 20). La venganza es la única forma de su memoria, contra el olvido[59]. La vivencia del odio del personaje, motor de su travesía vengativa, ilustra la anulación del presente por cuenta de un daño del pasado que el vengador es incapaz de dejar atrás, como explica Ramos (2004): «El sujeto atormentado padece el daño de un absoluto que le impide vivir, ya que el acto del cual fue víctima es sufrido de tal forma que le otorga fundamento a su propia existencia» (p. 225). El ánimo vengativo del hijo le cierra las perspectivas y detiene su tiempo psíquico, lo cual ilustra la observación que hace Augé (2019 [1998]) respecto a «la incapacidad de los héroes vengadores para reanudar el hilo del tiempo»[60] (p. 73). Dicha incapacidad le cierra al hijo hasta la capacidad de imaginar: la muchacha que conoce en Tambo le cuenta que le gusta buscar formas en las nubes, incluso de animales que nunca ha visto, frente a lo cual el protagonista reflexiona: «También yo había hecho lo mismo a campo raso, pero las nubes solo dibujaban gallos, un mantel, puños cerrados, el fantasma del desconocido» (p. 131).

Es decir, el odio disuelve para el hijo cualquier otra posibilidad, lo cual también incluye al olvido: «A veces trataba de olvidar que buscaba a un hombre para matarlo» (Mejía

---

59 Sobre esto se volverá más adelante.

60 Lo dice a propósito del *Conde de Montecristo*, novela «del olvido imposible» (Augé, p. 73).

Vallejo, (2017 [1967]), p. 121); pero el olvido real tendría que ser precedido por el perdón, y esa es, por ahora, una opción negada para el hijo: el odio está en forma de prepotencia en el lugar donde se podría erigir el perdón. Al estar detenido su tiempo psíquico, pierde la autonomía sobre su propia vida y se aboca a la fatalidad: la venganza es un destino al que percibe que ha sido arrojado por su padre: «ese hombre le había dañado su destino [el de la madre], había dañado el mío» (p. 123). El odio, pues, aliena al personaje: anega el lugar donde se podría construir como sujeto autónomo; su existencia es una *casa ajena*, casa del *fantasma del padre*, como se mostrará más adelante. La venganza es su destino, y quien lee, su aliado. La vida del personaje se reduce al día que encuentre al padre para matarlo: «El día señalado nos veremos frente a frente y morirá» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 124).

Además de que se ha retratado a la madre como víctima y se ha logrado la solidaridad de la posición receptora en la empresa de la venganza, cuando el protagonista por fin encuentra al padre, conocido como El Cojo, este es presentado como un tirano: «hace lo que le da la gana», «él manda en este infierno», es como el volcán que gobierna el pueblo, ambos «matan, hacen pesada la vida». Su poder se basa en el miedo: «la gente no volvió por miedo del Cojo» (p. 128). Y, tras hallarlo, el odio explota salpicándolo todo, convirtiendo el conjunto del mundo en su objeto:

> Un sentimiento de odio total me sofocaba: odiaba al hombre, odiaba su voz, sus ademanes, su cojera, el zurriago nudoso, la atmósfera de que se rodeaba; odié las botas, el paso trunco, el pueblo que lo veía día y noche. Me odié a mí mismo por odiarlo, odié a mi madre por haber sido su víctima, porque nunca dejó de esperarlo (p. 135).

Incluso, dice, *se odia a sí mismo*, puesto que eso odiado, y que se encuentra fuera de él, también lo constituye: el hombre, la voz, las botas… hacen parte de una fantasmática[61]

---

[61] Para Nasio (2013 [2007] el *fantasma inconsciente* «consiste en modelar la realidad de acuerdo con una representación parásita que nos tiraniza o, mejor dicho, siguiendo una acción dramática interior que se impone incesantemente» (pp. 17-18). Dicho fantasma «impregna el cuerpo del sujeto, organiza su sensibilidad erógena y gobierna, sin que él lo sepa, el conjunto de sus conductas afectivas y hasta sociales. El dominio que ejerce el fantasma me hace pensar en un hombre que hubiese utilizado gafas con cristales azules desde su infancia sin tener conciencia de que las llevaba y percibiese todo lo que afectivamente es importante para él teñido de azul. Sus vivencias, sus pensamientos, sus decisiones y sus actos estarían guiados inevitablemente por esta visión azulada de su realidad afectiva» (p. 17). Suzan Isaacs propone la grafía *phantasme* «para designar la fantasía inconsciente y señalar su diferencia con la fantasía consciente» (Laplanche y Pontalis, p. 275). Aquí se prefiere usar las palabras

del padre ausente que el hijo persigue de un modo ambivalente: son los rasgos del que debe morir, pero también son los aperos y rasgos de su propia identidad.

2.1.2. Travesía del vengador: trasegar en búsqueda del padre en los caminos torcidos que él recorrió

A propósito de la versión del relato de *La venganza*, volcado en *El día señalado*, Troncoso (1986) señala que, para el hijo, «el deseo de destruir al padre se convierte en la razón misma de vivir y en la posibilidad de *encontrar una identidad sobre la sangre de aquel*[62] que ha dañado el propio destino y el de una mujer» (p. 95). Matar, que se vierta la sangre y, en ella, *encontrar una identidad* familiar, tales son la paradoja y la ambivalencia de la búsqueda vengativa del hijo respecto al padre. Aunque la decisión que lo mueve es matarlo, una vez lo encuentra y lo confronta, dejándole saber que es su hijo y que la mujer que embarazó nunca dejó de esperarlo, decide renunciar a esa meta vengativa. No lo mata; se conforma con derrotarlo en la riña de gallos. De dicho enfrentamiento y de la derrota del padre se desprenden dos posibles interpretaciones: o, en efecto, lo perdona, o derrotarlo es una forma de derrocamiento y asesinato simbólico, a través de los cuales la venganza se habría cumplido. Dado el ánimo vengativo que había movilizado al personaje y dado que tras derrotar al padre se insinúa que ocupará su lugar frente a un hijo por venir, con el que se repetirá la historia, el perdón que tiene lugar en la gallera no carece de un grado de ambivalencia.

Exploremos, por ahora, la segunda interpretación: el hijo derroca al padre para ocupar su lugar, sucederlo, a través de una identificación en el daño, es decir, una identificación perversa, resultado, por una parte, de un vacío lleno de la fantasmática del padre ausente, de la cual se inviste el hijo, y, por otra, de los caminos torcidos recorridos sucedáneamente por ambos.

Aquí se plantea que al igual que en *Matar a Jesús*, en *La venganza*, el cronotopo de la travesía del vengador acoge en su interior otro cronotopo que lo resignifica. El hogar,

---

en español *fantasma* y *fantasmática*.

62 Las cursivas son mías.

caracterizado por la dolorosa ausencia paterna y por la carencia, se sitúa en el pasado, y el presente se desarrolla en los caminos en los que el hijo, investido de la fantasmática paterna, se convierte en el padre. Los caminos constituyen el cronotopo, desde luego, no solo en tanto espacio, sino en tanto lugar trasegado (espacio y accionar en el tiempo). Es decir, el cronotopo del cuento es el del *trasegar en búsqueda del padre en los caminos*[63], caminos torcidos al punto que adquieren una forma circular, la forma de la fatalidad: ser como el padre, devenir el padre, se representa como un determinismo, una ausencia de albedrío, un destino. El hijo derrocará al padre y, a su vez, será derrocado por un hijo por venir, en una cadena de desamor, tiranía y violencia que sobrescribe el mito de Cronos.

Tras la muerte de la madre, bajo la motivación de la venganza, lo que parte a buscar el hijo es «el fantasma del desconocido» (p. 131), constituido en su imaginación por diversas fantasías, diversos *fantasmas*: el padre que retorna, fantasía de la madre, desmentida pero también compartida por el hijo; la expectativa de presencia de un padre apreciado, en la voz, los aperos y el quehacer del hijo; la imagen fantaseada por el hijo sobre el momento de su concepción. De la imagen de este padre que hace sufrir a la madre y al que, sin embargo, ella espera, se desprende la fantasía que se convierte en eje del relato: el asesinato del padre. El solapamiento de estas fantasías permite explicar la final *identificación* del hijo con el padre, más allá del perdón, en la asunción del rol de victimario como una fatalidad, bajo la idea de un destino circular e inexorable.

Veamos cómo se concatena esta ambivalencia en una escena antes referida: la madre, debilitada, ha perdido la esperanza de que el gallero retorne y deja de observar los augurios que solían darle aliento a su espera; por ejemplo, deja de percibir el chisporroteo

---

63 Un cronotopo emparentado con lo que Troncoso (1990) identifica como parte central de la estructura temática que atraviesa la obra y el recorrido biográfico de Mejía Vallejo: su lugar de origen, su necesidad de partir y el retorno a ese lugar, ya irrecuperable, excepto por vía de la memoria. Adicionalmente, el protagonismo que tienen los caminos en *La venganza*, Troncoso (1986) lo identifica como una característica de los héroes violentos presentes a lo largo de la obra de Mejía Vallejo y que les es heredada de los colonizadores antioqueños, excepto porque, a diferencia de estos, «han perdido la finalidad […] de construir hogares y ciudades, haciendo del camino finalidad de la vida, sin meta clara» (p. 203). En la obra del autor antioqueño, el camino con una meta es el destino del padre que ejerce su paternidad; el camino infinito, cuyo lugar de partida es irrecuperable y que no tiene lugar de llegada, es el lugar del hijo abandonado que se convertirá en el padre que abandona.

de los leños; como un gesto compasivo el hijo reacciona así: «Algunas tardes chisporrotean, decía yo, sombrío, con ganas de ser leño» (p. 138). Querer «ser leño», además de la compasión con la madre, expresa el deseo inconsciente del hijo de satisfacer su espera y convertirse él mismo en el esperado, esto es: en el padre que no retorna, incluso a costa de su autoinmolación.

Tras estar frente al padre, aun cuando llega a comprender sus circunstancias o, mejor, debido a su *identificación* con estas, el hijo se ve reducido a repetir la historia. Después de dejarlo derrotado, pero vivo, vuelve a encontrar a la muchacha: «Algo de mi padre se estremeció en mí cuando vi a la muchacha a la entrada del cañaduzal». Luego le repite las palabras con las que su padre abandonó a su madre: «Aquí dejo este gallo en prueba de que volveré. Es de la mejor raza» (p. 148). El hijo está condenado a cerrar el círculo del daño, definitorio del tipo de hombría representado y cuestionado en el cuento. Veamos cómo se produce esta identificación o, mejor, cómo el hijo se va dejando investir del fantasma del padre ausente:

Desde su infancia, todo lo que tiene el hijo para hacerse hombre le es dado a través de un vacío llenado con la fantasmática del padre ausente: «Nunca la ausencia de aquel hombre dejó de llenar el rancho» (p. 125). Se trata de una ausencia que adquiere tal densidad que constituye una fantasmática ineludible para el hijo, quien ha intentado formarse una imagen de él: «Aún creo recordar el brillante sonar de las espuelas de mi padre sin figura» (p. 124). A pesar del escepticismo que muestra respecto a la espera de la madre, de un modo más o menos consciente, el hijo también ha esperado el regreso del padre, también ha situado una fantasía en el lugar de la ausencia paterna: «A veces yo hablaba a solas para adivinar aquella voz, apretaba los ojos para adivinar los pasos del regreso. Pero nunca regresó por su gallo. Nunca regresó por ella» (p. 122). Solo omite decir: *nunca regresó por mí*. Y esa voz, que no retorna para nombrarlo, es la que está condenado a repetir como un eco; es la que busca en sí mismo: «Desde que oí por primera vez el canto de los gallos, desde que una voz empezó a contestar dentro como si aquel canto me perteneciera» (p. 123). El hijo se va invistiendo de las características que atribuye a su padre, va dejándose habitar por ese fantasma.

Su padre es un gallero, es todo lo que sabe. Así, su sexo y su condición de abandono le marcan el destino: «Los gallos […] me fueron enseñando el camino del hombre» (p. 122);

«De ahí en adelante la vida fue […] plumas de gallo peleador» (p. 123). Se trata de un destino de muerte: «Yo estaba marcado. Como los gallos que nacen para matar o para morir peleando» (p. 123). Matar o morir son también las opciones del vengador, puesto que el único sentido de la existencia es la venganza: «¡No saldrá vivo, forastero! —exclamó [el padre] hecho un nudo de músculos rabiosos y se irguió con agilidad de puma […] Podía ser. Vivo, muerto. Alguna tumba debería estar cavando la pica del enterrador» (p. 141).

Tratando de hallarlo, ha recorrido los caminos torcidos andados previamente por el padre: «Tal vez esos caminos me han dañado», y en ellos ha aprendido la masculinidad: en los caminos «recogí emociones que me hicieron más hombre. O menos hombre, según se mire». Este aprendizaje está connotado negativamente por el propio personaje: las emociones recogidas en los caminos son «como remordimientos» (p. 121). Tal destino, de caminos torcidos, es vaticinado por la madre: «Sabía que alguien torció nuestro camino, que nosotros torceríamos el de alguien, con o sin culpa» (p. 123). Los caminos, al igual que la identidad, no se han elegido, sino que han sucedido, se han cruzado.

Dicho de otro modo, una dimensión de la búsqueda del padre por caminos torcidos, como se han descrito, ha sido una búsqueda del padre en el interior, una búsqueda de la voz del padre en su propia voz. El hijo se hace hombre siguiendo tanto las huellas dejadas por el padre, como las fantasías levantadas e investidas por él en torno a esas huellas, una de las cuales son las espuelas conservadas por la madre:

> […] sus espuelas. Siempre las soñé. «Madre, quiero medírmelas» «Cuando crezcas, hijo». Tal vez ella pensara que eran espuelas para andanzas sin retorno. Únicamente pude calzarlas cuando el tiempo de la venganza se hizo caminos (p. 134).

Ese símbolo de agresividad se convierte, junto con los gallos, en vía de acceso a la masculinidad; es decir, en una primera vía de identificación con el legado y la entidad paterna. Las espuelas y los gallos son símbolos fálicos sobresalientes del relato. Hacerse gallero y heredar el gallo vencedor y las espuelas del padre le permiten al hijo enfrentarlo y superarlo:

> —¡Igual a Buenavida! —cuchichearon intrigados.
> —¿No era única la cría del Cojo?
> —Fíjense en las espuelas del forastero.

—Iguales a las de él, ¿no eran únicas sus espuelas? (p. 144).

En cuanto a los gallos, puesto que su ciclo vital es más corto que el humano, la sucesión de ellos, iguales los hijos a los padres, simboliza, más que el vínculo intergeneracional, la plena identificación, la identificación perversa entre padres e hijos. Cada vez que Aguilán muere, sus hijos lo suceden: «Otros hijos de Aguilán cantaron en los corrales» (p. 122). De este modo, cada hijo es apenas un sucedáneo de su padre, carente de arbitrio para ser otro, signado por un destino cerrado por la fatalidad. La madre observa impasible este destino: al ver a su hijo adiestrando a los gallos, «pronunciaba un "igual al otro" con vaivén de cabeza. Ignoré si se refería a mí o al gallo de turno»; «Al enterarse de que era el ganador en el vecindario, ella decía palabras que formaban parte de su mismo silencio: "Tenía que ser así"» (p. 123).

Padre e hijo se aúnan como sujetos del destino: «El camino estaba marcado: también yo sería gallero» (p. 123), «en Aguilán habría de jugarme esa cosa amarga que era mi vida» (p. 125). Esa cosa amarga que lo llevaría a derrotar al padre y ser derrotado por la fatalidad, por un mundo necesariamente hostil y sin alternativas, donde todo da igual, todos son iguales. Hombres, y también mujeres, determinados por su sexo, están condenados a la mismidad histórica: «Dan lo mismo. Hombres, pueblos, gallos…», dice el protagonista a la muchacha (p. 130); «Gallos, pueblos, mujeres», también le habrían dado igual al padre, presume el hijo (p. 143). El mundo percibido desde la visión fatalista es un mundo de mismidad: «Este aspecto de que todo viene señalado» (p. 130).

Semejante indistinción, abyecta, tal negación de la individualidad, también está señalada en el relato por la ausencia de nombres: la madre y la muchacha que será la madre; el Cojo y el hijo del Cojo, que será el padre[64]. La mayor identificación nominal de algún personaje es la denominación de *el Cojo*. De hecho, la cojera constituye un rasgo distintivo de la paternidad, y es representada como símbolo fálico. Es evidente su defectividad, su significado de *falta*, pero en el lugar de la falta, el hijo percibe exceso:

---

[64] En la versión del relato volcada en la novela *El día señalado*, la muchacha sí tiene nombre: Marta, y al Cojo se le asigna un apellido: Chútez. En cambio, el hijo se mantiene anónimo, señalado apenas como «el forastero». Para Menton (2007 [1978]), «el anonimato del forastero comprueba el intento del autor de crear en él un personaje arquetípico, un Telémaco en búsca de Ulises, un Juan Preciado en busca de Pedro Páramo» (p. 158).

ve la cojera del padre como rasgo de omnipotencia tiránica:

> Al verlo no me dije: «Tiene una pierna más corta que la otra», sino: «Tiene una pierna más larga». Largas, gruesas, musculosas, aun la encogida, rematada en bota de triple tacón. La cojera hacía parte de su mismo vigor, le infundía una insolente superioridad física (p. 135).

La percepción del hijo constituye una distorsión respecto a las connotaciones culturales de la cojera: quizás no son torcidos los caminos, sino que la cojera ha consistido en una incapacidad para dar rumbo a la vida, una *falta* no aceptada y compensada mediante la prepotencia del tirano: el poseedor del falo es, desde luego, falible. Esta falibilidad connotada en la cojera, esta debilidad frente al oponente, es sufrida por hijo y padre en el momento de la confrontación: «Algo cojeó en mí al comprender que ese era el desconocido a quien busqué durante quince años» (p. 135), «El Cojo se quedó mirándome. Algo cojeó también con vigor en su mirada; parecía descubrir un recuerdo» (p. 136).

El hijo se refiere con admiración a la pierna corta de su padre; pero su herencia, más que exceso, es carencia: espuelas, gallo y cojera lo sitúan en un camino torcido y cerrado, en la circularidad del destino, en la sinsalida de una masculinidad reducida a la violencia. No es el perdón el que define la masculinidad en *La venganza*, sino el odio: «El odio nos vuelve hombres» (p. 146), y sin el perdón, el único camino disponible es el camino de la cojera prepotente, el camino del padre perverso, el que demanda venganza.

2.1.3. Estructura edípica e identificación perversa

El complejo de Edipo, según explica Kristeva (1998 [1996]), «junto con la prohibición del incesto, organiza la psique del ser hablante» (p. 31), y se corresponde con una estructura considerada universal[65]: la «estructura triangular del complejo de Edipo» (Laplanche y Pontalis, p. 62), si bien el arquetipo tiene variantes. Se puede encontrar en *Edipo rey* al padre del deseo o en *Tótem y tabú* al padre de la pulsión, por ejemplo. Para explicar la particularidad de la relación hijo – padre en el cuento *La venganza*, se propone

[65] Para Kristeva (2006), si bien el complejo paterno es universal, se manifiesta de modos diferentes en diferentes civilizaciones y religiones, del mismo modo que la fantasía del *padre muerto* (s.n.).

revisar un par de arquetipos más, en los que se pueda evaluar la función paterna en la representación de la ausencia del padre. *La Odisea* y el mito de Cronos[66] ofrecen dos alternativas.

En *La Odisea*, el padre, aunque ausente, ha cumplido la función paterna. Su ausencia es llenada por el legado de su buen nombre: es un héroe, elegido por los dioses; además, su ausencia no es voluntaria y habrá retorno. El hijo, Telémaco, ha heredado la identidad paterna inscrita en el orden social: es un príncipe, el hijo de un rey. Telémaco asume el destino de su linaje desde una posición de virtud reconocida por los dioses —será un héroe como su padre: «no habrás nunca de ser, bien lo veo, ni vil ni cobarde, pues, tan joven, vinieron los dioses a hacerse tus guías», le dice Néstor al descubrir que Atenea protege al muchacho (2008, p. 65)— y por los hombres —«tales eran las piernas de Ulises y tales sus manos, tal su agudo mirar, su cabeza y así sus cabellos», reconoce Menelao al saber que tiene enfrente al hijo de Odiseo (p. 75).

No se plantea la rivalidad entre padre e hijo como en la tragedia de Sófocles, puesto que el orden representado por el padre, en cierto modo instaurado por él, no es cuestionado; es el orden ideal. Su ausencia es temporal; el padre, en realidad, está todo el tiempo presente a ojos de la posición lectora en función de su quehacer heroico, y el hijo se inscribe indiscutidamente en la norma, que lo beneficia[67]. A continuación se desarrolla la hipótesis de que una identificación plena, aunque característica de obras producidas en entornos altamente jerarquizados, como es el caso de la épica, hoy constituye un tipo perverso de identificación, lo cual se hace más evidente cuando, en lugar del padre idealizado del modelo heroico, se sitúa su representación en el marco de la narrativa moderna, como un *héroe problemático*, en el sentido en que lo conceptualiza Lukács (1974 [1916]) o, incluso, como un antihéroe; este último es el caso de *La venganza*. El carácter perverso de la identificación plena se deriva de lo imperfecto o, incluso,

---

66 Saturno, en la mitología romana.

67 Otro tanto ocurriría con el arquetipo de los hijos expósitos que, como fantasía, permitiría al hijo elegir un padre que le hereda unos valores o una posición que lo eleva por encima del hombre promedio: es hijo de reyes o de dioses o ha sido elegido por ellos para realizar una misión privilegiada. Estos hijos también se inscribirían apaciblemente en la «Ley del Padre», compartida por ellos y benéfica para sus intereses.

propiamente perverso de la norma que se hereda del padre, por lo que se requiere algún grado de ruptura respecto a esta[68].

Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) destacan que el complejo de Edipo «hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto)» de un modo que «une de modo inseparable el deseo y la ley» (p. 65). Respecto a la noción de perversión, señalan que resulta difícil concebirla «si no es por referencia a una norma» (p. 272) y que, con frecuencia, Freud contrapone la perversión a las neurosis «por la ausencia de mecanismo de represión», en cuyo lugar intervendrían «otros modos de defensa», entre los que se destacan *renegación* y *escisión* (*Spaltung*) del yo» (p. 274). Si bien desde una perspectiva ortodoxa, en particular respecto a los desarrollos de Freud, «solo se habla de perversión en relación con la sexualidad», hay autores que hacen referencia a «perversiones del sentido moral» (p. 272). Es en esta órbita y, en todo caso, en relación con la norma cultural, es decir, con la ley del Padre, que se aborda la noción de perversión en este trabajo.

Atenerse a la ley del Padre no requiere obediencia ciega ni plena identificación con el padre biográfico, como en la versión cristiana de la obediencia (frente al padre biológico, frente a la ley y frente a Dios) o en la versión épica, por ejemplo, de *La Odisea* y del *Libro del caballero Zifar* (en el que se conjugan elementos de la épica antigua y de la axiología cristiana). Igualmente, *matar al padre* no significa romper radicalmente con la ley del Padre, sino convertirse en este[69], es decir, en quien detenta autónomamente esa ley, aunque con los ajustes necesarios para que vaya teniendo lugar algún perfeccionamiento moral tanto en la esfera individual como en la social. No es gratuito que, como explica

---

68 No está de más hacer explícitas dos cosas, aunque puedan parecer evidentes: la primera, que la ruptura radical con la ley del Padre también implica perversión; la segunda, que las elaboraciones literarias no constituyen pasajes al acto, sino tan solo fantasías, por lo que el análisis necesariamente implica dos planos: el del acontecimiento narrado, en el cual se puede analizar a los personajes como si fueran personas, y el del efecto de sentido (o efecto estético), en el que se sitúa a los personajes como elaboraciones simbólicas, parte de un tramado de signos mediante el cual se produce el sentido, de manera que, por ejemplo, se puede decir que el personaje es perverso mientras que la obra, en su conjunto, produce un distanciamiento respecto a este.

69 En la tercera parte de este capítulo se analizan las representaciones que hace Mejía Vallejo, a lo largo de su obra, del padre, ya sea a través de su ausencia y del hijo que lo busca, ya sea a través de la puesta en contraste entre el padre presente y el padre ausente, en una narrativa caracterizada por ir de la búsqueda del padre que abandona al hallazgo del padre presente.

Kristeva (1998 [1996]), «Freud atribuye el *origen* de la civilización nada menos que al asesinato del padre»[70] (p. 31). Sin embargo, la plena identificación con el padre, sin *matarlo* o sin perfeccionar su ley, sitúa al individuo y a la sociedad en el marco de los autoritarismos y de la perversión de la ley: es perversa toda ley inmutable. Desde la perspectiva que se desarrolla aquí, amar al padre, aceptar la falta, perdonarlo y conservar el don paterno, es decir, el acceso a la cultura, no tiene que excluir la opción de romper parcialmente con él y con su ley, para construir una identidad propia, una verdadera identidad. Sin esta capacidad de *mutación* intergeneracional no sería posible la evolución cultural.

En *La venganza*, el hijo vive desprovisto de albedrío, de la posibilidad de elegir autónomamente objetos de deseo, igual que Telémaco. Su objeto de deseo es el heredado del padre, y su identificación con él es a través del daño —en esto se diferencia del hijo de Odiseo—. Carece de identidad propia, lo cual lo hace abyecto; su único recurso para acceder a una es la identificación ciega que requiere renuncia a la autonomía: la entrega a la fatalidad. La identificación ambivalente, al mismo tiempo con la defectividad paterna y con su prepotencia, se explica a partir de la constitución psíquica del personaje y de la particularidad de su Edipo.

Laplanche y Pontalis explican que el complejo de Edipo «desempaña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano» y lo definen como un

> conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de la muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto (p. 61).

Desde esta perspectiva, la relación entre hijo y padre en *La venganza* encajaría en la normalidad del complejo de Edipo. En el plano del conjunto del texto en relación con su lector, es decir, en lo que atañe al efecto de sentido que produce, se puede considerar que *La venganza* es una reescritura (o una sobreescritura) de Edipo rey y una reelaboración

---

[70] Se refiere a *Tótem y tabú* (1991 [1913]).

del mito arquetípico en torno al cual Freud explica el complejo. Nasio (2013 [2007]) explica el *fantasma* como «una escena en general inconsciente destinada a satisfacer un deseo incestuoso que no se puede realizar» (p. 12) y añade que «los deseos cuyo señuelo es el fantasma son deseos sexuales o agresivos» (p. 15). El fantasma, «el teatro mental», que guía la vida del protagonista de *La venganza* consistiría en matar al padre[71] que se ha apropiado del deseo de la madre —tenerlo solo para sí—. Lo particular del fantasma del personaje es que es más que una fantasía inconsciente; allí se sustrae de la normalidad del Edipo. En el plano de los personajes[72], este deseo no es simplemente fantaseado ni mucho menos reprimido por el hijo, sino que es su motor y el sentido de su vida. La ausencia paterna lo ha privado, por una parte, del acceso a la ley y, por otra, de un modelo identitario sobre el cual construir y del cual distanciarse para generar una identidad propia. La ausencia del padre desfavorece que se cumpla adecuadamente la *función paterna*[73], por lo cual, la *falta*, en su ambivalencia ya mencionada, se convierte en un daño imperdonable e insuperable. La fantasmática del padre es puesta en el lugar del vacío paterno, al punto que el hijo se inviste de ella y llega a identificarse plenamente con el padre en el daño y la fatalidad.

Volviendo a la teoría, en relación con el complejo de castración, el Edipo es resuelto cuando el hijo comprende que, aunque tiene pene, no tiene el falo, y que el padre, a quien una vez le atribuyó la omnipotencia de tenerlo, tampoco lo tiene. La no resolución del Edipo puede derivar en apegarse a un padre presuntamente no castrado[74]. Otra posibilidad es no aceptar la castración y pretender ocupar el lugar del padre. En *La venganza*, la abyección usurparía el lugar del perdón, ante la imposibilidad de que este emerja y le permita al hijo, además de comprender los motivos del padre, reconciliarse con su propia

---

71 Más adelante se volverá sobre el concepto de *fantasma* en relación con la trayectoria del protagonista del cuento quien, mientras persigue al padre para matarlo, se va dejando habitar por su fantasma.

72 No así, en el plano del conjunto del texto en relación con su lector, es decir, en lo que atañe al efecto de sentido que produce.

73 Es claro que la función paterna puede ser cumplida por alguien distinto del padre, incluso por la misma madre; pero tal como está planteada la narración, no hay marcas que permitan constatar que esta haya sido llevada a cabo en *La venganza*.

74 O, en ausencia de ese padre, a un líder autoritario investido como detentor del falo, característica identificada en las culturas, a un tiempo, fatalistas y autoritarias. Esto se desarrolla en la segunda parte de este capítulo.

historia y superar la culpa, de modo que pueda elegir un camino menos doloroso y seguir adelante. Sin embargo, el cierre abierto del cuento deja al personaje situado ambiguamente entre la opción del perdón y la de la culminación de la venganza, que consiste en derrocar al padre y convertirse en el nuevo detentor del *falo* (como pretensión de omnipotencia y como falta, es decir, como prepotencia) para poder tener, si no a la madre, a otra mujer que ocupe exactamente el mismo lugar en la estructura, el lugar de víctima: esta es una salida fallida, perversa, del Edipo, y la culminación de la escena fantasmática antes descrita.

Saturno devorando a un hijo (Francisco de Goya, 1819-1823). Óleo sobre revoco trasladado a lienzo (146 cm × 83 cm). Museo del Prado.

En cambio, en el mito de Cronos, este castra a su padre, Urano, y, temeroso de ser derrocado por sus propios hijos, los devora. En esta genealogía, vencer al padre o ser devorado por él son las alternativas de Zeus, su hijo. Por su parte, Cronos, *como hijo, castra* para acceder al poder del padre y a su posición; *como padre, devora* para no perderla. En *La venganza*, al mismo tiempo que se afirma y justifica el perdón, se puede interpretar que, puesto que este es, o bien tardío, o bien simplemente imposible, las opciones del hijo son como las del linaje de Cronos: *castrar o ser devorado*. Es decir, Cronos se asemeja más al padre de la pulsión, de *Tótem y Tabú*, que al del deseo, de *Edipo rey*. Gómez explica la oposición así:

> A diferencia de lo que ocurre en el Edipo individual, en el que la renuncia a la madre posibilita el acceso a las demás mujeres, la alternativa en la que nos sitúa el mito prehistórico [el de *Tótem y tabú*] es el del «todo o nada», puesto que el padre primitivo posee a *todas* las mujeres, y ante él no parece caber otra salida que «o tú o yo», someterse a cambio de protección o rebelarse e intentar desbancarle. Pero, como Freud señaló, cuando los hermanos se dieron cuenta de que ninguno de ellos podía volver a ocupar el lugar del padre, comenzó el desarrollo social. En este sentido, «matar al padre» no es sino matar la fantasía de totalidad no castrada, alzándose en su lugar, en la estructura psíquica, el límite y la prohibición (Gómez, 2009, p. 297).

En lo que respecta a *La venganza*, dada la caracterización que se hace del padre como un tirano, un *no castrado*, su asesinato, de haber ocurrido, podría interpretarse como satisfacción de la *fantasía* a la que alude Gómez; pero esto no ocurre, al menos no en el nivel anecdótico más explícito. Aun así, también es posible leer, en el nivel de las connotaciones, un par de gestos simbólicos de castración del hijo respecto al padre: corta con su cuchillo el cinturón del padre y lo derrota en el duelo de gallos frente a la mirada del pueblo que lo aborrece, solidarizándose con el hijo, es decir, lo derroca.

El momento en que el hijo finalmente confronta al padre constituye la escena más inquietante y de mayor intensidad del cuento. Al revelar el nombre del gallo con el que lo quiere retar, el hijo genera la sospecha en el padre sobre su relación filial, lo derrumba: «Envejeció dos años. O veinticuatro. Toda mi edad lo derrumbó[75]», y el padre

> había convertido el látigo en rejo para castigar su pasajero temblor. Me lo disparó desde los tres metros. No fue difícil evitar la marca en el rostro y dar con el rejo una vuelta en mi muñeca, dejando libre el pulgar. Así, mil veces tumbé potros y toros en mi trabajo de vaquero y amansador. Lo mismo pasó con el Cojo: de un formidable jalón lo hice saltar la grada restante (p. 141).

El rejo queda tenso, como la escena, entre la mano del padre y el hijo. El hijo es consciente del poder que detenta. Cuando el padre trata de rasgar el poncho para ver el gallo del hijo, este le hace «un chisguete en el cinturón» (p. 141) con su puñal. El padre apenas si puede esquivar la herida de Cronos. De algún modo, el hijo ha llegado a devorar al padre, a incorporarlo en sí mismo, y, en este punto, a castrarlo con una hoz (como lo hace Cronos con Urano): a derrocarlo. El

[75] Parece haber una inconsistencia en el relato, o una falta de claridad, respecto a la edad del hijo y el tiempo transcurrido tras la muerte de la madre; es decir, el tiempo de la travesía vengativa. Aquí se explicita que tiene 24 años y que la travesía empezó tras la muerte de la madre. Le dice a la muchacha que empezó a viajar a los 12 años (p. 130) y en otro lugar dice que buscó al padre durante 15 años (p. 135). De ser así, 1) habría quedado huérfano a los 12 años y 2) tendría 27 años, y no 24, al momento de la confrontación. Por otra parte, también se dice explícitamente que el padre tiene 45 años, o al menos es la edad con la que el hijo lo caracteriza cuando pregunta por él en los caminos (p. 121), con lo cual, en el momento de su concepción, el padre habría tenido, o bien 21 años (si el hijo tiene 24), o bien 18 (si tiene 27).

destino se cierra, el hijo tiene ahora el poder: «al insinuarle que él era mi padre, neutralizaba su poder, lo ponía en ridículo delante de un pueblo sometido a su crueldad» (p. 142). El hijo nota el principio de la derrota sobre su padre: los hombres de la gallera, que antes parecían apoyar al Cojo, en realidad lo odian y se solidarizan con esa especie de nuevo rey que es el hijo.

El padre acepta el duelo de gallos y el hijo corta el vínculo estrecho con el padre real: «Con mi cuchillo corté el rejo tenso entre mi puño y su muñeca. Mi vida se había hecho para este momento» (p. 142). La revelación de que la falta está en el lugar de la omnipotencia atribuida al padre ocurre en el momento de la ruptura del vínculo tenso y violento entre padre e hijo, momento del asesinato simbólico: el padre es solo un hombre. Cuando le revela el parentesco, el padre se debilita, empiezan a esbozarse sus circunstancias y a hacerse visible la circularidad, en forma de identidad, entre padre e hijo[76]: «Podría jurar que [el Cojo] no me veía a mí, sino todo lo que detrás de mí pudiera referirse a él» (p. 143); «no dejó de mirarme. Era como si ante un espejo empañado tratara de reconocer un rostro que pudo ser el suyo» (p. 144). Es así: la tensión del rejo entre las manos de los dos hombres, la confrontación, pone a padre e hijo ante un espejo en el que no solo el padre reconoce al hijo, sino que el hijo ve por primera vez su propia imagen.

Así, el hijo se ve proyectado en el rostro de su padre, como hijo o simplemente como hombre. El Cojo dice (y se percibe como una explicación de los motivos que lo alejaron de su madre y lo llevaron a su ser actual): «Los caminos nos pierden»; «Son torcidos los caminos que andamos»[77]. La expresión que acompaña estás palabras hace pensar en un sentimiento de arrepentimiento (además, expresión metonímica de la derrota): «Era como si le clavaran cien espuelas» (p. 146). Al identificarse con su padre en el juego especular como producto de los caminos y reconocerse, se empieza a abrir paso la comprensión: «Al frente estaba el culpable. ¿Culpable de qué? […] ¿De ser hombre?» (p. 145). La visión del padre poderoso y tiránico es reemplazada por otra en la que este es *solo un*

---

[76] Es de destacar que el reconocimiento del hijo es efecto del reconocimiento del gallo, como descendiente del que dejó 24 años atrás en manos de una mujer.

[77] Como se señaló previamente, la alusión a los caminos es constante a lo largo del cuento: los hombres se hacen hombres en los caminos, los caminos los conducen, los caminos son torcidos, los caminos marcan el destino.

hombre:

> En el Cojo no vi más que un hombre, solo un hombre, también desamparado, sin otro camino que el de la muerte […] me dolieron sus canas, su pierna *contraída*[78], sus arrugas, el zurriago nudoso, la gruesa bota de cuero crudo; lo supuse muy cercano a mí, con sus angustias. También él vivió trago a trago la vida, resistió el contragolpe de las propias acciones, el sabor a ceniza de cada jornada. También a él le gustaría el olor de la madera, el canto de los sinsontes, los campos sembrados después de la lluvia… (p. 147).

Sin embargo, uno de los gallos deberá morir, y estos son proyecciones metonímicas de los galleros: «Yo sentía en mí los picotazos de Buenavida, en el Cojo los espolones de Aguilán» (p. 145); en esa medida, necesariamente uno de los hombres, padre o hijo, ha de morir; es decir, vencer al padre es *matar al padre*. Para Ávila Rodríguez (1976), «la muerte de Buenavida por Aguilán, simboliza la derrota y la muerte moral del Cojo, y el triunfo del personaje narrador» (p. 366), y se trata de una derrota sin gloria: «En la trastienda hervía agua en una olla de barro. "Allí sancocharán los gallos que resultan muertos", imaginé con fastidio» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 128). Se anticipa que la derrota de los gallos significa su muerte, sin honores ni gloria, del modo más pedestre, con el tratamiento de cualquier pollo, como alimento para los vivos, y se ha hecho lo propio respecto a los hombres en pugna: «Alguna tumba debería estar cavando la pica del enterrador» (p. 141) En adición, el debilitamiento del gallo es la anticipación de su muerte: «se arrastró el tiempo, y Aguilán no atacó más su sombra […] una mañana el pico amaneció clavado en el polvo» (p. 122). Esto alude a dos muertes sucedáneas: a la del padre que será reemplazado por su prole; pero también al inicio de la decadencia del hijo: puesto que el signo de vitalidad es *atacar la propia sombra*, para el vengador, quedarse sin el proyecto vengativo, sin la necesidad de perseguir también la sombra del padre, que es también la sombra de sí mismo, conlleva perder el sentido de la propia existencia.

A pesar de la alusión simbólica a la castración (*el chisguete en el cinturón*), en la medida en que se produce una plena identificación hijo-padre, la oposición castrar *o* ser devorado

---

[78] Nótese el contraste entre este modo de aludir a la pierna irregular del padre en el momento del reconocimiento, y el modo previo, en el que esta era calificada como más gruesa y musculosa.

se expresa en *La venganza* como castrar *y* ser devorado. En realidad, una u otra opción implican lo mismo: castrar al padre, derrocarlo para ocupar exactamente su lugar, asesinarlo simbólicamente, es incorporarlo; ser devorado por el padre es ser incorporado en él, ser investido por su fantasma. Las dos conllevan la identificación de padre e hijo a través de la relación tiránica y violenta, excluyente del perdón y de una posible construcción autónoma del sujeto.

La escena de la confrontación, como se ha planteado previamente, es una escena de espejamiento: padre e hijo contemplan en el rostro del otro sus versiones pasada y futura, respectivamente. Aquí se quiere añadir que se trata también de una escena que pone en evidencia el desdoblamiento, rasgo que Troncoso (1986) identifica como frecuente en los duelos característicos de varias obras de Mejía Vallejo. Para ilustrarlo, toma como ejemplo la visión de un personaje respecto a su contendor en *Humo de leña verde*[79]: «En el fondo, Antonio le gusta; es la parte que él ha perdido. Si dispara, echaría a perder algo propio, una posibilidad suya que vive y actúa afuera». Esta percepción del otro ilustra la posición de hombres «fatigados de matar a otros, de la vida y de sí mismos» que «quieren morir y el otro los mata sabiendo que con ello se está asesinando en él mismo la otra posibilidad de su existencia» (p. 198). En cuentos como *La venganza*, *La muerte de Pedro Canales* y *Palo caído*[80], dicho desdoblamiento se asocia, además, con lo inevitable de la fatalidad y, en los dos primeros, con una especie de sucesión: el más joven o más limpio deberá derrotar al otro y, en cierto sentido, ocupar su lugar. Puesto que, en *La venganza*, lo que antecede el instante en el que se hace evidente el desdoblamiento es toda la travesía del vengador, esta relación entre los dos espejados, que en el fondo son uno mismo, está atravesada por la circularidad daño-venganza-daño, así como por el problema de la legitimidad de la ley y de su infracción:

De Gamboa (2007 [2002]) explica que los sentimientos vengativos pueden obedecer a que el daño recibido sea percibido como un menoscabo moral, ante lo cual la persona afectada quiere «vencer al ofensor para mostrar que el mensaje simbólico que envío era

---

79 *Humo de leña verde* es un fragmento, de la novela inédita *El hombre vegetal*, que fue publicado, en 1959, en el número 137 de la *Revista Universidad de Antioquia*, pp. 66-72, según refiere Troncoso.

80 Los tres incluidos en *Cuentos de zona tórrida*.

falso […] la víctima cree que si vence al ofensor readquiere el valor moral perdido» (p. 152). En *La venganza*, junto con la madre, el hijo sufre el menoscabo del abandono y el desamor y, con ello, recibe un mensaje de invalidación. No busca una disculpa ni el resarcimiento del daño, tarea ya imposible, sino hacerse valer, recuperar su propia valía aniquilando al padre. Sin embargo, ya se ha dicho lo que conlleva simbólicamente el aniquilamiento en la venganza.

Pineda Camacho (2007 [2002]) observa en los rituales mediados por la venganza que vengarse trae consigo convertirse en el enemigo; encuentra una asimilación del otro en los rituales de venganza tupinambá: el matador, caníbal, se transforma en su propio enemigo: «retoma sus nombres, bienes e incluso mujeres […] el matador adquiere la perspectiva del enemigo» (pp. 90-91). Sin ir muy lejos, en efecto, si la falta convierte al infractor en delincuente y la víctima responde con una acción vengativa, es decir, por *fuera de la ley*, se convierte a su vez en delincuente. En el cuento, derrotar al padre como acto de venganza conlleva convertirse en el padre y perderse a sí mismo.

En relación con la ley, esto admite dos interpretaciones que conducen al mismo resultado: o bien, la venganza y el abandono de la familia son la ley del mundo percibido, el mundo de la fatalidad, y, en esa medida, la ley que gobierna ese mundo, la ley del padre en ese mundo, es una ley perversa; o bien, tanto la venganza como el abandono son acciones contra la ley, y padre e hijo son igualmente perversos en su infracción. La ley a la que se hace referencia es la que se deriva del complejo de Edipo y su infracción radical constituiría la perversión.

En la narración que el hijo hace de su recorrido es visible que, como si ya lo hubiera derrocado, va devorando al padre, va incorporándolo (quiere tener su voz, usa sus espuelas, adiestra sus gallos y se convierte en gallero) o, más precisamente, va entregándole su cuerpo al padre fantasmático y permitiendo que sea este el que devore al hijo, dándole así inmortalidad, permanencia en un tiempo circular, y la circularidad del tiempo de la fatalidad se corresponde en realidad con la detención del tiempo psíquico, tanto en la venganza como en la identificación dañosa con el padre. En el vengador se superponen la actividad del perverso, por fuera de la ley, y la pasividad del deprimido, que asume como propia la culpa. Kristeva (2001 [1997]) explica que

> el deprimido sufre primeramente de una ambivalencia: él/ella ama-y-odia al otro que le ha hecho mal; él/ella sufre de la fuerte intensidad de sus pulsiones (amor y odio), pero igualmente de la de un superyó tiránico que le impide detectar las fuentes internas tanto como las externas de su mal (p. 36).

Aunque el daño explícito es el abandono del que fueron víctimas el protagonista del cuento y su madre, otro daño es representado en una escena de la historia que parece ser equiparable a la *escena originaria* referida por Freud: se trata de una «escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta, y fantaseada por el niño. Este la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre» (Laplanche y Pontalis, p. 123). Una escena así es imaginada por el hijo en *La venganza*: la existencia del hijo sería resultado de un acto de violencia, seguido del abandono, es decir, del daño que debe ser reparado mediante la venganza. Ese momento, del que el hijo no puede tener noticia, es imaginado por él: «Lo veía [al padre], veía las espuelas en la noche, veía a mi madre, veía el apego a su pobre historia, su dolor remendado una y cien veces en la mesa gris» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 136). En esta escena se representan, de modo yuxtapuesto, el encuentro sexual imaginado, el abandono y la espera de la madre. Sobresale la visibilidad de las espuelas en la noche, símbolo de la violencia del encuentro, símbolo que el hijo investirá como propio.

Por tanto, la búsqueda que el hijo hace del padre en él mismo, este devenir el padre, aparece como paradójica, puesto que el padre es representado en tanto agente del daño. Esto, sin embargo, se explica si se observa que la escena es fantaseada por un hijo que no acepta quedar fuera de ella. Él espera que caiga el padre para, así sea tardíamente, tras su muerte, rescatar a la madre, resarcir su honra u honrar su sufrimiento con la venganza. Pero, al mismo tiempo, fantasea con ser el padre; sin darse cuenta, se convierte en él y repite la historia con otra mujer que ha de ocupar el lugar de la madre en el abandono y el incumplimiento de la promesa.

Tras el abandono, el triángulo edípico está constituido por madre, hijo y una sombra que la madre llama constantemente: «Luchaba por resignarme a oír hablar a mi madre de cuando el desconocido le entregó el gallo y le dijo: “Es de la mejor cuerda, volveré”» (p. 124). La madre no mira al padre, sino a su sombra, a los objetos fálicos que lo simbolizan: el gallo de pelea y las espuelas. Es una sombra la que separa al hijo de la madre. En

cambio, esa sombra, a la que la madre mira, es incapaz de devolverle la mirada al hijo y de reconocer su identidad: «Nunca el desconocido. Ni él ni su mirada» (p. 135). Debido a la ausencia de la mirada paterna, la función paterna tiene fallas. El hijo pierde el mundo materno, semiológico, y accede a la diferencia sexual, pero sin acceder realmente al mundo simbólico, el mundo de las normas, de los otros. Como los gallos, el hijo agrede a la sombra, agrede a su reflejo: «seleccionaba los [gallos] que a picotazos destruían su imagen en los charcos, los que atacaban su sombra» (p. 123).

Es decir, madre e hijo no son representados en el cuento como una totalidad inseparada; la sombra del padre ha intervenido en la separación. Aun así, el carácter exclusivamente fantasmático del padre, como sombra, idealizado en exceso, así sea en relación con el daño, conduce al hijo a hacerse de la presunta totalidad paterna, a hacerse padre de la pulsión, para repetir la historia del abandono sobre otra (la misma) mujer[81] y otro hijo (él mismo), como se desprende de la circularidad del relato. Puesto que el lugar del padre lo ocupa una sombra, el hijo entrega su cuerpo a esta sombra, se deja habitar por el fantasma, como ilusión de ser –de identidad– a través de la fantasmática del padre, ante el vacío de ser del hijo. Primero «la venganza sustituye a la castración» (Ramos, 2004, p. 225) y, más tarde, al comprender la fatalidad, el hijo acepta la culpa como un destino que ha de repetirse al convertirse en el padre, pero que no lo inhibe de infligir(se), él mismo, el daño.

Así, sobre la escena imaginada de su concepción, ahora se solapa otra escena en la que el hijo es sucedáneo del padre, y la muchacha que conoce en la gallera lo es de la madre, quien será, de nuevo, tomada y abandonada. El hijo le dirá las palabras con las que fantaseó toda su vida y de las cuales se valió para adivinar la voz del padre: «Mañana volveré, no hay uno igual» (p. 122). Con las palabras del padre, como eco de su voz, le dirá a la muchacha: «Aquí dejo este gallo en prueba de que volveré. Es de la mejor raza» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 148). Así se solapan dos daños que marcan la vida del hijo: la violencia de la concepción, un daño imaginario, constitutivo de la propia

[81] Por demás, la representación de padre y madre es estereotipada: actividad y pasividad, aventura y espera, victimario y víctima; esto quizás para reforzar su carácter arquetípico.

existencia, una *falta*, y el abandono, un daño real[82].

2.1.4. Un mundo escindido: eros y tánatos, lo femenino y lo masculino

Sin la motivación de la venganza, la existencia del hijo se queda sin más propósito que, de acuerdo con la circularidad del relato, seguir andando el mismo camino. Aunque en la narración hay una apertura sutil a otros caminos, vías de salida del infierno que es Tambo, y que simbolizan la posibilidad del perdón, dichos caminos son desatendidos por el personaje como efecto de las anteojeras de la venganza, que constriñen su percepción del mundo. En la tensión entre pulsiones de vida y muerte, sobre el deseo y el disfrute de la vida, se imponen el goce vengativo y la compulsión de repetición. La imposibilidad del perdón se produce en un mundo definitivamente escindido: lo masculino excluye lo femenino y la pulsión de vida, incapaz de intrincar la pulsión de muerte, es sofocada por esta. Entre las imágenes descritas y las atmósferas construidas en el relato, la posibilidad del perdón, que permitiría transformar la pulsión de muerte en deseo, en eros, aparece débilmente, como una ausencia, como un lugar otro, fuera del cuadro: una canción que a duras penas se oye.

En el conjunto de la obra de Mejía Vallejo hay una especial insistencia en el advenimiento de la muerte, bien sea por mano de los hombres (los varones), bien sea en su encuentro con los poderes de la naturaleza, bien sea, en el mejor de los casos, por cuenta del paso de los años. Junto con la muerte, especialmente la de los patriarcas familiares, se expresa la degradación de la vida social, siempre desde una mirada nostálgica y antimoderna que, a ojos de Williams (1991), caracteriza las letras antioqueñas (p. 122). Aun en este contexto de inminencia de la muerte y degradación, el escritor concibe la posibilidad de su contrapunto en el amor —aunque escaso y efímero—, en el contacto con la naturaleza y en el mundo del arte. La última tensión la explicita el autor en una entrevista reeditada por Escobar Mesa (1997): «La muerte siempre está como primer principio. La música, el baile… nos liberan de ese peso trágico» (p. 419).

---

[82] Sobre esta dupla se volverá más adelante, para asociarla con la propuesta por LaCapra (2005 [2001]), entre *ausencia* y *pérdida*.

Este contrapunto es expresado en *La venganza*, pero concediendo en el plano de la representación un rol débil al polo de eros, de la fuerza vital o pulsión de vida. Prima el retrato de un mundo hostil y caliente, un *infierno*; aun así se insinúan vías de salida, opciones para sobrellevarlo y hallar algún disfrute: salidas que el protagonista, a pesar de ser quien las refiere, como narrador autodiegético, las ignora, lo cual lo revela como un narrador deficiente, es decir, que no puede comprender lo que le transmite al lector con la misma claridad que este último.

Los caminos torcidos que el protagonista ha seguido en búsqueda de su padre lo conducen a Tambo, un infierno gobernado tiránicamente por el Cojo. Ávila Rodríguez (1976) observa en la caracterización de Tambo, tanto en la novela como en el cuento, un «ambiente de destrucción, de abandono, de deterioro, de aniquilamiento» (p. 360). En un sentido similar, Capote-Díaz (2012) califica dicha caracterización como plena de simbología apocalíptica. La primera imagen que observa el protagonista es la de «las primeras casuchas de Tambo, a medio destruir» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 125), se insite en los «muros agrietados» como efecto de los terremotos (p. 134). Es «un pueblo con maldición» (p. 128), un lugar donde no lloverá, sino «tal vez ceniza del volcán», «tal vez candela» (p. 126). En él, el volcán es una presencia inminente: «Era denso el olor de ceniza. Volvió a retumbar el volcán» (p. 127). Tambo es un lugar en el que «dicen que el sol quema pájaros en pleno vuelo, caen al suelo chamuscados» (p. 127).

Se caracteriza el pueblo como inmóvil y carente de brisa: había «una tira de papel inmóvil en una alta viga; si se hubiera movido, me habría refrescado. Pero en Tambo no entraba la brisa» (p. 134). Tampoco llueve: «"¿Lloverá esta semana?". "¡Qué va a llover!". "Tal vez ceniza de volcán". "Tal vez candela"» (p. 126). Y ese infierno es gobernado por el Cojo: «Él manda en este infierno. Él […] y esta sofocación» (p. 128). La geografía es una extensión del Cojo: Tambo, el volcán y el Cojo son asimilables: «Matan, hacen pesada la vida» (p. 129). Tambo es, pues, el mundo fantasmático del padre.

En medio de los afectos asociados al odio y de esta atmósfera infernal, tres elementos resultan *refrescantes*: la muchacha, de manera destacada, los helados y la música. Empecemos con lo último:

La representación en *La venganza* de ese lugar reparador que puede constituir el arte se

insinúa a través de la mención de la canción: «Del pueblo rodaba el eco de una rara canción. "La cantará uno que no quiere llorar, ni morirse", reflexioné avanzando por sobre troncos de lava» (p. 126). La canción, para alguien, evita que la pulsión de muerte se desintrinque de la pulsión de vida y conduzca a la melancolía, a la percepción de la vida como una sinsalida. La alusión a la canción es contrapuesta, en el mismo párrafo, a la imagen de la muerte: más adelante avanzaba el sepulturero. El protagonista percibe su sonido, pero no la atiende, no se beneficia del alivio que ella podría brindar; en cambio, sí nota los efectos que la música produce en la muchacha: «La sentía cansada de sus horas, del calor, del oficio de tanta gente. Se suavizó al oír el canto» (p. 129). Y la música también se asocia a la locura[83] con la que se sobrelleva el miedo:

> —Siempre la misma canción. Está loco, el pobre.
>
> —¿De qué enloqueció?
>
> —De miedo, dicen.
>
> Dos cohetes estallaron en el cielo amarillo.
>
> —¿Miedo de qué?
>
> Subió los hombros y mordió un mango que arrojó a un balde. Seguimos en el aire la trayectoria de la fruta.
>
> —De Tambo, del volcán, del Cojo. Matan, hacen pesada la vida (p. 129).

La canción permanece, acompañando el recorrido del personaje desde que se encuentra con la muchacha, pero la escucha sin atenderla. Está presente cuando va con ella al cañaduzal: «Lejos cantaban la extraña canción» (p. 134). La música, metonimia del arte, está representada en el relato como alternativa; sin embargo, la percepción de camino cerrado no le permite al protagonista considerarla como tal. En todo caso, la alusión a la música es ambivalente: tanto en referencia a la voz como a un tambor. La voz que canta se menciona en términos positivos, pero se alude a ella como la voz de un *loco*. La percusión del tambor aparece remarcando los momentos de tensión y de violencia, y

---

[83] Previamente se señaló el vínculo entre venganza y depresión. Las alternativas del protagonista serían, entonces, el odio melancólico conducente a la venganza o la locura de las vías alternas: el amor y el arte. En esta contraposición, si la vía del perdón es la locura, la evasión, entonces lo no evasivo es cumplir el proyecto vengativo. Para el melancólico, como para el vengador, la ley abyecta, de un modo psicótico, se instaura como ley verdadera. La única realidad posible es la de venganza; el único camino aceptable es el que conduce a ella. Es en esta medida que el perdón constituye una forma de *revuelta* como, siguiendo a Julia Kristeva, se propondrá más adelante.

asociada a la muerte:

> Alguien *aporreaba* con un palo dos cueros que servían de acompañamiento a la canción (p. 126).
>
> Alguien, lejos, tocaba un tambor. Recordé los cueros de res en las afueras, la barriga de iguanas y caimanes, un perro con el buche inflado de muerte (p. 128).
>
> Entre el *quejido* del tambor los ruidos fueron transparentes: vasos contra vasos, vasos contra el cuello de la botella, el gorgoreo, un cañón de revólver contra un vaso (p. 132).
>
> En Tambo no entraba la brisa, entraban el humo, el chillar de los grillos de verano, el golpe del tambor (p. 134).

Y estos dos elementos musicales aparecen en el momento de mayor tensión, durante la confrontación a muerte de padre e hijo: «El público estrechaba más, arreciaba el calor, arreciaban los golpes contra los cueros de res, arreciaba el bramido del volcán» (p. 138); «El volcán, los cueros de res, la absurda canción… El Cojo y yo callábamos frente a frente, separadas las piernas, arqueados hacia adelante, en las manos los gallos listos para el careo» (p. 144).

Un segundo elemento *refrescante* mencionado de modo reiterado, pero ignorado por el protagonista es el llamado del heladero. La primera vez que escucha al vendedor de helados, el protagonista está con la muchacha; percibe el llamado, que podría haberse hecho con su propia voz, pero no lo atiende:

> —¡Helados! —pregonaron en una esquina; la voz soplaba como el viento (p. 128).
> —¡Helados! —volvieron a gritar más cerca, pensé que con mi propia voz. La lengua de la muchacha recorrió los labios (p. 129).
> —¡Helados! […] Únicamente al rato volvió a oírse el pregón, como una tinaja de agua sobre carbones al rojo (p. 133).
> —¡Helados! […] Quietas seguían las alas de los pájaros y la cinta de papel. El humo de verano seguía quieto (p. 138).

En cada ocasión, el llamado del heladero se opone al entorno hostil: el calor intenso, el aire inmóvil, a las «candelas de verano» (p. 128), al «reflejo del sol [que] hería en los techos de zinc, en los casquetes de botellas, en la pica del enterrador» (p. 129). Los helados, igual que la música, se oponen, pero también se yuxtaponen a la muerte.

La música y los helados movilizan el deseo y representan el polo de eros, de la pulsión de vida, este deseo va principalmente del texto al lector, aunque también se asocian con la presencia de la muchacha y, en el caso de los helados, con su propio deseo: «La lengua de la muchacha recorrió los labios» (p. 129). No obstante, no se representan como objetos de deseo del protagonista, quien solamente llega a expresar dos deseos: el deseo de asesinar al padre y el deseo erótico que le despierta la muchacha. Al erotismo y a la muchacha se asocia todo lo que escasea en el pueblo y todo lo que procuraría una vida más llevadera: brisa, frescura, humedad, movimiento, sensualidad… perdón.

A su vez, la muchacha vincula al forastero con una vida mejor, con lo opuesto al infierno y al Cojo. Si fuera posible que ella lo rescatara del infierno, del destino circular, de la venganza, si fuera posible el perdón, también sería posible que ella fuera salvada de ese mismo infierno. La muchacha le pregunta por otras tierras, quizás fantasea con ellas, con salir de ese pueblo invivible: «Suena sabroso la palabra páramo. Es fría» (p. 131). Pero esa posibilidad está cerrada[84], el hijo está deviniendo el padre, el espacio para eros es escaso frente a un tánatos pesado y agobiante.

Ella encarna la pulsión de vida: «La muchacha caminó con paso lento, largo, de jaguar al mediodía. Fue sensual su mirada, su desperezamiento, el ceñirse de la falda contra los muslos» (p. 130); su sensualidad se concatena con el movimiento, la levedad, el aire, la frescura, la humedad: «Echó al aire una pelusa, la sopló como besando el aire. Viéndola sentí el sabor de la música en las tierras altas, parecida a viento y a lluvia entre los árboles» (p. 131), «con las manos remedó alas que se quiebran […] En su presencia disminuía el calor» (p. 127). Al observarla, el vengador se apacigua: «Me pareció blanda la tarde: era como si tocara sus senos a la orilla de un río» (p. 127), y puede imaginar, por única vez en el relato, un mundo pleno: «Lo que esas manos tocaran se convertiría en hogar» (p. 131).

---

[84] El camino negado del páramo, sin embargo, es abierto en las obras del ciclo de Balandú (otro pueblo imaginario que hace parte de la geografía literaria que se recorre en la obra de Mejía Vallejo). En especial, *La casa de las dos palmas* llega a ser concebida como un *locus amoenus*, un lugar donde se puede aspirar a la felicidad; no obstante, ese lugar también se degrada, esa posibilidad también se cierra, dando cuenta de una mirada melancólica del mundo: ni aquí ni allá; no en el presente y tampoco en el futuro, tan solo en un lugar irrecuperable del pasado, el «paraíso perdido del páramo», como lo denomina Troncoso (1989, p. 18).

Esta visión, no obstante, se esfuma cuando ella menciona a su padre, quien también fue un gallero. El protagonista teme que sea el hombre que está buscando para matar (lo cual queda descartado un poco más adelante) y se escuchan los pasos que anuncian la llegada de los hombres, caracterizados como si todos fueran uno o, en efecto, como si uno u otro dieran lo mismo: son solo espuelas y pasos «a la sombra» (p. 132). Ella sale poco después y la atmósfera, en la que sería posible el encuentro amoroso, se transforma completamente: los humos, las espuelas, las armas y los choques de cristales caracterizan la hostilidad del mundo masculino. Quien pregona los helados se abstiene de acercarse: «Continuó su camino al ver a los buscapleitos» (p. 133).

El mundo masculino es caracterizado como violento. Los hombres son como los gallos, y así como el protagonista «seleccionaba los que a picotazos destruían su imagen en los charcos, los que atacaban su sombra» (p. 123), en el mundo de los hombres imperan también los más recios, osados y violentos. Se trata de un mundo en el que lo femenino es menospreciado: para poner en duda su virilidad, un gallero, aliado de su padre, se burla del protagonista diciendo de su gallo: «Le podríamos casar pelea con mi gallina» (p. 136).

La imagen del gallo, además de simbolizar el tipo de masculinidad caracterizado por la propensión a la violencia, sintetiza la tensión entre los impulsos erótico y tanático: «Al contacto de mi mano las plumas de Aguilán tenían la aspereza de las hojas de la caña, la suavidad que tenía la piel de la muchacha al sol de Tambo (p. 134). El gallo también se representa como un compañero solidario del gallero o como una extensión de su propio cuerpo. Por ejemplo, cuando el protagonista teme que la muchacha que le atrae sea su hermana, se expresa lo siguiente: «Algo se sacudió violentamente en mí. También Aguilán se conmovió a la presión de mi mano» (p. 132).

Paradójicamente, pese a la exclusión de lo femenino y la visión de lo femenino como inferior o despreciable en el mundo de los hombres, el protagonista solamente se suaviza, se debilita, en presencia de la muchacha. Lo mismo ocurre con las alusiones a Aguilán en relación con ella: recio, pero de plumas suaves; violento, pero solidario. Una de las posibilidades que llega a suscitar la presencia de la muchacha es la del perdón: tras invitarla al encuentro en el cañaduzal, «mi mano pasó del cuchillo a las plumas de Aguilán. Sobre ellas aprendían a perdonar viejas historias» (p. 133). De hecho, en la versión del relato incorporada en *El día señalado*, ella se manifiesta en contra de la

venganza, a pesar de que «también sé qué cosa es odiar» (Mejía Vallejo, 1994 [1964], p. 64):

> —Pudimos habernos vengado —dijo.
>
> —¿Por qué no se vengaron?
>
> —Porque así nunca se acaba, porque me da miedo, porque ya no importa (p. 65).

Del mismo modo que la venganza sofoca la alternativa del perdón, puesto que «la venganza no establece ningún equilibrio, ningún orden que no sea el de la violencia misma» (Ramos, 2004, p. 227), el odio estrecha la posibilidad de emergencia del amor: en la escena del encuentro sexual entre el protagonista y la muchacha, el erotismo es silenciado por la pesadez del entorno: «Cuando me perdí con la muchacha en el cañaduzal, el sol tumbaba el humo, tumbaba las sombras contra el suelo rajado» (Mejía Vallejo, 2017 [1967]), p. 134). El encuentro erótico es referido como un desvío de la ruta vengadora o como un desvarío: *perderse*, y en lugar de la descripción erótica, se alude al accionar violento del sol. El encuentro sexual en el cañaduzal no es mostrado y con esto desaparece de la geografía algún soplo de encuentro real con el otro. Si es más que una insinuación, una elipsis, un silencio, si hay alguna referencia a los cuerpos, es solo en tanto *sombras tumbadas por el sol*. Así, se replica la *escena originaria*, la escena violenta que el protagonista fantasea como el momento de su gestación, 24 años atrás. El modo alterno de relacionarse con los otros y con el mundo, el erotismo, es sofocado. Sus efectos no podrán desviar al protagonista de su destino, sino que quedarán inscritos en él. El lenguaje del narrador-protagonista es vehículo principalmente del odio, se desvaloriza en él su posibilidad conciliadora, de establecer lazos, de tramitar alguna plenitud. La venganza avanza para cerrar la circularidad del relato.

2.1.5. El distanciamiento irónico y el perdón como efecto estético

El hijo derrota al padre en el duelo de gallos, lo ve disminuido, siente compasión; no lo asesina[85]: «El bordón se aflojó en sus manos, el cuchillo se desgonzó en las mías» (p.

[85] Williams (1991) observa que, para el caso de la versión del relato en *El día señalado*, la decisión del hijo de no matar a su padre representa un proceso racional extraño para un entorno de violencia continua e irracional, y la asocia con el proceso de convertirse en un hombre (p. 143), asunto tematizado tanto en la novela como a lo largo de la obra de Mejía Vallejo.

146). Sin embargo, dado que esta especie de epifanía que salva la vida del padre no salva al hijo de repetir su historia, respecto al *plano de los personajes*, este perdón sin *reinicio*, ni para el hijo que perdona ni para el padre perdonado, admite dos posibles interpretaciones: o bien es demasiado tardío, o bien la venganza sí ha tenido lugar, simbólicamente. El hijo sí ha *matado* al padre, sí lo ha castrado, el gallo que lo representa ha vencido al que representa al padre, ha tirado abajo el falo en el que se afianzaba se poder tiránico: lo ha derrocado. Y lo ha hecho en su misma ley, una ley perversa, siguiendo su mismo camino, identificándose plenamente con él, incluso en el daño. La alternativa del perdón con reinicio aparece como una imposibilidad para quien ha consumido su vida en la vía abyecta de la venganza, que ha sido lo que le ha dado sentido desde el momento en que su madre atisbó a su padre «desde una ventana al camino sin pasos de regreso» (p 135); es decir, una vida asumida así: como un *camino sin pasos de regreso*. El perdón sería la posibilidad de enmendar el camino, de un *reinicio*; pero la comprensión de las circunstancias del padre es tardía, igual que su aparición como hombre real (como *solo un hombre*), de modo que al despejar la fantasmática con la que su ausencia se había llenado, este ya no puede ocupar ese lugar, sino tan solo dejarlo vacante.

De este modo, el perdón, entendido como una reconciliación con el mundo, es una posibilidad tumbada por el sol, reducida a sombra, sofocada por la imposibilidad y, como se analiza en el partado anterior, también negada en el nivel de las imágenes y las atmósferas. Aun así, como efecto estético, sí ha tenido lugar, gracias al distanciamiento que la posición receptora puede tomar frente a la geografía infernal que se le presenta.

Pardo (1990) observa en los personajes de los *Cuentos de zona tórrida* que las leyes que los dirigen «son aquellas engendradas lentamente en el rencor, en el cultivo del odio o la venganza, en el gastar la vida en esa especie de tristeza deleznable, pero sin más caminos a escogerse» (p. 44). El odio y la venganza, como destino, es decir, como fatalidad, en efecto constituyen el tema de *La venganza,* incluido en esa colección. Aunque los personajes de Mejía Vallejo sean fatalistas —y el protagonista de *La venganza* es un exponente ejemplar de esta actitud ante el mundo—, sus cuentos no lo son: la fatalidad se expresa como una miopía de los personajes, la cual produce en la posición receptora un *distanciamiento crítico compasivo*; es decir, en el plano del efecto estético, estos

cuentos ironizan el fatalismo, de manera que su sentido consiste en una suerte de crítica compasiva del fatalismo. En el caso de *La venganza*, la fatalidad se manifiesta como efecto del enceguecimiento producido al personaje por su odio y deseo de venganza, y constituye la forma interna del cuento, dada su estructura circular. Sin embargo, quien lee percibe los caminos alternativos que el personaje percibe como cerrados, inexistentes o que simplemente no atiende.

Se ha insistido en el análisis del relato en dos niveles: el del mundo representado (incluido su plano simbólico) y el del efecto estético, es decir, el que remite a la relación entre el texto y su lector implícito. Lo que ocurre en el primer nivel es ironizado en el segundo a través del distanciamiento que procura el texto mismo. En el plano de lo representado, **1)** no ocurre el perdón de modo oportuno o completo; **2)** la función paterna no tiene lugar sino perversamente, por lo cual el *complejo paterno* es malogrado; **3)** a través del recurso de la circularidad se reafirma la visión fatalista del personaje; **4)** la reducción del acto erótico, o bien a una elipsis, o bien a un acto violento reafirma lo irreconciliable de lo masculino y lo femenino, del hombre y la mujer, reducidos así a victimario y víctima, respectivamente, y **5)** la pulsión de muerte sofoca la pulsión de vida. Todo esto, no obstante, se resignifica en el plano del efecto estético, en la medida en que la posición receptora es movida a tomar distancia frente a estas representaciones: el efecto estético del cuento promueve, a través de la ironización de las opciones del protagonista, el distanciamiento frente a la venganza, la visión fatalista, la vivencia machista de la masculinidad y la identidad cerrada a la ipseidad, cerrada en sí misma, en una concepción en la que no solo el hijo da lo mismo que el padre, sino que un hombre da lo mismo que otro. Finalmente, la propia puesta en forma estética de la historia permite que se les dé sentido a la predominancia de la pulsión de muerte y al carácter fallido del complejo paterno.

En el caso de *La venganza*, si bien inicialmente el texto atrae la solidaridad de la posición receptora hacia las penurias del protagonista y de su madre, y lo hace empático frente a su ánimo vengativo, el distanciamiento se produce gracias a que este puede atender lo que el narrador-protagonista no atiende, y a que pueda notar su carácter deficiente para percibir sus alternativas. Quien lee sí atiende el vínculo entre la canción y otra vida posible, sí nota que el erotismo que conecta al protagonista con la muchacha puede

depararles a ambos una vida alternativa; quien lee desea el helado para los personajes y percibe caminos alternos a los abyectos y torcidos.

En esta medida, de un modo similar a Juan Pablo Castel, cegado por los celos, o a Macario, capaz de referir lo que ocurre, pero limitado cognitivamente para interpretarlo adecuadamente, el odio del protagonista de *La venganza* le impide considerar adecuadamente las alternativas que él mismo va refiriendo. Por ejemplo, hace una reflexión en la que se deja ver la conciencia sobre cómo el reconocimiento de la alteridad es condición para la piedad: «para no tener piedad hay que ver de lejos al hombre, verlo en la masa». Y añade: «Sentí una rabiosa compasión por todos los seres caídos. Y el Cojo era uno de ellos» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 147). Se trata de un tipo de conciencia *puesto* en el texto, a la vista de la posición receptora, de modo que ayuda a construir los efectos de sentido, pero que no permite al personaje obtener un *reinicio* a través del perdón. Así, la identificación inicial entre lector y personaje se va transformando en compasión, especialmente por su percepción de haber sido determinado a un destino invariable, por su fatalismo. Mientras para el personaje su destino está cerrado a la circularidad, de un modo fatalista, sin posibilidades de reinicio, quien lee experimenta la emoción del perdón, especialmente a partir de la escena de la confrontación entre padre e hijo, en la que este último tiene una epifanía, una comprensión repentina de que quien tiene en frente es *solo un hombre*. Esta experiencia sensible del perdón por parte de la posición receptora va acompañada de un proceso de comprensión de las circunstancias ajenas: de cómo los *caminos torcidos* pueden ir reduciendo las opciones de vida de cualquier persona y, en especial, de cómo el ánimo vengativo puede convertir a una víctima en victimario, con el costo sacrificial de su propia vida psíquica. El Cojo es descrito como un mal hombre, alguien merecedor de todo el odio, incluido aquel con el que quien lee es solidario, mientras que el hijo atrae hacia sí su solidaridad y compasión, y en el punto de giro final, que revela la circularidad del relato, también se le revela al lector que, en gran medida, padre e hijo son la misma persona: que el padre fue ese hijo y que el hijo se convertirá en ese padre, de manera que la compasión hacia la víctima (el hijo) se extiende hacia el victimario y se hace patente que cuanto media entre ser el uno o el otro son tan solo los *caminos torcidos*. El efecto de perdón intensifica el de comprensión de las circunstancias ajenas, incluidas las percepciones fatalistas.

Pachón Padilla (1988) destaca de la cuentística de Mejía Vallejo que «sus personajes no se dejan arrastrar por la todavía indoblegable naturaleza, ni paralizar por el implacable fatalismo» (p. 550). No obstante, no es así en el caso del protagonista de *La venganza*, quien, si bien ha podido sobreponerse a las adversidades de su vida, ha sido solo en función del único sentido que le ha dado: vengarse de su padre, y es este ánimo vengativo el que lo encierra en una fatalidad que engloba el sentido de su existencia (*ser para la venganza*) y que, como se desprende del final, pondrá en la misma posición a su prole. Tampoco es así en lo que concierne a otros personajes de *Cuentos de zona tórrida*: la percepción que tienen, en *La venganza*, madre e hijo del futuro y de su rol en el mundo, como una fatalidad, se extiende a los demás personajes de esta colección: Pardo (1990) identifica en ellos la convicción de no ser dueños de su destino: «parecen navío sin piloto distinto a aquel que sabe que se llega a la muerte» (p. 44). Esta recurrencia de la fatalidad sin duda obedece al contexto histórico en el que se inscribe y al que alude la colección: el periodo de La Violencia. En *La venganza*, la fatalidad de la violencia está elaborada estéticamente mediante el recurso de la circularidad: la violencia es un ineludible círculo vicioso que se hereda de padre a hijo. No hay lugar para el albedrío frente a la fatalidad.

Esto no significa que el cuento, en su conjunto, sea fatalista. No lo es gracias al distanciamiento que se produce entre el camino que el personaje ha tomado y el efecto de sentido que produce el texto en la posición receptora. La estética del cuento es la del perdón, no la de la fatalidad. Más que afirmar una ideología fatalista, el cuento se vale del fatalismo, como representación, para efectuar una crítica del estado de cosas que conducen a él. No critica al personaje ni al ser humano real, condicionados sociohistóricamente a tener percepciones fatalistas del mundo y de su lugar en la sociedad[86]; por el contrario, crea frente a ellos efectos de sentido relativos a la compasión y la solidaridad. Lo que se cuestiona, en cambio, es el sistema social que los rodea, y que admite y reafirma esa ideología. Es decir, el fatalismo representado, pero mediado por el distanciamiento irónico, se experimenta en la lectura como crítica del fatalismo.

Otra faceta de la fatalidad es lo irreconciliable de los mundos masculino y femenino, cuyo

---

[86] Más adelante se ahonda en la cuestión del fatalismo como rasgo de la cultura política colombiana, en particular en relación con su contexto de violencia.

mayor símbolo de reencuentro es la relación erótica, elidida en el cuento y simbolizada a través de una descripción de un paisaje inhóspito y violento: *las sombras tumbadas por el sol*. La muchacha encarna la posibilidad de salir del infierno que es Tambo, al tiempo que ella vislumbra en él una salida también para ella, hacia las tierras frías. «¡Helados! —volvieron a gritar más cerca, *pensé que con mi propia voz*», narra el protagonista. Su voz podría ser, podría haber sido, la que llama a refrescarse, a alivianarse, en medio de un entorno aplastante; el vengador, de haber seguido otros caminos, habría podido ser el que aligerara el peso del mundo, y ante este llamado «la lengua de la muchacha recorrió los labios» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 129). Sin embargo, esta fuerza alterna no es la que detenta el protagonista; la masculinidad que ejerce en el relato es la dominante, la de los galleros[87], unos hombres listos a derrotar a otros, y este llamado acalla el de la muchacha y acalla cualquier otra voz posible. Y esta fuerza es asociada a la pulsión de muerte, desintrincada, como se ha dicho, de la de vida, y dominante frente a esta.

No ocurre lo mismo en el plano del efecto estético, en el que la pulsión de muerte, triunfadora en lo representado, es intrincada con la pulsión de vida al tomar forma estética. La música, expresión de eros, de un lado, se asocia a la locura y, de otro, tiene como contraparte el sonido del tambor, ligado a la violencia y la muerte. Así, Mejía Vallejo suele condensar en sus obras la tensión entre erotismo y muerte. Sin embargo, más acá de lo representado, todo arte, todo ejercicio de simbolización, subordina la energía tanática a la de creación, y las intrinca. La contraparte del vengador es el artista que señala su sinsalida. Así mismo, la representación de la venganza, y de la violencia por extensión, como una fatalidad ineludible, es parcialmente subvertida, por un llamado a romper la espiral de una ley paterna perversa, que conmina al hijo a reincidir en el camino violento que, dado el contexto en el que se inscribe, el de La Violencia, remite a pensar en una suerte de compulsión de repetición que se extiende de los casos de individuos —que no se vengan *de* sus padres, sino que vengan sus asesinatos a manos de integrantes del otro partido en pugna (liberales vs. conservadores)— a la escala social,

[87] Las otras posiciones masculinas referidas son la del heladero (se le menciona como una *voz*, sin que se explicite su género, pero dado el contexto, se asume que es una voz masculina), la del *loco* que canta y la del sepulturero.

como se ahondará en el siguiente apartado.

El padre de la pulsión es también padre de la ley, pero de una ley perversa, podría decirse. Si bien en el plano de lo representado, el protagonista de *La venganza* se identifica con esta ley, es claro que se trata de una identificación sufriente: la adopta porque no percibe alternativa en un mundo regido por la fatalidad. Sin embargo, tras entregar el gallo a la muchacha junto con la promesa —que no cumplirá y que reiniciará el ciclo de daño y venganza—, se aleja llorando, y esta es la imagen que retiene el lector y que remarca su compasión. Si no ha ocurrido el perdón, sino un asesinato simbólico, un derrocamiento, en el plano de los personajes, el distanciamiento que acaece en el plano de la relación texto-lector permite repensar el relato en tanto una *fantasía* que favorece la sublimación del acto, transformado en simbolización. Tomada esta distancia, *matar al padre* «no es sino matar la fantasía de totalidad no castrada, alzándose en su lugar, en la estructura psíquica, el límite y la prohibición» (Gómez, 2009, p. 297).

Kristeva (2006) desarrolla un arquetipo sobre el complejo del padre, alternativo a los desarrollados previamente: el de la crucifixión de Jesús, como manifestación de la fantasía *el padre es golpeado hasta morir*, contraparte de *Pegan a un niño* (Freud, 1919), texto freudiano que ella contrapone a *Tótem y tabú* (1913). Desde su perspectiva, esta fantasía permite sublimar, o bien el deseo por el padre, o bien el deseo del padre, y favorece la identificación viril con este hombre torturado. Jesucristo tiene la peculiaridad de ser padre e hijo (y hermano), al mismo tiempo. Si bien *La venganza* no desarrolla la imagen del padre golpeado o torturado (aunque sí se menciona algún grado de abatimiento más bien sicológico), lo que sí interesa de la puesta en relación con este arquetipo es la lógica de la identificación entre padre e hijo. Según explica Kristeva (2006), para el inconsciente, este padre no es solamente el agente de la prohibición y el castigo, sino que él es el objeto del amor prohibido que, igual que el hijo, sufre la prohibición y el castigo. El hijo sufrirá lo que ha sufrido el padre: «Estamos juntos en el amor y en la culpa, ambos merecemos ser golpeados [por la vida] hasta morir. Solo la muerte nos reunirá» (sección 2). Se trata de un vínculo sadomasoquista y perverso (de una *père-version*, una versión perversa del padre y de su ley).

No obstante, dicha fantasía se encuentra en las bases de la fe cristiana y su sentido es contrarrestar el amor incestuoso del padre y hacia el padre, a través de su proyección en

un sufrimiento apasionado, como posible ruta de sublimación. La prohibición del incesto se expresa como un castigo infligido por el padre (*un niño es golpeado*) o sobre este (*el padre es golpeado hasta morir*), para finalmente permitir el amor del padre o hacia este en la reconciliación a través de un *amor intelectual infinito* (Spinoza) o de la *sublimación* (Freud). A través de estos, la identificación en el sufrimiento y la muerte, tiene como contraparte un componente de resurrección: el *yo* sufriente por desear/pensar, amar/ser amado es capaz de *representar* su pasión (y su goce) para sí mismo; esta representación es su resurrección: pensamientos, narrativas, pinturas y música son fruto de esto. Kristeva enfatiza en que el *yo* es capaz de ir más allá de sus progenitores, de sí mismo y de sus amores, pero con la condición de ser un sujeto en permanente disolución a través del análisis, lo cual presupone que no hay solamente un *padre muerto*, sino figuras paternas y amores, en plural, en los cuales el *yo* encuentra placer, los asesina y los resucita cuando habla, ama y piensa (sección 3). Y crea arte, se debe añadir.

Durante casi todo el relato, el protagonista de *La venganza* odia al padre al punto de desear asesinarlo; en el desenlace, la identificación que se produce con él es a través del daño, no del perdón, por lo tanto, no tiene lugar una transformación amorosa frente a este que permita superar el daño causado por él. Tiene lugar la comprensión de sus circunstancias, pero no el perdón que le permitiría al hijo reconciliarse con la cultura (el padre simbólico), con el agresor (el padre anecdótico) y con el pasado, mediante la elaboración de la huella interior, la huella íntima. En cuanto a quien lee, mientras se distancia del personaje, es decir, mientras toma conciencia de las vías negadas para él en el relato, se aproxima a su propia falta, a su propia insatisfacción frente a la *ley del Padre* y accede a la posibilidad del perdón, dispuesto en el relato como vía de sanación. Acompaña al protagonista mientras sale «pisando la sombra por el camino seco y solo», llora con él cuando este admite: «Me parece que iba llorando» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 148), y ocurre algún tipo de epifanía que le permite dar sentido a algo –o sospechar un sentido para algo– que había estado oscuro en su propia experiencia psíquica. Es decir, en el nivel del efecto se puede considerar la violencia del hijo hacia el padre como una *fantasía* y, desde el punto de vista psicoanalítico, como la elaboración de la salida adecuada del complejo

paterno[88].

El efecto estético, como se señaló en la introducción, implica un vínculo entre dos objetividades: el texto en sí mismo y los contextos que son encapsulados en este y activados, durante la lectura. Se puede pensar que hay algún grado de simetría entre el *repertorio* del autor y el de su lector ideal. En otras palabras: en la proyección textual del lector implícito, se le atribuye la capacidad de activar ciertos contextos encapsulados en la obra, entre los que, como se planteó más arriba, sobresale el marco sociohistórico en el que esta se produce, del que se nutre y al que responde: el periodo de La Violencia en Colombia, un contexto que remarca tanto el sentido social de *La venganza* como las implicaciones sociopolíticas de la estética del perdón, en cuyo horizonte se sitúa.

2.2. Algunas coordenadas de la visión estética de Mejía Vallejo

En esta sección se quiere situar el cuento *La venganza* en relación con dos marcos: **1)** el contexto sociopolítico de La Violencia, que el cuento convoca a modo de *repertorio*, y **2)** las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo, enmarcadas, además de la cuestión de la violencia política, en el subcampo antioqueño y en un periodo de transición social entre lo rural y lo urbano, con sus respectivos ecos literarios. Dichas búsquedas escriturales explican el modo en que alude a la violencia, pero siempre dentro de la lógica de la *refracción*, abordándola en su dimensión simbólica, apelando a mitos y arquetipos, que permiten darle sentido más allá de la coyuntura sociohistórica. El perdón y la comprensión son efectos de sentido que emergen de la puesta en relación entre el mundo social refractado y lo representado a través de las mediaciones antes dichas.

En la primera parte de esta sección se aborda la venganza contra el padre como metáfora

---

[88] Ignorar este segundo nivel sería incurrir en un tipo de análisis contenidista del relato, como si los acontecimientos y caracteres fueran reales y no signos tejidos en un entramado estético. A partir de ellos se puede extrapolar lo ético-cognoscitivo en relación con el mundo percibido y evaluado por el autor, pero lo más relevante es cómo, en la puesta en forma, la materialidad del texto viabiliza imágenes e ideas que no necesariamente son conscientes y que tienen potencial para erosionar las ideologías y para conectar con la dimensión íntima del lector. De hecho, este segundo nivel es el más relevante por cuanto la conexión de quien lee con el arte se produce principalmente a través de lo que en la posición lectora y en el texto es silencio.

de la violencia política: Tambo es Colombia, o al menos una parte significativa de ella, y la venganza es el germen de dicha Violencia. La vía abyecta de la venganza obedece, en parte, a la exclusión social y cultural que ha caracterizado la historia social de Colombia y que conduce a la sociedad a concebir su lugar político —siempre en el marco de unas estructuras de tipo autoritario—, o bien de un modo fatalista, o bien reaccionando a la opresión estructural mediante el recurso de la rebelión violenta. Se propone situar la obra de Mejía Vallejo, con énfasis en *La venganza*, en relación con ese contexto, y se extrapola, de la iteración que hace de los jóvenes vengadores, una visión crítica de los modos violentos de hacer política, en los que la venganza se constituye en una especie de *motor quietista*; unos modos de hacer viciados por lo repetitivo, que hace pensar en el *retorno de lo reprimido* y en la *compulsión de repetición*. Matar al padre, en el sentido perverso expuesto en los apartados anteriores, se asocia con el modo vengativo de asumirse políticamente en la escala social, a través de la rebelión violenta.

Aunque se insiste en el encapsulamiento de lo sociohistórico en la obra de Mejía Vallejo, cabe insistir en que el abordaje que hace el escritor antioqueño no se inscribe en la lógica del reflejo, sino en la de la *refracción*. La crítica coincide en valorar positivamente las mediaciones imaginativas y escriturales que le permiten un abordaje de la violencia que supera lo panfletario y la pretensión de reflejar la realidad, en particular, en los *Cuentos de zona tórrida*, que incluyen «La venganza», y en la novela *El día señalado*, en la cual Mejía Vallejo vuelca este relato como núcleo de uno de sus ejes narrativos. Entre dichas mediaciones sobresalen el énfasis en las historias individuales, la prevalencia de lo simbólico y lo mítico (como subtexto) y la apelación a estructuras narrativas de raigambre cinematográfica, especialmente las del wéstern.

2.2.1. La venganza contra el padre como metáfora de la violencia política

Al igual que Faulkner, Rulfo y García Márquez, Mejía Vallejo recrea una geografía imaginaria, y una sociohistoria de esos lugares que, no obstante, se vinculan con espacios reales: Tambo y Balandú[89] aluden a lugares de Colombia, y su ideación permite recrear

[89] Las obras de la saga de Balandú (y de la familia Herreros) son *Aire de tango* (1973), *Las noches de la vigilia* (1975), *Tarde de verano* (1980), *La casa de las dos palmas* (1988), *Otras historias de Balandú* (1990) y *Los invocados* (1997). Entre los *Cuentos de zona tórrida*, Tambo solamente es mencionado

mítica y simbólicamente la génesis y la historia de su conflictividad. Respecto a *El día señalado*, que transcurre en Tambo, Menton (2007 [1978]) dice que esta *deslocalización* «se aproxima a una representación nacional de la Violencia» (p. 166). En un sentido similar, Macías (1994) apunta que el pueblo descrito en esta novela «se erige en el arquetipo de la aldea latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta» (p. 16).

Frente a esta aldea arquetípica, aquí se desarrolla la hipótesis de que posiblemente, también en la escala social, la no resolución o la resolución mal llevada del *complejo del padre* puede explicar el círculo vicioso de la violencia en Colombia. Esta intuición parece quedar recogida en *La venganza*, cuento que participa de lo que Troncoso cataloga como *búsqueda del padre* en la obra de Mejía Vallejo. El rol del *padre*, en la escala social, lo ejercen los partidos y los líderes políticos, algunos de los cuales, para el caso colombiano, han tendido a encarnar al *padre de la pulsión*, el que demanda venganza; pero el padre simbólico es también el Estado mismo, que produce la exclusión social y cultural de sectores masivos de su población, frente al cual se rebelan los hijos en búsqueda de la instauración de un *pretendido* nuevo orden, excepto que, al igual que en el cuento, los hijos se terminan adhiriendo a los modos perversos de hacer de este padre que cuestionan. El padre líder político demanda derrocar al padre Estado. La ley del padre puede ser abyecta; sin embargo, la revolución que se le opone —incluso la revolución justa—, si es motivada por el ánimo vengativo, instaura una nueva ley perversa y conmina a la circularidad, a la sinsalida de la repetición. Esta forma en espiral de la violencia hace pensar en la *compulsión de repetición* llevada a la escala social.

Por otra parte, la historia social de la violencia en Colombia está compuesta también por historias individuales de hijos e hijas, padres y madres, hermanos y hermanas, esposos y esposas, impelidos a participar de la política por la vía violenta, con la motivación de vengarse de los miembros de otro grupo, considerados responsables de las pérdidas de sus seres queridos: el hijo venga al padre, convirtiéndose en victimario, y el hijo de la nueva víctima reinicia el ciclo. Y, como se ha insistido, vengar al padre biográfico es

---

en «La venganza». Igualmente lo es en *El día señalado*; allí, este pueblo se sitúa en la misma cartografía imaginaria de Balandú, territorio que va a ser central en la saga de los Herreros. De acuerdo con Corbetta (2000), «Balandú forja desde la literatura una comarca imaginaria compuesta por los rasgos distintivos del pueblito antioqueño de ese momento» (p. 379).

también vengarse del padre simbólico, en el marco de culturas abyectas. Lo que se juega en la venganza puesta en la escala social es la ausencia simbólica del Padre, es decir la ausencia del límite que traza la ley —una ley bajo la que la ciudadanía se perciba abrigada y con la que, por tanto, pueda identificarse *como hija*—, sin el cual lo abyecto se desborda y se convierte en imperativo.

La cultura de la abyección se enraíza en la cultura política colombiana, caracterizada por una estructura de autoritarismo-sumisión, que da lugar a actitudes fatalistas o a salidas revolucionarias por vía de la violencia. Así mismo, tiene en su base una estructura que, aunque patriarcal, se caracteriza por padres que abandonan (el vengador es, con frecuencia, un hijo sin padre, sea porque este lo ha abandonado, sea porque la violencia se lo ha arrebatado) y a modelos de masculinidad asentados en ideales arcaicos de honra, cuya restauración es un motivo frecuente del vengador y un detonador de la agencia masculina del héroe, el guerrero, el mártir, el justiciero.

2.2.1.1. Autoritarismo, fatalismo y exclusión social

Craig y Cornelius (1980) definen la tendencia autoritaria como la preferencia por líderes fuertes y autócratas y por la baja tolerancia a las opiniones minoritarias (p. 350). De Adorno y sus asociados, retoman el concepto de *personalidad autoritaria*, entendido como un síndrome de personalidad caracterizado por tendencias antidemocráticas implícitas —prefascistas y etnocéntricas—. Para ellos, quien tiene personalidad autoritaria tiende a glorificar, a ser sumiso y acrítico de las figuras de autoridad de su grupo, y a maltratar a los miembros del *out-group* (p. 346). Respecto al sistema político, abordan la tendencia social autoritaria con base en el modelo de Juan Linz: pluralismo limitado (no responsable), baja movilización social, débil incidencia ideológica en la toma de decisiones por parte de las élites y ejercicio arbitrario del poder por un líder o un grupo pequeño (p. 351).

Son características del binomio autoritarismo-sumisión: pensamiento dicotómico maniqueo, acriticidad frente a figuras de autoridad y frente al orden establecido, confianza en el heroísmo, intolerancia, machismo, racismo, falta de esperanza y fatalismo acerca del futuro, percepción de incompetencia política o de imposibilidad de incidir en el sistema político o en cualquier otro tipo de entorno. Se vincula con estructuras mentales

antiguas y rígidas, con culturas políticas elitistas, con subculturas políticas conservadoras (como expresión de la posición privilegiada dentro del sistema de los grupos que las cultivan o de su acriticidad) o apáticas, y con entornos en los que abundan las normas, pero son débiles los lazos sociales, de modo que si hay vinculación con el sistema, no es por una conexión real con los líderes, sino por el interés egoísta de conservar gratificaciones económicas.

La estructura del autoritarismo-sumisión se corresponde con la denominada *personalidad autoritaria*. Al hablar de autoritarismo-sumisión no se debe pensar en un continuo, con un punto intermedio de equilibrio de las relaciones de poder; se trata de dos caras de la misma moneda. En una organización jerárquica se asume uno u otro rol, en reconocimiento de las relaciones de poder establecidas e inapelables. Es decir, no solo comparten este sistema quienes se benefician por el orden que respalda, sino sectores importantes de otras clases que lo han aprehendido como el único orden posible e incluso deseable.

Se trata de un sistema claramente asociado con estructuras mentales conservadoras, como las descritas por Goldmann:

> Las estructuras y las categorías mentales antiguas, que persisten en la conciencia de la mayor parte de las gentes, les impiden aprehender la nueva realidad, que es esencial en la medida en que ella estructura, efectivamente, la vida cotidiana de los hombres, incluso aunque muchos no sean conscientes de ello (Goldmann, 1975 [1956], p. 190).

Siguiendo esta idea, y teniendo en cuenta que la historia social es un continuo constituido sobre las tensiones entre continuidades y rupturas, cabe preguntarse hasta qué punto las estructuras culturales premodernas más profundas, como el autoritarismo, siguen estando en la base de las estructuras políticas modernas, a tal punto que pueden hacer que incluso aquellos que se encuentran en posiciones desventajosas acepten sin cuestionar su lugar en la sociedad y las normas que han llevado a ese estado de cosas y lo conservan. Esta actitud fatalista frente al devenir social se inscribe en la estructura autoritaria.

En el esquema de autoritarismo-sumisión, el polo de la sumisión se corresponde con percepciones del mundo fatalistas. La percepción de las relaciones sociales establecidas como un estado irrevocable es un fuerte sustento para explicar la postura acrítica de

grandes sectores de la población que se convierten en prolongadores del sistema a pesar de que ocupan posiciones muy desventajosas dentro de este. El fatalista percibe las instituciones como fuentes de las normas cuya legitimidad está fuera de discusión. De estas, solo espera las coacciones, no las garantías. Los rostros detrás de las instituciones están velados y distantes. Ningún lazo lo une a ellos. No hay bienestar, no lo espera. Tampoco tiene nada que decirles. La política no es lo suyo. Lo suyo es lo que traiga el destino. Es decir, la continuidad de la sumisión. No percibe que tenga libertad ni albedrío para enfrentar lo determinado (por Dios, la naturaleza, los patrones, los mayores, los de sexo masculino).

Wilson y Wildavsky atan directamente el fatalismo a la cultura política apática, la cual, para ellos, se produce en un entorno en el que abundan las normas, pero los lazos del ciudadano con el grupo de donde provienen son débiles, y Wildavsky entiende el fatalismo como la actitud de *lo que ha de ser que sea* (citados por Velásquez, Losada y Sánchez, 2003, p. 22). Es decir, lo que sea decidido por otros será aceptado; de modo que el fatalismo es asociable, sobre todo, con el tipo de apatía de los que no se sienten competentes para participar y además no creen que puedan cambiar nada con su participación.

Se trata de una actitud política extendida en Latinoamérica. Craig y Cornelius (1980) citan a Fromm y Maccoby, quienes hicieron un estudio de la provincia mexicana y hallaron que el modo de socialización más frecuente era la sumisión, entendida como falta de esperanza y fatalismo acerca del futuro, sensación de carencia de poder para cambiar los eventos, sumisión a la naturaleza y la voluntad de Dios, sumisión de los jóvenes ante los viejos, de las mujeres ante los hombres y de los pobres ante los ricos (p. 347). Cuentan además que, según un estudio de Cornelius, los habitantes de la Ciudad de México que habían nacido y crecido en áreas rurales mostraban tendencias significativamente más autoritarias, definidas por la preferencia por líderes fuertes y autócratas y por la baja tolerancia a las opiniones minoritarias. A esta tendencia la denominan *caciquismo* (p. 350).

Algo similar encuentra Mejía Quintana (2006) en su análisis de la cultura política colombiana. Dice que «el enraizamiento de un *ethos* autoritario en una significativa porción de la población [...] se refleja en una predisposición a conformarse acríticamente

con los mandatos del poder investidos por el sujeto de autoridad» (p. 6). Para el caso mexicano, desde la perspectiva de Craig y Cornelius, la explicación es que hay ciertas actitudes, valores y creencias altamente estables que se conservan en el campesino y el habitante de bajos ingresos promedio, que es importante tener en cuenta para comprender su tolerancia a la inequidad socioeconómica y que operarían incluso bajo otras condiciones estructurales (p. 381). Estos argumentos concuerdan con las posiciones de Kavannagh (1980), acerca de la vigencia de valores derivados de estructuras antiguas, y de Goldmann (1975 [1956]), sobre las estructuras mentales antiguas como problema para aprehender la nueva realidad. Se trata de explicaciones que atan la estructura autoritario-sumiso a la cultura. Ahora se mostrará ese vínculo con la estructura política.

Una explicación del autoritarismo, específica para el caso de Colombia, se puede deducir de la apreciación que Delgado y Rico (1992) hacen de su historia política. Según ellas, «la historia de la sociedad colombiana se ha caracterizado por la exclusión permanente y sistemática de grandes grupos» (p. 46) y «en la medida en que estas minorías se perciben como inferiores, se legitiman, a través de la costumbre, normas de convivencia basadas en la dominación» (p. 48). Wills (2002) complementa:

> Excluidos de los escenarios de la gran política reservados para la gente *comme il faut*, los sectores populares se situaron en un lugar adentro y afuera del régimen desde donde les fue difícil nombrarse claramente, enunciar su malestar y promover proyectos propios (p. 46).

Wills relata cómo se consolidó ese estilo político de élites, y por tanto excluyente:

> Luego de la Independencia, entre las esferas política y cultural se produjeron disonancias [...] si por un lado las prácticas políticas promovieron la construcción de redes multiclasistas de tipo clientelista que permitieron la inclusión de sectores populares [...] por el otro, las representaciones culturales sobre la autoridad y el prestigio social, promovidas por las élites político-intelectuales legitimaron una distinción entre política profana y gran política que justificó la exclusión de los otrora incluidos (p. 45).

Y destaca como característica del sistema político colombiano «la combinación de inclusión clientelista / exclusión cultural» (p. 46). Para Pateman (1980) la separación de la esfera políticay la participación política popular, de otras esferas de la vida social es característica estructural central de la teoría liberal» (p. 65), y si bien se puede interpretar

que no es realmente una característica estructural de la teoría liberal, sí ha sido, en la práctica, un efecto de su implementación. Según Delgado y Rico, esta forma de estado y de democracia se consagró en Colombia con la Constitución de 1886 que, para la élite política y económica de la época, «garantizaba la continuidad de sus privilegios en el poder» (p. 30). Y añaden que

> sobre esta base se afianzó un proyecto político, y se fue perfilando a lo largo de un siglo un tipo de sociedad en la que predominaron el autoritarismo, la exclusión de la mayoría de la población de los beneficios del desarrollo y del acceso a la toma de decisiones políticas, el fortalecimiento de los privilegios económicos de los estamentos agrarios e industriales, el ahogo de las iniciativas locales, el clientelismo partidista y los marcados desequilibrios regionales (p. 31).

Los antecedentes de este modo de relación probablemente se podrían rastrear hasta los inicios de la humanidad; sin embargo, para el caso latinoamericano hay un antecedente definitorio y dramático: la Conquista y la Colonización de América, periodos en los que se establecieron relaciones jerárquicas por motivos de raza y origen, cuyos efectos son rastreables hasta el presente. Uno de los hechos más dramáticos es la aniquilación de las culturas indígenas o el arrebatamiento del *nombre del Padre*: a los indígenas se les quitan su nombre y su dios; se les inflige una herida que los deja sin padre.

Todos estos aspectos explican tanto la *soledad de padre* correlatada en la literatura latinoamericana como los estilos de liderazgo autoritario y las percepciones fatalistas respecto a las posibilidades de participar políticamente y transformar la sociedad, que han estado en juego en Latinoamérica (pero no hay que perder de vista que las investigaciones sobre culturas políticas han encontrado estos rasgos también en Estados Unidos y Europa). De modo que las historias literarias no distan excesivamente de lo que ha acontecido en la vida política y, si se cierra el plano, en la vida psíquica de los poderosos y sus gobernados.

2.2.1.2. La Violencia, jóvenes vengadores, rebelión y compulsión de repetición

La historia de Colombia está atravesada por una conflictividad violenta prácticamente ininterrumpida: a la guerra independista la suceden las pugnas por imponer su modelo de país, entre centralistas y federalistas, radicales y conservadores, liberales y conservadores

y, más recientemente, entre el Estado, las guerrillas, los paramilitares, los narcotraficantes y otros grupos de delincuencia organizada a gran escala. El periodo de La Violencia (1948-1964) es la denominación que se le ha dado al periodo de mayor escalamiento de la violencia bipartidista entre liberales y conservadores, a partir del asesinato del candidato presidencial y líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán, tras el cual se desata el Bogotazo, levantamiento que luego se extiende a otras regiones del país, da lugar a confrontaciones ciudadanas, se degrada en la conformación de guerrillas liberales y grupos paramilitares conservadores, los cuales llevan a cabo tanto masacres como asesinatos selectivos a lo largo del país, y crea las condiciones para el surgimiento de las guerrillas comunistas FARC-EP y ELN.

La Violencia ha sido el periodo de confrontación violenta entre liberales y conservadores de mayor sevicia y mayor duración continua, si bien tales confrontaciones entre integrantes de los dos partidoss son de vieja data: anteceden por un siglo La Violencia, si se cuentan las guerras sucesivas entre radicales y conservadores del siglo XIX, la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y sus sucedáneas, entre liberales y conservadores, en la primera mitad del siglo XX. Entre las causas de su continuidad se pueden considerar el ánimo vindicativo y el odio arraigado entre los integrantes de los dos partidos; en esa medida, La Violencia se inscribe en las dinámicas de violencia espiral características de dos siglos de conflictividad violenta. De hecho, si bien en este trabajo se acoge la delimitación del periodo que abarca la conflictividad entre 1948 y 1964, tomando el Bogotazo como hito de inicio, otros analistas del fenómeno apelan a rangos más amplios, que pueden abargar incluso desde los años 20 del siglo XXI y, sin negar las especificidades de cada conflicto concreto y cada periodo, se pueden identificar vínculos estrechos entre unos conflictos y sus predecesores, e inscribirlos todos en una sola espiral de violencia.

De manera que lo que explica Urdaneta Arbeláez (1960) respecto a La Violencia puede aplicarse a otros conflictos colombianos: «Producido el primer ataque sangriento de liberales contra conservadores o viceversa, el proceso se desarrollaría automáticamente; vendría entonces el deseo de venganza y quedaría urdida la cadena de la violencia, que

después, sería imposible de romper» (p. 286)[90]. En efecto, un rasgo sobresaliente de las modalidades de aniquilamiento que tuvieron lugar durante La Violencia (1948-1964) es la espiral de venganza en la que se basaba esta violencia partidaria, como lo registran Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna (1962). Uribe Alarcón (2018 [2004]) dice al respecto:

> Es imponsible establecer la ley de equivalencias que alimentaba la cadena de las venganzas. Por la muerte del padre, de la madre, de un hermano o de un hijo del jefe de cuadrilla, era posible que se necesitaran muchas muertes del otro bando […] En la mayoría de los casos, si no podía desagraviarse la muerte de un pariente liquidando al autor material de dicho asesinato, se escogían algunos copartidarios suyos que lo sustituían. Estos reemplazos no solo abarcaron a los familiares y a los copartidarios, sino a todo aquello que estuviese ligado con quien se deseaba liquidar, su mujer, sus hijos, sus animales, su casa y sus cosechas (p. 83).

Del mismo modo, destacan la relación entre la impunidad y la búsqueda de venganza por parte de quienes, siendo niños, fueron «testigos impotentes de la violencia sin límites contra sus progenitores. La afección de cuanto les había acontecido despertó al término de la adolescencia, en rudo pero explicable resurgir de pretéritas ofensas» (p. 416). La venganza es también una de las motivaciones de los jóvenes bandoleros (p. 163), y la capacidad de llevarla cabo con la mayor crueldad es una expresión apreciada de liderazgo en las guerrillas de la época (p. 264).

Destacan el rol de los jóvenes en la violencia del periodo, primero, como víctimas y, luego, como victimarios: «Un alto porcentaje de los actuales autores de crímenes atroces hace parte, precisamente, de los llamados *hijos de la violencia*» (2020 [2005], p. 243), y añaden: «Lesionado tremendamente en su psiquis porque cuando niño presenció el espectáculo brutal de la tragedia, el antisocial joven es el fruto peor de la violencia». Para

---

[90] Sobre este libro es necesario señalar que su autor fue presidente designado de Colombia del 5 de noviembre de 1951 al 13 de junio de 1953, periodo en el que, de acuerdo con Lara Salive (2019), «la violencia alcanzó dimensiones espeluznantes» (p. 21). El periodo 1950-1953 también es destacado por Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005]) como uno de los de «mayor destrucción y sadismo» (p. 435). La interpretación del conflicto que propone Urdaneta es catalogada por Valencia Gutiérrez (2012) como «reaccionaria». Dice que Urdaneta «considera a La Violencia como una estrategia global de los líderes marxistas para conquistar el mundo» (p. 70). Aun así, está entre los antecedentes mencionados por Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, precisamente en lo referente al rol de la venganza.

ellos, «el nuevo tipo de malhechor es ante todo desarraigado, pues empieza a sustituir las normas que antes regían su conducta por otras adaptadas a las nuevas condiciones de violencia […] Su existir se desenvuelve en un ambiente de zozobra, en ideación permanente de aventura, de autorrealización en compromisos mortales, sin significado trascendente» (p. 375).

Los caminos torcidos, recorridos por el protagonista de *La venganza,* son los mismos que transitan estos jóvenes: «Nuestro hodierno antisocial bandolero deja el sendero conocido porque la tropa lo persigue o porque la táctica de guerrillas lo obliga a buscar atajos insospechados y rastras ocultas para el asalto por sorpresa» (p. 376). Y su participación en la vida social es a partir de un sistema de valores discrepante del acuerdo social recogido en la ley, es decir, abyecto: «irrumpe en el plano social con una escala de valores nueva, pero deformada y anormativa, resultante de su bajo nivel ético-cultural» (p. 378). Es esa propensión a la abyección la que mejor explica incurrir en la venganza, puesto que si bien, el punto de partida de la venganza puede ser un daño objetivo, en palabras de Uribe Botero (2009), «el perpetrador no solamente viola un sistema de prohibiciones arraigadas, sino que de una u otra manera, insulta dichas prohibiciones» (p. 166); es decir, la ejecución de la venganza convierte al vengador en perpetrador, en quien insulta dichas prohibiciones, en quien rompe la ley de Padre. Por otra parte, el menosprecio por las vidas ajenas se enlaza con la poca valía que le atribuye a su propia vida, abocada a la muerte de un modo fatalista: «Con dominante vivacidad también surgen en él actitudes fatalistas porque tiene la certeza de que cualquier día lo matan. “Mientras tanto, hay que hacerles [a los que concibe como enemigos] el mayor daño que se pueda”, es su frase textual» (p. 379).

No obstante, sin desestimar la relevancia de la motivación vindicativa, ven en la reputación honrosa de la venganza una fachada cínica de móviles netamente económicos:

> Un grupo puede organizarse para vengar cruelmente a sus muertos en nombre de un partido político, matando a los de color político contrario, pero en realidad también para apropiarse de los bienes de las víctimas; u otro se proclama defensor de la fe para expulsar o matar miembros de otras sectas, pero en realidad para defender intereses creados locales (p. 545).

La venganza es, pues, una de las motivaciones que mueven a la violencia en la lucha

interpartidista, pero junto con intereses de dominación política y económica.

Por otra parte, la violencia del periodo obedece a dos conjuntos de actitudes disímiles que se expresan en dos violencias: entre liberales y conservadores, en una pugna por el acceso a un poder enmarcado en el Estado existente, y por parte de las guerrillas de izquierda, que buscaban su transformación radical. A pesar de esta diferencia de orientación, dichas actitudes también estaban hermanadas en su vínculo con estructuras de pensamiento autoritario, su recurso a la violencia y su incapacidad para concebir verdaderos reinicios, basados en el perdón o en el reconocimiento de los otros, lo cual implica comprensión de sus circunstancias y disposición a la tolerancia.

En cuanto a la primera pugnacidad, entre liberales y conservadores, se quiere destacar el abandono de la dirigencia política frente al pueblo y su condena ambivalente de la violencia, lo cual configura la perversidad del lugar del padre simbólico: ausente y ambivalente. Si en el plano político-social, el líder político ocupa la posición del padre, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, es eso lo que los liberales salen a vengar a las calles: el asesinato del padre. Los dos bandos en pugna son hijos de padres distintos, pero, al mismo tiempo, dada la ambivalencia entre la inclusión clientelista y la exclusión cultural, señalada por Wills (2002), no son hijos de ninguno o han sido abandonados por ambos, y los hermana esa condición de abandono que describe Alape (2018) a propósito del intento de toma de la Casa de Nariño (palacio): «Y ese pueblo honroso en ofrendar su vida en los intentos de la toma de Palacio, en ese momento decisivo no encontró ninguna orientación ni vinculación con sus dirigentes; fue abandonado a su ilusión y a su propia derrota» (p. 21).

La ambivalencia por parte de la dirigencia de los dos partidos se expresa en una casi simultánea censura frente a la violencia acaecida, en paralelo con discursos incendiarios y guiños de complacencia con la movilización violenta. Para Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005]), los bandoleros «se cobijan con rótulos políticos a pesar del repudio que les han dado los directores de los partidos» (p. 380). La tematización literaria de la venganza en este cuento, y en la novela, correlata la visión de Mejía Vallejo sobre el conflicto armado colombiano de la época: «Los mismos políticos y gobernantes de turno han estimulado la venganza, el odio. Unos en los púlpitos, otros desde los directorios políticos, otros más desde el gobierno o el Parlamento, o en las plazas públicas,

o desde los medios de comunicación. Es una cadena de venganzas sobre venganzas» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 419).

El lugar del padre en la escala social, como se ha dicho, lo ocupa el líder político; no obstante, al mismo tiempo, lo encarnan el Estado y el conjunto de su institucionalidad, quebrada, ambivalente y excluyente, como se ha anotado más arriba. La rebelión violenta se puede interpretar como una alianza de los hermanos para aniquilar al padre abusivo, perverso, al padre de la pulsión de *Tótem y tabú*. Y en ese afán justiciero, como ocurre con frecuencia, se pueden confundir el sentido de justicia con el deseo de venganza. La venganza se puede entender como un impulso por vengar siempre al padre (al biológico y, por extensión, a los miembros de la estirpe, de la comunidad, del partido, al líder político…); pero, como se ha insistido, *vengar al padre* conlleva siempre *vengarse del padre*. Así que, en la rebelión violenta, aunque se ataque al Estado para vengar, en su caída, a las que han sido sus víctimas, es decir, al padre, necesariamente se incurre en el camino abyecto, en la traición del acuerdo social, del no matarás. *Matar al padre* no debe consistir en ocupar el lugar de ese padre imaginario, tiránico y todopoderoso, ni matar al Padre de la ley, en el sentido de violentarla radicalmente para instaurar una nueva, lo que implicaría la identificación con el padre fantaseado, todopoderoso. Si este es el camino, ante el tirano derrumbado, se yergue un nuevo tirano. Uno de izquierda frente a uno de derecha o viceversa, puesto que lo que no se derroca es precisamente la imposibilidad de perdonar y, en esa medida, de transformar la estructura autoritaria y excluyente.

Tomando en cuenta lo anterior, es posible leer en la circularidad fatalista de *La venganza* una metáfora de la política, entendida como círculo vicioso, asociación que también se ha efectuado en relación con la narrativa latinoamericana, como lo recoge López Tamés, cuando se refiere a la *soledad del padre* y a la búsqueda americana identitaria, que se ha estudiado en especial en las llamadas novelas de dictador. En este nivel, derrocar al Padre y ocupar su lugar para hacer un ejercicio del poder casi idéntico al suyo, se adhiere a la frase escéptica *las cosas solo cambian para seguir igual*.

Como se ha señalado, el cuento *La venganza* está volcado en la novela *El día señalado*, en la que este, como eje de la historia individual de venganza, se articula con una historia social con varios protagonistas. Las dos se van tejiendo, generando unas textualidades paralelas y se insinúa una correlación entre la rebelión armada y la búsqueda de venganza

contra el padre, dado el paralelismo entre los capítulos alusivos a la confrontación entre guerrilla y fuerzas del Estado, y los dedicados a plasmar el recorrido del hijo en búsqueda de venganza contra su padre, y en el desenlace de las dos líneas de acción: el hijo derrota al padre en la riña de gallos mientras la guerrilla se toma el pueblo[91], lo cual es celebrado por el pueblo al tiempo que el hijo va ganando la simpatía y el respeto del público en la gallera.

Ávila Rodríguez (1976) identifica estos dos ejes paralelos en *El día señalado*, para los que Tambo «constituye el elemento de unión»: «el Tambo de la violencia, ejercida por soldados y guerrilleros, y el Tambo de la gallera, las riñas y las peleas» (p. 359). Este último eje es el que corresponde a los desarrollos que tiene el relato de *La venganza* en *El día señalado*. De este modo, se articulan dos esferas de acción de la venganza y la violencia: la personal y la sociopolítica (Menton 2007 [1978], p. 163; Capote-Díaz, 2012, p. 24)[92], y la novela desarrolla lo que no está dicho en el cuento, pero que, aun así, constituye un necesario horizonte interpretativo para su análisis, dado el contexto histórico al que responde: el periodo de La Violencia.

Se puede interpretar que entre las dos esferas hay una relación, o bien de retroalimentación (las violencias individual y colectiva se nutren mutuamente), o bien de causalidad; esta última admite pensar la esfera individual también como originaria, mítica y, en este sentido, atemporal. Menton (2007 [1978]) atribuye a la novela una mistificación poética consistente en la alternancia entre los capítulos dedicados a La Violencia y los dedicados a la venganza personal y su convergencia en el desenlace en el que «coinciden los dos enfrentamientos, entre padre e hijo en la gallera, y entre guerrilleros y soldados en el pueblo»[93] (p. 152). Añade: «Aunque la llegada de los guerrilleros, la muerte del sargento y la derrota del Cojo Chútez en la gallera marcan el triunfo de los *buenos*,

---

91 Esta coincidencia es observada brevemente por Menton 2007 [1978], p. 163; Escobar Mesa, 2000b, p. 22-23, y 2013, p. 58; Capote-Díaz, 2012, p. 24. Troncoso (1990) también destaca «la relación entre la historia social y la historia individual» en esta novela (p. 61).

92 Escobar Mesa (2000b) también analiza los dos ejes y su entrecruzamiento, pero no con el sentido de los autores mencionados: un eje social y otro individual.

93 Si bien el crítico estadounidense considera *El día señalado* como «la más digna de un análisis literario» entre las cuarenta y siete novelas de la violencia, publicadas entre 1951 y 1971, que él contabiliza, no la considera parte de la «primera constelación de novelas colombianas» (p. 152).

también marcan el triunfo de la violencia» (p. 156).

Tomando como base este paralelismo, se puede considerar que la venganza se inscribe, en el plano colectivo, en la circularidad de la historia social, como lo hace en el cuento en la circularidad de la historia familiar. A tal sazón, se puede abordar la violencia, en su carácter vengativo, como una acción *repetitiva*, más que reflexiva, en los términos de LaCapra (2005 [2001]) expuestos en la introducción; esto es, como un *pasaje al acto*, propio de la *compulsión de repetición*.

La circularidad es la forma narrativa tanto del ciclo de daño-venganza-daño tanto como parece serlo de la historia de la violencia en Colombia; así lo destaca Fals Borda (2020 [2005]): «Por periodos sucesivos, la violencia y el terror vuelven a levantar su horrible cabeza enmarañada de meduza, como copia casi fiel de lo ocurrido antes» (p. 11). También es la forma narrativa del trauma no elaborado, lo cual, según LaCapra (2005 [2001]), «es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia» (p. 156).

No es secreto que, en la historia política reciente de Colombia, los procesos de paz han encontrado escollos en las personalidades de quienes tienen poder de decisión o ascendencia sobre la opinión pública. Por ejemplo, la familia de Pedro Antonio Marín (Colombia, 1930 – 2008), conocido por su alias de Manuel Marulanda Vélez o Tirofijo, una familia liberal, fue víctima en 1949, en Ceilán (Valle del Cauca), de un ataque perpetrado por pájaros y chulavitas, grupos armados conservadores, en un ataque en el que asesinaron a 150 personas y quemaron sus casas. «Este fue, según su testimonio a diversos historiadores, el motivo de su vinculación a las guerrillas liberales» (Colombia. Comisión de la Verdad, 2022). Se puede interpretar que esta herida psíquica lo impulsó a enmascarar su venganza, seguramente de modo no consciente, bajo la apariencia de un proyecto político insurgente; él se hizo el guerrillero más viejo del mundo y murió sin haberse desmovilizado, a pesar de haber participado en procesos de negociación de paz con un Estado al que, como institución, nunca habría podido perdonar. En la otra orilla, Álvaro Uribe Vélez (nacido en 1952), fue electo presidente de Colombia en dos periodos consecutivos, de 2002 a 2010, bajo el estandarte de mano dura contra la guerrilla; su padre Alberto Uribe Sierra fue asesinado en 1983 por la guerrilla de las Farc, comandada por

Manuel Marulanda. El discurso público de los dos se caracterizó por su inflexibilidad.

A lo que se quiere apuntar es a que las heridas psíquicas, los daños no reparados, pueden estar en la base de las violencias declaradas, debido a la ausencia de ejercicios de perdón y reparación. Y estos dos poderosos de la historia reciente suceden a otros poderosos en una cadena de víctimas y victimarios que se extiende, probablemente, más allá de las guerras de independencia y de las pugnas entre partidos políticos y corrientes ideológicas, a la violencia de la Conquista, de la esclavitud, de la Inquisición… Heridas que paralizan la historia en la circularidad de la violencia y en la inmovilidad política, siempre dentro de las estructuras de autoritarismo-sumisión. La venganza, así sea en forma de ira justiciera, de revolución, como ha señalado Sloterdijk, es un "banco de ira" (Sloterdijk, 2010: 79-83).

La literatura ha hecho metáfora constante de esa impasibilidad, de esa detención del tiempo psíquico que es el círculo daño-venganza-daño, de esa identificación perversa con el Padre que no permite transformar las relaciones políticas, de ese vaciamiento identitario que significaron la Conquista y la Colonia, y la ha elaborado bajo la metáfora del *padre ausente*, portadora de diversas fantasmáticas y elaboraciones psíquicas de la *falta*, y casi siempre se ha tratado de elaboraciones en las que la ausencia paterna se asocia a la melancolía o la abyección. Para Vattimo (2002c), «lo que Nietzsche intentó imaginar con la idea de superhombre es una sociedad libre, es una subjetividad que no reproduce los modelos del padre […] invita a quienes han sido hijos a nunca ser padres como emulación de un ídolo de poder y saber» (pp. 80-81). Pero la no emulación del padre como ídolo de poder y saber no tiene que traer consigo el rechazo radical de este. El padre, también es símbolo de la cultura y, por tanto, de la comunión con los otros; en su rechazo radical subyacen, o bien la melancolía o bien la abyección, y casi siempre la violencia.

2.2.2. Las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo y el problema literario de la violencia

A partir de una historia familiar, caracterizada por el abandono y la venganza, que se reiteran en un bucle, forma de la fatalidad, Mejía Vallejo sintetiza una visión crítica respecto al continuo retorno de la violencia política en la historia de Colombia, historia concebida, entonces, como un círculo vicioso: no avanza, se repite. Se ha planteado que, aunque se recree un mundo en el que la fatalidad impera como ley, lo que se despliega

desde *La venganza* es una crítica del fatalismo y de las estructuras sociales y culturales en las que se enraíza.

En este apartado se quiere situar esta visión crítica en un segundo marco: el de las búsquedas escriturales del autor, caracterizadas por varias tensiones: **1)** entre la tendencia de la literatura de la época a abordar la violencia política dentro de lógicas del *reflejo* y con un ánimo no solo veritativo sino sentencioso, y las búsquedas, de algunos autores, de lenguajes literarios autónomos para abordar la realidad acuciante de la violencia, esto es, dentro de lógicas de la *refracción* que darían lugar a escrituras del *realismo de la otra realidad*, como lo denomina Adoum (1979 [1972]); **2)** entre el efecto crítico que produce la narrativa de Mejía Vallejo respecto a la violencia y las masculinidades abocadas a esta, y su fascinación con esta y con aquellas, con el *thymós*, para usar el concepto propuesto por Sloterdijk; **3)** entre la tradición escritural antioqueña centrada en lo rural y la apertura a lo urbano y cosmopolita, tendencias correlativas a las transformaciones sociodemográficas de los años 50 y 60.

Con el fin de dar cuenta de dichas tensiones, se hará una aproximación a la particularidad de la prosa de Mejía Vallejo a la hora de afrontar la violencia, a su visión respecto a ella en diferentes ámbitos, a la recurrencia en su obra de la madre abandonada, de la venganza y del hombre aventurero, pistolero, vengador y abocado a la muerte. Es innegable que un componente central del *habitus* de Mejía Vallejo lo conforma su propia experiencia de La Violencia y las violencias que la antecedieron, puesto que, como señala Morales Benítez (1987) con acierto, «lo intelectual no reverdece solo, ajeno a lo que lo rodea, limpio de los circunstanciales apremios» (p. 70). Así mismo se abordará el recurso frecuente que hace el narrador antioqueño de la estructura del wéstern. Finalmente se hará una aproximación a la caracterización de la escritura de Mejía Vallejo respecto a algunas tensiones y transiciones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño. En algún sentido, estos marcos apuntan a cómo se constituyen el *habitus* del escritor (Bourdieu, 1995 [1992]) y la particularidad de su *escritura* (Barthes, 2003 [1972]), en la cual este, hasta cierto punto, se proyecta.

2.2.2.1. La violencia en la narrativa de Mejía Vallejo

En la medida en que suele hablarse de *literatura de La Violencia* para abarcar las obras

que responden a este fenómeno, en tanto documentos sociohistóricos, varios críticos proponen distinciones con miras a señalar diferentes grados de elaboración estética. Entre los autores consultados que hacen dichas distinciones, todos coinciden en situar *El día señalado* entre las obras de mayor calidad (Menton, 2007 [1978]; Escobar Mesa, 1997 y 2000; Osorio, 2006; Van der Linde, 2016).

Escobar Mesa (2000a) propone diferenciar entre dos tipos de elaboraciones: una generalmente más temprana, antes de 1958, dependiente de los hechos históricos, más permeada por las pasiones partidistas y que «se pierde en el laberinto de muertos y de escenas de horror», a la cual la sucede otra en la que «los escritores se despojan de los estereotipos, del anecdotismo, superan el maniqueísmo y tornan hacia una reflexión más crítica de los hechos» (pp. 323-324), y en la que «no importa tanto lo narrado como la manera de narrar» (p. 326). Se trata de «una literatura que se interesa por la violencia no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso» (p. 327).

En un libro previo, Escobar Mesa (1997) sintetiza la diferencia entre las dos así: «La literatura que trata el fenómeno de la violoencia se puede precisar, en un sentido, como aquella que surge como un producto de una reflexión elemental o elaborada de los sucesos histórico-políticos». A la segunda, «que reelabora la violencia ficcionándola y reinventándola formal y estéticamente» (p. 19), le atribuye las siguientes características: mirada crítica sobre la violencia en sí misma (p. 126), abordaje de ella «no como hecho único, excluyente, sino como fenómenos diverso y complejo» (p. 128) y «el interés reside no en la acción ni en el drama […], sino en la intensidad del hecho, en la secuela que deja […] o en el rencor que se aviva al paso del tiempo» (p. 130).

Por su parte, Osorio (2006) propone considerar cuatro tipos de novelas que aluden a este periodo: aquellas en las que «el hecho histórico prima sobre el hecho literario», en las que «hay un distanciamiento del hecho histórico (generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico)», en las que «el hecho literario se impone sobre el hecho histórico» y en las que «hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico». Él sitúa *El día señalado* en el tercer grupo (p. 106).

Al margen de las tipologías, Anderson Imbert (1974) describe el estilo de Mejía Vallejo como «impersonal, exacto en su versión de las cosas […]. Pinta sin asco asquerosas

escenas de miseria colectiva o de violencia popular» (p. 378). Williams (1991) observa en la obra de Mejía Vallejo una aproximación faulkneriana a la violencia (p. 49) y añade que en *El día señalado* no aborda las causas de La Violencia de un modo centrado en la coyuntura de polarización política sino, más allá, en la irracionalidad humana (p. 50). Para Van der Linde (2016), «*El día señalado* se distancia de las novelas-documento de los años cincuenta porque un drama personal no solo acompasa y se funde al final con el histórico, sino que el drama personal, de alguna manera, contiene claves para interpretar el histórico» (p. 21). Troncoso (1989) observa, en la evolución narrativa de Mejía Vallejo, un debilitamiento del referente a favor de la mirada: «síntesis del mundo real desde la conciencia» (p. 19), y de los dualismos a favor de «la paradoja de su unidad» (p. 19). Según regoge Morales Benítez (1999), Mejía Vallejo afirmó, en referencia a *El día señalado*: «Lo que escribí fue el rechazo al odio y rescaté lo que humanamente lo trascendía» (p. 14).

De acuerdo con Escobar Mesa (1997), Mejía Vallejo «reflexiona sobre el basilisco de la violencia que invade y contamina hasta lo más recóndito de la vida moral y social de los colombianos» (p. 27). Refiere una entrevista del antioqueño[94] en la que este cuenta que la violencia que recrea en sus obras estaba arraigada en las costumbres, y la observó en su infancia y adolescencia[95]: «La gente se enfrentaba con puñal y se desafiaba con machete» (p. 409), «era muy común que todos los muchachos cargáramos cuchillo en el colegio» (p. 434).

No obstante, eso *muy común* y naturalizado en la cotidianidad de la época es despragmatizado en su obra, dándole a la violencia su carácter dramáticamente determinante en las vidas individuales y en la de la sociedad. En palabras de Mejía Vallejo, su registro literario de la violencia no es para atizarla, sino para «profundizar en los conflictos del hombre presente» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 413). Se refiere, a

---

94 No especifica cuando tuvo lugar la entrevista ni si se desarrolló en diferentes momentos.

95 Mejía Vallejo, de principios liberales, aunque no militó en ese partido, al inicio de La Violencia vivía en Jardín (Antioquia), pueblo de mayorías conservadoras en el que los liberales empezaron a cobrar viejas deudas. Por pertenecer a una familia conservadora, fue amenazado y tuvo que huir a Venezuela antes de iniciar una correría por Centroamérica, donde vivió de escribir columnas y de premios literarios.

propósito de Homero, a la necesidad del distanciamiento temporal como condición para narrar la violencia sin apasionamientos: Homero «pudo pintar el heroísmo, la ternura humana y la rabia de lado y lado». Condición que no se cumple en las novelas de La Violencia colombianas centradas en el odio partidista o el odio a los militares:

> Un soldado es un ser humano así asesine. Entonces, para ver el amor, la ternura que también existe en el victimario, se necesita una mayor perspectiva de tiempo y de distancia. Yo tuve que esforzarme para no escribir con rabia y quité muchas páginas de mis novelas porque estaban llenas de odio personal, aunque justificado (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 427).

Se trata de una tarea que no es tan simple para un escritor inmerso en aquello de lo que requiere distanciarse y cuyos insumos siguen calientes. Así lo expresa Mejía vallejo: «Para un escritor comprometido, como yo me considero, creo que es menos simple de lo que la gente cree escribir sin odio y pintar a veces la verdad con poesía» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 420). A pesar de este distanciamiento a través de la escritura, el narrador antioqueño también hace referencia a que no censura el recurso de la violencia en todos los casos y a su fascinación esta como espectáculo estético:

«A mí me atrae la violencia. Recuerdo que cuando estaba pequeño me tocó ver derrumbarse parte de una montaña. Era un desgarramiento de la tierra y era destructor; para mí fue un espectáculo inolvidable»; también alude a su fascinación con las tormentas y los rayos: «Yo veía cómo caían e incendiaban los árboles» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 420). Troncoso (1986) plantea que «en las primeras obras de Mejía Vallejo, la violencia se concretiza en la lucha del hombre contra la naturaleza, que marcó al hombre antioqueño colonizador» (p. 183) y refiere lo que dice el mismo Mejía Vallejo al respecto: «Todo en América habla de barbarie, desde la doma hasta la muerte. Aquí esta es salvaje y gusta de acechar a campo abierto, en el monte, en el filo de los puñales, en el colmillo de las víboras, en el machete o el fusil de los guerrilleros» (citado en Troncoso, 1986, p. 183).

Así como declara la violencia un tópico en su narrativa, como efecto de la fascinación que le despierta, también la ve como eje de las grandes obras (Peña Gutiérrez, 1990, p. 54) y como una demanda del contexto: «Nos queda muy difícil a nosotros, que estamos metidos en este fango […] escaparnos a una torre aislada a cantar a las alondras

mañaneras y a la hermosa flor de loto, cuando todo a nuestro alrededor grita o gime o calla un doloroso silencio» (citado en Escobar Mesa, 1997, pp. 432-433). A propósito, Pachón Padilla (1988) caracteriza la cuentística de Mejía Vallejo en relación con el señalamiento de arbitrariedades «como el abuso de autoridad, la ilegalidad, la infamia, el delito y las extralimitaciones del caudillismo» (p. 550).

Por otra parte, Mejía Vallejo no se opone a la violencia en cualquier circunstancia, sino que, por ejemplo, ve con admiración la Revolución cubana y a sus líderes, un uso de la violencia que difiere, según él, del colombiano: «Las muertes se justifican cuando hay caudillos que pelean por ideales, pero aquí se peleaba por política que era idéntica en unos y otros [liberales y conservadores]» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 413). En todo caso destaca que también le atrae «quien se sobrepone a la violencia» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 421).

2.2.2.2. Hombres guerreros, mujeres abandonadas, hijos vengadores

Al mismo tiempo que aclara que su atracción por la violencia entre seres humanos es en tanto tema literario, puesto que su acaecimiento en la realidad le duele; también afirma su visión de la violencia como una fatalidad, como algo inherente al hombre[96]: «El hombre es eso y desgraciadamente necesita alimentarse con sangre para nutrir su impulso, su verraquera» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 428). Otro componente de su fascinación con la violencia es su idealización del heroísmo y de la fuerza viril; la *verraquera* a la que alude parece estar en la vecindad de la noción de *thymós*, como la conceptualiza Sloterdijk (2010 [2006]).

El filósofo alemán plantea que en la Modernidad, «la domesticación de la ira produce la forma antigua de una nueva masculinidad […] en el cultivo burgués del *thymós* sobrevive como ánimo varonil (*andreia*)». El *arrojo*, como se traduce, es el residuo de la ira antigua, consiste en una «ira útil y justa […] responsable de la defensa ante las ofensas y atrevimientos desconsiderados» (p. 23). Añade que la existencia no se orienta solamente a la muerte, como propone Heidegger, sino que «puede orientarse igualmente a recorrer

[96] No es claro si se refiere a los varones o a la especie humana.

como conjunto la trayectoria que va de la humillación a la venganza» (p. 77). El *thymós*, o arrojo, se emparenta además con la honra: «El gozar de buena fama por parte de los hombres que compiten entre sí funda el flujo thimótico» (p. 23).

En relación con la obra de Mejía Vallejo, Troncoso (1986) considera que sus hombres «están en todo momento dispuestos a jugarse la vida para mostrar su hombría» (p. 196), son «seres violentos que tienen que cumplir una cita con la muerte» (p. 197), característica que obedece, a un mismo tiempo, a la fascinación del autor con el heroísmo y la violencia, y al rol del machismo en la violencia política, en la que su obra encuentra contexto. Morales Benítez (1999) dice que en las fabulaciones de Mejía Vallejo prima la figura del *guapo*, una figura que se puede asociar, de un lado, con los hombres reales que fueron protagonistas como victimarios en La Violencia y las violencias precedentes y, de otro, con los héroes y antihéroes del cine. Lo caracteriza así:

> Es un macho a la más alta potencia. Actúa sin temor a ninguna de las reglas de la comunidad. Las contradice e impulsa su fuerza hacia actos temerarios. El mundo que lo rodea lo vuelve centro de un espectáculo donde la tragedia tendrá primacía. No lo detiene ninguna de las órdenes humanas ni legales (p. 22).

Y refiere las palabras de Mejía Vallejo acerca de los guapos: «El guapo se juega a muerte las cosas... es un estado del alma... es un héroe de la realidad violenta del pueblo» (p. 22). El escritor antioqueño también afirma: «Me gusta el héroe, el desafío» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 421). Y enfatiza: «Me atrae mucho el tema del heroísmo; me atrae la violencia» (p. 428). En un conversatorio de 1989 declaró: «Me gustan los actos heroicos y para esto se requiere cierto tipo de violencia». Y añade: «Me gusta tratar la violencia porque es donde se prueba el hombre, donde el hombre es un cobarde o un valiente, donde es […] cosa vana […] o merece perdurar mediante actos de valor» (Peña Gutiérrez, 1990, p. 54).

Un mundo en llamas, en el que los muchachos se acostumbran a llevar puñales al colegio y son habituales las confrontaciones a machete, un mundo partido en dos, en el que los del otro bando son fuente de toda la maldad y cuyo asalto es una amenaza permanente, retrotrae en el siglo XX las sensibilidades propias de la épica, en la que, como explica Sloterdijk (2010 [2006]), es cierto que «allí donde prende la ira, allí se da el guerrero integral». Es un mundo definido por las batallas: «Para la ontología arcaica el mundo es

la suma de las batallas que se disputan en él» (p.17). Y, en esa medida, es un mundo que tiene como eje a los guerreros: «A través de la irrupción del guerrero enardecido en la batalla se realiza la identificación del hombre con aquellas fuerzas impulsoras con las que el hombre domesticado sueña en sus mejores momentos» (p. 20).

En sintonía con esta sensibilidad arcaica y, sin embargo, vigente, la masculinidad en la obra de Mejía Vallejo con frecuencia se expresa como fatalidad y orientación a la violencia. En todo caso, mientras en La Violencia, y las otras violencias que la precedieron, el escalamiento del conflicto social y político llega a tal punto que no hay leyes, reglas ni códigos que no sean transgredidos hasta la barbarie, en los cuentos de Mejía Vallejo, igual que en el wéstern y en los libros de caballería, prevalecen ciertos códigos de honor. Sus personajes centrales no son héroes épicos, desde luego, sino héroes problemáticos con visos trágicos y fatalistas; empeñan su honor en afrontar la muerte sinada, que les salvaguarda aunque sea solo esa honra: la muerte a manos de otro hombre, que llega a la confrontación también por motivos asociados a su honor viril.

Aunque se trate de una elaboración manierista, los cuentos comparten con la violencia de la realidad la concepción que tienen los guerreros de la época de su virilidad, de la defensa narcisista de su reputación, en la que matar es un rubro sobresaliente. Este abordaje admite dos lecturas. Se le atribuye machismo a Mejía Vallejo o se considera que su representación de estos paradigmas de hombría, a veces por hiperbólica, está impregnada de ironía, lo cual produce un efecto de crítica del mundo representado, incluido el machismo. Lo más probable es que sea un poco de ambas cosas.

Para E. Escobar (2019), aunque Mejía Vallejo no lo quisiera, era «un representante del machismo latinoamericano» (p. 12). Troncoso también atribuye a su obra una «exaltación del machismo» y Morales Benítez (1999) describe el lugar que ocupa el hombre en la obra de Mejía Vallejo bajo la influencia de su tiempo: «El varón estaba en el centro, dirigiendo las tempestades del corazón, de la vida y las que incubaba la muerte» (p. 11). En cualquier caso, el tratamiento que Mejía Vallejo da a sus personajes *machos* es propiamente novelesco, es decir, los concibe como *héroes problemáticos*, en el sentido de Goldmann (1975 [1956]), lo cual implica algún grado de distanciamiento irónico respecto a estos: en términos generales, el héroe novelesco, a diferencia del épico, se equivoca y su equivocación es puesta en evidencia, a través del efecto estético, a ojos de

la posición receptora.

Por ejemplo, en *La casa de las dos palmas*, toma distancia crítica frente al estereotipo machista de masculinidad y las demandas de hombría que se desprenden de este. Se refiere a «la aventura como bautizo porque era obligación probar la hombría» (p. 241): Enrique aprende del padre, en referencia a la castración de los potros, que solo puede haber uno en cada manada; pero mientras el padre dice esto, «Enrique creyó verlo señalándose con el índice» (p. 236). Otro ejemplo: José Aníbal le exige a su esposa, Evangelina, cabalgar tras él, aunque ella sea mejor jinete: «El hombre debe encabezar siempre, el hombre señala el camino aunque no lo conozca. El hombre» (p. 242) y este mismo personaje le dispara a un toro que entra a su casa porque «a la casa de José Aníbal Gómez nunca entrará un macho que no sea José Aníbal Gómez» (p. 249).

En concordancia con la preeminencia de las masculinidades hegemónicas y estereotipadas, los personajes femeninos tienden a quedar encajonados en roles de pasividad y espera. Un arquetipo familiar frecuente es el de la madre abandonada y el padre ausente que, más que un estereotipo, traduce literariamente una experiencia ampliamente extendida en el ámbito hispanoamericano. *La venganza* encaja en una estructura que Troncoso (1990) considera reiterada en la obra de Mejía Vallejo: «Un joven se encuentra una campesina, el joven se enamora de la campesina, el joven abandona a la campesina que espera un hijo de él», de manera que en su obra «aparece siempre la mujer abandonada con el hijo» (p. 59).

En un texto previo, Troncoso (1986) señala la relevancia del padre ausente en *El día señalado* (p. 94) y se refiere al concepto de *soledad del padre* de López Tamés: «Esta soledad, que no es sino la búsqueda del origen y del sentido» (p. 95). Si bien el padre ausente es una constante, en *El día señalado* esta ausencia, desplazada por la figura del padre tiránico que encarna el Cojo, dice Troncoso, es contrastada con la de otro padre «que levanta en su dignidad a los que lo rodean y siembra árboles donde habitan los pájaros[97]. Este segundo es *El hombre* y en cambio el primero es tratado como el cojo

[97] Troncoso (1986) señala el fragmento como una cita de la novela; sin embargo, no aparece en la edición consultada.

Chútez»[98] (p. 96).

La venganza, como se ha planteado, es una expresión de la búsqueda del padre[99], una constante que Troncoso (1989) identifica a lo largo de la obra de Mejía Vallejo. Este crítico plantea que, en *La casa de las dos palmas*, «de la búsqueda del padre hemos pasado al encuentro con él, a la reconciliación con la eternidad. A saber, que la única respuesta a ese combate inútil […] no es tanto buscarlo, como hacerse y constituirse en padre» (p. 21). A propósito de esta constante, son notables los paralelismos entre las trayectorias vengadoras del protagonista de *La venganza*, contra su padre, una venganza no pedida por la madre, y, en *La casa de las dos palmas*, la de Juancho López contra su hermano, Efrén Herreros, quien, tras la muerte del padre de los dos, ejerce como *pater familias*. En este caso, el ánimo vengativo le es insuflado por su madre, Etelvina López: «Él es el culpable, hijo» (2003 [1988], p. 514). Al resentimiento por ser un hermano no reconocido, tratado como un empleado más de la familia, se suma el causado por un castigo injusto y excesivo. Sin embargo, cuando tiene a tiro de pistola a Efrén, se arrepiente. Al verlo con su hija amorosa, quien lo hará abuelo, reflexiona: «Ya matar no era una venganza, matar sería en alguna forma el suicidio, la crueldad sin amo» (p. 515).

Las representaciones de género, en especial las que asocian la violencia con este ejercicio hegemónico de la masculinidad, admiten una doble lectura —o más bien un doble cuestionamiento— ante su ambivalencia: es machista el escritor o es machista el mundo que habita y que retrata, despragmatizando, precisamente, los roles y las relaciones de género que, además de encarnar facetas de las violencias cotidianas, participan de la gran violencia política. Además del rasgo machista derivado de las estructurales culturales que han rodeado el conflicto armado en Colombia, Troncoso (1986) destaca uno derivado de las económicas, que también es atendido por el narrador antioqueño: «El héroe violento de Mejía Vallejo, un profundo desarraigado que añora un pedazo de tierra, no encuentra sitio donde vivir» (p. 202). Una y otra experiencia, la de la violencia y la del desarraigo, son vividas por el propio autor, quien tuvo que huir del país al inicio de La Violencia y

---

98 El padre positivo no aparece en el cuento *La venganza*.

99 Y su persecución es una expresión del duelo por su abandono, como se ahondará en el capítulo 4.

solo pudo retornar en 1957.

Balandú y Tambu constituyen un mundo de ficción construido a partir de sus recuerdos de infancia y juventud, de la ruralidad y la vida de pueblo, recuerdos que se debaten entre el *locus amoenus* de la casa paterna, así sea con sus contradicciones, entre ellas el machismo y la solidaridad con la posición materna y, por extensión, la femenina, y el *locus terribilis* de La Violencia y las violencias que la precedieron y que Mejía Vallejo atestiguó incluso en carne propia, con el costo del destierro. Como señala Morales Benítez (1999), «para las gentes, nacidas alrededor del año 20 de este siglo, no ha sido posible, ni fácil, ni siquiera medianamente lógico, poner orden en los desesperantes mundos de la patria y del exterior» (p. 9).

2.2.2.3. El wéstern, los gallos y Rulfo

La violencia como expresión de virilidad y honor, y la asimilación del destino ineludible de la muerte cercana, es decir, en tanto efecto de una concepción fatalista por parte de los personajes, están instaladas en la imaginería cinematográfica de la época, en especial, en la del wéstern y el cine mexicano. Aunque Mejía Vallejo reconocía que la crítica le atribuía una construcción de imágenes del orden de lo cinematográfico, consideraba que el cine no tuvo influencia en su obra, como lo afirma en un conversatorio recogido Peña Gutiérrez (1990, p. 53).

Sin embargo, Villegas Restrepo (2023) observa en *El día señalado*, además de las influencias literarias latinoamericanas (Juan Rulfo, Elena Garro, José María Arguedas y Alcides Arguedas) y estadounidenses (John Steinbeck, Walter van Tillburg Clark y William Faulkner), otras transmediáticas: el wéstern y «el cine mexicano de cuño mariachi y temática gamonal», que hace mediación de este (p. 19). Así mismo, en el gallero de esta novela, que es el mismo de *La venganza*, encuentra «retazos de Gary Cooper, Jorge Negrete, Humphrey Bogart, Pedro Armendáriz o Clint Eastwood» (p. 20). E. Escobar (2019) cuenta que él y los nadaístas a veces veían a Mejía Vallejo «salir del matiné después de ver alguna película norteamericana de vaqueros que quizás le ayudaba a redondear sus fábulas de duelos de matones» (p. 11). De hecho, la película *High noon* (1952), de Fred Zinnemann fue proyectada en Colombia con el título *A la hora señalada*, como apunta Villegas Restrepo (2023, p. 22), título cercano al de su novela. Por su parte,

Juan Luis Mejía (1990) le recuerda a Mejía Vallejo que en una ocasión este se sintió tan identificado con lo que vio en una película mexicana que «inmediatamente, saliste a escribir lo que estabas sintiendo» (p. 17).

Es notable lo cinematográfico, por ejemplo, en cuentos como *Palo caído* y *La muerte de Pedro Canales*. En estos dos, igual que en *La venganza*, sobresalen las escenas de duelo, la violencia como expresión de la virilidad y el honor, y la asimilación del destino ineludible de la muerte cercana, es decir, en tanto efecto de una concepción fatalista por parte de los personajes. El western estadounidense y latinoamericano, especialmente el mexicano, circulan en la época, de manera que se pueden considerar influencias disponibles.

Respecto a las estadounidenses, la mayoría de las películas de vaqueros (wéstern) sitúan sus historias entre 1860 y 1890, durante la conquista de teritorios indígenas en el oeste, aunque también hacen referencia a la Guerra Civil y a las guerras fronterizas con México. El protagonista es un personaje nómada que se enfrenta a villanos, rescata a mujeres y ayuda a reinstaurar el orden o a hacerlo más justo, siempre en el marco de sus propios códigos de honor[100]. En esta medida, recogen parcialmente el arquetipo del héroe de los libros de caballerías. Su periodo de mayor auge fue entre los años 50 y 60, con cintas, entre otros directores, de John Ford y Howard Hawks, si bien siguen apareciendo películas extemporáneas dentro del género, a modo de homenaje.

Como género característico de la cinematografía estadounidense, ha tenido influencia en otros ámbitos geográficos. El más reconocido es el llamado *spaghetti western*. Según Barreiro Posada y otros (2022), «situaciones emblemáticas [del género], como la inoperancia de la ley, las tensiones entre comunidades o los conflictos por la tenencia de tierras, permitieron que el mito del Oeste viajara a otras latitudes como Europa, Asia y Latinoamérica» (p. 3). Bazin (1990 [1958-1962]) destaca la «universalidad geográfica» en cuanto a la recepción de las películas estadounidenses del género (p. 244) y destaca

[100] Barreiro Posada y otros (2022) proponen una tipología del género con cuatro tipos de tramas: la clásica, en la que un héroe forastero vence al villano de un pueblo en problemas; la de la venganza, en la que esa es la motivación central del héroe; la de transición, en la que el pueblo se alía con el villano, y la profesional, en la que el héroe defiende al pueblo a cambio de dinero (p. 3).

los «atributos formales en los que se reconoce de ordinario el wéstern no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito» (p. 245) y sus estructuras no son herederas solamente de la epopeya, sino también de la tragedia, debido a la contradicción «entre el imperativo categórico de la ley» y el «no menos irreductible, de la conciencia individual» (p. 252).

Barreiro Posada y otros (2022) destacan que en el ámbito sudamericano, aunque hay películas que se pueden clasificar dentro del género desde 1915, se empezaron a producir con mayor consistencia desde la década de 1960 (108 películas desde entonces), esto es, mientras el género empezaba a declinar en Estados Unidos. Se trata de películas que si bien se nutren del wéstern estadounidense, hacen «traducciones estilísticas y narrativas adaptadas a los entornos geográficos y a los procesos sociopolíticos de sus países, agregando capas de sentido a la noción del género» (p. 1). A diferencia del wéstern estadounidense, que responde a «un contexto marcado por una ideología expansionista y por políticas de asentamientos» (p. 3), el sudamericano aborda el género

> desde perspectivas no solo coloniales, sino también decoloniales. Los conflictos entre el Estado y el pueblo, las etnias y los grupos al margen de la ley, pero en especial las luchas de clases, atraviesan a estos países en películas con campesinos en vez de *cowboys*, intentando dar voz al sujeto subalterno (p. 4).

Según Slatta (1984)[101], «las numerosas semejanzas del cówboy con los jinetes latinoamericanos [de los llanos de Colombia y Venezuela y de la pampa argentina] parten de una común herencia española» (p. 197), por lo cual se puede entender la influencia del wéstern, de un lado, como un préstamo al mismo tiempo que un retorno y, de otro, en suma a otras influencias derivadas de las propias historia y literatura nacionales. Es notable, en cualquier caso, la influencia del wéstern estadounidense en Colombia, junto con la del cine mexicano o con su mediación, puesto que, según Flórez Malagón (2021), en esa época este tuvo una relativa subordinación frente al cine estadounidense, al replicar varios de sus elementos, entre ellos, los vaqueros (p. 122). Cuenta que, en los 60, el cine de la Revolución mexicana «sufrió un entrecruzamiento con el wéstern estadounidense

[101] Slatta apoya esta aseveración en el trabajo *Centaurs of Many Lands* (1964), de Edward Tinker.

en su afán por atraer el consumo popular»[102] (p. 110).

En todo caso, Flórez Malagón destaca la relevancia que tuvo el cine mexicano en la cultura colombiana entre los años 40 y 70, como el segundo más visto, después del estadounidense. Dice que «las referencias culturales mexicanas se construyeron a menudo […] en referencia a las memorias de la violencia y los patrones patriarcales rurales» (p. 60). El influjo pudo obedecer a que La Violencia «comenzaba a crear memorias compartidas con la Revolución mexicana, que fueron fácilmente reconocidas a través de la visualidad del cine que recreaba dicha revolución» (p. 92). Entre los temas recurrentes de este cine se encontraban «el mundo masculino del charro» y «la representación de la mujer como figura subordinada» (p. 97). También se observan coincidencias «en la persistente representación de la violencia rural-urbana, el charro a caballo se aproximaba más a la mentalidad del campesino armado colombiano». Estas descripciones encajan en lo que se ha dicho sobre algunos de los patrones observados por la crítica en la obra de Mejía Vallejo. Se trata de una influencia razonable teniendo en cuenta que, en palabras de Flórez Malagón, «a mitad de siglo, el modelo del pistolero macho y aventurero coincidía a menudo con la propia experiencia colombiana de violencia partidista» (p. 111).

En este sentido, Pardo (1990) observa en los *Cuentos de zona tórrida* la prevalencia de la muerte como destino cercano percibido por sus personajes y el duelo como medio para el cumplimiento de dicho destino (pp. 43-44). Sus personajes, dice, parecen tener la seguridad de que van a morir «en un duelo acompasado por el filo del puñal, el ruido metálico de los machetes o el humeante triunfo de los cañones del revólver o de la escopeta» (pp. 43-44). En efecto, un elemento del wéstern son los duelos que, en el caso de los sudamericanos, se efectúan «con machetes, puñales o con gallos» (p. 4). La alusión a los galleros y las riñas de gallos es otro elemento reiterado en la obra de Mejía Vallejo[103]. Troncoso (1986) destaca catorce escenas de duelo entre dos hombres en la obra de Mejía

---

[102] Un hallazgo preliminar de la investigación de Barreiro Posada y otros (2022) es que en México se han producido cerca de 300 películas dentro del género wéstern (p. 2).

[103] Por este rasgo algunos críticos catalogan de *costumbrista* la obra de Mejía Vallejo; Troncoso (1986) cuestiona este juicio y señala que «en realidad tales escenas corresponden a una solución narrativa concreta» para representar la violencia política (pp. 188-189).

Vallejo, «a través de la copla, de los gallos, de los machetes y de los cuchillos» (p. 198), además de los duelos a tiros al estilo del wéstern. Se trata, añade Troncoso (1990), de «momentos de decisión», en un sentido trágico, puesto que «al elegir nos definimos» (p. 64).

Volviendo a la influencia de la cultura mexicana en la región, así como con el cine, Giraldo (2020) destaca el impacto de las artes y la literatura mexicanas en las latinonoamericanas, desde las primeras décadas del siglo XX, «lo que dio paso a una literatura telúrica, criolla y de denuncia». Esto sitúa tales influencias en la raíz de unas literaturas que se hicieron universales «con el *boom* latinoamericano, cuando la comarca salió al mundo, como diría Mario Benedetti» (p. 2-3). En el caso de la obra narrativa de Mejía Vallejo, la que parece más notoria es la de Rulfo. En una conversación con el escritor antioqueño, Juan Luis Mejía (1990), señala afinidades entre sus búsquedas escriturales y las del mexicano, en cuanto a la apelación a la nostalgia por la tierra, el desarraigo y el protagonismo de los jornaleros y los pequeños hacendados (p. 16). Los dos escritores se conocieron y se admiraban mutuamente. Peláez Vallejo (2017) cuenta que, durante una reunión de intelectuales en México, en 1984, García Márquez presentó a Rulfo y Mejía Vallejo, diciéndole al primero:

> «Maestro, le presento a este paisa, el poeta Manuel Mejía Vallejo». Y Rulfo le respondió: «No me lo tienes que contar. Yo lo conozco antes que a ti. Él es el mejor cuentista de América» […] y conversaron entre ellos todo el tiempo, aislados de los demás (p. 11).

Corbatta (2000) señala la coincidencia entre *Pedro Páramo* (1955) y *El día señalado* (1963): al igual que en la obra de Rulfo, en la de Mejía Vallejo «se aúnan la violencia del entorno sociopolítico y la violencia interior de ese hijo abandonado que busca al padre para matarlo» (p. 378). Troncoso (1986) observa las coincidencias entre el mundo de *El día señalado*, que es el mismo de *La venganza* (1960), y el de *Pedro Páramo*, en especial en cuanto a la relación del padre ausente y el hijo vengador (p. 94). Si bien esta novela de Vallejo tiene las fallas que destaca Menton (2007 [1978]) y que impiden situarla al nivel de las grandes obras latinoamericanas del periodo, el cuento *La venganza* sí se destaca como uno de los más importantes de la cuentística colombiana y, junto con los demás relatos de *Cuentos de zona tórrida*, es inevitable situarlo en la estela de los de *El llano en llamas* (1953) y destacar las afinidades entre los dos narradores.

Algunos aspectos formales y estructurales en la obra de Mejía Vallejo se pueden rastrear a partir de las tomas de posición explícitas del escritor acerca del rol del artista frente a su contexto y de su fascinación con la violencia y la masculinidad del guerrero y el aventurero, visiones que, no obstante, se hacen ambivalentes y polémicas al tomar forma literaria. Su escritura se nutre, además de la tradición literaria, de otras influencias culturales que estaban en su medio, como el wéstern, el cine mexicano y la música ranchera, en los que está volcado un imaginario del orden de lo mítico, acerca de la confrontación de dos hombres que se juegan su honra viril en un duelo a muerte, y que Mejía Vallejo recrea, además de en «La venganza», en cuentos como «Palo caído» y «La muerte de Pedro Canales», incluidos en *Cuentos de zona tórrida*. Las producciones culturales y literaturas que nutren esta colección y la novela *El día señalado*, a su vez, pueden albergar relaciones nutricias complejas entre ellas: el cine en la música y viceversa; el wéstern estadounidense en el cine mexicano y viceversa, y todos estos en las literaturas con las que la obra de Mejía Vallejo se relaciona. Así mismo, las figuras sociales del gallero, el campesino a caballo (el gaucho y el llanero) y el *cowboy* son relativamente contemporáneas entre ellas, de manera que los imaginarios que producen son el punto de partida de los productos culturales que las consagran y que, a su vez, inciden en nuevos imaginarios sociales.

2.2.2.4. Mejía Vallejo frente a las tensiones y transiciones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño: una aproximación

En cuanto a las relaciones específicamente literarias, en esta sección se hace una aproximación a la relación de la escritura de Mejía Vallejo con un par de tensiones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño, propiciadas en parte por las transformaciones sociodemográficas de los años 50 y 60, entre la tradición narrativa antioqueña, centrada en lo rural, y la apertura a lo urbano y cosmopolita. Se verá cómo la crítica sitúa la obra de Mejía Vallejo en ese punto de inflexión, algunos catalogándola como más cercana a las formas tradicionales de un siglo XIX que se extiende hasta buena parte del XX y otros reconociendo en su obra un carácter *pendular*, entre la tradición y la ruptura y entre lo regional y lo cosmopolita, que se inscribe plenamente en la modernidad literaria antioqueña y colombiana. Para este abordaje, se tomará como punto de partida el subcampo literario antioqueño, provisto de ciertas particularidades frente al campo

literario nacional, como escenario primario de las tensiones antes dichas.

Gabriel García Márquez (1927-2014) y Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) encabezan los dos subcampos regionales más importantes del periodo, el costeño y el antioqueño, y sobre el último, el escritor de Jericó ejerce una influencia cuyos ecos se perciben hasta el presente, en escritores destacados como Tomás González (n. Medellín, 1950) y Juan Diego Mejía (n. Medellín, 1952). Aun así, la atención que ha recibido su obra es muy inferior a la del escritor de Aracataca. Críticos como Williams y Medrano (2018) consideran que Mejía Vallejo «pasó la mayor parte de su vida relativamente subestimado» (p. 170).

Quizás porque acoge en su estilo los legados de la literatura telúrica de un modo menos mediado que los escritores del bum y por haber quedado a la sombra del nobel, como los demás escritores colombianos de esa generación, Mejía Vallejo no logra mayor trascendencia internacional, aunque sí recibe el premio regional más importante, el Rómulo Gallegos, en 1989, por *La casa de las dos palmas*, su penúltima novela y la mejor lograda. Frente a la obra de García Márquez, es notable el carácter distintivo de la construcción de mundo de Mejía Vallejo, un mundo andino, de montaña, representado a través de un realismo hiperbólico, manierista y onírico. Escobar Mesa (1997) refiere que el poeta Carlos Castro Saavedra sostiene: «Si García Márquez es aliento del mar […], Manuel Mejía Vallejo es pura tierra que relata» (p. 28). Estas distinciones dan una idea de la relevancia de lo regional para las letras nacionales en el periodo de emergencia y consagración de Mejía Vallejo, si bien se trata de una corriente que encuentra en su generación sus últimos estertores y que, para algunos, incluso entonces, ya está caduca.

Para Giraldo (2005), «la tendencia americanista en las letras de las primeras décadas [del siglo XX] proyecta las naciones haciendo hincapié en la identidad regional» (p. XIX); así lo observa Federico de Onís en un texto de 1951, en el que afirma que el regionalismo es «una toma de conciencia» y que «nuestra América, incluidos sus grandes centros urbanos, solo se define auténticamente en términos de región» (citado por Troncoso, 1986, p. 18). En relación con estas consideraciones, es pertinente hablar de subcampos literarios regionales. Marín Colorado (2010) plantea que los criterios de nacionalidad, regionalismo y cronología solo tienen sentido si constituyen «sistemas particulares, es decir, si se organizan a través de estructuras y reglas determinadas que se diferencian, de alguna

manera específica, de otros sistemas». Tomando como referencia el concepto de *campo*, y específicamente el de *campo literario*, de Pierre Bourdieu, propone «entender el subcampo como sistema particular, como una estructura que se diferencia de otra. Los límites de ese subcampo son visibles en tanto se pongan en relación con otros sistemas y se puedan observar sus diferencias» (p. 24). Tal es el caso del subcampo antioqueño.

De acuerdo con Macías (2020), «el siglo XX ha significado la consolidación de la tradición literaria antioqueña, definida como una literatura regional en el marco de la tradición universal» (p. 536). Dice que esta consolidación se inició con la obra de Tomás Carrasquilla (1858-1940). En este autor, la crítica identifica una figura central en la consolidación del subcampo antioqueño. Por ejemplo, Giraldo (2020) considera que con Carrasquilla no solo se consolida la literatura antioqueña, sino el cuento colombiano (2020, p. 2). Por otra parte, Mejía Vallejo es identificado como un receptor de este legado, para reafirmarlo y también para actualizarlo. Morales Benítez (1987) destaca que «en ambos [Carrasquilla y Mejía Vallejo] se evidencia y se proyecta la vitalidad de la literatura antioqueña» (p. 125). Según Macías (2000), Mejía Vallejo, «partiendo de este legado, le dio expresión definitiva al desarrollo histórico y social que marcó el paso de la aldea campesina a la ciudad y de la descripción del paisaje a la preocupación metafísica» (p. 537).

De esta manera, entre el escritor y el subcampo al que pertenece, se propone una relación de incidencia mutua: Mejía Vallejo reafirma y actualiza la tradición y, al mismo tiempo, ese subcampo y esa tradición son fundamentales para explicar su obra y dar sentido a los aspectos en los que se distancia de la tradición para renovarla y resignificarla. Por ejemplo, Troncoso (1990) plantea que «Manuel no hubiera podido escribir todas sus obras si él no perteneciera a un grupo, Manuel no hubiera podido escribir si no hubiera sido antioqueño» (p. 66). En un texto previo (1986) ya destaca la necesidad de situar la obra de Mejía Vallejo en el contexto social antioqueño, caracterizado por «sus propios valores, producto de una tradición». Añade que «detrás de él se percibe una tradición literaria y más allá de él todo el proceso histórico de una región a la cual siempre ha permanecido unido» (p. 13).

Troncoso dice que el grupo al que perteneció en los cuarenta, integrado también por el poeta Castro Saavedra, el escultor Arenas Betancourt y el muralista Pedro Nel Gómez,

entre otros intelectuales, asume «la herencia regional o costumbrista[104], en la época en la cual la transición hacia otro tipo de organización social y, por lo tanto, otra forma de expresión artística era evidente» (p. 25). Señala que, en todo caso, este grupo también exploró referentes artísticos de otras latitudes y que «con ellos termina el costumbrismo y quizás también con ellos comienza la agonía del fenómeno llamado Antioquia» (pp. 27-28).

En relación con el agotamiento del carácter distintivo del subcampo antioqueño, Williams y Medrano (2018) plantean que «desde mediados de la década de 1960 es cada vez más difícil leer la novela colombiana a partir de contextos regionales», puesto que sus autores tienden a caracterizarse por su inmersión en la cultura escrita y su mayor cercanía con los movimientos literarios internacionales (p. 149). En este sentido, si bien la noción de subcampo puede resultar fructífera para explicar las letras regionales especialmente hasta el periodo de La Violencia, sin dejar de ser relevante, pierde vigor mientras las letras avanzan hasta la actualidad, cuando el carácter regional de las literaturas ha tendido a desaparecer. Esto no obsta para reconocer cierta ascendencia, aún hoy, de las figuras de Carrasquilla y Mejía Vallejo entre los autores antioqueños, un mayor reconocimiento de estos en su región y una tendencia a que sus historias tengan epicentro en Antioquia y en su capital, Medellín.

Esto implica que la reafirmación de la tradición antioqueña que se le atribuye a Mejía Vallejo tiene la connotación de *punto de cierre*, en contraste con la de *inauguración* que se asocia con el nombre de Carrasquilla. Otra forma, menos dramática, de decirlo es que el autor de *La venganza* erige su obra es un momento de transiciones sociodemográficas y culturales drásticas, uno de cuyos efectos es, si no el derrumbamiento de los subcampos

---

[104] Aunque Troncoso (1986) usa la expresión *costumbrista*, se aparta de ella cuando la crítica la usa con menosprecio, y señala que «el costumbrismo se convirtió en una denominación fácil para hacer generalizaciones que pretendían reducir a la identidad movimientos diferentes» (p. 172). Igualmente plantea que el contexto regional constituye el mundo real que Mejía Vallejo tuvo como referente y que «es la propia realidad la que va creando en el escritor honesto nuevas posibilidades formales […]. Este proceso es poco comprendido en un país acostumbrado a que las concepciones más amplias y las sistematizaciones culturales lleguen del exterior» (p. 173). Las obras de Mejía Vallejo, dice, «son una amalgama de costumbrismo, realismo, romanticismo, simbolismo, de trazos impresionistas y expresionistas […] hay algo nuevo que rompe los esquemas fáciles y pertenece solo al autor y a su búsqueda desesperada por expresar la realidad» (p. 174).

regionales, su declive. Se trata de unas tensiones que se extienden a otros géneros literarios y al ámbito latinoamericano. Para el caso del cuento en Colombia, por ejemplo, según Giraldo (2020), la cumbre del género cuentístico acoge «una variedad de tendencias» y tensiones como la que se observa entre «la permanencia en estructuras tradicionales» y el «afán de cambio» (p. 3).

Frente a la obra de Mejía Vallejo, Troncoso (1986) expresa esta tensión en otros términos: entre partir y permanecer (relaciona esta tensión estructural de la obra con el recorrido biográfico del autor), lo cual tiene como correlato su recurso a la memoria y su exposición a influencias más allá de su región de origen. Su obra da cuenta de un proceso evolutivo que parte de un mayor arraigo de la tradición antioqueña en su estilo y sus tópicos, pero que se abre a otras búsquedas escriturales y temáticas y, cuando retorna, lo hace con un estilo renovado que da lugar a un tratamiento escritural de los tópicos enraizados en la tradición, pero mediado por una voz que la sola tradición no podría explicar; es decir, su obra pendula sobre la tensión entre tradición y ruptura.

Los rasgos que Williams (1991) considera centrales de la cultura y la ficción antioqueña son 1) la tradición igualitaria; 2) la narrativa basada en la tradición popular, las costumbres regionales y la oralidad, más que en los modelos elitistas de escritura, y 3) una reacción antimoderna que se expresa como nostalgia (p. 123-124). Un cuarto rasgo que la crítica suele situar en esa tradición, al menos hasta los años 50 o 60, es la preeminencia de lo telúrico, que junto con el segundo y el tercero es ostensible en la narrativa del autor de *La venganza*. Pachón Padilla (1988) destaca que «la tierra siempre es el escenario fundamental de [la cuentística de] Manuel Mejía Vallejo, esa misma de Tomás Carrasquilla, actualizándola en su luminosa estela» (p. 549).

Morales Benítez (1999) también destaca el arraigo no solo en la tierra, sino en lo popular, de sus búsquedas literarias; dice que el mismo Mejía Vallejo afirmó que «el narrador popular es el iniciador de la literatura antioqueña. Él acepta que de allí se nutre», pero considera que «si recoge elementos de este, es para elevarlos a una categoría universal» (p. 9). Morales Benítez pone el énfasis en que su obra está mediada por la memoria y la nostalgia; dice que según se desprende del prólogo a la tercera edición de *La tierra éramos nosotros*, para Mejía Vallejo «la escritura era una manera de que no desapareciera aquello que aconteció a su alrededor, para que así no se “esfumaran los seres y las cosas que

atestiguaron mi camino de hombre"» (p. 12), y apunta: «Así van quedando en sus páginas parte de la Antioquia y de la Colombia que desaparecían» (p. 9).

Precisamente por atender la vida rural en sus letras, algún sector de la crítica niega o subestima la evolución en la obra de Mejía Vallejo y su pendulación entre la tradición y la ruptura, y reduce la participación del autor en su subcampo y en el campo nacional a ser simplemente el heredero de Carrasquilla; tal es el caso del nadaísta E. Escobar (2019), quien afirma que Mejía Vallejo «estaba decidido a continuar la tradición de Tomás Carrasquilla» (p. 11). La relación de Mejía Vallejo con los nadaístas permite observar la tensión real, pero falaz desde un punto de vista lógico, en el subcampo antioqueño, entre lo tradicional - regional - telúrico y lo moderno - cosmopolita - urbano. E. Escobar refiere la amistad y las tensiones entre Mejía Vallejo y este grupo de narradores y poetas, quienes en múltiples aspectos se orientaban a búsquedas estéticas situadas en las antípodas del autor de de Jericó. Dice que Mejía Vallejo «se aferraba a la nostalgia del pasado» y que su escritura, además de obedecer a modelos clásicos, «olía a boñiga y a saúcos en un mundo que se urbanizaba»; sin embargo, también reconoce que su prosa era «próxima a la verdad de la vida» (p. 11).

En efecto, aunque Mejía Vallejo incursiona en la narrativa urbana con *Aire de tango* y en la experimental con *Tarde de verano* (1980), el grueso de su obra se ocupa de la vida campesina en torno a pueblos pequeños, y los rasgos más destacados de su apuesta estética apuntan a cómo representar esos mundos con un lenguaje inscrito en la tradición de Carrasquilla, pero, al mismo tiempo, renovado. Para Morales Benítez (1987), «su obra pertenece a un tiempo determinado y a una comarca bien conocida»; sin embargo, añade, «lo que le interesa es dejar una visión de la existencia. Y esta asoma con sus complejidades, que no son locales, sino que hacen parte del raudal universal» (pp. 133-134). El mundo narrado por Mejía Vallejo, aunque se concibiera como pasado, seguía presente en la realidad, y seguía requiriendo ser elaborado literariamente.

Troncoso (1990) considera que la obra de Mejía Vallejo recorre diversas etapas que responden a su trayectoria biográfica, atravesada por la tensión entre irse[105] y regresar.

[105] El joven Mejía Vallejo asocia ser escritor con marcharse, como se infiere del relato que hace en una

Dicha tensión explica la transformación de su escritura desde *La tierra éramos nosotros* (1945), en la que se integra al costumbrismo antioqueño, si bien sin repetirlo textualmente (p. 58) hasta sus obras más maduras: *La casa de las dos palmas* (1988) y *Los invocados* (1997), que siguen teniendo como protagonista la tierra, representada a través de una escritura mediada por una poetización nostálgica. «Manuel brota de la tierra», dice Troncoso, «pero él tiene que irse, él se va» (p. 59). Williams y Medrano (2018) coinciden en destacar de la obra de Mejía Vallejo sus «evocaciones nostálgicas de la Antioquia rural»[106] (p. 169).

En realidad, la tensión tradicional - regional - telúrico, opuesto a moderno - cosmopolita - urbano es falaz por recrear un falso dilema: lo moderno no necesariamente excluye el abordaje de la tierra y de lo rural como tópico; no hay razón para asumir que las escrituras modernas necesariamente deben abocarse a lo urbano, abandonando las problemáticas rurales que siguen teniendo relevancia social y que, en esa medida, pueden seguir interesando a los escritores. Adicionalmente, si bien la caracterización de las tensiones es útil para el estudio de un campo o un subcampo literario, no se deben abordar desde perspectivas dicotómicas, puesto que es frecuente que los escritores tomen posición frente a dichas tensiones en sus obras de modos sincréticos, como puede ser el caso de Mejía Vallejo. Es en un marco no solo dicotómico, sino que asigne el valor literario al polo de lo urbano y cosmopolita, negándoselo al otro polo, que las escrituras orientadas a representar la vida rural y de pueblo son vistas con sospecha, a partir de juicios maniqueos, como los cataloga Williams (2012, p. 21) y por tal sospecha deben demostrar su distanciamiento frente al regionalismo tradicional.

Pese a este razonamiento falaz de algún sector de la crítica, la mayoría de los estudiosos de la obra del autor antioqueño atienden tanto lo que hereda como la transformación de

---

entrevista con Troncoso: «“Estaba en el Teatro Junín, en Galería. Cuando eso, la entrada costaba quince centavos. La película era muy triste y, en ella, un hombre se iba de su tierra. Dejaba todo lo que él había sido”. Ahí Manuel sintió algo. Empezó a escribir en un cuadernito de rayas azules, con márgenes rojas. “Me di cuenta que era escritor”, dijo él» (Troncoso citado por Guzmán López, 2023).

106 Williams y Medrano (2018) plantean la hipótesis de que la nostalgia por el hogar tradicional sea un rasgo que ha atravesado tres periodos de la narrativa antioqueña: Tomás Carrasquilla, Manuel Mejía Vallejo y Fernando Vallejo, quien aborda la cuestión en *Casablanca la bella* (2013) (pp. 219 y 226-227).

sus letras. Pardo (1990), por ejemplo, identifica en la narrativa de Mejía Vallejo tres etapas: la de las ficciones más tradicionales, la de las innovaciones técnicas y la madurez, y sitúa los *Cuentos de zona tórrida* entre las dos primeras etapas (p. 43). Las transformaciones escriturales en su obra tienen su momento culminante en *La casa de las dos palmas* (1988); para Troncoso (1989), esta obra «representa el momento actual de un proceso creativo que, arraigado en la tradición estética costumbrista —Carrasquilla, Efe Gómez— encuentra sus propios temas, su propia forma y su propio lenguaje» (p. 19).

Antioquia constituye un componente central en el *habitus* temprano del escritor, en el sentido de fuente de experiencias y memorias y como marco de las lecturas a las que pudo acceder, esto es, también como *subcampo* cultural y literario. No obstante, la violencia del periodo, dada su magnitud y puesto que es experimentada por Mejía Vallejo, es más que un dato contextual: deviene en un factor sociobiográfico fundamental, que produce un distanciamiento en su obra, al menos parcialmente, respecto a la tradición literaria antioqueña: de un lado, por convertirse en un motivo literario y, de otro, porque abre su sensibilidad a otros contextos y modos de ser y de hacer, puesto que la violencia lo obliga a dejar no solo su región, sino el país. Para Troncoso (1986), «la violencia colombiana era el rompimiento de la tradición, de unos valores, de una estructura social rígida que tenía en los habitantes de Antioquia sus mayores defensores» (p. 181). Salir de Antioquia, observar el mundo a través de otras miradas y ampliar sus lecturas, amplía su *habitus*. En paralelo, por las dinámicas de integración de lo regional en lo nacional y de lo nacional en lo global, el *campo* también se amplía.

No solo las vivencias de la violencia y el exilio, sino, con ellas, las herramientas artísticas y escriturales que va hallando y explorando en el camino, van configurando su voz, erigida sobra la tensión entre la tradición y la ruptura, lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno. El periodismo es uno de esos hallazgos, como destaca Troncoso (1990): «es la ruptura a partir del periodismo. Manuel ha roto con su cultura antioqueña, que lo podría haber destruido en el sentido de quitarle visión» (p. 59).

En cuanto a la categoría de lo *moderno* en literatura, para América Latina, y en particular para Colombia, críticos como Williams y Medrano (2018) consideran que la novela moderna «abarca desde los años veinte hasta el presente, pero su producción más notable fue desde los años cuarenta […] hasta los años sesenta» (p. 23), es decir, en torno al bum

y sus antecesores inmediatos. Otros críticos, en cambio, observan en los sesenta un punto de quiebre que da lugar a una nueva novela, de tipo posmoderno[107]. Suele situarse el inicio de la modernidad literaria europea a finales del siglo XIX o inicios del XX, y respecto a la latinoamericana se plantea que el inicio es más tardío, fijando como hitos inaugurales a Borges y Rulfo, o a los escritores del bum.

Para el caso de Colombia, R. Williams (1998) sitúa el inicio de la modernidad literaria en torno a tres *novelas faulknerianas*: «*La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez, *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, y *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo» (p. 89). En un texto posterior (2012), explica que a partir del ciclo de Macondo y *La casa verde*, se rechaza el regionalismo tradicional de Carrasquilla, mediante un neorregionalismo que «tenía como propósito contar lo local pero alcanzar, a la vez, la experiencia universal», cuyos modelos eran «*Santuario* de Faulkner, *Cien años de soledad* de García Márquez, *La casa verde* de Vargas Llosa y la obra maestra del faulknerismo latinoamericano, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo» (p. 22).

En todo caso, añade que, para el caso colombiano, esta literatura llega a su apogeo a finales de los sesenta e inicios de los setenta con obras entre las que incluye la narrativa de Mejía Vallejo (p. 89). De este último dice que está entre los escritores que se han valido de una base regional para ficcionalizar experiencias consideradas universales, un tipo de ficción que cataloga como de *influencia faulkneriana* (1991, p. 210). Destaca dicha influencia en Colombia principalmente en relación con García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo[108], pero también postula que, en *El día señalado*, el escritor antioqueño aborda La Violencia con un estilo faulkneriano en cuanto a la técnica (estructura y alternancia de puntos de vista) y la visibilidad de la violencia física (pp. 49-50).

---

[107] Williams y Medrano (1918) proponen dividir la producción novelística moderna colombiana en cuatro *olas*, en relación no con la década de nacimiento de sus autores, sino con el desarrollo de recursos modernos en su obra (si bien las categorías no están diferenciadas esquemáticamente). La cuarta ola correspondería a las narrativas posmodernas que, desde esta perspectiva, no se conciben como opuestas a las modernas, sino como parte de ellas (pp. 119-196 [capítulos 5 y 6]). A Mejía Vallejo lo sitúan en la segunda ola junto con García Márquez y Rojas Herazo (p. 195).

[108] Para R. Williams (2012), estos tres autores colombianos, junto con los nuevos novelistas latinoamericanos como Mario Vargas Llosa, descubren una nueva manera de narrar lo regional: el método de William Faulkner (p. 21).

Otros críticos observan en la obra del antioqueño su apertura a nuevas formas y sensibilidades —en un sitio de honor que comparte con García Márquez, Rojas Herazo y Cepeda Samudio (Williams y Medrano, 2018)— y reconocen el rol central de la emergencia de Mejía Vallejo en la transformación de las letras antioqueñas y del eje cafetero (Williams, 1991, p. 140) y, para el caso de *El día señalado*, sus contribuciones significativas a la novela moderna en el país (p. 49). Williams cataloga esta obra como punto de entrada de la novela moderna a las letras antioqueñas; destaca de ella la particular síntesis que hace entre modernidad y tradición, y el distanciamiento que Mejía Vallejo logra frente al regionalismo tradicional de Carrasquilla, apropiándose del discurso modernista para crear lo que se ha denominado *ficción regionalista trascendente* (p. 146).

Respecto a la relevancia actual de la obra de Mejía Vallejo, quiero terminar esta sección con una anécdota:

Según refiere E. Escobar, Gonzalo Arango, una de las figuras más destacadas del nadaísmo, llegó a sentenciar en una carta: «Él [Mejía vallejo] sabe que su herencia no tiene porvenir en nuestra generación, que será olvidado antes de ser» (p. 13). Este vaticinio, no obstante, no se cumplió: a través de sus talleres de creación literaria en la Biblioteca Piloto de Medellín, Mejía Vallejo formó a otros jóvenes escritores que sí acogieron su legado; un ejemplo destacado entre ellos es Juan Diego Mejía, en cuyas letras, junto con las de Abad Faciolince y Tomás González, se conservan ecos de las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo.

2.3. *Matar a Jesús* y *La venganza*: una comparación a modo de conclusiones

A través del análisis de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo se pudieron observar tres formas de afrontar el daño: la venganza legitimada dentro de la propia narración; la emergencia del perdón en el plano del contenido o como efecto en la posición receptora, y la acción de narrar la memoria, en tanto búsqueda de comprensión del daño pasado y renuncia a la venganza, sin que necesariamente lleve hasta el perdón en sentido estricto.

La venganza es un relato altamente simbolizado sobre la espiral de violencia que ha

caracterizado el conflicto político y social en Colombia; particularmente, el del periodo de La Violencia. La simbolización se entiende aquí como una mediación específicamente artística entre la realidad y la obra narrativa, que sustrae el resultado final de la lógica del reflejo (tanto en la pretensión del creador como en la recepción) para inscribirlo en el de la refracción: la obra responde a la realidad, pero no pretende apropiarse de ella dentro de un horizonte veritativo, y la atrae al relato a través de signos polisémicos, con lo cual la semiosis requiere una mayor participación imaginativa de quien lee. En esa medida, no obedece al mandato *realista*, o al llamado al *compromiso social del escritor* del modo ingenuo y atenido al *pensamiento fuerte*, que suele caracterizarlos, y puede suscribirse, más bien, al *realismo de la otra realidad*, como lo denomina Adoum (1979 [1972]), un giro de la literatura latinoamericana desde los años 50 y que está en la base del bum.

Frente al fatalismo del personaje, el efecto estético que late en el texto produce una lectura compasiva respecto a las opciones tanto del padre como del hijo, pero que al mismo tiempo toma distancia de ellas y de la reiteración del daño que implican, de modo que la estética del texto es la del perdón, como un efecto psíquico que permitiría al lector iluminar las zonas oscuras de su propia historia, hacia un camino de reparación. Aun así, el perdón tardío, la trayectoria arrojada a la fatalidad y el encerramiento de los personajes en la circularidad también participan de una visión melancólica del presente y del futuro, propia de la narrativa de Mejía Vallejo: Troncoso (1990) afirma que en el conjunto de su obra se repite una estructura temática: «Vivir, morir en la soledad, recordando los caminos» (p. 57). Es una visión según la cual, la plenitud, o la posibilidad de alcanzarla, ha quedado en el pasado, mientras el presente se desbarranca hacia una catástrofe inevitable, arrastrando, por igual, a quienes albergan esperanza y bondad y a quienes las han perdido.

Lo anterior es correlato de una mirada desesperanzada de la vida social colombiana. En la historia de esa geografía imaginaria que bien puede ser la de Colombia, hubo un tiempo en el que la plenitud fue posible y se podía mirar hacia el futuro con optimismo. En *La casa de las dos palmas* (1988), que constituye una precuela del mundo degradado de novelas y cuentos previos, se narra ese *locus amoenus*, pero también se refieren su colapso y la imposibilidad del patriarca, Efrén Herreros, de impedirlo, cuando su talante épico se confronta con una degradación del mundo imposible de combatir. En un sentido afín,

Troncoso (1989) afirma: «Con razón el autor se ha definido como el que se va, mirada larga para las cosas, angustia lenta en las soledades. El vecino de la muerte» (p. 20).

En cuanto a la puesta en relación de *La venganza* con *matar a Jesús*, cuatro de las coincidencias más sobresalientes en el tratamiento del perdón en las dos obras son que comparten el *leit motiv* de la venganza como respuesta a un daño, producen efectos estéticos de perdón, sitúan la historia individual en contextos de violencia social e involucran de manera central al padre, figura que simboliza la ambivalencia de la norma cultural entre censurar la venganza y demandarla, al modo del rey Hamlet. No obstante, respecto a lo último, hay una diferencia: en *Matar a Jesús*, se quiere vengar el asesinato del padre; en *La venganza*, es sobre el padre que recae el deseo de venganza del hijo. El análisis se centró en cuatro aspectos: el cronotopo de la venganza; el padre como símbolo de la tensión cultural entre perdón y venganza, la *comprensión* de las circunstancias y motivos del otro, que conduce a la renuncia a la venganza por parte de los personajes, y a la ocurrencia del perdón como efecto estético. Estos aspectos se retoman a continuación.

2.3.1. El cronotopo de la venganza

La indagación en torno a cómo se produce el efecto estético de perdón en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, partió del análisis del cronotopo de la venganza en cada obra, que da cuenta de la travesía vengadora de sus protagonistas. Este se puede pensar como una variación del cronotopo de la aventura, descrito y explicado por Bajtín. Un rasgo central de este cronotopo es que, aunque transcurre la narración, y con ella un tiempo externo, el tiempo interno, del desarrollo biográfico del protagonista, se detiene. En estas obras, por cuenta de los estragos psicológicos de la empresa vengativa, la vida de los personajes también se estanca, y solo la comprensión los sustrae de ese estancamiento para que la vida continúe, si bien, para el protagonista de *La venganza*, tal comprensión es demasiado tardía, en cuanto su vida ya ha sido arrojada a la circularidad fatalista.

Un ejemplo paradigmático de esta representación paradojal del tiempo es *La odisea*, obra que, además, permite contraponer dos cronotopos: el de la espera, para Penélope, y el de

la aventura, para Ulises[109]. Mientras en *La odisea*, la motivación del héroe es tanto la aventura como la búsqueda del retorno a casa, la de Penélope y Telémaco es la expectativa del regreso del esposo y padre, respectivamente, motivaciones que se reconcilian en el desenlace cuando la superación de las adversidades de la aventura hace la espera fructífera. En cambio, en el cuento de Mejía Vallejo, la especificidad de la aventura es la venganza y su causa es precisamente la espera infructuosa de la madre; en esa medida, su protagonista es un Telémaco hastiado de la espera. Las especificidades de la travesía vengadora son los caminos torcidos, transitados tanto por el vengador como por el que persigue: su padre. En *Matar a Jesús*, el cronotopo de la travesía vengadora es resignificado por el viaje hacia el otro (lo cual conduce a la protagonista, si no al perdón en su sentido más comprometido, al menos a la no venganza, y al espectador, a un atisbo de comprensión de los motivos y circunstancias del otro). La especificidad de esta travesía se puede entender como un viaje al *rostro* del otro, es decir, hacia su *comprensión*.

Los cronotopos de las dos obras alojan un elemento que implica el punto de giro al modo de un *umbral* hacia la *comprensión*. En *Matar a Jesús* es el *rostro*, que conduce a la renuncia a la venganza, con lo cual se salva la vida ontológica de Lita, y a la catarsis compasiva del espectador frente a la vida que no podrá ser salvada, la de Jesús. En *La venganza* el umbral es una especie de espejo en el que el protagonista no solo reconoce al padre y sus circunstancias, sino que observa su propio camino torcido, que lo encierra en la fatalidad de convertirse en ese padre para otro.

2.3.2. El padre, símbolo de la ambivalencia cultural

En las dos obras, la demanda de venganza se relaciona con el padre, símbolo, o bien de la ley perversa frente a la que, a la vez, la venganza se expresa como una reacción y como una reafirmación, o bien de la ambivalencia cultural respecto a la tensión perdón-venganza. El padre biográfico, generoso, insinúa la necesidad de que la vida siga, especialmente a través del arte que cultiva Lita (la fotografía), pero el padre simbólico, que encarna la ley que nos vincula con la cultura, demanda venganza. Se trata de una

[109] Nótese que tanto la aventura como la espera entrañan la articulación de tiempo y espacio, y su contraste, entre otras muchas cosas, deja ver una concepción particular de los roles de género.

ambivalencia —entre proscripción y demanda de venganza— que se expresa en la producción cultural tanto como en los sistemas de justicia y en las actitudes ciudadanas, entre los ánimos vengativo y compasivo.

En el caso de *La venganza*, las especificidades de la travesía vengadora son los caminos torcidos, transitados tanto por el vengador como por el que persigue: su padre. Se trata de un recorrido duplicado, de manera que la no venganza, en la que desemboca dicha travesía por parte del protagonista, obedece a la comprensión del otro, pero solamente en su mismidad; es decir, en la medida en que el protagonista se identifica con el padre: ambos han recorrido esos caminos torcidos, de manera que convertirse en el padre que abandona, el padre fuente del daño, se narra como algo inevitable para el hijo. El efecto de perdón en el lector se deriva en gran medida de esa incapacidad del hijo de escribir una historia propia, una historia diferente y, en un sentido social, de romper con la espiral de la violencia como vía para tomar el lugar del Padre, el de la cultura, el de la ley, el del poder político.

En *Matar a Jesús*, en cambio, impera el guiño del padre amoroso sobre la demanda de venganza del padre arcaico. El recorrido de Lita, aunque guiado por el ánimo vengativo, no la encierra en los caminos torcidos que ella recorre brevemente, gracias a ese guiño y a la observación del *rostro* de Jesús. En esto, la fotografía simboliza el vínculo entre el modo en el que Lita busca captarlo y el modo en que Laura Mora propone, como eje ético-estético de su película, que el arte permita atisbar la complejidad de las circunstancias de quien ha sido abyectado de la sociedad.

2.3.3. Comprensión, otredad y contextos de violencia y exclusión

El *repertorio* de las dos obras convoca de forma marcada los contextos de violencia en Colombia que son contemporáneos a las trayectorias de sus autores: La Violencia y el sicariato, cuya puesta en relación permite observar un muy triste *continuum* de la violencia en Colombia, pero al mismo tiempo, de su degradación: de la violencia por razones políticas al asesinato por dinero (sin desconocer que el sicariato ya se atestiguaba como *modus operandi* en la época de La Violencia). De esos contextos hacen lecturas ético-estéticas tanto Manuel Mejía Vallejo como Laura Mora, y estas lecturas constituyen ejes significativos de su posicionamiento en sus campos artísticos respectivos.

Lita se encuentra con otro al que, por cuenta del poder de un arma, puede anular; no obstante, tiene un poder adicional: la libertad, el albedrío para optar por abstenerse de matar. El símbolo contrapuesto al arma de fuego es la cámara fotográfica, correlato de la visión de Laura Mora sobre su rol como cineasta. El protagonista de la venganza, en cambio, se encuentra con una variedad diferente de otredad; se encuentra con una imagen especular: el enemigo, el padre, es aquel en el que se ha convertido, por cuenta de un mundo concebido como fatalidad. El otro es la certeza de un *sí mismo* y, con ello, es la imposibilidad de alguna ipseidad, de devenir *otro*. Puede optar por no matarlo, como lo hace, pero ni esa opción ni la contraria romperían el círculo. Si lo matara, se convertiría en el que habrá de ser asesinado por su hijo; al dejarlo vivir, se convierte en el que será derrotado y, de algún modo, de antemano, ya lo ha sido. Padre, hijo y nieto ya han sido arrojados a los caminos torcidos que los encerrarán en la circularidad de la venganza. Esta fatalidad correlata un sentimiento arraigado en Colombia sobre las espirales de violencia que, en los periodos atestiguados por Mejía Vallejo, cabalga sobre la pretendida justificación de la venganza, en el marco del conflicto entre liberales y conservadores.

Ninguna de las dos obras explicita los efectos sociales de la venganza o el perdón; no obstante, tanto la película de Mora como el cuento de Mejía Vallejo, cuentan historias particulares, pero las presentan con un sentido metonímico, que hace pensar en sociedades inscritas en alguna sistematicidad social del daño y la venganza: el sicariato y La Violencia son los fenómenos sociales proyectados en estas obras.

Otra dimensión de lo social es la relativa a la relación de las obras con sus receptores. En el plano anecdótico, puesto que ninguna de las obras se cifra en algún ánimo utópico, el mundo social, caracterizado por el daño y el recurso de la venganza, no se transforma: habrá otros daños y otros vengadores. En *Matar a Jesús* la sociedad, dividida entre la sociedad que abyecta y los abyectados, se mantiene igual; en *La venganza*, el mundo fatalista representado conlleva la sinsalida de la espiral vindicativa, es decir, la carencia de autonomía de los personajes para obtener un *reinicio* y empezar historias diferentes. Esta elaboración crítica y sin concesiones del mundo social introyectado en las obras se puede entender como un llamado al público lector y espectador, sea a la acción, o sea, al menos, a la comprensión y la resistencia, en el sentido de Arendt, frente a estos componentes de la realidad.

2.3.4. El efecto estético de perdón

En la medida en que las dos obras convocan repertorios relacionados con la realidad social de violencia en Colombia, en los capítulos en los que se analizan se hace una aproximación a los marcos sociales y culturales que favorecen el acaecer del daño (incluido el que la propia venganza produce), como punto de partida para pensar el rol de las estéticas del perdón, y otras que le son afines (la ternura, la escucha, el no juicio y, en general, el reconocimiento del lugar del otro), en jalonar las dinámicas culturales hacia resoluciones compasivas de los conflictos y, en resumen, hacia culturas en las que el perdón sea un eje a la hora de pensar el pasado y las concepciones que se tienen de *los otros*.

La venganza y Matar a Jesús hacen un abordaje narrativo del ánimo vengativo, pero ironizando críticamente la venganza, con lo cual se produce en los lectores algún efecto de perdón. La comprensión que producen las dos obras tiene connotaciones diferentes: en la película, implica una apertura a pensar en las circunstancias de exclusión social que orillan a algunas personas a la abyección; en el cuento, una interpretación de la violencia política colombiana como círculo vicioso que cada individuo, en tanto agente político, debe procurar romper, abriendo caminos distintos de los torcidos, trasegados por sus antecesores.

Respecto a la salvación de la víctima a sí misma, en *Matar a Jesús* el perdón es oportuno: Lita está en tiempo de desandar el camino de la vengadora y retomar su vida, darse un *reinicio*; no obstante, el perdón que otorga consiste tan solo en perdonarle la vida al sicario, no en salvársela o, al menos, considerar hacerlo. La resistencia a la violencia, en el sentido propuesto por Mora, excluye al infractor, lo mantiene al margen de la comunidad de la víctima, pero evita que la venganza propicie un nuevo daño. Con quien hizo daño queda cerrada la posibilidad de construir comunidad, de ser amigos. En el cuento de Mejía Vallejo, el perdón es igualmente tardío para víctima y victimario, fijado el uno como destino del otro en una circularidad fatalista que, como se ha dicho, simboliza la espiral vengativa que caracterizó el periodo de La Violencia en Colombia (1948-1964) y que también está en la raíz de las conflictividades que dieron origen a los grupos paramilitares, los cuales, aunque se han denominado autodefensas, han tenido como móvil, más que la defensa, la venganza. El efecto de perdón en la posición receptora se

deriva en gran medida, respecto a *Matar a Jesús*, de la compasión que puede generar la imposibilidad de salvar a Jesús de su entorno y de la muerte que le hace sombra; en *La venganza*, de la compasión por la incapacidad del hijo para escribir una historia propia, una historia diferente y, en un sentido social, de romper con la espiral de la violencia como vía para tomar el lugar del Padre, el de la cultura, el de la ley, el del poder político.

3. El concepto de perdón

En los capítulos anteriores se abordó el perdón en un sentido amplio, que recoge actitudes de no venganza, así persista el rencor, o de no venganza y no rencor, aun sin que se otorgue el perdón en su sentido más estricto. De este modo amplio se ha venido entendiendo el perdón como efecto estético, esto es: como una disposición a la comprensión de las circunstancias humanas en las que ocurre el daño y una actitud favorable al perdón en un sentido más estricto. Sin descartar la importancia de una constelación así de amplia de actitudes que confluyen en las culturas del perdón (no venganza, no rencor, comprensión, compasión, empatía, benevolencia…), en esta segunda parte se busca acotar el término a su sentido más estricto, para luego volver a abrirlo con miras a establecer sus relaciones con esas otras actitudes.

En su primera acepción, el DRAE define el perdón como la «acción de perdonar», y esta última como «remitir la deuda, ofensa, falta, delito u otra cosa»; pero a esto le antepone «dicho de quien ha sido perjudicado». *Solamente puede perdonar quien ha recibido un perjuicio*. Una segunda acepción se refiere tanto a la remisión de una ofensa recibida, como a la remisión de una pena, una deuda o una obligación, y la tercera, a la remisión de los pecados. Así, mientras la primera acepción apunta al perdón en la escala individual, la segunda y la tercera involucran la institucional, la civil y la religiosa. Se trata de contenidos diferentes, para los que se pueden usar palabras que no son sinónimas exactas, como absolución (de los pecados tras la confesión y el acto de contrición), condonación (de deudas económicas), amnistía (frente a delitos, especialmente políticos) e indulgencia y clemencia (en la aplicación de penas por parte de una autoridad judicial). Además, incluso en el sentido más estricto, es frecuente que se hable de *perdón* sin aclarar si se hace referencia al que se pide o al que se concede. Igualmente, es de destacar que para la diversidad de sentidos a los que en español se alude con una sola palabra, en el inglés, por ejemplo, se cuenta con *pardon*, *apology* y *forgiveness*, que facilitan a los teóricos de ese ámbito lingüístico su distinción conceptual.

Por las razones anteriores, es necesario acotar y precisar: este capítulo se ocupa del concepto de *perdón*, situado en la escala individual: **1)** se propone una aproximación al sentido del perdón, **2)** se exponen algunos puntos flacos de la defensa del perdón unilateral e incondicional, como expresión ideal del perdón; **3)** se exponen unas *coordenadas* del

perdón intersubjetivo, condicionado, por el que se aboga en este trabajo, y se caracterizan unos momentos que lo constituyen; finalmente, se exploran **4)** sus límites, incluido el derecho que tienen las víctimas a no perdonar, y su relación con **5)** la comprensión, **6)** el duelo y **7)** la memoria.

El eje de la reflexión que se desarrollará a continuación es el ser humano, en tanto sujeto moral; de manera que se excluyen los animales y la idea del perdón divino, con el que suele contrastarse el humano. Se insistirá en que, en sentido estricto, el perdón así entendido, es decir, el perdón moral, solo puede acaecer en la escala individual, aunque pueda propiciarse y expresarse en la relación intersubjetiva; de manera que no es central aquí un perdón que no sea resultado de la reflexión moral y que se conceda simplemente porque es la norma o porque se suponga derivado de una prescripción divina. En tanto opción moral, aunque se considera deseable, se entiende que el perdón no es exigible y que la decisión de concederlo o negarlo pertenece a la esfera de lo íntimo. Se entiende que al hablar de *perdón* en la escala social, su sentido se flexibiliza y enlaza con asuntos como la administración de justicia, la amnistía, la reconciliación y los procesos de paz; sin embargo, esos asuntos no se abordan en este trabajo. En todo caso, sí se considera un perdón que trasciende lo individual, no en el sentido de *perdón social*, sino en tanto predisposición cultural, en el marco de *culturas del perdón*; las esferas cultural y estética, en las que también pueden manifestarse actitudes de la constelación del perdón (y es deseable que lo hagan), son asunto del capítulo cuarto.

3.1. A qué apunta el perdón

3.1.1. Metas del perdón: libertad, reinicio, memoria, reconciliación

Kristeva (2015 [1987]) asocia la noción del perdón con la de *misericordia* y, siguiendo a Tomás de Aquino, dice que a esta última le conviene apartar «la miseria del otro», entendida como «una *falta*, un *defecto de una naturaleza* cualquiera». Añade que «al colmar la falta con miras a la perfección, la misericordia sería una donación» derivada de Dios[110]. El perdón «supone una identificación potencial con esa divinidad de misericordia

[110] Kristeva es atea; se ocupa de los imaginarios religiosos en reconocimiento de su arraigo e influencia

efectiva y eficaz» (p. 212). En un sentido similar, Ramos (2004) resalta el papel de la *piedad* cristiana en la restricción de la venganza: «con el cristianismo […] la violencia recíproca de la venganza no tiene cabida y, en su lugar, la piedad o la compasión abren el paso al perdón» (p. 227). Las disposiciones hacia el otro, en particular hacia el otro que ha cometido una falta, vinculan la compasión y la misericordia con el perdón. Una meta del perdón es, pues, aliviar el sufrimiento del otro, su sentimiento de culpa.

Para Arendt, el perdón es «una de las más grandes capacidades humanas y quizás la más audaz de las acciones en la medida en que intenta lo aparentemente imposible, deshacer lo que ha sido hecho» (2005 [1953], p. 9); la facultad de perdonar consiste en «la posible redención del predicamento de irreversibilidad —de ser incapaz de deshacer lo hecho aunque no se supiera, ni pudiera saberse, lo que se estaba haciendo—[111]» (p. 256). Este *deshacer* lo hecho no es objetivo: no se borra el pasado, desde luego, sino que se inscribe en el plano intersubjetivo, esto es: deshacer el modo en el que el daño podría determinar a quien lo cometió: «Sin ser perdonados, liberados de las consecuencias de lo que hemos hecho, nuestra capacidad de actuar estaría, por así decirlo, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarnos» (2009 [1958], p. 257). En este sentido, para De Gamboa (2007 [2002]), «la moral no consiste simplemente en juzgar a las otras personas de acuerdo con unos ideales y unos principios, sino cuidar a los otros […], y este aspecto de la moral es fundamental para entender los sentimientos morales que están en la base del perdón» (p. 153).

El perdón se inscribe en el tiempo, en una relación que clausura el pasado doloroso para producir una apertura hacia el futuro de un modo renovado. De acuerdo con Derrida, (2017 [2012]), a diferencia del daño, que tuvo lugar en el pasado y frente al que la memoria «permanece irreductible, intratable» (p. 43), el perdón es una opción presente

---

cultural.

[111] Arendt (2009 [1958]) hace referencia a que, en la enseñanza cristiana del perdón, «la insistencia en el deber de perdonar procede claramente de que "no saben lo que hacen"» (, p. 259) y destaca su relevancia en ese contexto: Jesús de Nazareth llegó a equiparar el poder de perdonar con el de hacer milagros (p. 266). Sin embargo, como señala Madrid (2008), la noción de perdón en el pensamiento arendtiano excede su sentido religioso, «remite al ámbito de los asuntos humanos —es decir, que tanto su origen, como las consecuencias que este trae consigo, se dan en un *entre-los-seres-humanos*, y que, precisamente por ello, posee un significado y un sentido político—» (p. 141).

que permite despresentificar el pasado. Esta despresentificación se expresa como renovación, como un reinicio que tiene lugar en condiciones de libertad, como lo expresa Arendt (2009 [1958]): «Solo mediante esta mutua exoneración de lo que han hecho, los hombres siguen siendo agentes libres, solo por la constante determinación de cambiar de opinión y comenzar otra vez se les confía un poder tan grande como es el de iniciar algo nuevo» (p. 260). Y puntualiza: el perdón «logra dar lugar a un nuevo comienzo allí donde todo parecía haber concluido» (2005 [1953], p. 10), especialmente, en tanto «la acción, con todas sus incertezas, es como un recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso, sino para comenzar algo nuevo» (1995 [1957], p. 107). Por su parte, Nussbaum (2018 [2014]) encuentra la figura del renacimiento en la tradición religiosa y afirma que «la idea evangélica de *renacer* es una variante de la idea de absolución» (p. 119).

Augé (2019 [1998]) sitúa los reinicios en relación con la memoria, el perdón y el *olvido* que, como él lo entiende, consiste en elaborar el pasado y dejarlo atrás. Dice que «el olvido del pasado, necesario a todo reinicio verdadero, es exclusivo de toda prefiguración de futuro» (p. 99). La tercera *forma del olvido* que desarrolla es el *re-comienzo*, opuesto a la repetición implicada en la venganza («posesión sin olvido», p. 76); este permite que una misma vida pueda experimentar varios principios, con lo cual «abre las puertas a todos los futuros posibles», como ocurre en los rituales de iniciación (p. 67). «El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo» (p. 104). Es esto lo que pone en juego el perdón: la posibilidad de un reinicio tanto para quien perdona como para quien es perdonado. En tal sentido, Ricœur (2000) plantea que el perdón permite desligar potencias presentes y futuras de los hechos pasados para ambas partes, así el culpable queda «capacitado para comenzar de nuevo» (p. 628).

Una transformación central del reinicio es el alivio de la culpa en quien cometió el agravio, lo cual, de acuerdo con Griswold, incide enormemente en su bienestar, del mismo modo que su readmisión en la comunidad moral (p. 90); como su contrapartida, tiene lugar el aplacamiento del resentimiento. El filósofo estadounidense destaca que la presencia continua del resentimiento y de la culpa puede dañar la capacidad para amar y

sentir compasión y empatía hacia los demás; sin embargo, afirma que las razones para perdonar no son principalmente terapéuticas, sino éticas (p. 70). Se trata, como plantea De Gamboa (2007 [2002]), de una actitud virtuosa, y su virtud radica en que está orientado a los otros: «uno perdona para manifestar su interés por los otros» (p. 156). El perdón favorece un alivio emocional tanto para quien cometió la falta como para quien recibió el daño (salud mental, seguir adelante, liberarse de la carga, etc.), pero sus efectos, de reinicio, potencial reconciliación y readmisión del infractor en la comunidad moral, inciden en la vida comunitaria en su conjunto.

Según Kristeva (2012 [2005]), las religiones antiguas encontraron el antídoto al odio: el perdón, y Freud puso en marcha su variante moderna, infinita y posmoral: la interpretación analítica, que favorece el renacimiento del aparato psíquico (pp. 192-193). A su juicio, el perdón, al igual que la venganza, suspende el tiempo y el juicio, pero, a diferencia de esta, «apuesta por un nuevo punto de partida» (2001 [1997], p. 28). En su entender, «el perdón es ahistórico. Rompe el encadenamiento de los efectos y las causas, de los castigos y los crímenes, suspende el tiempo de los actos» (p. 197). Se trata de una *prescripción* «que conoce el crimen y no lo olvida, pero, sin cegarse en su horror, apuesta por una nueva partida, una renovación de la persona» (p. 200). No olvida el crimen y no lo borra, «pero permite al perdonado rehacer su camino» (2015 [1987], p. 188). Ella inscribe el perdón[112] en la *revuelta*, «generadora contra y con la antigua Ley (prohibiciones familiares, superyó, ideales, límites edípicos o narcisistas, etc.)», y plantea que, a través de esta, «se logra la singularidad de cada uno, así como su vínculo renovado con el otro» (2000 [1998], p. 22).

El perdón consiste, pues, en una apertura al futuro sobre el pilar de no olvidar el daño, pero apostando por el reinicio. Así lo concibe Acosta López (2012), para quien «el perdón es esa interrupción que inaugura la posibilidad de un camino hacia adelante, sin romper

---

[112] En referencia al perdón que tiene lugar en el análisis, Kristeva (1998 [1996]) plantea que «el perdón es la fase luminosa de la oscura atemporalidad inconsciente: la fase en que esta última cambia de ley y adopta el apego al amor como un principio de renovación del otro y de sí» (p. 202). En este sentido, se refiere a los efectos del análisis y, en particular, de la perlaboración analítica como un renacimiento: «a fuerza de volver sobre estos sitios dolorosos, con mayor razón si son neurálgicos, tiene lugar una reformulación de nuestro *mapa psíquico*»; en esa medida, «el análisis posibilitaría un renacimiento» (p. 94).

por ello con los lazos que lo atan necesariamente a lo sucedido» (Acosta López, 2012, p. 38). Añade que «se trata de una experiencia que logra a la vez abrir el presente, interrumpirlo, desanudarlo en un acto contingente, de ninguna manera necesario (y mucho menos exigible) que decide asumir lo imposible, cargar con lo irreparable» (p. 41). De este modo, a partir de sus lecturas de Hegel, se refiere al perdón como un «acto o decisión que permite responder a la vez tanto a las exigencias de la memoria como a la urgencia de la restauración de la vida en común» (p. 33). Se trata de «un acto que renuncia, que deja atrás, que generosa e inexplicablemente ofrece cerrar heridas incurables» y que brinda «la posibilidad de conservar una memoria del pasado sin revivir y empeorar el sufrimiento» (p. 38). Así el perdón concilia dos exigencias paradójicas: la exigencia de memoria y la urgencia de la reconciliación: «el perdón puede ser el punto de anclaje para una relación reparadora entre el pasado y el porvenir» (pp. 43-44).

Para Griswold (2007), en el marco de un mundo humano imperfecto, amenazado constantemente por el mal moral, el perdón favorece la reconciliación sin que sea necesario optar por la aceptación resignada de tales condiciones ni por una evitación enajenada (p. xxv). Sin embargo, aunque la reconciliación es una meta deseable del perdón, desde su perspectiva, el segundo no siempre conduce a la primera, en su sentido más generoso, de manera que lo que puede ocurrir, que no es poco, es la restauración del respeto mutuo y el reconocimiento por parte del ofensor y la víctima (p. 49).

El perdón, especialmente como alternativa a la búsqueda de venganza, es una respuesta favorable (si no indispensable) para el sosiego de quien recibió el perjuicio y para la restauración del tejido social. En la definición que propone Ramos (2004), el perdón tiene lugar cuando, en vez de la contención del afecto o su descarga violenta, *causantes de la melancolía y la abyección*, respectivamente, «el recuerdo de una afrenta es rectificado poniendo en su sitio los hechos, ponderando la propia dignidad, etc.» (p. 223). En cambio, en la melancolía, como explica Kristeva (2001 [1997]), «el deprimido sufre primeramente de una ambivalencia: él/ella ama-y-odia al otro que le ha hecho mal […] desvaloriza el lenguaje […] lazo esencial con el otro y con la vida» (p. 36). En cuanto a la abyección, ya se ha mencionado cómo a través de la venganza el abyecto sustituye la castración y se proclama por fuera de la ley (mandato cultural, «Ley del padre»). Para Kristeva, «el perdón desplaza la melancolía y la abyección» (p. 34).

3.1.2. Qué se perdona: acto - agente

Derrida (2017 [2012]) se pregunta si lo que se perdona es la falta o a la persona que la cometió; en el segundo caso, dice, la persona «no se confunde nunca totalmente con la falta» (p. 29). Ricœur (2000) coincide en que la alternativa del perdón radica en «la posibilidad de separar al agente de su acción […] perdonar al culpable sin dejar de condenar su acción» (p. 628), y concluye: «La fórmula de esta palabra liberadora, abandonada a la desnudez de su enunciación, sería: vales más que tus actos» (p. 632).

No obstante, De Gamboa (2007 [2002]) se aparta parcialmente de estas consideraciones y cuestiona la recomendación de Agustín de «odiar el pecado, pero no al pecador», por cuanto esta visión «preserva la moralidad del agente» (p. 156). En una línea similar, Griswold (2007) considera que la posibilidad de disociar completamente el acto del agente, como si hubiera sido motivado con independencia de este, no se da en el perdón, sino en la *excusa*, en la que se asume que el acto no refleja realmente al agente (de manera que se preserva su moralidad); en todo caso, plantea que perdonar trae consigo el reconocimiento de que el agente es más que su acto y que lo que constituye a la persona es más amplio que aquello en ella que fue responsable del daño, lo cual, desde luego, no implica desresponsabilizar (p. 57). Se puede señalar la falta del agente y considerar que su acción refleja *lo que él es*; sin embargo, puesto que el agente tiene la potencia de transformarse en el tiempo, sería más preciso decir que refleja *lo que él fue* al momento de la falta (por lo cual, la idea de *odiar* al agente —más allá de una respuesta emocional no permanente, de ira más que de odio— debería ser puesta en suspenso, en todo caso). En esa medida, a juicio de Griswold, no hay personas imperdonables, en tanto quien hace daño tiene la capacidad de cambiar (p. 65), y esta consideración es importante para derrumbar la visión del ofensor como un monstruo moral[113] (p. 66). Se puede, por ejemplo, como lo hace Laura Mora a través de su película, reconocer la atrocidad del sicariato y, aun así, intentar comprender las circunstancias del sicario e, incluso, en un

[113] Griswold (2007) plantea que considerarlo tal implica no reconocer en él la capacidad de ejercer agenciamiento o considerarlo constitutivamente incapaz de empatía y reconocimiento del lugar y el punto de vista del otro (p. 73). Estas características pueden corresponder con el psicópata, cuya humanidad, en todo caso, es reconocible (p. 75). La visión de quien ha hecho daño como un *monstruo moral* puede conducir a deshumanizar al ofensor y justificar inapropiadamente la venganza (p. 76).

caso concreto, considerar la posibilidad de brindarle un reinicio, una segunda oportunidad.

Es el perdón el que, así sea parcialmente, produce la disociación entre agente y acto. En sus antípodas, en la venganza, el odio de la víctima se vuelca sobre el agente como indisociable de la gravedad de su falta. De hecho, la gravedad no está en acto mismo, sino en el hecho de que haya sido cometido por un agente moral: ante el daño cometido por un agente moral reconocible se experimenta un grado de intrincamiento perceptivo entre acto y agente, de manera que, parafraseando a Tomás de Aquino, lo que se odia del *pecado*, no es solo el pecado mismo, sino el hecho de que haya sido cometido por alguien a quien se le pueda atribuir responsabilidad moral. Puede no ser claro si lo que se denomina *falta* es, por ejemplo, el robo o el hecho de que haya sido cometido por determinada persona. Desde la perspectiva de la parte agraviada, aunque cierto acto haya ocasionado una molestia inmediata, que esa molestia se prolongue a pesar de que el acto concreto ya cesó se explica en que *la molestia no se dirige al acto* (que cesó), *sino al agente moral* (que sigue presente, viviendo su vida como si nada). No se prolonga la molestia de la misma manera si se recibe un golpe por cuenta de una rama seca arrastrada por el viento (sin agente moral), si un carro pisa un vidrio que alguien arrojó irresponsablemente en la vía y una de sus esquirlas hiere el rostro (hay un responsable moral difuso; no se sabe quién es) o si una persona golpea con plena intención de herir o si, aun sin intención, se da cuenta de lo que hizo y sigue de largo (el agente moral es concreto e identificable). En cambio, sería irracional guardar resentimiento hacia un niño pequeño o un animal, incapaces de reconocer el daño causado. La recognoscibilidad como agente moral de quien cometió la falta, el dolo y su no admisión del daño intensifican la molestia.

Y el asunto admite otra vuelta de tuerca: no está en juego solamente el agente, por un lado, y el acto en abstracto, por otro, sino un accionar, localizable en el tiempo, que vincula al primero con lo segundo, pero bajo el reconocimiento de que es o puede ser más que ese acto. Se puede disociar a la persona del robo y se puede censurar el robo, en general, como una acción repudiable; pero también se puede separar a la persona de la acción de haber robado en un momento concreto: esta persona robó, pero no se considera que la acción que realizó en un momento concreto de su vida deba definir toda su

existencia: robó, pero la palabra *ladrón* no define todo lo que es. Y se puede incluso llegar a considerar que robó por necesidad y que, por tanto, a pesar de que el robo en general es repudiable, su acción de robar en determinada ocasión, por una necesidad apremiante, es justificable. Se trata pues de tres instancias diferenciables: el agente (con su potencia de transformación y perfeccionamiento moral), el acto en abstracto (como tipo penal, infracción o mal moral) y el accionar concreto (situado en un tiempo acotable y en unas circunstancias). El perdón es resultado, al menos parcialmente, de ser capaces de diferenciar el acto en abstracto del accionar concreto del agente. Se perdona a alguien en presente (con apertura hacia el futuro), por un accionar que agenció en el pasado.

En el proceso de perdón se produce la disociación; la disculpa y la disposición a comprender dicho accionar concreto la favorecen. La molestia se prolonga en tanto el daño se experimenta como prolongado, como presente, debido a la actitud de un agente moral de no reconocimiento, no empatía, no respeto… Una vez la parte agraviada logra, gracias a la disculpa, desvirtuar la percepción de prolongación del daño, contener la molestia en el pasado, en su justa proporción, y sosegar los afectos negativos, puede continuar rechazando el acto, en general, como un acto indeseable para sí y para otros, a pesar de *excusar*, en ciertos casos, la falta concreta cometida o *perdonar*, en otros, a quien la cometió, bajo el reconocimiento de que es o puede ser más que ese alguien que en un momento concreto hizo daño.

3.1.3. Las metáforas del regalo y la deuda

Un problema conceptual adicional es si se entiende el perdón como un *don* o un *regalo* y si se acepta la analogía entre otorgar el perdón y *liberar de una deuda*. Griswold (2007) se opone en los dos casos. En cuanto a lo primero, argumenta que hacer daño a una persona no es equivalente a haberle pedido prestado: de ser así, bastaría con que el ofensor pagara la deuda para obtener el perdón, lo cual lo haría obligatorio (p. 61). No obstante, de un lado **1)** se puede aceptar la metáfora de la *deuda* entendiendo que su particularidad radica en que lo que se debe no se pidió prestado, sino que se arrebató de un modo abusivo, y que es único y de un valor que solo la parte agraviada puede ponderar —por lo cual no siempre es posible devolverlo plenamente y solo la parte agraviada puede determinar si la *deuda* fue saldada o no—; de otro, **2)** en la medida en que el ánimo

vengativo se puede experimentar como el deseo de *hacer a alguien pagar*, tiene sentido entender el perdón a través de la metáfora de *perdonar la deuda* a alguien, liberar a esa persona de la obligación de *pagar*, de donde *renunciar a cobrar la deuda* significa renunciar al deseo de vengarse. Griswold admite esta metáfora solo en un sentido: perdonar al ofensor es perdonar una deuda, en tanto, una vez saldada, el asunto se cierra y el ofensor es liberado de pagar (p. 54).

Si bien, desde su perspectiva, no se debe entender el perdón según el modelo de la liberación de una deuda, la alternativa no es verlo como un regalo *si se entiende su carácter electivo en un sentido que no responde a ninguna razón moral*; es decir, el perdón no puede considerarse *incondicional* ni en el sentido de carecer de condiciones que definan lo que contaría como perdón, ni en el de que no haya restricciones sobre cuándo es lo correcto, o sea, lo que haría una persona virtuosa (p. 69). Justamente del modo que él lo cuestiona, lo entiende Derrida (2017 [2012]), quien destaca cómo en el origen latino de la palabra *perdón* se encuentra el vínculo con la noción de *don* (del latín *donum*), así implica que el verdadero perdón se da sin pedir ni esperar nada a cambio. Este tipo de implicación respecto a que un carácter incondicional está en la entraña del perdón es la que cuestiona Griswold, en tanto, a su juicio, esta visión hace que se pierda el carácter intrínsecamente interpersonal del perdón (en su sentido paradigmático) (p. 64). Considera que si el ofensor siempre mereciera el perdón, entonces no habría nada que perdonar (p. 69). En esa medida, para él, el perdón no debe ser entendido como un *regalo* porque concederlo a alguien que no lo merece puede alentar a esa persona a seguir haciendo daño y puede socavar en la víctima la percepción de que tiene derecho a sentir una *ira moral*[114] justificada.

No obstante, Arendt (2009 [1958]), quien caracteriza el perdón como un *don*, no desconoce las razones morales para otorgarlo o negarlo; considera que «en contraste con la venganza, que es la reacción natural y automática a la transgresión, y que debido a la irreversibilidad del proceso de la acción puede esperarse e incluso calcularse», el perdón actúa «de forma inesperada, no condicionada por el acto que la provocó y por lo tanto

[114] La expresión que usa es *resentment*; aquí se opta por traducirla como *ira moral* por razones que se explican más adelante.

libre de sus consecuencias, lo mismo quien perdona que aquel que es perdonado» (p. 260). Kristeva (2015 [1987]) tampoco desconoce las razones morales antes dichas: para ella el perdón es un regalo en la medida en que «reemplaza la falta», lo cual lo hace un «don suplementario y gratuito» (p. 212). Adicionalmente, propone entenderlo como una *donación de sentido*, desplazando la noción a las búsquedas del trabajo psicoanalítico y a los efectos del arte[115] (Kristeva, 2001 [1997]).

En todo caso, Griswold admite un paralelismo entre las lógicas del *regalo* y el perdón. Dice que es comprensible que se considere que fue un error dar un regalo en varios sentidos: dar un regalo de un valor inapropiado, dárselo a la persona equivocada, en el momento incorrecto o de un modo interesado. De esto deriva que el intercambio de regalos está sujeto a normas y que lo mismo ocurre con el perdón (p. 63). Más allá de estos reparos, aquí se considera que la asimilación a la idea de *regalo* es legítima puesto que, a pesar de que el ofensor cumpla las condiciones que propone Griswold, la víctima no está obligada a otorgar el perdón. Este no se inscribe en un intercambio comercial (de allí lo errado de las denominaciones *perdón transaccional* de Nussbaum y *economía corriente del perdón*, de Derrida): el cumplimiento de tales condiciones busca el perdón, pero no lo compra.

3.1.4. Una paradoja: el perdón como imperativo moral

1) El perdón es altamente deseable, especialmente porque su alternativa más antagónica, la venganza implica agresividad y violencia, en algún grado, y favorece su escalamiento a niveles que trascienden la escala individual, afectando la vida comunitaria. Es importante no perder de vista que el daño genera desequilibrio en tres direcciones: hacia el yo íntimo, hacia el otro concreto y hacia el otro simbólico (la cultura). Se consolida así una suma de razones por las que, como ya se dijo, el perdón se hace altamente recomendable desde las perspectivas psicológica, sociológica y política. El costo del perdón, según Ramos, es una pequeña renuncia: «Perdonar implica una cierta renuncia y lleva implícita la aceptación de una pérdida» (p. 229). Se trata de un costo mínimo frente a la posibilidad de preservar el equilibrio interior y una convivencia sana con el otro, lo

[115] Sobre esto se vuelve en el último apartado de esta sección.

cual queda excluido tanto en la melancolía como en la abyección.

2) Por otra parte, al perdón se le reconoce como un bien (un don, un regalo) que se otorga de modo inesperado y voluntario, es decir, sin tener la obligación, por tanto, es inexigible. Hay consenso respecto a que es una prerrogativa de quien ha sido víctima de un daño causado por un sujeto moral: no es obligatorio, no se puede imponer ni se puede otorgar mediante persona interpuesta (salvo excepciones)

Dada la validez de estos dos puntos, se produce una paradoja: al mismo tiempo que se le reconoce su inexigibilidad, por su carácter deseable, se busca persuadir con argumentos inscritos en una *demanda* cultural de perdón, que lo elevan casi a la categoría de deber: es tan deseable que se aboga por otorgarlo sin ninguna condición, (p.e., Derrida, 2017 [2012], y Nussbaum, 2018 [2014]) o en los casos en los que el ofensor cumpla unos requisitos (p.e., Murphy, 2003, y Griswold, 2007). ¿Puede haber tal cosa como un deber de perdonar, máxime cuando no se proclama, como otro deber recíproco, el de arrepentirse del daño infligido, disculparse, intentar reparar y comprometerse a no reincidir en la falta cometida?

La paradoja se puede entender como aparente o como irresoluble. Aparente si se entiende que el perdón siempre es prerrogativa de la parte agraviada, pero no solo es admisible, sino deseable incentivar culturas del perdón con arraigo en sus bondades éticas. Irresoluble si, al mismo tiempo que se reconoce tal prerrogativa, se juzga como una falla moral la decisión de no concederlo. Respecto a lo último hay dos gradaciones: aquellos filósofos que abogan por el perdón incondicional y aquellos que consideran que su otorgamiento solo es virtuoso si quien hizo daño cumple unas condiciones. Estas posturas se desarrollan en los dos apartados siguientes.

3.2. Perdón unilateral

Nussbaum (2018 [2014]) opone el *perdón incondicional* y el *amor incondicional* (variedades de perdón unilateral) *perdón transaccional*, denominación con la que carga negativamente esta posibilidad, cuando podría llamarlo, de un modo más neutro, *perdón condicionado* (aquí se propone denominarlo *perdón intersubjetivo*), cuya validez, según ella, se reduce a los casos de personas incapaces de abandonar su ira: «Los individuos a

los que otros han dañado y que son incapaces de abandonar su ira pueden encontrar valioso un tipo de ritual de perdón» (p. 377). Denomina *perdón transaccional* al que requiere de «un proceso típicamente diádico que exige la confrontación, la confesión, la disculpa y la resolución» (p. 29). A continuación se enlistan algunas de las razones por las que ella resta validez al *perdón intersubjetivo* o condicionado, que ella denomina transaccional, junto con las razones a favor del cumplimiento algunos requisitos:

Para la filósofa estadounidense, estos requisitos connotan «una continuación del deseo de venganza, solo que con otro nombre» (p. 31). Nussbaum vincula la expectativa de recibir disculpas con el deseo de que el otro se humille, lo cual implicaría una forma de venganza. De un lado, ella deriva la idea de humillación de la genealogía del perdón transaccional a partir de la tradición judeocristiana[116], especialmente de la judía, sin prestar suficiente atención a las posibles transformaciones del ritual del perdón, incluso dentro de esa tradición, a lo largo de los siglos, y en su tránsito hacia la apropiación laica del mismo. De otro, considerar que disculparse es humillarse podría obedecer a un exceso de narcisismo por parte de quien es renuente a reconocer su falta frente a su víctima, mientras que, desde la perspectiva del ofendido, puede haber motivaciones para esperar una disculpa, que sean diferentes de querer ver, de manera solapada, la humillación del agresor.

Opone la «preocupación eudemonista (esto forma parte de mis principios, de lo que me importa) a una preocupación narcisista centrada en el estatus (esto tiene que ver absolutamente conmigo y con mi orgullo o con mi nivel)» (p. 54), que asocia con la ira vengativa y con las condiciones del perdón transaccional. A propósito de este argumento,

---

[116] Al respecto, concluye que «ambas tradiciones [tanto la cristiana como la judaica] dejan claros los obstáculos que existen incluso en un tipo de perdón incondicional; las dos recomiendan el pensamiento transaccional y una generosidad que vuelve más fácil este tipo de pensamiento» (Nussbaum, 2018 [2014], p. 147). Nussbaum observa con suspicacia que las condiciones del perdón deriven de la tradición judeocristiana, como si no fuera posible que las posiciones éticas contemporáneas se nutran de las tradiciones que las preceden. Aquí se considera que, aunque heredera de la tradición judeocristiana, la lógica del perdón se debe desprender del posible desprestigio que algunos teóricos atribuyen a esa tradición, y se debe repensar en el marco de éticas laicas y resituar en sociedades laicas, en las que el sentido del perdón no es la participación de la divinidad, sino el bienestar de los actores involucrados en el daño y de la sociedad en su conjunto.

aquí se quieren resaltar unas variaciones del perdón incondicional que Nussbaum no aborda y que pueden ayudar a dimensionar la relevancia del cumplimiento de unas condiciones para el perdón en su sentido moral, en relación no solo con el fortalecimiento del sentido del perdón mismo, sino con el perfeccionamiento moral del infractor. Un perdón incondicional puede obedecer a que:

a) No se considera que el infractor sea un sujeto moral, se considera que, aunque lo es, apenas está en formación o que, siéndolo, no es un agente moral relevante, casos en los que, según la terminología propuesta por Griswold (2007), no se trataría propiamente de perdón, sino de *excusa*[117], que en el último caso es resultado de una mirada condescendiente, que no reconoce al otro como un par de relevancia moral.

b) La falta no se considera importante, ocurre de un modo aislado o por cuenta de un infractor anónimo (un altercado menor en la calle, por ejemplo), caso en el que, más que perdón, lo que acaece es la *indiferencia* o el *olvido*.

c) Hay dependencia afectiva, económica o de otro tipo respecto al infractor o menosprecio de sí mismo, razones por las que no se considera prudente exigir una disculpa o no se reconoce el merecimiento de recibirla —incluso, puede no haber plena conciencia del daño[118]—. En estos casos (*ignorar* o *reprimir*), los afectos negativos pueden acumularse, de modos más o menos inconscientes y causar daños adicionales posteriores.

d) Búsqueda de paz interior, de manera que la renuncia al resentimiento está orientada, en primera instancia, al propio bienestar, de modo tal que, más que perdón, lo que se procura es *indiferencia*.

e) Generosidad: este es el perdón que Nussbaum describe bajo las categorías de perdón y amor incondicionales.

---

[117] Para Griswold (2007), la *excusa* implica desresponsabilizar al agente de su acción, incluso si se reconoce esta como dañina (p. 7).

[118] Tanto Nussbaum (2018 [2014]) como Griswold (2007) descartan la posibilidad de perdón si no hay una molestia inicial; sin embargo, puede ser que la conciencia de haber sido receptores de un daño sea tardía o que el sentimiento de injusticia no se exprese como resentimiento; puede ser, incluso, que el ofensor mismo sea quien haga notar su falta, o bien con el ánimo de herir más profundamente, o bien en el preámbulo de su disculpa.

Como se ve, las actitudes enunciadas, caracterizadas por la renuncia al resentimiento sin que medie la necesidad de una disculpa, aunque deseables, pueden no cumplir todas las metas del perdón, particularmente el cuidado de sí, el perfeccionamiento moral del infractor, la ratificación social de la norma y la sostenibilidad en el tiempo del sosiego afectivo, de manera que los afectos negativos no sean, simplemente, forcluidos.

Nussbaum apunta que el *perdón transaccional* siempre está viciado de ira, presunción generalizante: es posible imaginar casos en los que ese carácter *condicionado* obedece a la convicción de que el perdón tiene un valor y un sentido, y que, por tanto, para darlo sin desperdiciarlo ni desprodigarlo de sentido, es necesario el ritual, la *escena* intersubjetiva, incluso pensando en el bienestar del infractor, de manera que también signifique algo para este. Si se entrega algo de valor, un billete o un libro, por ejemplo, a alguien incapaz de valorarlos, estos pierden todo su valor relativo, se desperdician, se vacían de sentido y validez. El ritual o la escena del perdón aseguran un sustrato y un código común para las dos partes, un punto de encuentro, un grado de comunicabilidad y de validación mutua.

En todo caso, aunque Nussbaum considera que el *perdón incondicional* es una opción preferible al condicionado, no es, para ella, la opción idónea. Dice que esta modalidad del perdón «se entiende como un abandono de la ira» sin que apunte hacia la transición «de modo estable»; por lo tanto, «sigue estando dirigido hacia el pasado» y «no dice nada en torno a la construcción de un futuro productivo» (pp. 130-131). Ella lo encuentra superado por otra forma de asumir la relación con aquel que infligió un daño: el *amor incondicional*, que, además de prescindir de los condicionamientos, no arrastra consigo una ira previa: «El amor es la primera respuesta, no sustituye un deseo de venganza previo» (p. 133). Se trata, pues, de un amor «que elimina tanto el perdón como la ira» y «se embarca en un futuro incierto con un espíritu generoso, en vez de seguir echando raíces en el pasado» (p. 137).

Resulta plausible la vinculación que proponen algunos teóricos entre perdón y amor: Ricœur (2000) dice que el perdón «es de la misma familia» que el amor (p. 596). Para Arendt (2009 [1958]), «el perdón y la relación que establece siempre es un asunto

eminentemente personal […] en el que lo hecho se perdona por amor a *quien* lo hizo»[119] (p. 261); asocia este amor con el respeto, entendido como amistad política, la *philia politika* aristotélica, que consiste en consideración hacia la persona por el solo hecho de serlo (p. 145). Según Kristeva (2001 [1997]), el perdón es una interpretación que «suspende el tiempo de los castigos y de las deudas, pero con la condición de que provenga del amor […] solo en el vínculo de amor al Otro puede esta insuficiencia ser puesta de manifiesto y rectificada» (p. 29). Está bien: se puede interpretar el perdón como un *don* generoso que se entrega al otro, inspirado en el *amor* que se le profesa, en el sentido bíblico de amar a los otros como se ama a Dios, o en uno laico de amar a los otros como a uno mismo. Aquí el asunto es si el amor al otro no debería conllevar que se favorezca su perfeccionamiento moral, lo cual se opone a un trato indiferente o condescendiente: me da igual si el otro se arrepiente o no, si se disculpa o no, si reincide o no, si aprende o no de su error; lo perdono porque lo amo.

A pesar de lo plausible de este vínculo, hay un primer argumento débil, o no sustentado, en el razonamiento de Nussbaum, que atañe a la relación con el pasado: ella asume que solo el amor incondicional abre la relación hacia el futuro, con lo cual desconoce que el objetivo de la *escena del perdón* condicionado, en su carácter intersubjetivo, es justamente asegurar una reconciliación duradera y sosegar los afectos negativos, con el efecto esperable de favorecer algo parecido a un reinicio de la relación, esto es: una nueva apertura hacia el futuro. Adicionalmente, en los ejemplos de *amor incondicional* que propone Nussbaum se vislumbran los alcances limitados de situarlo como opción ideal frente al *perdón incondicional* y, sobre todo, frente al *perdón intersubjetivo*, como se ilustra a continuación:

En un primer ejemplo, la filósofa estadounidense alude al pasaje bíblico: «Padre, perdónalos, *porque* no saben lo que hacen» (p. 129). No es «perdónalos porque los amas», ni «perdónalos porque sí»; el *porqué* del pasaje conlleva *una condición* que se puede

[119] Arendt (2009 [1958]) explica que «el amor, aunque es uno de los hechos más raros en la vida humana, posee un inigualado poder de autorrevelación y una inigualada claridad de visión para descubrir el *quién*» (p. 261), concepto que se aproxima a las nociones de *rostro* y de *otro*.

entender de dos maneras: la condición externa de que quien comete la falta no sabe lo que hace o, dentro del reconocimiento de que cuando faltamos nunca sabemos lo que hacemos, la condición interna de ser capaces de comprender que esto es así frente al caso de una falta concreta que otro ha cometido y nos ha afectado. Si es lo segundo, es decir, si nunca sabemos lo que hacemos, si esa es una característica esencial, un determinismo, quedarían excluidas las posibilidades de perfeccionarse moralmente a través del reconocimiento de la falta y, sobre todo, de incidir en el perfeccionamiento moral de quien nos daña. En efecto, alguien puede cometer una falta sin conciencia de sus efectos, pero es el llamado de atención lo que le permite hacerse consciente e incorporar hacia el futuro dicha conciencia; esto es: perfeccionarse intelectual y moralmente. Se trataría de un determinismo que, además, cierra la discusión ética sobre la relación daño-reconciliación.

Nussbaum propone un segundo ejemplo de respuesta supuestamente amorosa ante el daño. En su análisis de la sinfonía *Resurrección* (1901) de Mahler, observa una reacción del compositor judío al antisemitismo instalado en el gusto musical, en el contexto cristiano en el que se produce la obra. Si bien rechaza dichas actitudes, que lo han afectado, «este rechazo no es iracundo: solo determinado. La niña [que encarnaría la posición del compositor dentro de la obra] dice: "seguiré mi camino y no permitiré que me detengas"». Nussbaum considera que «no hay juicio, solo un coro de personas que canta suavemente. No hay castigo ni recompensa, solo un amor incontenible», y añade que «la vida creativa de una persona que ama […] es su propia recompensa» (p. 140). Considera que en esta obra no hay *ira de transición*, no hace falta superar ningún ánimo vengativo: «el *héroe* de la sinfonía no pide disculpas[120] y tampoco decide perdonar sin una disculpa (que sería el *perdón incondicional*). Simplemente continúa su vida como una persona creativa que ama» (p. 141).

Esto, sin embargo, más que amor hacia el prójimo, expresa amor propio e indiferencia hacia el otro; tolerancia, a lo sumo, en su sentido menos comprometido. Que una comunidad conviva con otra que le da un trato hostil, pero sin relacionarse sino escasamente con ella, sin duda es más deseable que el enfrentamiento violento, pero no

[120] Una traducción más precisa de «doesn't ask for apology» sería «no exige disculpas» o «no pide que se disculpen».

es el ideal de convivencia: la manifestación del malestar y la acción para que el otro comprenda que está haciendo daño, que en lo posible se le exija enmendar su comportamiento, son necesarios para que el malestar no se reprima melancólicamente o se acumule hasta quebrar la represa y expresarse de formas violentas por parte de la misma generación o de las siguientes[121].

Adicionalmente, esta variante, por la que aboga Nussbaum, prescinde del juicio (p. 133) y consiste en una reacción puramente afectiva, como se desprende de otro ejemplo que ofrece: cuando regresa el hijo que cometió una falta, después de mucho tiempo y de que la familia hubiera temido su muerte, «el padre siente fuertes punzadas de un tipo de amor intenso» y le da la bienvenida sin ningún reproche (p. 136). De esta manera, Nussbaum sitúa como ideal un caso en el que más que el amor, la salida del temor de haber perdido al hijo, el alivio por su regreso, es lo que lleva al padre a renunciar al juicio.

A propósito del juicio, De Gamboa (2007 [2002]) propone distinguir entre *perdón* y *condonación*. La segunda suspende el juicio sobre el ofensor, como si nada hubiera ocurrido, a favor de un valor que se considera más importante que la ofensa misma (p. 154). Este valor, por ejemplo, puede ser la reconciliación y el cese de la guerra, en el contexto de un proceso de paz, o el amor filial y el deseo de recuperar la convivencia, en un contexto familiar. Para De Gamboa, en la medida en que la condonación «suspende la facultad de juzgar al otro», favorece la acumulación de resentimiento (p. 158). El *perdón*, en cambio, implica un juicio, es decir, el reconocimiento de que una persona ha causado un daño, tras lo cual se otorga el perdón. Retomando las reflexiones de Hampton, añade que «cuando la víctima perdona al ofensor […] hay un cambio de sentimiento por el cual la víctima piensa que el ofensor puede cambiar moralmente» (p. 154-155). Destaca el carácter de virtud moral del perdón precisamente en tanto no se da espontáneamente, sino que «implica un acto voluntario» (p. 155). Tal acto no se da si no hay una molestia a la cual renunciar, bien sea por el *amor incondicional*, tal como lo caracteriza Nussbaum, bien sea porque las condiciones culturales no permiten considerar que se tiene derecho a

[121] De esto dan testimonio los análisis de Volkan (2001 y 2018) y McAfee (2019). La cuestión se desarrolla en el capítulo 4, en la sección «Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad».

no ser maltratado y, por tanto, no se toma conciencia de un daño que podría o no ser perdonado.

Nussbaum (2018 [2014]) pone en escena un ejemplo más de amor incondicional: se refiere a *Breaking night* (2010), la autobiografía de Liz Murray en la que narra cómo llegó a perdonar a su padre, drogadicto y con sida, quien, debido a sus adicciones no había sido un padre «efectivo». Nussbaum dice que para Murray «el perdón significa dejar ir el dolor que siente ante la incapacidad de su padre de ser alguien diferente, y asumir la tarea mucho más difícil de apoyarlo y cuidarlo como la persona que es». Considera que en este caso «no hay transición porque nunca hubo ira» (p. 181); por lo tanto, a su juicio no se trata de un ejemplo de perdón, sino de amor incondicional. Sin embargo, si bien describe un caso en el que el perdón solo puede ser unilateral, dada la condición del padre, no es tan claro que no haya un afecto negativo que superar: Murray no lo denomina *ira*, sino *dolor* y *angustia*, sentimientos que el perdón le ayuda a sosegar. Aunque Murray usa la palabra *perdón* y para ella «el perdón significa dejar ir el dolor que siente ante la incapacidad de su padre de ser alguien diferente», en la medida en que nunca sintió ira, ni siquiera *de transición*[122], Nussbaum desestima el modo en que Murray nombra su decisión; dice que no se hablaría de perdón en este caso, sino de *amor incondicional* (p. 181), puesto que según su conceptualización, sentimientos diferentes de la ira, que para ella implica necesariamente deseo, así sea fugaz, de venganza, no son susceptibles de perdón.

Así, pues, se observa en los desarrollos de Nussbaum una visión que tiende a ser: determinista o que, en todo caso, pone en segundo plano el juicio moral respecto al daño, la responsabilidad, la reparación...; individualista, condescendiente e indiferente respecto al perfeccionamiento moral del otro; desatenta frente al trabajo de sosiego de los afectos —puesto que, como señala Griswold (2007), el perdón tiene una dimensión inevitablemente afectiva (p. xxvi)—, a las dinámicas de reconciliación, a su sostenibilidad en el tiempo y a las consecuencias de los afectos no procesados adecuadamente, y reduccionista, en la medida en que entre los posibles afectos que puede suscitar un daño,

[122] Más adelante se expone el concepto de *ira de transición*, propuesto por Nussbaum.

solo reconoce la ira y, en su ausencia, no concibe la opción del perdón. Adicionalmente, Nussbaum se enfoca en la subjetividad de la víctima y en los ideales morales del *perdón incondicional* o, preferiblemente, del *amor incondicional*, sin reparar suficientemente en la profundidad de la herida, que puede depender de la gravedad del daño recibido, ni en los requisitos del duelo para curarla. Asimismo, deja en segundo plano el aspecto intersubjetivo del perdón: en qué medida la escena de *perdón intersubjetivo* (o *transaccional*, como ella lo llama) puede incidir en el perfeccionamiento moral del agresor y en la reafirmación social de los límites que no deben ser transgredidos, como factor de cohesión de la comunidad moral y de sostenibilidad en el tiempo de la no interferencia para la reconciliación que se tiene como meta. En este mismo sentido, ella desestima la importancia de la culpa.

Por lo anterior, ante las gradaciones de bondad entre las expresiones del perdón hasta la no necesidad del perdón, en el caso del *amor incondicional*, aquí se prefiere prescindir de las divisiones terminológicas que ella propone y abordar el perdón como un continuo entre posibilidades caracterizadas por la renuncia a la venganza o a cualquier afecto negativo, por la orientación del ánimo hacia el sosiego de los afectos y por la apertura al futuro y a la comprensión de la complejidad de las motivaciones y circunstancias ajenas, con miras al aprendizaje del pasado, a curar las heridas sociales y a la reconciliación.

En un sentido similar al de Nussbaum, Derrida (2017 [2012]) cuestiona los condicionamientos para el perdón, lo cual denomina *economía corriente del perdón* (p. 38), llama *impuro* al perdón resultante de las mismas (p. 70) y lo cataloga como *corrupto*: «si concedo el perdón con la condición de que el otro confiese, comience a arrepentirse, a transfigurar su falta, a disociarse de ella […] entonces mi perdón comienza a dejarse contaminar por un cálculo que lo corrompe» (p. 72).

En una entrevista amplía su perspectiva:

> Yo estaría tentado a objetar esta lógica condicional del intercambio […] según la cual no se podría contemplar el perdón más que *si* es solicitado en el curso de una escena de arrepentimiento, atestiguando, a la vez, la conciencia de la falta, la transformación del culpable y el compromiso, al menos implícito, de hacer todo lo posible por evitar el retorno del mal (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 26).

En oposición a la idea de Jankélévitch de que «el perdón no puede concederse […] más que si es *pedido*, explícita o implícitamente», se pregunta si «la disociación entre el perdón pedido y el perdón concedido no es de rigor para todo perdón digno de ese nombre» (p. 35). Describe la expectativa del ritual (o la escena) del perdón sarcásticamente: «una manera de acusarse, de apuntar hacia sí un dedo acusador y autorreferencial», y concluye que cuando el victimario reconoce el crimen se disocia del «sujeto que ha sido culpable» (p. 51), con lo cual se anula el perdón *como perdón del otro*: «esta lógica de la identificación con el otro que supone la escena del perdón […] compromete y neutraliza, anula por adelantado la verdad del perdón como perdón del otro» (p. 63). En otro texto amplía esta idea: «Si yo te digo: "Te perdono con la condición de que al pedir perdón hayas cambiado y no seas más el mismo", ¿perdono?, ¿qué perdono? y ¿a quién?» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 29). Y añade: «es necesario que la alteridad, la no-identificación, incluso la incomprensión, permanezcan irreductibles» (p. 36).

Aquí se considera que la *escena* requiere la mediación de esta alteridad sin que pierda su carácter de irreductible. Al reconocer su falta, el ofensor no deja de ser otro, solamente renuncia a ser el que daña a otros, en la medida en que dañar a otros no tiene que considerarse una característica esencial de su alteridad[123]. En otras palabras, pedir perdón no es transformarse radicalmente en otro, al menos no más de lo que nos transformamos con cada aprendizaje, sino expresar el reconocimiento del daño y la voluntad de enmendarse; perdonar tampoco es ya ser otro, libre de cualquier afecto negativo, sino comprometerse a intentar superar esos afectos. Pedir y otorgar el perdón son actos inscritos en una *escena* que favorece el proceso de transformación individual hacia el perfeccionamiento moral, sin que esto implique la disolución de la alteridad entre los dos agentes morales. Así mismo, los alcances de la identificación en este caso se restringen a encontrar un suelo común en medio de las diferencias, que no serán anuladas. Tal vez sea más preciso, en lugar de la palabra *identificación*, hablar de disposición a la *empatía*[124].

---

[123] La tensión en la identidad entre lo ídem y lo ipse, propuesta por Ricœur (2013 [1990]), permite concebir un otro que se transforma sin dejar de serlo.

[124] Estos dos conceptos se abordan en el siguiente apartado.

Derrida también cuestiona la idea de Jankélévitch y Arendt respecto a que «no se perdona sino allí donde se podría juzgar y castigar», lo cual, para el filósofo francés, «supone un poder, una fuerza, una soberanía». Este texto lo concluye diciendo: «Trato de pensar […] un perdón sin poder: *incondicional, pero sin soberanía*» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 44).

Otro rasgo de su visión idealizante es que muestra menosprecio por el perdón que es resultado del distanciamiento temporal y los trabajos del duelo y de la memoria:

> el perdón prometido habrá debido no solo convertirse en trabajo de duelo (una terapéutica, incluso una ecología de la memoria, una forma de bienestar con el otro y consigo para continuar trabajando, intercambiando, comerciando, viviendo y gozando), sino, más gravemente, trabajo del duelo del perdón mismo (p. 64).

El único perdón *digno de ese nombre* para Derrida es el perdón de lo imperdonable[125]: «¿No se debe sostener que un perdón digno de ese nombre, si existe alguna vez, debe perdonar lo imperdonable, sin condiciones?» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 29). Este perdón, además de incondicionado, debe carecer de mediaciones:

> cada vez que el perdón está al servicio de una finalidad, fuese ella noble y espiritual (salvación, redención, reconciliación), cada vez que tiende a restablecer una normalidad (social, nacional, política, sicológica) por un trabajo de duelo, por alguna terapia o ecología de la memoria, entonces el perdón no es *puro* ni su concepto (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 25).

A pesar de esta jerarquización que hace entre el perdón ideal, incondicional, y el condicionado y ritual, Derrida (2007 [1999]) reconoce que para que «el perdón devenga efectivo, concreto, histórico […] es necesario que su pureza se comprometa en una serie de condiciones de toda índole». Y se refiere a estas dos modalidades del perdón como «irreconciliables pero indisociables» (p. 34). En todo caso, Crocker considera que «a pesar de la oscilación, para Derrida lo más importante es esta dimensión trascendental. El peligro es que esa predilección minimiza la importancia de establecer herramientas con

---

[125] Ricœur (2000) comparte esta idea (p. 597). Más adelante, en el capítulo 5, se volverá sobre este concepto para hablar del perdón (o de algo que, sin serlo en su sentido más estricto, se denomina con esa palabra) como única salida del horror de la confrontación violenta.

metas humanas que sean útiles para una sociedad» (De Greiff, Crocker y Mejía Quintana, 2007 [2002], p. 53). Adicionalmente, en su esfuerzo por validar el perdón en los casos más extremos, Derrida menosprecia el perdón que se da frente a daños menos graves: propone diferenciar entre los usos «corrientes, cotidianos y ligeros» de la palabra, por ejemplo, tras tropezarnos con alguien, y «los usos graves, reflexivos, intensos» (2017 [2012], p. 26). Llega a afirmar que no hay mérito moral en perdonar lo (más fácilmente) perdonable; el esfuerzo moral, y por tanto el mérito, está en perdonar lo difícil, lo concebido en un principio como imperdonable.

Aquí se considera que el perdón no solo merece ser llamado así ante *lo imperdonable*; por el contrario, se reconoce la relevancia de disculparse y disculpar las pequeñas faltas, precisamente para evitar su escalamiento hacia hechos más graves y potencialmente irreversibles. Quizás no sea necesario establecer un meritómetro respecto al perdón ni una línea divisoria entre el perdón que merece denominarse así y el que no. El perdón siempre es meritorio. Después de todo, el resentimiento a veces es resultado de pequeñas faltas que se van sumando hasta hacerse *imperdonables*. Cada tanto nos enteramos de cómo un desencuentro cotidiano, en el transporte público, por ejemplo, termina en un hecho violento grave, y algunos hemos experimentado el sosiego inmediato que atrae una disculpa cuando nos empujan o nos pisan por descuido. Con esa disculpa nos sentimos reconocidos y los afectos negativos, por habernos sentido tratados como objetos o seres sin valía, se apaciguan.

El que Derrida enarbola es un perdón hiperbólico, como el tono de su texto, que subordina todo lo que tenga dimensiones más modestas, como las de la escala humana. Ciertamente, en la *pureza* del perdón imposible e incondicional resuenan ecos de santidad, de sacralidad, de revelación y misterio religiosos, en contravía de la racionalidad del juicio moral implicado en el proceso de perdón, de la puesta en escala humana que supone reconocer la intensidad de los afectos producidos por el daño y de la dificultad que requiere apaciguarlos en los trabajos de duelo y de memoria. Para defender la posibilidad y la validez del perdón incondicional, Nussbaum y Derrida se la restan al perdón intersubjetivo (condicionado), superponiendo así un perdón idealizado y santificado, a otro tipo de perdón, más viable por estar arraigado culturalmente y que cuenta con otras ventajas prácticas; abogan por un perdón casi mágico, que no es resultado ni de un

proceso intersubjetivo, que involucre unas condiciones razonables, ni de uno íntimo de duelo o, en un sentido más amplio, de un trabajo de la memoria. El perdón o el amor incondicionales son modalidades tan idealizadas del perdón, que su ocurrencia real puede ser muy escasa. Adicionalmente, por qué calificar de impuro un perdón que requiere de un proceso a escala humana, deseable y posible, cuando lo importante es su ocurrencia; qué más da que sea incondicional o resultado de un proceso y unas condiciones.

3.3. Perdón intersubjetivo, su proceso y escena del perdón.

Idealmente, el perdón se caracteriza por la renuncia a la venganza y a cualquier afecto negativo, por la orientación del ánimo hacia el sosiego de los afectos y por la apertura al futuro y a la comprensión de la complejidad de las motivaciones y circunstancias ajenas, con miras al perfeccionamiento moral, a curar las heridas individuales, a restablecer el tejido comunitario y, en lo posible, a la reconciliación. Una definición funcional del perdón no debe restringirlo al cumplimiento de unas condiciones ni a que sea resultado de un ritual o de una escenificación, como los caricaturizados por Nussbaum y Derrida, puesto que, en esencia, dar el perdón es un acto íntimo y subjetivo, es decir, es perfectamente posible que el perdón tenga lugar de manera incondicional; pero tampoco se debe excluir que se requiera de una escena o de un ritual de perdón, intersubjetivos, y que el perdón responda a un proceso, con unas condiciones arraigadas culturalmente. Desde luego que **1)** puede haber perdón unilateral e incondicionado, **2)** cualquier perdón es preferible a la venganza y **3)** conviene incentivar culturalmente la disposición a perdonar sin condiciones. Lo cuestionable es que se demerite la relevancia psicológica y social del perdón condicionado e intersubjetivo.

La facultad de perdonar, en sí misma, atrae hacia sí una relación intersubjetiva: alguien hizo daño, voluntaria o involuntariamente[126], y alguien redime del carácter irreversible de dicho daño, pero esta redención, para serlo realmente, implica una voluntad de ser perdonado por parte del ofensor. Griswold (2007) insiste en el carácter diádico del perdón en tanto, las transformaciones que ofensor y víctima experimentan son mutuamente

[126] Como se verá más adelante, en los casos en los que el daño se hizo involuntariamente, sin que ataña responsabilidad moral al agente, más que de perdón, se hablaría de excusa o justificación.

dependientes (p. 47); afirma que el perdón es fundamentalmente un proceso interpersonal cuyo éxito requiere acciones de ambas partes (p. 212) y destaca su carácter social, del que se deriva la interdependencia moral de las dos partes. Por su parte, Ricœur (2000) observa «que existe algo como una correlación entre el perdón solicitado y el perdón otorgado», lo cual «traslada la falta del régimen unilateral de la inculpación y del castigo al del intercambio» (p. 610).

En cuanto a la importancia de la disculpa, De Gamboa (2007 [2002]) destaca que existe una diversidad comunitaria en torno a la percepción de merecer o no respeto y reconocimiento[127]. Dice que «idealmente, una persona tendrá un carácter moral apropiado» cuando en el proceso de socialización aprende a ser reconocida y a reconocer a los otros (p. 149). En la medida en que esta condición ideal de reconocimiento ha sido resultado de luchas sociales milenarias, se puede pensar en su fragilidad y en la necesidad, subjetiva u objetiva, de reclamar ese reconocimiento cuando se vea negado o amenazado. Para De Gamboa, la ofensa implica que el ofensor le transmite a su víctima un mensaje de menoscabo moral: «Usted para mí no cuenta». Por eso, añade, «el valor esencial que se afecta con una injuria moral es precisamente el reconocimiento del otro» (p. 150). En esa medida, si la víctima se siente vulnerada por la ofensa, es decir, si percibe que no fue tratada de acuerdo con su valía y su dignidad, puede desarrollar un «resentimiento virtuoso o apropiado»[128], el cual tiene lugar cuando la víctima no aspira a rebajar al otro para resarcir su propia autoestima, sino a «derrotar y exponer ese falso mensaje que el ofensor envío»[129]; es decir, no quiere degradar a la otra persona, sino mostrarle la injusticia de la ofensa (p. 153).

---

[127] Como se señaló, desde la perspectiva de esta disertación, dichas percepciones, y las normas culturales que tienden a producirlas o a inhibirlas, constituyen rasgos de las culturas de la memoria e inciden en que estas tiendan más hacia relaciones con el pasado, o bien de resentimiento, o bien de perdón.

[128] En oposición al resentimiento excesivo que ella denomina «odio malicioso» y que recoge los sentimientos vengativos (De Gamboa (2007 [2002]), p. 152).

[129] A los factores sociales, De Gamboa suma los relativos al carácter individual, en relación con la autoestima: a mayor autoestima, menor importancia se le dará a la falta en la medida en que no se la percibe como un verdadero menoscabo del yo[129]. Habría, pues, dos variables que incidirían en la percepción de la ofensa: de un lado, su gravedad objetiva, en la medida en que realmente afecte la valía de la persona respecto a su entorno social, y, de otro, la capacidad individual para impedir que la ofensa haga mella en la autoimagen del ofendido.

Propugnar por el cumplimiento de las condiciones del ritual o la escena del perdón es deseable, puesto que estos apuntan en tres direcciones: a quien recibió la falta, para que tenga disposición a perdonar; a quien la cometió, para que pueda aprender de ella y perfeccionarse moralmente, y a la comunidad, para refrendar la regla, fortalecer el lazo comunitario y favorecer la reconciliación.

En términos generales, el perdón intersubjetivo, condicionado o *paradigmático*[130] —entendido no solo como el momento en el que es otorgado, sino como un proceso que antecede el otorgamiento y se prolonga más allá de este— tiene tres tiempos: **1)** La llamada de atención. **2)** La escena intersubjetiva del perdón, en la que son centrales la disculpa por parte de quien cometió la falta, y el otorgamiento o no del perdón por parte de quien recibió afectación derivada de esta. **3)** Los procesos íntimos del perdón de ambas partes: de una, intentar cumplir el compromiso de apaciguar el resentimiento, en especial el deseo de venganza, y, de otra, el de resarcir el daño, no reincidir y demás compromisos que se hayan adquirido al momento de la disculpa. Tanto la disculpa como el otorgamiento del perdón tienen un componente objetivo —las palabras dadas para disculparse y perdonar— en la escena intersubjetiva, y otro subjetivo, referido a la distancia entre la palabra dada y, de un lado, su sinceridad y, de otro, la capacidad de atenerse al compromiso hecho, pese a la fuerza de los afectos dolidos y otras circunstancias que puedan resultar adversas a dicho compromiso. Este apartado se ocupa de esos tres momentos y, en última instancia, de **4)** aquel *perdón* que se queda al margen del paradigma antes descrito, al punto de que se ponga en duda su denominación, pero que, de todos modos, procura algunas de las metas del perdón paradigmático.

3.3.1. Lo que antecede la escena del perdón: la llamada de atención y la predisposición a perdonar

La llamada de atención es lo que conduce a la toma de conciencia por parte del ofensor respecto a que su acción estuvo mal, hizo daño a alguien y es necesario llevar a cabo una enmienda, que incluye disculparse. Tal llamada puede ser interna o externa: o bien se da cuenta por sí solo, por un regaño de su propia conciencia —lo cual implica

130 Así lo denomina Griswold (2007).

reconocimiento y arraigo íntimo de la norma vulnerada—, o bien se lo hace notar quien recibió el daño o un tercero (en un caso más bien extremo, la conciencia apenas la despierta el llamado de un agente determinado socialmente, como una autoridad policiva o el aparato de justicia). Entre las razones para disculparse pueden estar la sola conciencia de haber cometido una falta, la culpa, la presión social y el deseo de enmendar la relación (por afecto y reconocimiento hacia el otro).

Por su parte, la parte agraviada puede estar predispuesta o no a perdonar, por razones culturales, características individuales y en función de la gravedad atribuida a la falta. Algunas de las circunstancias y actitudes favorables al perdón, aun antes de la disculpa, pueden ser el afecto que se le profesa al ofensor; el deseo de dejar ir el resentimiento y enmendar la relación (estas dos en los casos en los que el ofensor es una persona cercana); la convicción del deber moral de amar al otro, incluso al que ha hecho daño; la intuición de que puede haber unas razones que expliquen por qué lo hizo; la disposición empática y compasiva a escuchar dichas razones y a comprender los motivos y circunstancias que rodearon el hecho; el reconocimiento de la humanidad compartida y de la propia imperfección, y la experiencia de haberse equivocado y haber sido perdonado en el pasado, etc. Una cultura del perdón puede favorecer una mayor predisposición a otorgar el perdón (incluso el incondicional) o, al menos, a escuchar lo que el ofensor tiene para decir[131].

3.3.2. La escena y lo intersubjetivo

Al caracterizar la escena del perdón, Griswold hace énfasis en que se trata de lo que

[131] Si se tiene en cuenta la diversidad cultural entre sociedades y en el seno de una misma sociedad, se entiende que en la medida en que los marcos culturales pueden naturalizar el daño y hacer que este se conciba como un deber (político, religioso, moral…), estos mismos marcos pueden dificultar la comunicación entre la parte agraviada y el ofensor en un nivel más profundo que el del lenguaje, en el nivel de la conciencia: puede ser que las dos partes sean incapaces de ponerse de acuerdo sobre quién es la parte agraviada y quién hizo daño, y, aun en un escenario de búsqueda de la reconciliación, sobre quién debe ofrecer disculpas. Esta dificultad se puede ilustrar a través de un desencuentro en la esfera familiar que compromete dos visiones de mundo que, en un principio, pueden parecer irreconciliables: supongamos que el padre espera que su hijo se disculpe por haberse declarado homosexual, o simplemente por serlo, y que renuncie a esa faceta de su vida como condición para restaurar el lazo paterno-filial; al mismo tiempo, el hijo espera una disculpa de su padre por haberlo excluido y menospreciado por ser quien es. Desde la perspectiva del padre, el hijo ha subvertido la ley; desde la del hijo, la ley con la que ha roto es injusta, perversa e imposible de cumplir.

denomina *escena paradigmática* (p. 56). La sitúa en un entendimiento del perdón como una relación moral entre dos individuos capaces de comunicarse; en este marco, dice, el perdón requiere reciprocidad entre las dos partes (p. xvi) y enfatiza en que se trata de una respuesta ética frente al mal y frente al infractor (p. 39). Atribuye a la escena y a las seis condiciones que debe cumplir el ofensor en su disculpa la potencia para que el compromiso de perdonar sea posible (p. 57).

Estas seis condiciones son: 1) asumir responsabilidad por su accionar dañoso; 2) repudiar el daño causado; 3) demostrar arrepentimiento; 4) expresar compromiso de cambiar; 5) mostrar que comprende los alcances del daño desde la perspectiva de la parte agraviada, con actitud empática y compasiva, y 6) explicar cómo y por qué llevó a cabo la acción dañosa, con veracidad y sin pretender justificar su actuar (pp. 49-51). Se trata, según su perspectiva, de condiciones de naturaleza moral que pueden favorecer un cambio de percepción respecto a quien hizo daño, para que no quede reducido a ser solo eso (p. 56). La disculpa puede ayudar a sosegar el enojo causado por tres razones: el deseo de ser reconocido y respetado como alguien que no merecía ser tratado mal, la necesidad de comprender cómo el ofensor pudo hacer lo que hizo y el sentimiento de haber sido atrapado por el pasado (p. 120).

En general, desde la perspectiva de la parte agraviada, en la escena del perdón, y particularmente en la disculpa, se juegan dos procesos íntimos: el de comprensión del otro y el de sentirse reconocido y resarcido. Desde la perspectiva del ofensor, la disculpa significa un paso fundamental en el sentimiento de haber iniciado un proceso de transformación y reencuentro con la contraparte. En relación con esto, aquí se propone una configuración alternativa de las condiciones implicadas en la disculpa:

A. Confesión o reconocimiento. Se puede hablar de *confesión*, en sentido estricto, cuando el daño causado no tiene un agente conocido (un crimen anónimo), expreso (se sabe que el delito lo cometió un integrante de un grupo criminal, pero no se sabe quién) o comprobado (se tienen indicios o sospechas, pero no pruebas ni certeza), de manera que hay un grado de novedad informativa en la disculpa: *soy yo quien te hizo daño*. Con *reconocimiento* se hace referencia a un componente del relato del ofensor en el que expresa su responsabilidad en los casos en los que su rol en la acción dañosa ya era consabido. En ambos casos, debe ser completada la verdad sobre cómo ocurrió el daño,

por qué y en qué circunstancias. Así mismo, debe hacerse reconocimiento de otros males perpetrados por el ofensor que hayan podido afectar a la parte agraviada. En contraste con la posición de Nussbaum, que asocia estos requisitos con una humillación cargada de ánimo vengativo, de acuerdo con Ricœur (2000) «esperar del culpable la confesión es respetar su propia estima» (p. 611); es decir, reconocerlo como un igual, un agente moral capaz de afrontar la verdad de sus acciones. Su relato, si es sincero, se estabiliza como verdad frente a los efectos emocionales que puede tener la incertidumbre o la puesta en duda por parte de terceros, y permite que lo sucedido se asiente en la memoria. En la escala social, la confesión de la verdad genera estabilidad frente a las pugnas por la memoria.

B. Responsabilización. El relato de la verdad de los hechos no debería procurar una justificación de las propias acciones, una culpabilización de la víctima, una puesta en duda del derecho de la víctima a sentirse enojada u ofendida ni una relativización de la gravedad de los hechos. El relato del ofensor debe orientarse a reconocerse como agente moral responsable. Si la confesión o reconocimiento apunta al componente objetivo de verdad (el daño ocurrió y fue por mi mano), la responsabilización completa la verdad con su componente subjetivo de sintonía en el juicio moral (*soy responsable y comprendo la gravedad del daño que te causé*).

C. Expresión de arrepentimiento y solidaridad con la víctima. El relato debe incluir una valoración moral de las propias acciones (*estuvo mal lo que hice*) y un abordaje empático de los efectos que causó en la víctima, esto es: un reconocimiento ya no solo de la falta, sino de sus efectos y de la experiencia de la falta vivida por parte de ella. Para que la expresión de este arrepentimiento sea verdaderamente empática, debe estar abierto a atender el propio relato de la parte agraviada, su enojo y su malestar, validar estas expresiones y demostrar arrepentimiento ante ellas. Así como el infractor da cuenta en la escena del perdón del reconocimiento de su falta y de sus circunstancias y motivaciones (que no excusas), la parte agraviada también puede encontrar en esta escena el espacio para expresar sus afectos: Pinkola (2024 [1995]) considera que «para poder sanar realmente, tenemos que decir nuestra verdad, no solo nuestro pesar y nuestro dolor, sino también los daños, la cólera y la indignación que se provocaron y también qué sentimientos de expiación o de venganza experimentamos» (p. 541). Ante el relato de la

parte agraviada, o en ausencia de este, el ofensor debe demostrar comprensión de la falta y del daño causado. De Gamboa apunta que del carácter intersubjetivo del perdón deriva la necesidad de que el ofensor admita la falta y muestre «que le importa la víctima», que la «toma en serio como ser humano». De hecho, para ella, aunque se puede otorgar por otras motivaciones, el arrepentimiento constituye «la única razón moral para otorgar el perdón» (p. 156).

D. Compromiso. El relato también debe involucrar conciencia de aprendizaje frente a la falta cometida, el compromiso de cambio —voluntad de transformación para ser digno de confianza—, de no repetición y de resarcimiento o compensación[132] —si cabe—. Estos compromisos implican la voluntad de lograr un grado de transformación, en el sentido de perfeccionamiento moral. Para De Gamboa es importante que, como parte de ese reconocimiento, se esté dispuesto a reparar el daño (p. 156). Tanto el perdón como la reconciliación son procesos que requieren de sostenibilidad en el tiempo. Dicha sostenibilidad depende en gran medida de que se logre restaurar la confianza, en lo cual la verdad respecto a los hechos acaecidos y la percepción de honestidad en las promesas de enmienda y de no repetición ocupan lugares destacados.

E. Petición de perdón.

Para que la disculpa pueda conducir al perdón, se requiere de un reconocimiento mutuo que se expresa en la disculpa, si esta es válida, y en la renovación que se produce, a través de esta, de la visión que tiene la víctima de su ofensor. Se producen fallas de validez, éticas y pragmáticas, en la disculpa si esta conlleva **1)** negación, en vez de reconocimiento de la verdad; **2)** ocultamiento de otras faltas relacionadas; **3)** justificación de la acción o culpabilización de la víctima; **4)** menosprecio por los efectos de la falta en la vida de la vida, incluidos los efectos morales y afectivos (*no es para tanto*); **5)** insinceridad en el arrepentimiento o en la voluntad de transformación y no repetición.

En términos generales, como se ha apuntado previamente, la condición de la disculpa responde a **1)** el *reconocimiento del otro* como sujeto moral y de su potencia para el

[132] Para Griswold (2007), la lógica del perdón no requiere compensación y reparación, salvo en el ámbito de la justicia.

perfeccionamiento moral; **2)** *cuidado de sí*, por lo que, para restaurar una relación que ha causado daño en el pasado, se requiere de garantías; **3)** *preocupación social* en dos sentidos: que el infractor no dañe a otras personas y que, con la disculpa, se reafirme la norma que prohíbe dañar a otros, y **4)** *sostenibilidad en el tiempo* del propósito del perdón, de modo que las emociones negativas, supuestamente aplacadas con un perdón incompleto o aparente, no retornen y causen nuevos daños.

El componente final de la escena es, desde luego, la expresión del perdón por parte de la parte agraviada, declaración que, a juicio de Griswold, en su explicitud, puede ayudar a que ambas partes alcancen metas éticas: superar la culpa y el resentimiento (p. 58). La consumación del perdón conlleva, para el filósofo estadounidense, que quien lo otorga sea capaz de comprender que el ofensor es más que su acto dañoso y lo que fue en el momento en el que lo cometió. Esto, sobre la base de su confianza en el futuro. Tal confianza se deriva de su capacidad de aproximarse empáticamente a las circunstancias y a la persona del ofensor (p. 57). Considera que la consumación del perdón acarrea, por parte de quien perdona, renunciar a la venganza, moderar los afectos dolidos, comprometerse a dejar ir el resentimiento, ver al ofensor de otro modo (desde otra perspectiva), verse a sí mismo de otro modo, dirigirse al ofensor y comunicarle que le concede el perdón (p. 174).

Por su parte, de acuerdo con Griswold, la víctima debe ser capaz de ver al ofensor desde una nueva perspectiva, lo cual significa ser capaz de creer la narrativa de su disculpa con una actitud empática (p. 57). Debe renunciar a cualquier pretensión de superioridad moral definitiva y, en cambio, reconocer la humanidad compartida entre los dos. También requiere renunciar a una identificación definitiva como víctima de esa persona (p. 58). El solo hecho de tratarse a sí mismo y a los otros como capaces de crecer éticamente puede favorecer dicho crecimiento (p. 71).

Entre los detractores del gesto de perdón, destacan Derrida y Nussbaum. Derrida (2017 [2012]) observa un riesgo de que el gesto de perdón resulte jerarquizante, sea este pedido o no, en tanto arriesga «llevar consigo el equívoco irreductible de una afirmación de soberanía, incluso de dominio» (p. 25); esto lo reitera en una entrevista con Wieviorka: «lo que hace el "yo te perdono" a veces insoportable u odioso, incluso obsceno, es la afirmación de soberanía» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 43). De un modo similar,

Nussbaum (2018 [2014]) observa que «incluso el perdón incondicional puede estar manchado de narcisismo, agresión y de una superioridad asumida» (p. 146).

Aquí se considera que, aunque esa connotación de la acción de perdonar puede tener lugar en algunos casos, no es generalizable. Y la escena, en su conjunto, no necesariamente debe verse como una relación de soberanía del ofendido sobre el ofensor. La relación de simetría en la que se ha insistido no solo se refiere a las condiciones que establece el ofendido, sino que reconoce la autonomía del ofensor. Si este no pide perdón, si se rehúsa a participar del ritual, comunicarle un perdón que no ha pedido puede implicar un gesto jerarquizante: se da un supuesto regalo que el otro no quiere recibir y tampoco puede rechazar, así que se le impone como una carga. Por otra parte, si lo recibe de buena gana, el perdón recupera su carácter intersubjetivo y su dimensión ritual.

A pesar de sus críticas al perdón condicionado, la propia Nussbaum (2018 [2014]) cita como ejemplar la actitud de R. Zera en el Talmud; dice que él «no espera a que quien lo lastimó vaya a él […] y se esfuerza activamente por crear, de modo flexible y generoso, condiciones para la disculpa y la reconciliación» (p. 145). Este ejemplo ilustra la posibilidad de que la condición de la disculpa no se base en un ánimo vengativo soterrado, como el deseo de que el infractor se humille, sino en el deseo de restaurar el vínculo con el otro a través de un «acto gentil de abrir el camino a la disculpa, lo que la vuelve sencilla y natural» (p. 147).

En cualquier caso, la escena del perdón no garantiza que este sea concedido y, en especial, no obliga a la víctima. Como destaca Ricœur (1997 [1995]), «el perdón nunca es debido. Solo puede ser pedido, y el pedido puede ser legítimamente rechazado» (p. 204). Tal rechazo puede ser definitivo o consistir en una retención, mientras, desde la perspectiva de la parte agraviada, se cumplen las condiciones subjetivas o las intersubjetivas para concederlo. De manera que los resultados de la escena pueden ser un perdón negado definitiva o temporalmente (aplazado), concedido o tan solo prometido —es decir, su concesión puede ser inmediata o mediata (el compromiso de procurarlo conlleva un proceso por venir)—. Adicionalmente, puede otorgarse de modo completo o incompleto —el perdón se puede entender simplemente como la renuncia a la venganza y al rencor, sin que incluya una voluntad de restaurar la relación anterior al daño (*incompleto*), o como

un borrón y cuenta nueva, es decir, un verdadero reinicio (*completo*)[133]—, y limitado o ilimitado —se puede concebir como algo que se concede todas las veces que sea necesario o como una segunda oportunidad dentro de un número limitado de oportunidades—. El tipo de perdón que se otorgue puede estar relacionado con el tipo de relación que se tiene con el ofensor: por ejemplo, puede ser que los padres estén más dispuestos al perdón *incondicional* e *ilimitado* respecto a sus hijos en formación, mientras que esta opción puede estar menos disponible (*limitado*) frente a sujetos morales más plenamente constituidos.

Cuadro 2. Alternativas ante la disculpa

Concesión	Tiempo	Alcance	Oportunidades
Concedido Prometido Aplazado Negado	Inmediato Mediato	Completo / consumado Incompleto	Ilimitado Limitado

Además del tipo de relación, el perdón puede depender del temperamento y, además, ser más fácil o difícil dependiendo de la gravedad del daño y de sus consecuencias, especialmente, de sus efectos en el presente. Así, pueden producirse diferentes actitudes frente al daño que ocurrió y cesó, o que puede cesar con una enmienda (un robo y la devolución de lo robado, un insulto seguido de una disculpa, una mentira y una retractación…), y frente a aquel daño cuyas consecuencias no cesan (el asesinato de un ser querido, una lesión incapacitante). Lo anterior se cruza además con los efectos del paso del tiempo que tienden a sosegar los afectos. En cualquier caso, como explica Griswold, en los casos en los que el daño constituya un delito de obligatoria denuncia, el perdón dado por la víctima no descarga a la comunidad de su obligación de aplicar justicia (p. 56).

Un factor que puede dificultar la concesión del perdón es la intensidad de los afectos

[133] Cabe destacar que el perdón es deseable incluso si no está completo. Sobre formas del perdón alternativas a su expresión *completa* se volverá más adelante, en la sección «La constelación del perdón».

negativos. Es también en relación con estos que aquí se destaca la validez de la escena perdón, en parte, por su dimensión ritual. En un contexto laico contemporáneo no se trata de un ritual propiamente dicho, aunque sí como uno de sus sucedáneos seculares. Pineda Camacho (2007 [2002]) señala que «la *rabia* es una fuerza difícil de controlar, y la vida ritual en gran parte está destinada a controlarla o mantenerla a raya» (p. 95). Cuenta que, por ejemplo, para suspender la cadena de venganza entre comunidades amazónicas durante la Colonia, la cual había sido estimulada por los portugueses, que les daban hachas y otras mercancías a cambio de que capturaran esclavos de otras comunidades,

> los jefes locales exigieron que se devolviese a sus muertos […] Pensaban que era factible hacerlo mediante la organización de ciertos rituales, en los que […] sus enemigos vomitarían a sus *muertos* […] Sellaron esta alianza mediante el intercambio de diferentes bienes […] las mercancías blancas que precisamente ocasionaban la disputa y el tráfico de esclavos (p. 93).

Este apaciguamiento ritual, sin embargo, no corresponde en sentido estricto con la noción de perdón paradigmático, como lo concibe Griswold, ni con la escena del perdón, tal como él la caracteriza. De hecho, el filósofo estadounidense cuestiona la validez como perdón paradigmático de ciertos rituales, por ejemplo, en un caso que analiza, en el que quien cometió la falta no se disculpa directamente con la víctima, y el *perdón* lo otorgan los ancianos de la tribu (pp. 167-171). Aun así, se puede conceder que la escena del perdón, sin constituir un ritual en sentido estricto, puede poseer una dimensión ritual, y no se debe descartar que esta dimensión favorezca el apaciguamiento de las emociones negativas, resentimiento y culpa, en especial, y les dé estabilidad a los acuerdos logrados en la escena, teniendo en cuenta, precisamente, el carácter inestable de la rabia y otros afectos.

La dimensión ritual se refiere a la relativa convencionalidad y estabilidad de los actores y acciones que se involucran en el encuentro y a la atmósfera que allí se propicia, sin que sea indispensable el empleo de símbolos como los que describe Pineda Camacho. Afectos falsamente apaciguados y olvidados, en ausencia de dichos rituales o escenificaciones, puedan reemerger en forma de odio, resentimiento y ánimo vengativo, tanto en la escala individual como en la social, en el sentido en que lo registra Volkan (2001 y 2018). Con el gesto de perdón, y la escena que idealmente lo acompaña, se ponen en juego aspectos

relacionados con la durabilidad del sosiego individual y de la reconciliación, respecto a los desencuentros tanto privados como en la escala social.

3.3.3. El proceso íntimo posterior

3.3.3.1. La promesa

Ante lo irreversible de lo ya acaecido y lo impredecible del porvenir, Arendt (1995 [1957]) destaca «la redención posible de esta desgracia de la irreversibilidad [que] es la facultad de perdonar, y el remedio para la impredecibilidad se halla contenido en la facultad de hacer y mantener las promesas» (p. 106). El perdón, dice, «está ligado al pasado y sirve para deshacer lo que se ha hecho; mientras que atarse a través de promesas sirve para establecer en el océano de inseguridad del futuro islas de seguridad» (p. 106). Ambas facultades «son como mecanismos de control establecidos en el propio seno de la facultad de iniciar procesos nuevos y sin fin» (p. 107). Ricœur (2000) destaca la relación entre perdón y promesa implicada en su reflexión: uno nos desataría del pasado y la otra nos ataría a un compromiso sobre el futuro (p. 621).

Precisamente, perdón y promesa se entrelazan en la expresión del perdón, que, si bien clausura la escena, en muchos casos apenas da inicio a un proceso: perdonar no es solo un gesto que se expresa con dos palabras en un momento determinado. El punto de partida es dar la palabra, comprometerse, lo cual constituye un momento decisivo en el proceso: el momento en el que la persona dolida se muestra dispuesta a repensarse en relación con el otro, con el daño y con el pasado. «Lo más importante del perdón es empezar y continuar», como propone Pinkola (2024 [1995]).

Por su parte, Griswold (2007) considera que la noción de promesa es imprecisa; para él, no es posible obligarse a perdonar para cumplir la promesa de hacerlo, puesto que se trata de un proceso cuyo desenlace se desconoce; tan solo es posible comprometerse a dejar ir el resentimiento persistente (p. 71). Acogiendo sus reparos a la idea de promesa, se puede entender el perdón con el que se responde a la disculpa como la promesa de intentarlo. La expresión de la voluntad de perdonar implica la renuncia a la venganza, la moderación del resentimiento y el compromiso de procurar que este se vaya del todo. Se trata de una promesa hasta cierto punto simétrica con la de no reincidir en la falta, por parte de quien

se disculpa. Por tanto, la escena requiere de la sinceridad de las dos partes y de sus promesas (una especie de reciprocidad ritual), que apuntan al futuro y favorecen el asentamiento de esta voluntad a lo largo del proceso, para darle estabilidad y sostenibilidad, si bien es del cumplimiento de las dos promesas que depende la duración de las paces resultado de la petición y la concesión del perdón.

La reciprocidad de la promesa, además de abrir la escena hacia sus efectos futuros, remarca su carácter plural, intersubjetivo. Arendt (2009 [1958]) dice que «el perdón y la relación que establece siempre es un asunto eminentemente personal (aunque no es necesario que sea individual o privado), en el que lo hecho se perdona por amor a quien lo hizo» (p. 261). Sin embargo, aunque admita este carácter personal, enfatiza en el carácter social e intersubjetivo del perdón y su contraparte, la promesa:

> ambas facultades dependen de la pluralidad, de la presencia y actuación de los otros, ya que nadie puede perdonarse ni sentirse ligado por una promesa hecha únicamente a sí mismo; el perdón y la promesa realizados en soledad o aislamiento carecen de realidad y no tienen otro significado que el de un papel desempeñado ante el yo de uno mismo (p. 257).

Esta pluralidad convoca a quien ha de perdonar, a quien se disculpa y, eventualmente, a una tercería que cumpla el rol de testigo. Los testigos de la promesa se convierten en un tercero, una posición desde la norma, y, en esa medida, unos garantes, hasta donde es posible (puesto que no pueden obligar), de que las promesas sean cumplidas por las partes implicadas.

Este perdón *mediato* (mediado por un proceso) incluye tanto el concedido-prometido como el aplazado; así mismo, se debe considerar que con frecuencia la negación del perdón tras la disculpa inicial puede ser resultado de una indisposición cargada de afectos dolidos de tipo temporal, susceptible de este mismo proceso, así no haya mediado la promesa de concederlo. Como se ha dicho, el perdón puede expresarse como una voluntad temprana (se puede entender como *querer perdonar*) o estar al final de los procesos de apaciguamiento (es decir, se perdona porque los afectos dolidos se han disuelto previamente). Incluso si solo se puede hablar de perdón en sentido estricto, en este último escenario, en la medida en que puede ser antecedido por un gesto que signifique tan solo la intención de llevar a cabo el proceso, aquí se prefiere reconocer el valor de perdón de

ese momento inicial; es decir, se entiende que el otorgamiento del perdón no necesariamente es un *borrón y cuenta nueva* inmediato, sino que la expresión de la concesión del perdón puede consistir tan solo en una promesa cuya validez reside en que sea cumplida.

3.3.3.2. El apaciguamiento de los afectos negativos

Para Griswold, el perdón no se completa a menos que los sentimientos de la víctima hacia el ofensor se transformen (p. 48), de manera que el proceso de perdón se enfrente también con la dificultad y la volatilidad de los afectos. Según el filósofo estadounidense, el reconocimiento de la humanidad compartida con el agresor, la empatía hacia este, la comprensión de sus motivos y circunstancias (a partir del conocimiento de su historia y de su perspectiva) no bastan para que el perdón tenga lugar, puesto que se requiere especialmente del compromiso, por parte de quien perdona, de dejar ir el resentimiento[134] (p. 81), y se puede añadir: de *soltar el acontecimiento*. Pinkola asocia el perdón con un *olvido consciente* que «equivale a soltar el acontecimiento, no insistir en que este se mantenga en primer plano, sino dejar más bien que abandone el escenario y se retire a un segundo plano» (p. 543). Se trata de un proceso de índole sicológica, como apunta Griswold, en el que se empeñan tiempo y determinación en cumplir el compromiso de perdonar (p. 81).

El resentimiento, afirma, no responde de manera inmediata y completa a la voluntad cognitiva, pero, por fortuna, no se trata de un asunto de todo o nada (pp. 42-43). En un sentido similar, Murphy (2003) señala que la oposición perdón - venganza no es una cuestión de razón vs. compulsión y que quienes lo ven así pasan por alto no solo los peligros del perdón acrítico o apresurado (los de la venganza son obvios), sino también la dificultad que entraña perdonar (p. 116). De Gamboa (2007 [2002]) destaca el carácter de *transformación moral* que implica el proceso de perdón para el receptor del daño y señala que, en tanto proceso, «aun habiendo perdonado, ciertos sentimientos negativos hacia el ofensor pueden permanecer por largo tiempo» (p. 155). Pinkola (2018 [2014]),

---

[134] Al resentimiento, que él menciona, se deben añadir la ira, el sentimiento de impotencia, la frustración, la decepción, la angustia o cualquier afecto dolido susceptible de apaciguamiento.

por su lado, considera que «aunque una profunda purificación elimina buena parte del antiguo dolor y la antigua cólera, el residuo jamás se puede borrar por completo […] la limpieza de la cólera residual debe convertirse en un ritual higiénico periódico» (p. 539). El perdón, añade, no es un acto singular «que hay que completar en una sola sesión», sino que «tiene muchas capas y muchas estaciones» (p. 540).

En lo que respecta al ofensor, el afecto que le puede costar trabajo superar es la culpa, superación que tiene dos componentes: el que depende del perdón de la parte agraviada y, cumplidas las condiciones, el que depende de su propio trabajo íntimo. Si la víctima no lo perdona, requiere compensar la incompletud del proceso con su propio ejercicio de comprensión de esta negativa. Si lo perdona, pero aun así no puede superar la culpa, Griswold considera que lo que requiere no es perdonarse a sí mismo, sino aceptar el perdón ya otorgado (p. 124). Por otra parte, de modo recíproco con la promesa y el promeso íntimo de transformación emocional de la parte agraviada, parte del proceso que compete al ofensor consiste en demostrar su transformación moral con acciones que pueden ayudar a la víctima a considerarlo digno de confianza y merecedor del perdón, especialmente si para ella las palabras no bastan. Levi (1998b [1986]), por ejemplo, expresa las condiciones de arrepentimiento y transformación (no solo la promesa ritual, sino la transformación real) en los siguientes términos: «Quien comete un crimen tiene que pagarlo, a menos que se arrepienta. Pero no con palabras. No me basta con el arrepentimiento verbal. Estoy dispuesto a exculpar a quien haya demostrado con los hechos que ya no es el hombre de antes» (p. 114).

Frente a la afirmación de Arendt (2009 [1958]) respecto a que la facultad de perdonar «sirve para deshacer los actos del pasado» (p. 256), De Gamboa precisa que más que *deshacer*, se trata de *reparar* (p. 159), una acción continua de la que la disculpa puede ser apenas un punto de partida. En todo caso, frente a la oposición deshacer – reparar, aquí se propone otra vuelta de tuerca: es imposible *deshacer* y no siempre es posible *reparar* más allá de lo que la disculpa implica en sí misma de reparación; de lo que se trata es de *apaciguar* las emociones negativas (resentimiento, deseo de venganza, desprecio, miedo, culpa, menosprecio de sí mismo) y de reducir tanto como sea posible sus efectos en el futuro; esos dos asuntos están en el corazón del proceso. El tiempo y la determinación (en el caso del perdón prometido) o el apaciguamiento más o menos espontáneo (en el caso

del aplazado o del inicialmente negado) se inscriben en el proceso de perdón, del cual la escena es solo un eslabón.

En términos estructurales, el proceso del perdón consta de tres momentos:

1) Un momento que se puede denominar *de preparación* íntima por parte tanto de quien afrentó como de quien recibió la afrenta: en esta etapa, el primero experimenta la conciencia de haber obrado mal y el deseo de enmendar, hasta donde sea posible, su falta, es decir, desarrolla una disposición a disculparse, mientras que el segundo concibe la posibilidad de escuchar al otro empáticamente, conocer sus razones e intentar comprenderlas. Estas dos disposiciones no necesariamente se desarrollan sincrónicamente; puede ser que el afrentado requiera de un gesto previo de disculpa o que quien cometió la afrenta necesite del llamado de atención de la comunidad o de su contraparte para empezar a vislumbrar la necesidad de disculparse.

2) El momento intersubjetivo de la escena del perdón, en el cual quien afrentó cumple, como mínimo, la condición de disculparse, con lo cual ofrece un cierre al pasado y facilita una apertura al futuro a través de la promesa de no dañar de nuevo, la cual tiene como contrapartida la promesa del perdón, en el sentido que se explicó más arriba, o, al menos, el compromiso de no retaliación. Se puede entender, pues, la escena como un potencial hito y punto de giro en el proceso de perdón, que, en todo caso, lo excede. Mientras la escena involucra al menos a dos actores (es decir, es intersubjetiva), el resto del proceso tiende a vivirse de un modo íntimo (subjetivo), si bien el ritual puede incidir en que el proceso restante se acorte, se asiente y sea más eficaz.

3) El tiempo del apaciguamiento de los afectos dolidos, del cumplimiento de las promesas y de la búsqueda, o bien de una plena reconciliación, o bien de una relación, así sea distante, de respeto y reconocimiento mutuo. Este tercer momento puede ser, más allá de la escena, el verdadero tiempo del perdón, de su consumación, sea porque es el momento del cumplimiento de la promesa, o sea porque no fue posible perdonar como respuesta inmediata a la disculpa, sino que se requirió de un tiempo adicional para sopesar lo ocurrido y sosegar los afectos causados.

3.3.4. Perdón inacabado, imperfecto, incompleto y los extramuros

Griswold (2007) centra su reflexión en lo que denomina *perdón paradigmático*, el que tiene lugar en *la escena*, previamente descrita. El perdón, en su sentido más estricto, difiere del simple olvido o la indiferencia —que, en todo caso, suponen el sosiego, al menos en el nivel consciente, de los afectos dolidos, en particular de la ira y el resentimiento— y del perdón forzado, otorgado simplemente por cortesía o, en resumen, insincero —en el que no se asegura el sosiego antes dicho, pero, al menos, se fuerza la renuncia a la venganza—. Aunque ninguna de estas actitudes responda al ideal de perdón, son preferibles frente a la expresión del resentimiento y frente a un ánimo vengativo que trascienda el plano de la sola ideación, como fantasía.

Para Griswold (2007) el perdón no debe trastocarse en condonación (*condonation*), en justificación (*excuse*) ni en piedad (*mercy*). Condonar es restar importancia al daño mismo, lo cual puede animar al ofensor a seguir cometiéndolo, sea en el sentido de aceptar el daño al no desaprobarlo, o de tolerarlo, evitando la confrontación y mirando hacia otro lado. Justificar es desembarazar al ofensor de su responsabilidad. La condonación y la excusa pueden ser lo que se obtiene del perdón unilateral (*perdón incondicional* y *amor incondicional*). Si bien Griswold reconoce la importancia de renunciar al ánimo vengativo y de sosegar los afectos negativos, considera que el perdón unilateral a aquel que pudiendo disculparse no lo hace o, directamente, no se arrepiente del daño infligido, está por debajo del umbral del perdón: no constituye perdón, ni paradigmático ni imperfecto (pp. 116 y 121). Por otra parte, la piedad (*mercy*), entendida como suspensión de la pena, no le corresponde a la víctima, sino al aparato de justicia (pp. 46-47).

A la excusa, el olvido, la indiferencia, ignorar la falta (por no tener la conciencia de que se tiene derecho a un mejor trato) o reprimir los afectos dolidos causados por esta[135], se suma el *cierre*, forma de un *perdón* que se otorga, con o sin la mediación de la disculpa, pero no en consideración de la potencial transformación moral del infractor, sino en búsqueda de *paz interior*, es decir, se expresa como *indiferencia*. Para Griswold, los beneficios del perdón no tienen nada en común con los del *cierre*, que no tiene la misma

[135] Esto se explora en el numeral 3.1.1.

profundidad moral y espiritual (p. 70). Adicionalmente, hace referencia a un uso de la palabra perdón, en su sentido más laxo, para nombrar una *aceptación* más bien genérica de las adversidades de la vida: denomina *metaphysical forgiveness* al esfuerzo para dejar ir el enojo ante las imperfecciones del mundo, tales como la muerte, la enfermedad y el inevitable paso del tiempo, así como el daño que unas personas infligen a otras (p. xix). También se puede pensar la *aceptación* en el ámbito de las relaciones interpersonales como renuncia a la expectativa de que una situación o una persona cambien, y ajustar la relación a lo que se percibe como posible en su dinámica, esto frente a infracciones menores (p.e. impuntualidad) o medianas (p.e. infidelidad). Así mismo cabe aquí la *aceptación* de eventos dolorosos sobre los que no se tiene control (p.e. un divorcio decidido unilateralmente: el uno decide, el otro solo puede aceptar).

Si bien es relevante desrelativizar el sentido del perdón, y el perdón que conduce a la reconciliación (*perdón ideal*) es muy preferible[136] que la sola renuncia a la venganza, cualquiera de estas dos opciones es deseable frente a la alternativa de la empresa vindicativa. A continuación, se abordan tres formas del perdón caracterizadas por su carácter inacabado, imperfecto o incompleto, y se propone una gradación de actitudes, entre la no venganza y el perdón ideal:

1) El perdón inacabado, o en proceso, aunque otorgado sinceramente, se encuentra en un punto en el que los afectos, a pesar de dicha voluntad, no terminan de sosegarse; si bien la voluntad no tiene pleno dominio de las emociones, sí lo tiene de las acciones y resguarda al dolido de incumplir su palabra y de que su dolor lo conduzca a una acción de tipo vengativo. También se puede considerar aquí el perdón aplazado: aquel que no se puede conceder tras la disculpa, sino que requiere por parte de la parte agraviada de un tiempo para ponderar su justicia. Se trata de un compás de espera que puede ser razonable: Murphy (2003) considera que el perdón acrítico o apresurado puede poner en riesgo el orden moral (en la escala social) y la capacidad individual de defenderse. Al perdonar apresuradamente se corre el riesgo de apoyar una visión del mundo moralmente débil, en la que no se toman en serio las malas acciones y en la que a los que han hecho daño no se

[136] Por otra parte, más adelante (3.4) se mostrará que el no perdón o la no reconciliación son las opciones éticas recomendables en determinadas circunstancias.

les dan incentivos suficientes para arrepentirse, expiar y reparar (p. 115).

2) El perdón imperfecto se refiere a aquel que se otorga ante la imposibilidad de que se produzca la escena paradigmática. Griswold (2007) se refiere a algunos casos no ideales o no paradigmáticos de perdón, correspondientes a casos en los que una de las partes no puede disculparse o no puede otorgar el perdón porque, por ejemplo, ha muerto o padece de demencia: el perdón otorgado por un tercero cuando la víctima no puede otorgarlo; perdón unilateral a quien no puede pedirlo; perdonarse a sí mismo cuando la víctima no puede hacerlo, cuando quien recibió el daño fue el mismo que lo infligió o cuando no pudo evitar hacer daño (por ejemplo, si delató a compañeros por efecto de una tortura) (pp. 120-130).

3) El incompleto es un tipo de perdón otorgado, unilateralmente o en el marco de la escena intersubjetiva, pero que excluye la posibilidad de restaurar la relación con el infractor o la recuperación de la confianza en este, meta que no siempre es razonable ni posible —asesinato, violación, maltrato sistemático…—. Griswold considera que el perdón paradigmático no necesariamente conduce a la reconciliación, pero estima que tanto el compromiso de cambiar por parte del infractor como el de dejar ir el resentimiento por parte de la víctima implican, como mínimo, permitir que el otro siga adelante (p. 110), denomina a esto *no interferencia*[137] (p. 93).

4) Se puede reconocer un grado de perdón en un tipo de negativa a perdonar que excluya el deseo de venganza, aun si se mantiene vivo el resentimiento o en procura del sosiego de afectos negativos. Renunciar a la venganza no necesariamente acarrea el perdón en sentido estricto, como se ilustró en relación con el final de *Matar a Jesús*; pero en tal renuncia hay algún grado de perdón. Cabe reiterar que la renuncia al resentimiento y a la retaliación es deseable, incluso si no tiene lugar en el marco de la escena paradigmática del perdón, como en el caso del perdón unilateral (perdón y amor incondicionales, según

---

[137] Griswold (2007) plantea dos posibles sentidos de la noción de *reconciliación*: **1)** no interferencia (lo cual implica renuncia a la venganza, aunque no necesariamente perdón) y **2)** renovación de los lazos de afecto previos. Aunque el perdón sea condición para lo segundo, no debe conducir a ello necesariamente; tal meta puede no estar justificada o no ser deseable (p. 110-111).

las denominaciones propuestas por Nussbaum), e incluso en casos en los que no se puede hablar de perdón propiamente dicho. Mora prefiere no catalogar la actitud ética que proyecta en su película como perdón; prefiere hablar de no venganza o de resistencia a la violencia, expresión de amor, pero no del *amor incondicional*, que permite conservar un lazo con quien hizo daño, sino de amor a su comunidad y respeto por sus enseñanzas, vínculo del que permanece excluido el infractor.

Así, se puede pensar en una gradación que va de la no venganza al perdón ideal: renuncia a la venganza con resentimiento, renuncia a la venganza y al resentimiento sin perdón, perdón en proceso, perdón sin reconciliación (no interferencia), perdón con reconciliación. Igualmente, se pueden cruzar estos grados de perdón con las categorías propuestas por Griswold: perdón paradigmático, perdón imperfecto y otras expresiones que suelen denominarse perdón, pero que él no considera que lo sean en sentido estricto.

Cuadro 3. Gradaciones de la no venganza al perdón ideal

1. Renuncia a la venganza	No venganza
2. Sosiego de afectos negativos, renuncia a cobrar la deuda moral	Cierre, aceptación, excusa, indiferencia...
3. Disposición a comprender los motivos y circunstancias de quien hizo daño, pero sin perdón.	Comprensión
3. Perdón otorgado unilateralmente ante la imposibilidad de recurrir a la escena paradigmática	Perdón imperfecto
4. Perdón en proceso, resultado de la escena paradigmática	Perdón paradigmático
5. Perdón completo, resultado de la escena paradigmática, pero sin reconciliación	
6. Restauración del lazo, recuperación de la confianza en el infractor, perfeccionamiento moral del infractor	Perdón ideal, completo

Resumiendo, el perdón puede ser unilateral e íntimo a tal grado que no se comunique, con el efecto deseable de procurar sosiego emocional al afligido; no obstante, su expresión bilateral (intersubjetiva) favorece, adicionalmente, la reparación de la relación y el perfeccionamiento moral del infractor, al mismo tiempo que reivindica la validez de la norma infligida. Si bien lo más deseable es que el perdón acarree perfeccionamiento moral de quien hizo daño y restauración del lazo, de tal modo que se favorezca una reconciliación duradera (perdón ideal), es preferible cualquier gradación del perdón (incompleto, imperfecto, inacabado) a la alternativa de la venganza, incluso si no se renuncia al deseo de castigo o la expectativa de no impunidad, siempre que esta función se ceda al aparato de justicia. Esto incluye opciones de no interferencia como la indiferencia o el distanciamiento respecto a quien hizo daño.

3.4. Ira útil y los límites del perdón

Pese al carácter altamente recomendable del perdón desde las perspectivas ética, política y sicológica, su otorgamiento, aunque pueda ser aconsejado, no puede ser demandado, ni por el infractor, aun si considera que ha cumplido todos los requisitos para pedirlo, ni por ningún tercero, institucional o no: la prerrogativa de perdonar solo puede recaer en la parte agraviada. Y por más deseable que sea, de un lado, el perdón tiene como principales límites el *cuidado de sí* —físico y moral— por parte de quien recibió el daño, que podría volver a recibirlo si su perdón se interpreta como *permiso* para seguir dañando y, de otro, el cuidado de las normas sociales que se consideran fundamentales y cuya validez práctica se ponga en entredicho por cuenta de la impunidad. Adicionalmente, un cierto grado de ira o, más puntualmente, de indignación debidamente encausada puede participar de dicho cuidado de sí, del cuidado de otros y de la defensa de normas fundamentales para la convivencia en condiciones de paridad y justicia. Sobre estas salvedades se reflexiona a continuación.

3.4.1. *Women talking*, de Sarah Polley: el perdón *debido* y el reinicio sin perdón

Women talking es una película de 2022, dirigida por Sarah Polley, quien adaptó el guion[138] a partir de la novela homónima de 2018, escrita por Miriam Toewls, que toma como punto de partida un hecho ocurrido en una comunidad menonita de Bolivia entre 2005 y 2009. Narra la disyuntiva de un grupo de once mujeres que deben decidir si abandonan su colonia religiosa, donde han sido violadas sistemáticamente, o si se quedan a luchar en defensa de sus derechos. Para abusar de ellas, incluso de las niñas pequeñas, los hombres las han drogado con tranquilizante para ganado, y ante su denuncia, el daño ha sido negado por los patriarcas o atribuido a fuerzas sobrenaturales o a su propia imaginación. De manera que cuando atrapan a uno de los hombres y él delata a otros, la ira que no sabían si tenían derecho a sentir se desata. Los denunciados son encarcelados en un pueblo cercano, por protección de ellos mismos, a donde se desplazan los demás hombres para pagar las fianzas. Estos les imponen a las mujeres un plazo de dos días para

[138] Estuvo nominada en la edición 95 de los Premios de la Academia (Óscar) en las categorías de mejor película y mejor guion adaptado, en la que ganó.

perdonar a sus atacantes, el tiempo que ellos tardarán en volver, de lo contrario serán expulsadas de la colonia y excomulgadas, bajo el estandarte de que el perdón hace parte de la fe comunitaria.

Ellas deciden votar por no hacer nada, quedarse y luchar, o marcharse. Ante un empate entre las dos últimas opciones, para decidir qué hacer son elegidas once mujeres de tres familias integradas, cada una, por tres generaciones. Si bien la opción de cumplir la condición de perdonar a los violadores, impuesta por los hombres de la colonia, está descartada, dos mujeres perseveran en la defensa de la posición de quedarse y *no hacer nada*: Janz y Mariche. Janz abandona molesta la reunión, junto con su hija y su nieta, dejando a cargo de la decisión a las dos familias restantes (ocho mujeres). Las hermanas Ona y Salome abogan por quedarse y luchar, y la posición de irse, inicialmente, no tiene una defensora visible.

3.4.1.1. Perdón debido y libertad

En tanto avanza la reunión, se va revelando que la violación y el maltrato físico son parte de una violencia más amplia que han experimentado: sobresale su exclusión de los espacios de decisión y del ámbito educativo. Esa injusticia que no pueden nombrar como tal, por estar naturalizada en su entorno, las hace sentir ingrávidas. Su exclusión se expresa de manera destacada en el plano simbólico: poder pensar libremente. De hecho, parte de la dificultad es que en esa comunidad las mujeres no suelen hablar de sus cuerpos, así que no poseen el lenguaje preciso para nombrar su malestar «y en ese silencio estaba el verdadero terror» (12.40). Uno de los tópicos a los que llegan es a qué tienen derecho: ¿tienen derecho a más de lo que los hombres les conceden?, ¿es posible un tipo de relación con ellos en la que no queden en una posición de vulnerabilidad como la que favoreció sus violaciones y promueve la impunidad?

El problema del perdón y sus límites es central en la discusión. Entre las mujeres persiste la duda sobre el deber de perdonar en dos sentidos: puesto que el perdón es un mandato de la fe comunitaria y siempre han perdonado, ¿por qué no hacerlo ahora?, y ¿el perdón que se impone es verdadero? Lo primero apunta a la tradición y, más puntualmente, al hábito, y lo segundo al sentido ético del perdón. La libertad para cuestionarse al respecto se ve restringida por una cuestión adicional: la amenaza de excomunión, que les cerraría

las puertas del cielo, ante lo cual Ona, quien espera un hijo resultado de una violación, dice: «Debe haber algo por lo que valga la pena vivir esta vida, no solo la próxima». Para Ona, la meta de quedarse es luchar por unas condiciones de vida más justas para las mujeres; sin embargo, tal expectativa se confronta con dos paradojas: la primera es que los mismos hombres que les exigen perdonar podrían no perdonarlas; la segunda, que la lucha seguramente conduciría a la violencia, y el pacifismo es un valor central de su religión.

Ona replantea su posición tras escuchar la confesión airada y dolida de Salome: lo hará todo para defender a sus hijas: «Me convertiré en asesina si me quedo» (53.50). La siguiente es la argumentación de Ona: «He pensado en lo que es bueno: la libertad es buena, es mejor que la esclavitud; el perdón es bueno, es mejor que la venganza, y la esperanza por lo desconocido es buena, es mejor que el odio a lo conocido» (57.13 – 57.30). Si perdonar es bueno, replica Mariche, ¿por qué no quedarse y perdonar? Porque no se puede perdonar por obligación, le responde Ona, «pero, con un poco de distancia, quizás pueda entender cómo se pudieron cometer estas atrocidades y […] tal vez pueda compadecerme de estos hombres e incluso perdonarlos, e incluso amarlos» (59.00). Greta, madre de Mariche, complementa: «Irnos nos dará la perspectiva que necesitamos para perdonar» (1.00.35).

Ona pone sobre la mesa, de un lado, la potencia que pueden tener el paso del tiempo y la voluntad de comprensión para que pueda llegar a ser perdonado lo que parece imperdonable y, de otro, la ineficacia de un perdón impuesto. La discusión deja ver que no garantizaría que se supere el odio hacia los hombres de la comunidad (por violarlas, por no defenderlas, por hacerles creer que alucinaban, por menospreciarlas) y podría llevar a las mujeres a escalar su odio y su voluntad de proteger a sus hijas hasta el asesinato; irse, en cambio, les permitiría un reinicio: una disposición amorosa hacia el futuro y comprensiva hacia el pasado. Salome también cambia su postura y acepta la opción de irse cuando su madre, Agata, le recuerda la importancia del pacifismo en su fe: «No podemos convertirnos en asesinas y no podemos soportar más violencia, por eso debemos irnos», concluye Salome (57.00).

Mariche es la única que, en este punto, expresa una posición adversa a la propuesta de abandonar la colonia e iniciar una nueva, más justa, en otro lugar. Ella insiste en quedarse

y perdonar a los hombres, no tanto por amor hacia ellos como por hábito y escepticismo frente a la posibilidad de una vida mejor para las mujeres. Ante la pregunta de Ona de cómo podrá defenderse y defender a sus hijos e hijas si se queda, Mariche se siente juzgada y señala que no era posible para ella protegerse del maltrato, proteger a sus hijas de la violación y a sus hijos de convertirse en hombres como los demás. Greta, su madre, le pide perdón por haberle aconsejado que perdonara a su esposo una y otra vez. Cataloga esto como un mal uso del perdón (1.04.30). De un modo simétrico con lo inocuo de un perdón obligado, se revelan los riesgos de un perdón irreflexivo, que se otorga por tradición —responder al deber religioso— y por hábito. El perdón no puede ser debido —impuesto o irreflexivo—; no puede ser un deber religioso, sino un valor moral y un ejercicio ético.

¿Puede el perdón ser malo?, pregunta Mejal; Agata le responde que perdonar puede confundirse con dar permiso (1.06-10). Mariche acepta marcharse; Autje, su hija, resume la decisión: «Nos vamos porque no podemos quedarnos» (1.08.00). Mariche concluye que, con le decisión de irse, también han determinado que tienen derecho a tres cosas: a que sus hijas estén seguras, a ser consecuentes con su fe (pacifista) y a pensar libremente (1.21.00). Y se puede añadir: solo el pensamiento libre puede llegar a producir perdón.

3.4.1.2. El mal, la inocencia y la redención

El problema del perdón ante daños graves y profundos, como los que formula la película, entraña el problema del mal. El perdón condicionado tiene sentido solo si se concibe como posible que quien hizo daño sea capaz de transformarse moralmente; es decir, si el mal que causó no define su esencia; el accionar dañoso ha sido contingente. Ona observa que hay una estructura que ha puesto a hombres y mujeres en la posición de victimarios y víctimas, respectivamente. En ese sentido, concede, los hombres son tan inocentes como las mujeres. Algunas de las otras mujeres se sorprenden, pero no contraargumentan. Ona dice que ya ama al hijo que espera, pese a ser resultado de una violación, y lo considera tan inocente como lo fue su violador al momento de nacer (50.32).

Hay un único hombre en la reunión: August, que, de hecho, es el único hombre al que se le muestra el rostro en la película, el único individualizado. Es el maestro de la escuela, a la que solo pueden asistir los niños. Le piden participar para que lleve las minutas, puesto

que a las mujeres no se les enseñó a leer y escribir. Él es diferente de los demás hombres porque fue criado fuera de la comunidad, por su madre, una pensadora independiente, excomulgada y expulsada de la colonia —él fue readmitido recientemente—. Esta peculiaridad parece confirmar la visión de Ona sobre la estructura cultural de la colonia. August encarna una masculinidad alternativa: sensible, amorosa, comprensiva y vulnerable. Así mismo, encarna la idea de que los hombres también son víctimas de la estructura: Salome es la última en partir, August le entrega su arma para que las mujeres puedan defenderse en el camino; ante la pregunta de para qué la tenía, él llora, y ella comprende que había considerado suicidarse (1.33.15).

Por otra parte, a los niños sí se les muestra el rostro, quizás porque todavía son inocentes; pueden convertirse en hombres terribles, como sus mayores, pero aún no lo son, y se considera que es posible salvarlos de ese destino mediante la educación. En todo caso, pensando en el cuidado de sí mismas y de las niñas, las mujeres deciden que solamente llevarán con ellas a los niños y a los menores de 15 años que accedan a ir. Inicialmente se plantea que solo llevarán a los menores de 12, de manera que frente al rango entre los 12 y los 15 años se pone en entredicho su posibilidad de redención. En ese rango se encuentra Aaron, hijo de Salome. En una secuencia los dos van caminando juntos, apenas separados por una cerca. Y aunque la mujer puede extender su brazo y tocarlo, el ángulo y la composición del cuadro hacen ver la cerca como una separación radical (1.10.40). Aaron no accede a irse, por lo cual, en el marco de la premura, Salome lo duerme con el tranquilizante para ganado y se lo lleva con ella. Fuerza para él, la posibilidad de su redención.

No se expresa esta posibilidad para los adultos: Ona los considera *inocentes*, pero nadie expresa fe en su posible redención; por eso, quedarse y perdonar no puede significar más que la continuidad del maltrato y las violaciones. En *La mujer del animal* (2017), escrita y dirigida por Víctor Gaviria, el maltratador y violador es asesinado, y se experimenta su muerte, al final de la película, como una liberación. El solo título lo sitúa al margen de la agencia moral humana: no hay redención posible para él. No es ni puede ser más que quien viola y maltrata: un animal. En las dos películas se sustrae a estos hombres de su responsabilidad moral, emparentada con su posibilidad de perfeccionarse moralmente; específicamente, en *Women talking*, se les sustrae de la posibilidad de *pensar*, en el

sentido de Arendt, para superar la banalidad del hábito o la imitación de sus congéneres. Lo que está en juego es la responsabilidad moral. Quienes llevan a cabo las faltas más atroces no son animales, pero tampoco son inocentes. En cualquier caso, queda la duda de si ese *pensar* no está limitado por la conciencia posible que les dan sus contextos y lugares específicos en el mundo. Solo fuera de ese mundo se puede ser un hombre diferente, como August.

En la medida en que los hombres no tienen redención, la reconciliación no es posible ni en el plano del contenido ni en el simbólico. El amor entre un hombre y una mujer se desestima: August está enamorado de Ona, pero ella concibe el matrimonio como una renuncia a su identidad, de manera que lo descarta y, aunque lamenta que él no vaya con ellas —él se queda para procurar salvar a los adolescentes del destino de ser hombres como sus padres—, el amor que ella le profesa, dice su madre, es como el que siente por todos.

3.4.1.3. Utopía y didáctica del perdón desde una perspectiva feminista

Women talking aborda ficcionalmente un hecho real. La clave resultante no es plenamente realista: la película constituye una parábola feminista sobre el perdón, en la que se admiten transgresiones a la verosimilitud. La más destacada es que los personajes, mujeres analfabetas, son capaces de sostener discusiones que ilustran consideraciones académicas sobre la dominación masculina y las alternativas comunitarias frente al daño, incluidos los alcances y límites del perdón. Esto, sin suficiente asidero en el mundo que las constituye, salvo por lo que su fe les puede haber enseñado sobre el perdón.

La dimensión utópica se concreta en vislumbrar un reinicio: constituir una nueva colonia, fundada por mujeres, en la que haya paridad con los hombres que serán sus hijos y con los que puedan ser admitidos en el futuro. Si bien se plantea la duda de si irse es huir, se concluye que no lo es: no huyen; se van porque el costo de quedarse y luchar sería traicionar sus principios pacifistas: no pueden quedarse sin recurrir a la violencia (55.40). Irse se concibe con esperanza, y esta visión edulcora el fenómeno del que son representantes: el desplazamiento forzado, que puede ocurrir por expulsión o huida. No se explora el problema de la tenencia de la tierra y los peligros del desplazamiento: una mirada ingenua frente al afuera, que le da un tono utópico a un desenlace que apuesta por

el reinicio.

No obstante, la idea de reinicio está afincada en la estrategia narrativa de la película: la historia es narrada por, Autje, una de las niñas, hija de Mariche, quien no pudo librarse del dolor del ultraje que aúna a la comunidad de mujeres, y la narra al bebé en gestación de Ona. Concluye diciéndole: «Tu historia será diferente de la nuestra» (1.37.30). El final de *Women talking*, como se ha dicho, se abre a la utopía del reinicio, pero excluyendo la posibilidad de redención de los hombres en el plano de la historia o de la reconciliación simbólica, a través del amor de pareja. Así se expresa este *no perdón* que excluye la venganza y se orienta al reinicio. Como dice Pinkola: «Puede que la cosa no termine con un "vivieron felices y comieron perdices", pero a partir de ahora estará esperándola con toda certeza un nuevo "Había una vez"» (p. 545).

Quedarse solo les daba dos alternativas: La primera, *perdonar* de un modo que oblitera el sentido del perdón, como naturalización de la relación abusiva y permisividad para que el daño se siga repitiendo: un perdón sin transformación moral del infractor; el perdón incondicional que se les demanda convertiría la infracción en norma, haciéndola, por tanto, perversa. La segunda es recurrir a la violencia, incluso a la más extrema, para defenderse (o para vengarse). La utopía del reinicio es lo que les permite encauzar su ira e indignación en una dirección diferente de la permisividad o la violencia, preservando su potestad amorosa de cuidar de sí y de los suyos. *Women talking*, pues, pone de relieve los límites del perdón —un límite significativo es el *cuidado de sí*—, la justicia de la ira y también sus límites, asuntos que se desarrollan en los dos siguientes apartados.

3.4.2. *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon: no perdón e impunidad

El no perdón también es una alternativa ante la percepción de impunidad. En un escenario de impunidad institucionalizada, *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon (2018), permite reflexionar sobre los límites entre el deseo de justicia y el deseo de venganza. A diferencia de otras obras que procuran persuadir sobre los efectos negativos de no perdonar, Grâce à Dieu se centra en la complejidad de la relación daño-impunidad, daño-justicia y daño-perdón.

Para Alexandre, el protagonista, un hombre católico y que ha formado a su propia familia

dentro de esa doctrina, no basta que el padre Preynat, sacerdote que abusó de él cuando niño, reconozca frente a la iglesia lo sucedido, sino que demanda que lo haga públicamente y que la iglesia lo expulse por su falta (lo secularice) como modo de demostrar reconocimiento a sus víctimas. Esta es toda su aspiración de justicia, puesto que el crimen ya ha prescrito jurídicamente. Preynat no le pide perdón —más adelante dice que lo olvidó: un olvido diciente de su consideración respecto a sus víctimas—, explica que su atracción por los niños es una enfermedad que no ha logrado superar y se niega a la confesión pública por temor a la violencia de las represalias sociales. En esa medida, su discurso más que una *disculpa* es una *excusa*.

Algunos personajes cuestionan si es justa la animosidad que mueve a Alexandre a sus demandas. Por ejemplo, un jerarca de la iglesia le pregunta por qué se empeña en «desenterrar el pasado» (43.00). Así mismo, sus propios padres, han abogado, desde cuando se enteraron —Alexandre tenía 17 años—, por mantener las cosas quietas: su madre postula que ahora Preynat «es un viejo inofensivo» (24.00); su padre dice del hijo que es «muy bueno removiendo mierda» (24.30). Algunas de las víctimas que Alexandre entrevista comparten esta postura y defienden el camino del perdón; sin embargo, también se dejan ver los estragos que la violación ha causado en sus vidas. Frente a muchos de las víctimas, Alexander parece haber logrado una mayor elaboración del daño, lo cual le ha permitido llevar una vida equilibrada —una muestra de esto es que cuenta en su gesta con el apoyo de su esposa y de sus hijos—.

La película está dividida en tres partes, en relación con las víctimas en las que focaliza: Alexandre, quien por ser católico procura los caminos eclesiásticos institucionales, hasta que percibe que los ha agotado sin resultados y recurre a la Fiscalía; François, ateo, quien además de las vías legales procura dar visibilidad mediática a las denuncias, y Emmanuel, en quien el trauma ha dejado mayores efectos y a quien hablar le hace mayor bien: le da un sentido a su vida, dice él. Ozon logra representar un cambio de tono y ritmo dramáticos mientras focaliza en cada protagonista, dando cuenta así de que, aunque se hable de víctimas y estas incluso se asocien, cada individuo tiene una vida y una experiencia particular.

¿Es adecuado su reclamo de justicia? ¿Hasta qué punto la demanda de justicia puede estar preñada de deseo de venganza?

3.4.2.1. Del deseo de venganza a la demanda de justicia

Nussbaum (2018 [2014]) señala que es posible confundir el deseo de justicia con el de venganza cuando lo que impulsa la demanda de justicia se inscribe en lo que ella denomina *el camino del estatus*: el deseo de que el infractor sea humillado y la víctima y sus aliados sean vistos como personas virtuosas y buenas. Plantea que «la justicia no se enfoca en un pasado que no puede alterarse nunca, sino en la creación de bienestar y prosperidad en el futuro» (p. 19). Es diferente si lo que se busca con la demanda de justicia «se enfoca en la creación de un bienestar futuro» (p. 60), lo cual no necesariamente descarta el castigo, orientado, en este caso, a la disuasión específica, la incapacitación, la disuasión general y, posiblemente, la reforma (p. 57).

En todo caso, se puede considerar que la institución judicial puede estar contaminada de residuos culturales de modos de tramitar el daño y el castigo correspondientes a culturas antiguas, de tipo vengativo. Etxeberria Mauleon (2016) señala que la centralidad del castigo en la aplicación de justicia puede tener dos implicaciones negativas: desde la perspectiva de la víctima, «puede ser una proyección contenida del deseo de venganza» y, desde la del perpetrador, puede conllevar que este «conciba su condena como *pago* […] incluso si no se ha responsabilizado moralmente por el daño a la víctima» (p. 241). A su juicio, el daño debería conllevar para la parte agraviada un proceso psicomoral de duelo que apunte a culturas de paz. Desde su perspectiva, esto conduce a que la víctima perciba «moralmente al victimario […] sin ignorar su condición de perpetrador […] también como humano» (p. 241). Y añade: «al hacerse cargo de la condición de humano del victimario, puede asumir el respeto mínimo hacia ella» y reclamar «una justicia penal retributiva, con la correspondiente centralidad del castigo proporcionado al sufrimiento causado, que […] no llegue hasta el punto de quebrantar su condición inalienable de dignidad» (p. 241).

Etxeberria Mauleon sitúa lo que aquí se concibe como *perdón*, como una posibilidad que está más allá del respeto mínimo hacia la dignidad humana del perpetrador en el contexto de la justicia retributiva. Dice que la víctima puede plantearse la posibilidad de la *transformación moral* de quien le hizo daño, «que pasaría a ser exvictimario», y que esto es posible «cuando hay una intensa reconfiguración del marco de sentido de su memorar —y de su correspondiente identidad narrada de víctima— […] que supone el

cuestionamiento del muro irrompible que la violencia creó entre ella y el perpetrador». Vincula esta posibilidad con la justicia restaurativa y con «horizontes de perdón y reconciliación en y desde la memoria» (p. 242).

En un sentido similar, Ricœur (2000) destaca que el espíritu del perdón puede manifestarse en el ámbito de la culpabilidad criminal: «Algo es debido al culpable. Podemos llamarlo consideración, ese contrario del desprecio» (p. 605). Por su parte, Nussbaum considera que «un enfoque estrecho en el castigo […] no ayuda a la búsqueda de justicia» si no se atienden las causas sociales y culturales del delito (p. 26). Propone tomar en consideración las injusticias estructurales que anteceden el delito y que pueden estar en la base de su etiología, lo cual debería conducir a actitudes clementes por parte tanto del sistema de justicia como de las personas que la imparten. Diferencia entre dos actitudes cercanas: la compasión y la clemencia; para ella, la *compasión* es una emoción que «reconoce que los acontecimientos fuera de nuestro control desempañan un papel importante en llevar a la personas a la situación negativa que inspira la emoción dolorosa» (p. 320), mientras que *la clemencia*, que no es necesariamente una emoción, «reconoce que el comportamiento negativo de la persona es, en parte, una consecuencia de condiciones inferiores previas, de las que no se la puede culpar» (p. 321). Señala que si bien «el crimen es indignante», en todo caso «podemos ver al delincuente con simpatía[139], como alguien que es más que el crimen y mejor que él, capaz de hacer el bien en el futuro, y podemos ajustar la sentencia ante este pensamiento» (p. 323). En este sentido, «un juez clemente dirige su vista hacia el pasado, pero al mismo tiempo que reconoce el hecho de la injusticia […] también mira hacia el futuro hacia un mundo de reintegración» y «se pregunta cómo, en un mundo de fragilidad humana, podemos todos vivir juntos de la mejor manera» (p. 322).

3.4.2.2. Impunidad y no perdón

Pese a que se reconozca la valía de la opción de perdón por parte de la víctima de un delito, su perdón tiene como límite la aplicación institucional de justicia. De acuerdo con

[139] Es más preciso traducir *sympathy*, el término que se usa en la edición inglesa, como *empatía*.

Arendt (2003 [1963]):

> Por lo general, los procedimientos penales que son iniciados de oficio, es decir, obligatoriamente, incluso cuando la víctima prefiere perdonar y olvidar, se basan en disposiciones legales que, dicho sea con las palabras empleadas por Telford Taylor en el New York Times Magazine, están inspiradas en el principio de que «el delito no se comete solamente contra la víctima, sino primordialmente contra la comunidad cuya ley viola». El delincuente es sometido a la acción de la justicia porque sus actos han constituido una perturbación de la vida comunitaria globalmente considerada, poniéndola en grave peligro, y no porque, como ocurre en los procedimientos civiles, los haya cometido contra individuos que tienen derecho a la pertinente reparación. La reparación, en el ámbito de la legislación penal, tiene distinta naturaleza; es el mismísimo cuerpo político quien necesita la «reparación», y es el orden público general lo que ha sido perturbado y debe ser restablecido. En otras palabras, debe prevalecer la ley antes que el individuo perjudicado (p. 380-381).

Este límite también atañe al perdón institucional, que puede ser indolente frente a la necesidad de justicia por parte de las víctimas. Ricœur (2000) aborda la amnistía como *olvido impuesto*. Dice que «la proximidad fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que […] la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación» (p. 578). Tal es el caso en *Grâce à Dieu*: a la Iglesia no le interesa aplicarle a Preynat el castigo demandado por Alexandre —lo único que cuestiona es que este no haya pedido perdón—. Incluso un jerarca le confiesa a Alexandre que Preynat nunca dejará de ser sacerdote (43.00). Al final de la película se señala en los subtítulos que tanto Preynat como su encubridor, el cardenal Barberin, gozan de presunción de inocencia.

Remover y *desenterrar* son dos expresiones con las que se censura la búsqueda de justicia de Alexandre, la cual implica también búsqueda del reconocimiento de la verdad. Ante el perdón y el olvido impuestos, la verdad requiere ser *removida* y *desenterrada*, puesto que su acallamiento es estragoso, de diversas maneras, en las vidas de las víctimas. La negativa a reconocer públicamente la verdad y a aplicar un castigo, a pesar de que no se presenta como excesivo, constituyen una impunidad que hace más difícil el perdón, mientras que la justicia, entre más oportuna, lo facilita. Por demás, Alexandre no recurre a la venganza por mano propia, sino que aspira a la no impunidad por vías institucionales

y a través de la argumentación, y su diálogo con Preynat, si bien está atravesado por un ánimo dolido, no manifiesta odio.

Resumiendo, si bien se puede reconocer que un sistema jurídico puede estar contaminado de residuos de concepciones vengativas, no se puede concluir que toda búsqueda de un individuo por que se haga justicia dentro de ese sistema implica un afán vengativo. Hay dos coordenadas que marcan la línea divisoria entre justicia y venganza: la primera es dejar la tarea de aplicar justicia a las instituciones sociales diseñadas para tal fin, y la segunda, que la motivación no sea buscar la humillación o sufrimiento de quien cometió un delito, sino la refrendación de la norma, la reforma de su infractor y, en ciertos casos, la protección de sus víctimas pasadas y de víctimas potenciales en el futuro. Excede este límite pretender aplicarla por mano propia o procurando excesos dentro del sistema establecido, a través de abusos de poder y actos de corrupción. También constituye un exceso la marca de *culpable* como un estigma que ate permanentemente al pasado de la infracción a quien fue infractor. En cualquier caso, no se excluye que se pueda demandar la revaluación de los principios del sistema, siempre que sea en su conjunto y no en beneficio o detrimento de alguien en concreto.

3.4.3. Los límites del perdón

Women talking y *Grâce à Dieu* dejan ver escenarios en los que el perdón no es posible, primero, porque no hay voluntad de pedir perdón y, segundo, porque concederlo pone en riesgo la integridad comunitaria (el *cuidado de sí*) y reivindica la impunidad.

Griswold se suma al consenso respecto a que el perdón no es demandable; plantea que no puede serlo porque su valor moral reside, en parte, en el cambio de actitud de la víctima respecto al ofensor: que pueda sosegar sus afectos negativos y pueda ver al ofensor de un modo renovado. Además, los afectos empeñados no dependen enteramente de la voluntad. Aun así, valora negativamente que la parte agraviada no lo conceda si quien hizo daño ha cumplido con las condiciones, derivando de su renuencia una «falla de carácter». Concede que no es injusto si una víctima no logra perdonar a su ofensor, pero sí puede ser censurable (p. 68). Con este razonamiento, traslada la acción ética del perdón del campo subjetivo —solo quien recibe el daño puede ponderar la suficiencia en el cumplimiento de las condiciones o su no necesidad, y elaborar el posible proceso de duelo

asociado al tránsito del daño al perdón— al de una supuesta objetividad o transubjetividad de la escena del perdón, en particular, respecto al cumplimiento de las condiciones por parte del infractor.

Aquí se considera que perdón es deseable, pero no demandable como un deber moral y, por tanto, no es censurable la negativa a otorgarlo. El perdón es un *regalo* que es idóneo conceder, pero no es algo debido. Sobre la víctima no puede recaer ningún deber de perdonar por el hecho de que el infractor ofrezca una disculpa cabal. La posición de Griswold puede deberse a que él no lo considera un regalo y, aunque no lo dice explícitamente, sí parece concebir una especie de deber de reciprocidad frente a la disposición sincera y potencialmente ardua de quien se disculpa. No obstante, por más que quien hizo daño ofrezca una disculpa que cumpla todas las condiciones necesarias, es necesario remarcar que estas condiciones no son suficientes: perdonar, como se desarrolló más arriba, es un acto generoso, es un regalo; no una obligación. El perdón no es un derecho de quien hizo daño, sino una prerrogativa de la parte agraviada, como también lo es en qué momento lo hace (perdón aplazado), hasta qué punto (perdón incompleto) y en qué circunstancias. Un perdón negado o aplazado puede ser expresión de cuidado de sí ante el riesgo de un *exceso de perdón* que pueda implicar *permisividad*, como se ilustra en *Women talking*. Pedir perdón o concederlo puede hacerse de manera honesta o insincera, como una pantomima para obtener algún beneficio, por lo cual el no perdón puede ser entendido como renuencia a comprometerse en una promesa vacía frente a una acción que solo puede concretarse y adquirir sentido, eventualmente, en el futuro. En caso de ser concedido, el perdón requiere renunciar a la venganza y al resentimiento; pero no necesariamente a apelar a la justicia, a esperar reparación o, como punto de partida, a recibir unas disculpas y fijar unas condiciones que resguarden dicho cuidado de sí.

No hay perdón debido; en cambio, se puede hablar de un *derecho a no perdonar*, lo cual no necesariamente equivale a guardar resentimiento: aun tras el sosiego de los afectos negativos, el no perdón puede ser una opción razonada. Puede ser que la muy deseable acción moral de perdonar colisione con otra acción moral todavía más deseable: cuidar de sí y de los suyos, proteger la vida y la integridad. Así lo reconoce Griswold, quien destaca que a quien perdona no solo le corresponde cuidar el bienestar del ofensor, sino

también el de sí mismo, de modos simétricos (p. 81). Por su parte, Pinkola (2024 [1995]), si bien destaca que «la tarea de la cólera [transformadora] no se puede completar sin el ritual del perdón» (p. 532), también señala los riesgos de «una excesiva consideración hacia los demás […] en perjuicio propio». Plantea que «la reacción adecuada se compone de perspicacia y una adecuada cantidad de compasión y fuerza debidamente mezcladas»; recomienda «la imposición de unos sólidos límites […] practicando el ofrecimiento de unas firmes y, a ser posible, generosas respuestas que no cedan, sin embargo, a la tentación de la debilidad» (p. 537).

Entre las razones éticamente justificadas para negar el perdón están aquellos casos en los que quien hizo daño no se arrepiente y no se disculpa, o se disculpa, pero de un modo (que se percibe como) insincero, o, incluso si se cree en la sinceridad de su disculpa y su voluntad de enmienda, se desconfía de que pueda imponer la voluntad de no repetición en su comportamiento futuro (por ejemplo, en el caso de personas que hacen daño en estados de conciencia alterada). Murphy advierte que una visión sentimental acerca del perdón puede predisponer de un modo alienado, acrítico, hacia el perdón, poniendo en riesgo a las víctimas del daño. A modo de ejemplo, señala que, en el ámbito de la psicoterapia, los saltos apresurados y acríticos al perdón pueden hacer que algunas personas (víctimas de abuso, por ejemplo) bajen la guardia y se expongan a más abusos (pp. 116-117). Según su visión, al perdonar apresuradamente se corre el riesgo de debilitar o incluso perder algunas estrategias de defensa (p. 115).

El perdón se desperdicia si no tiene como correlato la transformación real del infractor, condición de cualquier reinicio. El no perdón no necesariamente se refiere a unos daños que deban considerarse esencialmente imperdonables, sino, o bien a una condición propia de vulnerabilidad frente a la potencial repetición de la agresión, o bien a razones de peso para temer que el daño se repita. Un límite del perdón es el *cuidado de sí*. Se cuida del otro, compasivamente, y de la comunidad, por eso se está dispuesto a perdonar y se evita la respuesta violenta; no obstante, se fija como límite que haya riesgo o amenaza de una vulneración sistemática de la propia dignidad o integridad, ante lo cual, se debe recurrir a caminos alternativos tanto a la violencia como a un perdón ya ineficaz. La alternativa, agónica, a la que recurren las protagonistas de *Women Talking* es irse.

Por otra parte, además del cuidado de sí, un razonamiento que justifique subjetivamente

el no perdón puede ser el cuidado de valores sociales que se consideren importantes para la parte agraviada, y que tengan que ver con su consideración sobre los límites entre el bien y el mal o, al menos, entre lo admisible y lo inadmisible. En este sentido, a pesar de considerar que el perdón es una virtud, De Gamboa (2007 [2002]), haciendo referencia a un texto inédito de Nancy Potter, reconoce que «retener el perdón puede implicar para la víctima preservar su integridad como persona» (p. 158).

Finalmente, la retención del perdón puede ser definitiva o temporal, y total o parcial. Lo último atañe al *perdón limitado*. Pinkola advierte que el perdón no tiene que ser siempre al ciento por ciento ni significa «pasar por alto, comportarse como si algo no hubiera ocurrido» (p. 540). La expresión *borrón y cuenta nueva* es solo un decir; el *borrón* implicaría un olvido que permitiría *perder la cuenta* frente a cada falta perdonada, incluso si, tras el perdón, la falta se repite; con esto, se rebajaría el valor de la palabra empeñada en la disculpa, en especial el compromiso de no repetición, y el *borrón* conllevaría permisividad o tolerancia frente al daño. Lo que es razonable *borrar* no es entonces la memoria del acto dañoso, sino la memoria *dolida*, que contrasta con la búsqueda de sosiego y la renuncia al resentimiento. Se puede cultivar una memoria no rencorosa pero que, aun así, no pierda la cuenta y, sin recurrir a la venganza, rechace el incumplimiento doloso de los compromisos efectuados en la escena del perdón. Algo similar puede decirse de la expresión *poner la otra mejilla*, cuyo sentido de no violencia no debería prolongarse hasta la tolerancia al maltrato.

3.4.4. La ira útil

Así como el derecho a no perdonar merece ser contemplado y reconocido, tampoco debe ser negado o menospreciado el derecho a enojarse, a tener resentimiento o a tener fantasías vindicativas —siempre que no conduzcan a la venganza—. En este apartado se explora la validez moral de las emociones causadas por el daño, con énfasis en la respuesta emocional inicial, esto es: la ira moral o la cólera justa, así como su transformación en otra cosa (*ira de transición*) y su especificidad como indignación, una potencia que defiende la justicia y la no transgresión de ciertos límites que se considera que atañen a la dignidad tanto por parte de la parte agraviada como por parte de otros que se vinculan emotiva y políticamente con su causa. Dos expresiones de esta indignación,

ira moral o cólera justa que se exploran son la ira femenina y la ira del sometido.

3.4.4.1. Ira moral, justa cólera, ira femenina e ira del sometido

Griswold y Murphy defienden la expresión de un grado de *ira moral* (*resentmen*[140]) ante el daño y ante la persona que lo causó. El primero lo entiende como el sentimiento que expresa el respeto que uno tiene por sí mismo como alguien a quien no se debe tratar de mala manera (p. 65). Apunta que esta emoción proclama: «Está mal tratar así a alguien» y «Usted no debe hacer este tipo de cosas», de manera que involucra un componente poderoso de indignación (p. 45). Considera que la incapacidad para manifestarla puede implicar baja autoestima (p. 45) y reconoce en esta noción un elemento de orgullo (p. 57). Murphy (2003) defiende la validez de un grado de ira moral como defensa de tres importantes valores: respecto propio, defensa de sí mismo y respecto por el orden moral. Alega que quien no experimenta resentimiento ante el daño sería, o un santo, o alguien con una personalidad servil, carente de respeto por sí mismo, por sus derechos y por su condición de sujeto moral libre[141]. La ira moral, dice, da testimonio de nuestro cuidado

---

[140] El término que él emplea es *resentment*; sin embargo, traducirlo como *resentimiento* puede ser impreciso. El *Diccionario de la Lengua Española* ofrece ocho sinónimos para la palabra *resentimiento*: rencor, despecho, resquemor, amargura, encono, odio, animosidad y animadversión; la define como «acción y efecto de resentirse», y esta última, en su acepción más cercana, como «tener sentimiento, pesar o enojo por algo». Como se ve, la definición es inespecífica respecto a la vecindad semántica entre esta palabra y *rencor*: «resentimiento arraigado y tenaz». Aun así, se tiende a entender el resentimiento como un sentimiento de odio, enojo o disgusto hacia una persona, por una falta que se le atribuye y cuyas consecuencias recaen sobre uno mismo o sobre alguien apreciado; se trata de un sentimiento presente causado por un hecho pasado, es decir, que arrastra hasta el presente unos afectos causados en el pasado. Griswold (2007) diferencia la palabra *resentmen* de *ressentiment*, a la que atribuye un sentido más amplio, que incluye, entre otras connotaciones, el deseo de venganza (p. xix). Al primero, lo asocia con la noción de *moral hatred* (*ira moral*) y lo caracteriza como una emoción compleja con dimensiones cognitiva y afectiva, por lo cual está regido en parte, aunque no totalmente, por la voluntad y la razón (p. 213). Por otra parte, *resentment* alberga tres acepciones de acuerdo con el diccionario *Merriam Webster*: grudge (rencor); jealousy (envidia), y *anger* (ira), en el sentido de «the feeling of being offended or resentful after a slight or indignity». Se asume que la defensa de la *ira moral* que proponen Griswold (2007) y Murphy (2003), quien también usa el término *resentment*, es en el último sentido, como *sentimiento de estar ofendido*. Como palabra cercana semánticamente en esta última acepción, el *Merriam Webster* incluye *indignation*. Para evitar los malos entendidos que puede ocasionar traducir la palabra inglesa como *resentimiento*, aquí se opta por emplear la expresión *ira moral*.

[141] Él supone que una actitud menos proclive a la *ira moral* solo puede obedecer a los vicios que describe, con lo cual descarta prejuiciosamente la posibilidad de que **1)** esa actitud sea resultado de un aprendizaje o un proceso reflexivo sobre otros modos de responder al daño recibido, que se consideren preferibles, y **2)** que, como parte de ese aprendizaje o proceso reflexivo, se hayan encontrado otros modos de defender los tres valores que él destaca. Por otra parte, es posible que algunas personas pueden estar alienadas respecto al reconocimiento de su dignidad y derechos, y que, por esta razón, más que ser

de nosotros mismos y de nuestros derechos (p. 19). A su juicio, aunque estas pasiones no deberían ser la última palabra, tienen derecho legítimo a ser la primera y, si bien las pasiones vengativas representan una oscuridad que es deseable expulsar, inicialmente esta oscuridad puede brindar un poco de alivio y de protección frente al agravio recibido (p. 117).

Una de las expresiones de esta ira que suele censurarse socialmente y reprimirse es la *ira femenina*. Al respecto, dice Lacasa Carralón (2024 [2023]): «Las mujeres no se enfadan. Ni podemos ni debemos. La ira nos resta encanto. […] Nos cuesta mostrar nuestro enojo siendo tachadas de histéricas en cuento asoma». Esta restricción que se impone culturalmente al enojo femenino, dice ella, repercute en la salud mental de las mujeres: «Este tácito impedimento de manifestar nuestra rabia lleva implícita una sumisión que puede desembocar en una depresión» (p. 182). Solnit (2023 [2019]) atribuye dicha furia a la frustración (p. 133). En efecto, algo como la frustración por que su ira y su dolor sean desestimados es lo que se manifiesta en los discursos de Mariche y Salome: una ira justa que se intensifica ante la impunidad y la reiteración del crimen. En este sentido, Pinkola (2024 [1995]) reconoce una *justa cólera* femenina, resultado de la imposición de silencio frente a «una situación insoportable de corrupción o de injusto poder en la familia, la comunidad o el mundo» (p. 528) y plantea que experimentarla, expresarla y transformar el contexto a partir de ella «no solo es un derecho, sino que, en determinados momentos y en ciertas circunstancias, constituye para ella [la mujer] un deber moral» (p. 531).

Solnit, además de apuntar la necesidad de reconocer la ira femenina, amplia esta necesidad a otras identidades y posiciones no hegemónicas: a partir de la lectura de Traister, Chemali y Cooper[142], señala una actitud inconsistente frente a la expresión de la ira, dependiendo de quién provenga: «la raza y el género determinan a quiénes se les tolera el enfado y a quiénes se les censura» (p. 136) y se pregunta «¿cómo, sin idealizar

---

incapaces de ira moral o de indignación, son incapaces de ver el daño que se les inflige (contextos de esclavitud, explotación sexual, violencia doméstica, por ejemplo); en estos casos la indignación frente al trato alienante que han recibido debería dirigirse a sus victimarios y no a las víctimas, en forma de menosprecio.

142 *Buenas y enfadadas*, de Rebecca Traister; *Enfurecidas*, de Soraya Chemali, y *Eloquent Rage: A Black Feminist Discovers Her Superpower*, de Brittney Cooper.

y reforzar la ira, podemos conceder a las personas que no son blancas ni varones el mismo derecho a sentirla y expresarla?» (p. 133). Lloyd (2019) considera que la adopción de la ira es parte de una revisión de los valores centrales del activismo negro en Estados Unidos tras los eventos que desencadenaron el movimiento Black Lives Matter (p. 2). En su análisis observa que los activistas jóvenes procuran distanciarse de lo que consideran complicidad con el *statu quo* –con la supremacía blanca– de sus antecesores, y la adopción de la ira ha sido uno de sus estandartes políticos, siguiendo el concepto de *ira negra* (*black rage)*, desarrollado, por ejemplo, por James Baldwin y Audre Lorde. En su análisis, Lloyd observa dos posibilidades respecto al uso de la palabra *ira* en el discurso político: que simplemente se esté utilizando con más frecuencia que antes entre los jóvenes activistas negros, o que estos activistas sientan ira, y la combinación de lenguaje y sentimiento pueda ser un componente crucial del momento político actual (p. 3). En todo caso señala que, en varios textos que reivindican la *ira negra*, su expresión como afecto, como estrategia retórica y como tropo se entremezclan, haciendo ambivalente esta noción[143].

Otro contexto de exclusión social en que la reivindicación identitaria ha estado asociada con la ira es el de la diversidad sexual y el movimiento LGBTIQ+. En este contexto se habla de *furia queer* como motor y expresión de acciones artísticas y performativas y de modos de protesta. Susan Stryker (1994) recuerda que, en 1993, mientras participaba en la organización de una protesta en el encuentro anual de la Asociación Psiquiátrica Americana en San Francisco, como miembro de Transgender Nation —un grupo de activismo transexual—, buena parte de la discusión giró en torno a cómo aprovechar las intensas emociones que emanaban de la experiencia transexual —especialmente la ira— y movilizarlas hacia acciones políticas efectivas (p. 237). Por su parte, Paul B. Preciado (2022 [2020]) describe la experiencia trans de un modo que se asemeja a la del racializado: «Todos tenemos identidad. O, mejor dicho, nadie tiene identidad. Todos ocupamos un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. Estar marcado

[143] En efecto, en este y otros contextos en los que se hace una reivindicación de la ira, como expresión del malestar social, esta es vivida como indignación, como necesidad de asertividad en contextos de distribución desigual del poder de la palabra, pero también como puro pasaje violento al acto, del modo en que ocurre con frecuencia en las protestas públicas.

con una identidad significa simplemente no tener el poder de nombrar como universal tu propia posición identitaria» (p. 39). En esta exclusión tiene arraigo «la rabia que me hizo desconfiar de la norma, el goce de la desobediencia. […] Así repetí yo los gestos que rompían la norma para encontrar una salida» (p. 27).

3.4.4.2. Indignación e ira de transición

Aunque Pinkola (2024 [1995]) reconoce la validez de la *justa cólera* y alienta a las mujeres a expresarla, también advierte de sus excesos: «la cólera arde hasta alcanzar unas temperaturas extremadamente altas, contamina nuestras ideas con su negro humo y obstruye *otras maneras de ver y comprender*» (p. 539). Igualmente, Solnit se plantea la necesidad de reconocer la ira femenina sin idealizarla, puesto que «la gente enfadada es infeliz» y «fácil de manipular» (p. 134). Respecto a la propensión a ser manipulados por la vía afectiva, Butler (2025) se refiere a la posibilidad de que la indignación resulte paralizante y sea manipulada por quien hace daño desde una posición de poder: «Aunque hay toda razón para indignarse, no podemos dejar que esa indignación nos inunde y bloquee nuestras mentes». Sontag (2014 [2003]), por su parte, asocia la rabia y la frustración con la pasividad: «La pasividad es lo que embota los sentimientos. Los estados que se califican como apatía, anestesia moral o emocional, están plenos de sentimientos: los de la rabia y la frustración» (p. 88).

En un sentido afín, Pinkola apunta que las mujeres que experimentan la ira anhelan dejarla a un lado, pero reprimirla no da resultado (p. 507). No se trata, pues, de reprimirla ni de alimentarla, con su consecuente «precipitación del trauma» (p. 517), sino de prestarle atención, lo cual «da lugar al proceso de transformación» (p. 516) que consiste en «convertir la rabia en un *fuego que cocina cosas* y no en el fuego de una conflagración» (p. 532). Solnit se expresa en un sentido similar: «A la mayoría de los grandes activistas […] los mueve ante todo el amor […] su primer impulso es principalmente protector, no vengativo. El amor es esencial; la ira quizás sea opcional» (p. 142).

En *Women talking*, quien encarna mejor esta actitud es Ona, respaldada por Agata y Greta, las dos matriarcas, que se apoyan en los valores pacifistas de su fe religiosa. Ante el enojo que sienten las mujeres y que se arrojan unas a otras (las víctimas contra las víctimas), Agata propone: «Vamos a *digerirlo* [el enojo]. *Convirtámoslo en combustible*» (50.10).

Con un contenido simbólico similar, en un momento álgido de la discusión, Ona repite como un mantra: «Siempre *moviéndonos*, nunca peleando» (59.10). Moverse, se entiende, alude a la misma metáfora de *cocinar las cosas, convertir la ira en combustible*, encontrar *otras maneras de ver y comprender* y procurar apertura a la posibilidad de un reinicio para la comunidad de mujeres. Todas estas metáforas responden a lo que aquí se entiende por *perdón* en su sentido laxo, como la no venganza y la voluntad de aplacar la intensidad de los afectos dolidos; se trata de actitudes que, además, abren los caminos hacia la comprensión de los motivos y circunstancias ajenas. Esta apertura, esta ira que va dejando de nublar la mente, corresponde a lo que Nussbaum (2018 [2014]) denomina *ira de transición*.

Si bien Nussbaum admite que «la mayoría de las personas sienten ira» y le reconoce «cierta utilidad limitada como un indicador, para nosotros y para los demás, de que se ha cometido una falta, como una fuente de motivaciones para abordarla y como disuasión para los otros» (p. 23), enfatiza en la necesidad de su *transición* a otra cosa[144]: «una persona racional abandona este terreno en favor de pensamientos productivos con miras al futuro, se pregunta qué puede hacer verdaderamente para incrementar el bienestar personal o social» (p. 23). Sostiene que «la ira de transición no se enfoca en el estatus ni desea, ni siquiera por un momento, el sufrimiento del infractor como un tipo de venganza por el daño […] Se enfoca en el bienestar social desde un inicio». Aunque dice *desde un inicio*, más adelante aclara que es posible el paso de la ira vengativa a la ira de transición y que, de hecho, esto es más común: «primero enojarse y luego dirigirse hacia la transición» (p. 71).

En las nociones de *resentimiento, ira moral, justa cólera* e *indignación* puede haber una ambivalencia o un límite no suficientemente marcado entre su expresión saludable, *moral* y *justa*, orientada a la *transición*, y otra posible expresión que alcance *temperaturas extremadamente altas* y en vez de ser *fuego que cocine*, sea el *fuego de una conflagración*.

---

[144] Nussbaum (2018 [2014]) no considera que se pueda hablar de *ira justificada* en tanto, para ella, la ira necesariamente implica el deseo de venganza, que siempre está injustificado; no obstante, hace referencia a una ira *bien fundada*, en oposición a una que se dirija a una persona que no estuvo involucrada en la falta de la que se le acusa o que es desproporcionada frente a la gravedad del daño (p. 68).

Lloyd (2019) destaca la ambivalencia de la noción de *ira* (*anger*), asociada a la indignación y como fuerza política, en el abordaje que hace la literatura política estadounidense de la *ira negra* (la ira de las personas negras). Tal como señala Solnit, «*ira* es una palabra comodín que se aplica a diversos fenómenos», entre ellos, dice, «la indignación, el enojo y la inquietud, que por lo común nacen de la empatía hacia las víctimas, no de la animadversión hacia los victimarios» (p. 141). Por su parte, Galston (2018) distingue entre ira y odio: la primera se dirige al accionar, el segundo a la identidad: nos sentimos enojados por lo que alguien ha hecho, sentimos odio por quien alguien es (p. 97). Aun así, en este y otros contextos en los que se hace una reivindicación de la ira como expresión del malestar social, esta puede ser interpretada como indignación o como necesidad de asertividad en contextos de distribución desigual del poder de la palabra, pero también como puro pasaje violento al acto, del modo en que ocurre con frecuencia en las protestas multitudinarias.

La definición de Sloterdijk de *thymós*[145] parece corresponderse con estas nociones, como fuerza afectiva que impulsa a la transformación; sin embargo, su orientación se inclina menos a la empatía por los otros que a la *buena fama*: «El gozar de buena fama por parte de los hombres que compiten entre sí funda el flujo thimótico» (p. 23). También asocia el *thymós* con una fuerza transformadora de la historia, vinculada, si no a la venganza propiamente dicha, a algo que se le asemeja: el *desagravio*:

> El *thymós* activado descubre el mundo como un espacio para los proyectos prospectivos a través de su exigencia de desagravio: proyectos que toman impulso de lo pasado para el posterior ataque. La ira se convierte en el *momentum* de un movimiento hacia el futuro que se puede entender sin duda alguna como materia prima de la excitación histórica (p. 77).

Así, también en este caso, conviene deslindar la valía de una fuerza transformadora —motivada por la indignación o, más precisamente, por un sentimiento de que algo es injusto y, por tanto, por un sentido de justicia— de los solos ánimos narcisistas de desagravio o de búsqueda de fama honrosa. Es decir, la fuerza transformadora deseable

---

145 Expuesta en el capítulo 2.

se mueve mucho más por la benevolencia que por la furia, aun si esta última le inyecta un estímulo inicial, el cual, para ser útil socialmente, debe ser redirigido.

Esto es lo problemático del término *ira*, en *ira de transición*, en tanto la transición justamente implica redirigir la energía afectiva causada por el daño; sin embargo, Nussbaum elude la cuestión: «no me importa la respuesta a esta pregunta», dice, y pasa a denominar este afecto inicial como *molestia* o *enojo*, e *indignación* en la fase de transición propiamente dicha (p. 69). A su juicio, «la transición es un camino que puede seguir un individuo, pero también puede ser […] un camino evolutivo para una sociedad» (p. 23). La *indignación*, que Nussbaum denomina *ira*, «encarna la idea de una injusticia importante dirigida a una persona o cosa que nos preocupa profundamente» (p. 71). De este modo, la desliza desde la primera persona que recibió el daño hacia un *nosotros* preocupado y solidario.

En efecto, el término *indignación* tiene connotaciones preferibles a las de ira, cólera o resentimiento: la *indignación* se mueve del presente hacia el futuro, como fuerza potencial de transformación, mientras que la ira y el resentimiento, sin esta especificidad, pueden entenderse como emociones que arrastran hasta el presente un afecto dolido por un daño recibido en el pasado, sin que, por sí solo, movilice hacia la transformación. Aun así, no deja de ser un afecto previo al encauzamiento de la energía afectiva: el momento de la transición es cuando se la ata a un objeto socialmente aceptado, así la energía desatada (*pulsión de muerte*) se transforma en *pulsión de vida*. Se trata de *hacer algo* al margen del impulso vengativo, bajo el propósito de la restauración o el mejoramiento del orden: un propósito altruista. Es decir, la *transición* entraña la disposición a buscar soluciones y disuelve, en un *nosotros*, el binomio yo-víctima / usted-victimario. La indignación también requiere transición, de manera que no toda indignación es constructiva; por ejemplo, también está en la base de crímenes de odio, con la pretendida justificación de defender a una colectividad de otras que son percibidas como amenaza. Como ejemplo final, ira, cólera, resentimiento e indignación se ponen en juego en la zona limítrofe entre el deseo de justicia y el deseo de venganza, entendida como *justicia por mano propia*, en los casos del escrache y la *cultura de la cancelación*.

3.5. Perdón y comprensión

En el primer capítulo se hizo una aproximación a la noción de *comprensión*[146], que es la forma específica que adquiere el *perdón*, entendido en sentido amplio, en *Matar a Jesús*. Ese sentido amplio se intersecta con un sentido de la comprensión en el que sus alcances se reducen del ámbito del universo a los más modestos, pero no menos importantes, encuadres del daño[147]. Es en relación con la comprensión del daño que unas personas infligen a otras que se establece la vecindad, que no equivalencia, entre perdón y comprensión. En esta sección se aborda dicha vecindad, pero también se explora la *comprensión* en un marco más amplio: cuando se orienta a la observación del mundo y sus fenómenos, en el sentido de Arendt, como una actitud intelectual. Con Arendt se hace una aproximación a los estragos de la no comprensión —totalitarismos, ideologías, aislamiento— y sus metas: la reconciliación con el mundo, incluidos sus males, la resistencia frente al mal y la apertura a la pluralidad del mundo.

«Si pudiéramos comprenderlo todo, todo se podría perdonar», afirma Pinkola (2024 [1995]), de un modo tal que implica que los límites del perdón se asimilan con los de la comprensión: lo que no se puede perdonar es lo que no se puede comprender. Sin embargo, si nos atenemos a sus contenidos específicos, *perdón* y *comprensión* no son lo mismo, si bien, en lo que atañe al daño, tienen amplias zonas de intersección y zonas limítrofes compartidas o semejantes. Adicionalmente, se puede llegar a *comprender* del modo más empático y compasivo y, aun así, no *perdonar*, como lo expresa Laura Mora respecto al sicario de su padre.

Levi (1998b [1986]) remarca la diferencia entre los dos conceptos. Insiste, a lo largo de

---

146 En ese capítulo, para el abordaje de su importancia —entendiendo el término en relación específicamente con la comprensión del daño— se recurrió a consideraciones de Levi y de Todorov.

147 Kristeva (2012 [2005]) propone un tercer concepto que es conveniente poner en paralelo con estos dos: la *interpretación*. Dice que la interpretación es un perdón, un renacimiento del aparato psíquico, y plantea que Freud la puso en acción como variante moderna, infinita y posmoral del perdón (p. 193). Se refiere, desde luego, a la interpretación que se produce en la relación analítica. En cualquier caso, se puede entender el perdón como una interpretación compasiva, que tiene en cuenta tanto la peculiaridad de las circunstancias y motivos del otro (la comprensión), como la fe en la perfectibilidad humana.

varias entrevistas sobre el sentido de su obra, en que su escritura acerca de su experiencia en los campos de concentración ha sido un esfuerzo por comprender y hacer comprender. Respecto al perdón dice: «Perdonar no es un verbo mío», y explica: «Creo ser a mi manera un hombre justo. Puedo perdonar a un hombre y no a otro […] Si hubiese tenido frente a mí a Eichmann, lo habría condenado a muerte» (p. 114). Aun así, ya no frente a Eichmann, sino frente a Höss, se interesa por comprender[148].

Por su parte, Arendt (2005 [1953]) diferencia la comprensión, como actitud intelectual para observar el mundo —y también, pero no específicamente, el daño— del perdón, en tanto este consiste en «una acción única que culmina en un acto único», mientras que «la comprensión no tiene fin y por lo tanto no puede producir resultados definitivos» (p. 10)[149]. Añade que entre perdón y comprensión no hay relación de condición ni consecuencia. Una diferencia es que la comprensión difiere de la acción, mientras que, según la interpretación de Vargas Bejarano (2008), «Arendt sostiene la tesis novedosa de que el perdón es un modo de la acción» (p. 106).

El objeto potencial de la comprensión es todo lo que existe y todo lo imaginable (desde la microbiología y la psicología hasta la astrofísica); desborda el territorio del daño, que es la gran comarca del perdón. En cualquier caso, perdón y comprensión gravitan en la misma constelación: el hábito de la comprensión, incluso en su sentido más amplio y más inespecífico, favorece la disposición al perdón. El perdón suele implicar la comprensión y la comprensión allana el camino hacia el perdón; incluso si no se llega a este, la comprensión atempera la ira y suele cerrar el paso a la venganza. La comprensión es un antídoto para el odio y favorece el sosiego.

---

148 Esto se desarrolló en el primer capítulo.

149 Se puede rastrear en varios textos la oposición que Arendt establece entre la comprensión y el pensamiento, por un lado, y la acción, por otro: «Admito también que hay otra gente que está principalmente interesada en hacer algo. Yo no, yo puedo vivir perfectamente sin hacer nada. Pero no puedo vivir sin tratar como mínimo de comprender cuanto ocurre» (Arendt, 1995 [1979], p. 140); sin embargo, Di Pego (2012) señala que «en sus lecciones *Algunas cuestiones de filosofía moral* de 1965/1966 en la New School for Social Research, Arendt señala que "el pensamiento, a diferencia de la contemplación, con la que demasiado frecuentemente se identifica, es efectivamente una actividad"» (p. 279). En *Algunas cuestiones de filosofía moral*, la propia Arendt afirma que «la principal distinción, políticamente hablando, entre pensamiento y acción radica en que yo estoy solo con mi propio yo o con el yo de otro mientras pienso, en tanto que estoy en compañía de muchos otros en el momento en que empiezo a actuar» (2007 [1966], p. 119).

Rebecca Solnit recuerda un cuento zen en el que un samurái

> exige a un sabio que le explique qué son el cielo y el infierno. El sabio le responde preguntándole por qué debería explicarle algo a un idiota como él. El samurái se enfada tanto que desenvaina la espada y se dispone a matarlo. Acerca la hoja al sabio, que le dice: «Eso es el infierno». El otro se detiene y empieza a entender. «Eso es el cielo», dice el sabio (pp. 133-134).

El infierno es la ira, en este caso a causa del ego herido, y el cielo es el sosiego que trae la comprensión.

En todo caso, comprender es diferente de justificar. Mientras la comprensión requiere el esfuerzo empático del no juicio, además de la indagación desprejuiciada respecto a los hechos y sus contextos, la justificación es en sí misma un juicio cerrado en una toma de posición. Se trata de operaciones intelectuales y afectivas con cierta contigüidad, frente a las que, sin embargo, conviene discernir límites y alcances. En este sentido, pero también en referencia a la disposición del escritor a intentar representarse el lugar del otro, así sea tan solo a través de la imaginación, Amos Oz (2019 [2002]) apunta lo siguiente: «Esto no quiere decir que siempre justifique a los demás, sino que tengo la capacidad de ver sus puntos de vista» (p. 90). Ni justificar ni perdonar, necesariamente. Arendt (2005 [1953]) ejemplifica la segunda distinción en estos términos: «entender el totalitarismo no significa perdonar nada, sino reconciliarnos con un mundo en que cosas como estas son simplemente posibles» (p. 10) y, teniendo en cuenta que los movimientos autoritarios «han cristalizado a partir de elementos presentes en este mundo», dice que el proceso de comprensión de estos fenómenos también requiere «un proceso de autocomprensión» (p. 13).

La noción de *comprensión* que Arendt desarrolla especialmente en *Comprensión y política*, de 1953, está emparentada con la de *pensamiento*, central en *El pensar y las reflexiones morales*, de 1971[150]. En estos textos Arendt establece una oposición entre

[150] Ludz (2010 [2006]) observa la proximidad entre estas dos nociones: «Hemos oído ya declaraciones sobre la comprensión que permiten sospechar su parentesco con el pensamiento, si no una identidad entre ambos»; sin embargo, a su juicio, en la medida en que la comprensión sí tiene resultados, así no sean definitivos —el sentido y los momentos de reconciliación con el mundo— la *comprensión* se acerca a la *acción* más que el *pensamiento*, se sitúa en el mismo mundo de esta, como su contracara.

estas nociones y el *conocimiento*. En el primero, diferencia la *comprensión* del conocimiento científico, de la información correcta y de «las palabras usadas con el propósito de combatir», que se convierten en clichés y se inscriben en el adoctrinamiento, que «destruye la actividad de comprender» (2005 [1953], pp. 10-11). Frente a las dos primeras dice que la comprensión no produce resultados inequívocos: «Es una actividad sin final, en constante cambio y variación» (p. 9) y, como no tiene fin, «no puede producir resultados definitivos» (p. 10). En el segundo texto, afirma que «conocer es una actividad de construcción del mundo», mientras que la necesidad de pensar «no deja nada tan tangible tras sí ni puede ser acallada por las instituciones supuestamente definitivas de *los sabios*» (2005 [1971], p. 41). El pensar también es una actividad *sin final*: «interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria» (p. 43); «pensar, por naturaleza, carece de resultado» (p. 47). La proximidad las dos nociones se ilustra en el uso aparentemente indistinto de las dos en esta reflexión: «Podemos empezar preguntándonos qué significa *el pensar* para la actividad de actuar. Admitiré algo: básicamente, estoy interesada en *comprender*», lo cual, como se ha apuntado, lo opone a actuar (Arendt, 1995 [1979], p. 140).

En *Comprensión y política* dice que «el adoctrinamiento puede favorecer la lucha totalitaria contra la comprensión y, en cualquier caso, introduce el elemento de la violencia en el conjunto de la esfera de la política» (2005 [1953], p. 11), y en *El pensar y las reflexiones morales* enlaza la incapacidad para pensar con la *banalidad del mal*: actos monstruosos que obedecen a «una curiosa y absolutamente auténtica incapacidad de pensar» (2005 [1971], p. 35). Así enlaza la relevancia de la comprensión y del pensar, respectivamente, con el problema de los totalitarismos. Respecto al caso del nazismo, se plantea que parte de lo que produjo fue la pérdida del «propio marco en que la comprensión y el juicio podían emerger» (2005 [1953], p. 23). Los marcos sociales pueden restringir lo pensable y generar determinadas actitudes hacia los otros, como lo

---

Explica que «tras la publicación de *Understanding and Politics*, Hannah Arendt abandona el concepto de comprensión como lema de su propia reflexión o, si se quiere, como concepto metódico. Pero las tesis asociadas a dicho concepto siguen presentes en su universo conceptual. Así, por ejemplo, el concepto arendtiano de comprensión recibe luz adicional cuando se trae a colación lo que ella misma ha escrito sobre el pensamiento, el juicio y el relato» (pp. 21-22).

desarrolla Butler (2010 [2009]) respecto a los *marcos de guerra*, cuando destaca «el esfuerzo bélico para distinguir entre vidas valiosas y merecedoras de duelo, y vidas devaluadas y no merecedoras de duelo» (p. 42). El no pensar, dice Arendt, conduce a «adherirse inmediatamente a cualquiera de las reglas de conducta vigentes en una sociedad dada y en un momento dado» (2005 [1971], p. 60), lo cual es muy grave si se tiene en cuenta «lo fácil que a los gobernantes totalitarios les resultó invertir las normas morales básicas de la moralidad occidental» (p. 61).

Así como la ausencia de estas actitudes intelectuales (pensar / comprender) está en la raíz de los totalitarismos, que son «aquello que ha arruinado nuestras categorías de pensamiento», recurrir a ellas favorece la *reconciliación* con el mundo en ruinas que estos dejan: «la comprensión es la otra cara de la acción» y favorece que las personas puedan «finalmente aceptar lo que irrevocablemente ha ocurrido y reconciliarse con lo que inevitablemente existe» (2015 [1953], pp. 31-32), en pos de los reinicios políticos. Cataloga la reconciliación como «inherente a la comprensión» (2005 [1953]), p. 9). Por medio de la comprensión «aceptamos la realidad y nos reconciliamos con ella, esto es, intentamos sentirnos a gusto en el mundo» (2005 [1953], p. 9).

Arendt concibe la reconciliación con la realidad como efecto de la comprensión tanto en un sentido amplio — la comprensión «es el modo específicamente humano de vivir, ya que cada persona necesita reconciliarse con el mundo en el que ha nacido como extranjero y en cuyo seno permanece siempre extraño a causa de su irreductible unicidad»— como en relación específica con los estragos de la guerra y los totalitarismos —entender el totalitarismo permite «reconciliarnos con un mundo en que cosas como estas son simplemente posibles» (2005 [1953], p. 10). La reconciliación con lo acaecido se deriva de su comprensión: «La tarea de la mente es comprender qué ocurrió y tal comprensión, de acuerdo con Hegel, es el modo humano de reconciliarse con la realidad; su verdadero fin es estar en paz con el mundo» (Arendt, 1995 [1961], p. 80). Y, en otro texto, puntualiza: «No conozco otra reconciliación que el pensamiento» (Arendt, 1995 [1979], p. 140). Vargas Bejarano (2008), en primera instancia, asocia la reconciliación con la comprensión en el sentido en que lo hace Arendt: «la reconciliación se manifiesta como un modo de la comprensión gracias al cual resulta posible en primer lugar aceptar la irrevocabilidad e irreversibilidad de las acciones y actividades humanas en general»; en

segunda instancia, plantea que esta «se caracteriza por tener un efecto terapéutico o de catarsis, mediante el cual las experiencias de sufrimiento y de dolor son superadas y permiten el restablecimiento de la confianza de las víctimas en sí mismas y en el mundo, entendido este como el tejido de relaciones interpersonales» (p. 111).

En todo caso, la comprensión, desde luego, no equivale a la negación: «La comprensión no significa negar lo que resulta afrentoso» (Arendt, 2019 [1951], p. 26), y, si bien entraña aceptación de la realidad, esto solamente se refiere a lo que ya no se puede cambiar, puesto que la comprensión también significa «un atento e impremeditado enfrentamiento con la realidad, una resistencia a la misma» (Arendt, 2019 [1951], p. 26). La comprensión «no significa negar la atrocidad», no implica ni forcluir la realidad, por dolorosa que sea, «ni someterse mansamente a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera» (p. 33).

La concepción que Arendt (2010 [1953]) expresa sobre las ideologías se puede situar en las antípodas de sus nociones de pensamiento y comprensión: «las ideologías son sistemas de explicación de la vida y del mundo que pretenden explicarlo todo, el pasado y el futuro, sin necesidad de ulterior contrastación con la experiencia efectiva» (p. 421). También sin la comprensión o tan solo el conocimiento de la realidad: «La convicción subyacente a toda transformación totalitaria de la ideología en realidad es, dicho en otras palabras, la de que la ideología devendrá verdadera, sea ella verdadera o no» (p. 427).

Para ella, «el peligro que el totalitarismo pone al descubierto ante nuestros ojos [...] podría ser llamado el peligro del aislamiento y la condición superflua (pp. 433-434). Habla de superficialidad —el término más asentado en español para traducir su terminología es *banalidad*—, en tanto el totalitarismo hace «superfluo al hombre en cuanto ser que espontáneamente piensa y actúa» (p. 426). El aislamiento se desarrolla «cuando el hombre como individuo en constante necesidad de los otros para su individualidad, es rehuido por los otros o separado de los otros» (p. 432) y surge también del olvido de las «más primarias relaciones entre los hombres y el ámbito que ellas constituyen y que brota sencillamente del hecho de la pluralidad humana» (p. 433). Es decir, el aislamiento al que se refiere Arendt es el que produce razonamientos que no se enlazan con la pluralidad del mundo, que olvidan «que no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la Tierra» (p. 434). La comprensión, pues, se dirige a la pluralidad del mundo: en «los

procesos de pensamiento, la pluralidad está, en cierto modo, germinalmente presente» (2007 [1966]), p. 119).

Este tipo de aislamiento y banalidad también toma forma en la venganza tanto en la escala individual como en la política —la herida que se hereda y la venganza que se aviva desde el poder político como estrategia para justificar la expulsión de los otros o la dominación sobre los otros en ciertos contextos bélicos—. Su antítesis —como salida frente al daño real o falseado a través de la ideología— es el pensamiento abierto a la pluralidad del mundo, es la comprensión. La comprensión no es acción, pero produce una acción: el perdón, así sea entendido tan solo como cese del ánimo vengativo.

Así, pues, se puede entender la comprensión en su sentido más amplio como un marco que favorece la apertura a los otros —a la *pluralidad del mundo*— que requiere el perdón; en su relación más específica con el daño, aunque no es equivalente al perdón en sentido estricto, sí desemboca, como este, en la no venganza y el sosiego afectivo. Una diferencia destacable entre perdón y comprensión es la amplitud de su objeto: el objeto del perdón es el daño (más específicamente, las personas que lo han hecho), mientras que el de la comprensión es todo, incluidos tanto el daño como el sentido, la validez y la oportunidad del perdón. La comprensión es una tarea sin fin, mientras que el perdón parece ser una de sus concreciones posibles, y su otorgamiento se puede ver como una *acción*; sin embargo, si se entiende que el *perdón* es un proceso, cuya raigambre es la *promesa* o tan solo la decisión de perdonar, se puede reconocer su *espíritu comprensivo*, que trasciende la acción. La comprensión, adicionalmente, como hábito y disposición intelectual —más allá de los escenarios de daño, es decir, orientada hacia su objetivo amplio que es el *mundo* arendtiano, que no excluye el cosmos, todo lo que existe— favorece que se desarrollen culturas del perdón, al sentar bases en las que se dificulta que se erijan marcos restrictivos, de odio y desprecio, como los que describen Volkan (2001 y 2018), Butler (2010 [2009]) y Emcke (2017 [2016]).

En cuanto a la comprensión como efecto estético, se entiende que buena parte del arte apunta a estimular actitudes de comprensión, en sentidos afines a la conceptualización que ofrece Arendt. La disposición a comprender se puede orientar a dos objetos: las personas, casi siempre de un modo empático, y el mundo. En la medida que se trata de una inclinación tan generalizada del arte, resultaría muy inespecífico hablar de estéticas

de la comprensión. Incluso si se cierra el lente sobre la producción artística que estimula la disposición empática a reconocer la peculiaridad de los motivos y las circunstancias de los otros, el objeto se mantiene inespecífico. En cambio, si dicha disposición se orienta a personas que han dañado a otras, el efecto adquiere una especificidad favorable al perdón. Esta es la razón por la que no se habla de estéticas de la comprensión para describir el efecto estético y de sentido que produce *Matar a Jesús*, sino, puntualmente, de *estéticas del perdón*.

Una especificidad de la disposición a comprender los motivos y circunstancias ajenos —y, de la mano de lo anterior, a perdonar— es su raigambre auténticamente empática, en especial porque se trata de una apertura con un otro que se manifiesta en su otredad, en principio, más incomprensible: como agresor, como alguien que, al menos en apariencia, no mostró empatía. En ello radica la generosidad, amorosa si se quiere, de la disposición empática: en que no exige reciprocidad. Una disculpa, sin embargo, al mostrar por parte del agresor un trazo de empatía y reciprocidad en la comprensión, así sea tardío, facilita las cosas. La empatía es una fuerza poliamorosa, orientada a la diversidad del mundo. Es en esa medida que favorece la comprensión.

4. Culturas de la memoria, del odio y del perdón

Guerras internas o entre naciones, por razones étnicas, religiosas, políticas…, genocidios, desplazamiento forzado, rechazo a migrantes, silenciamiento de voces disidentes, crímenes de odio, ataques terroristas, comunidades en las que el miedo moldea la cotidianidad y los estilos de vida… El daño que infligen unas personas y unas comunidades sobre otras parece una constante en la historia de la humanidad y, en esa medida, se convierte en un motivo angustioso de indagación política, sociológica, ética y estética. En este capítulo se quiere reflexionar sobre la manera en que se instituyen socialmente el menosprecio por los otros, la exclusión, la enemistad y la violencia, en relación con problemas que atañen **1)** a las *culturas de la memoria* y **2)** a *marcos* sociales relativos a la concepción que se tiene de *los otros*. Esto con el fin de relacionar ambas cuestiones con el perdón, como propensión igualmente cultural.

El perdón, el resentimiento y la venganza son modos de relacionarse con el pasado; es decir, constituyen formas de la memoria. Estas actitudes se alojan en *culturas de la memoria* que pueden estar predispuestas al perdón, la paz, la convivencia y el reconocimiento de los otros, o al daño, la beligerancia y la exclusión. En este sentido, es posible concebir la existencia de culturas más propensas a un recordar dolido y al resentimiento —*memorias en pathos*, que alientan los ciclos de repetición asociados a la venganza— o más propensas al perdón, la comprensión, la solidaridad y la empatía. Estas últimas corresponden con lo que aquí se denomina *culturas del perdón*.

En cuanto a unos marcos sociales más amplios que las solas culturas de la memoria, lo que mejor define el tipo de cultura en que se vive es la concepción cultural que se tiene sobre *los otros*: una cultura basada en su menosprecio o en su percepción como amenaza puede conducir fácilmente al daño. En este capítulo se proponen algunas fuentes culturales del daño relativas a la concepción que se tiene sobre los otros y a los modos de enmarcar su existencia. Igualmente, se señala que las actitudes que se estimulan en las culturas del perdón —comprensión, solidaridad y empatía— pueden ayudar a poner en suspenso las actitudes culturales hostiles hacia los otros.

En lo que sigue se abordarán, pues, estas dos fuentes del daño a los otros: las heridas de la memoria, y las culturas del odio, el resentimiento y la enemistad. Posteriormente, en

contraste, se hará referencia a las culturas del perdón y a cómo se constituyen a través de los *trabajos de la memoria*. El marco para esta discusión es el reconocimiento de que las culturas del perdón y, en un sentido más amplio, las culturas de la memoria, se constituyen en lo que aquí se concibe como *campos culturales de la memoria*.

4.1. Campos culturales de la memoria y culturas de la memoria

Para abordar la cuestión de la memoria, Ricoeur (2000) propone considerar el *qué*, el *cómo* y el *quién* de la recordación; aquí se propone añadir otra pregunta que vincula el cómo y el quién, y tiene efectos en el qué: *en cuál contexto*. Esta pregunta conduce a considerar los procesos de recordación individuales y colectivos en el marco de *campos culturales de la memoria*, con las características de los *campos*, según la propuesta de Pierre Bourdieu (1995 [1992]) para estudiarlos. Se puede entender un *campo cultural* como una estructura que determina la forma de las interacciones entre los agentes que lo conforman y que da lugar a una red de relaciones objetivas entre posiciones. Se trata de un subsistema social diferenciable de otros por cuestiones esenciales, con leyes de funcionamiento propias, las cuales se explican a la luz de las leyes del sistema social y de las posiciones e intereses que tienen sus agentes. Para el filósofo francés un campo está caracterizado por «las fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, de forma diferencial según las posiciones que ocupan» y por las «luchas de competencia que tienden a conservar o transformar ese campo de fuerzas» (p. 344). Los campos culturales se debaten entre la autonomía y la subordinación respecto a otros campos (heteronomía), especialmente el político, el económico y el religioso; para Bourdieu, «el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado […] al principio de jerarquización interna» (p. 322).

¿Cuáles son los aspectos que se deben tener en cuenta para el estudio de un campo cultural de la memoria? Sin denominarlo así, Erll (2012 [2005]) se refiere a tres elementos que serían centrales y que ella hace corresponder con las tres dimensiones de la *cultura del recuerdo*: los medios —dimensión material—, los portadores de la memoria —dimensión social— y los códigos de la transmisión simbólica de la memoria, así como «los efectos que tiene la actividad del recuerdo sobre las disposiciones mentales que predominan en

una comunidad» —dimensión mental— (pp. 140-141). Jelin (2002 [2001]) hace énfasis en los procesos y los actores, y propone estudiarlos en la medida en que «intervienen en el trabajo de construcción y formalización de las memorias» (p. 39). Troebst (2011 [2010]) destaca el carácter diacrónico de los campos culturales de la memoria; en este sentido, se formula dos preguntas para el estudio de un campo nacional: ¿hasta qué punto las culturas nacionales de la memoria están moldeadas históricamente o incluso programadas? y ¿cuál es su amplitud histórica: sesenta, cien años, quinientos años (tomando el caso serbio), cuatro mil años (como se propuso para el caso de Grecia tras estallido de la controversia macedonia a principios de los años noventa? (p. 151).

Torres (2010), por su parte, propone concebir la memoria como un campo que se sitúa «dentro del metacampo del poder», en cuyo seno se viven pugnas por «mantener una memoria específica (con categorías en el interior de los relatos que justifican, detractan o sostienen una ideología)» o por «intentar transformarla» (p. 1). Aquí no se considera que el campo de la memoria sea un subconjunto dentro del metacampo del poder, al menos no más que cualquier otro campo de producción cultural, sino que se intersecta con este, por lo cual tiende a ser heterónomo —el rigor ético e intelectual frente a los hechos del pasado sería el principal criterio de autonomía, norte propio del subcampo historiográfico—. En lo que sí se concuerda con Torres es en el carácter pugnaz del campo; a su juicio, las relaciones entre los agentes que participan en él «están vinculadas a la competencia por la legitimidad de su autoridad» (p. 10). En esta línea, para Shriver (1995), los herederos de la memoria política son diferentes en cuanto a lo que recuerdan, en sus intereses respecto a lo que debe ser recordado y en cuanto al uso futuro que quieren hacer del pasado (p. 93). Para señalar estas diferencias resulta útil el concepto de *comunidades del recuerdo*, en las que pueden agruparse los agentes y que, según Erll *configuran* la memoria colectiva (p. 141).

Un campo cultural de la memoria fija las reglas acerca de lo que se recuerda y cómo se recuerda, así como lo que no tiene lugar en la cultura para ser recordado, al menos no de modo público, y lo que directamente debe ser *olvidado* debido a alguna prohibición, sutil o explícita, y las consecuentes censura y autocensura (represión del memorar). Así, dentro del campo se establecen jerarquías que van de lo memorable a lo irrelevante y lo que debe ser olvidado, y dispositivos y reglas para establecer las distinciones. Es decir, los campos

culturales de la memoria explican la constitución de los *marcos sociales* o *marcos colectivos* de la memoria[151], como los denomina Halbwachs (2004 [1925]), quien los entiende como «los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad» (p. 10) y como los medios que brindan los grupos a los que se pertenece para reconstruir los recuerdos, medios a los que el individuo recurre siempre para recordar: «el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y […] la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales» (p. 11).

En el seno de los campos culturales de la memoria se producen las *culturas de la memoria*, esto es: los modos en los que se piensa y se asume el pasado, lo cual incide en las consideraciones respecto a los otros y en lo que se compromete en cuanto a acciones e instituciones políticas, presentes y futuras. Una cultura de la memoria da formato al umbral entre percepción y memoria, escenario del tránsito de la duración real de los eventos a su prolongación virtual en forma de recuerdos. Adicionalmente, es necesario señalar, con Bergson, que la percepción misma está impregnada de memoria: desde cómo aprehender los estímulos del contexto y del propio cuerpo, hasta cómo interpretar qué tipo de reacción es adecuada ante ellos. El concepto de culturas de la memoria está orientado a destacar que en cada sociedad existen unos marcos culturales que definen *qué* se recuerda —y qué no, teniendo en cuenta las jerarquizaciones sobre qué cosas, qué personas, qué valores, etc., se consideran más valiosos que otros—, *cómo* y *para qué* se recuerda. Las actitudes respecto a hechos pasados implican un saber, así sea presunto (*qué*), unos afectos en torno a esos hechos presuntos (*cómo*) y unos usos morales, políticos, bélicos, etc., que se le dan a la memoria (*para qué*).

---

[151] En *La memoria colectiva*, Halbwachs (1995 [1968]) reafirma este carácter interdependiente, enmarcado, del recordar: «reconstruimos, pero esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás» (p. 211). Para Jelin (2020) la noción de *marcos sociales* de Halbwachs apunta «a establecer la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales» (p. 423) y le atribuye a esta matriz la ocurrencia tanto del recuerdo como del olvido. Erll (2012 [2005]) dice que, para Bartlett, de allí se derivan los esquemas específicos de la cultura: se trata de modelos y estructuras de conocimiento sobre cuya base se generan presupuestos respecto a asuntos, personas, situaciones y el modo en que se relacionan (p. 113) y añade que «los marcos sociales proporcionan y condicionan los contenidos de la memoria colectiva —el acervo de experiencias que son relevantes para la colectividad y el saber compartido» (p. 21).

El *cómo*[152] del recordar puede estar dado por hábitos afectivos e intelectuales arraigados en la cultura, pero también por influencias desde las esferas del poder, como lo registra Volkan (2001 y 2018), lo cual sitúa las culturas de la memoria en relación estrecha con las culturas políticas. Como resultado de las tensiones entre fuerzas autónomas y heterónomas, propias de los campos culturales, las culturas de la memoria pueden tender a los rigores de las disciplinas que reconstruyen el pasado humano siguiendo métodos científicos (historia, antropología, arqueología), o afianzarse en modos de recordar cercanos, o bien al mito, o bien a los sesgos de grupos de interés con poder para imponer sus versiones, con el consecuente resultado de memorias construidas ética y rigurosamente, o memorias encubridoras, manipuladas o incompletas.

Respecto al componente emocional del *cómo* y su arraigo cultural, Nussbaum (2018 [2014]) destaca el modo en que «normas sociales y circunstancias societales específicas dan forma al contenido cognitivo de las emociones» (p. 390). Por su parte, Schumacher (2007 [2002]) menciona la necesidad de una *educación sentimental* para el perdón en contextos en los que la racionalidad no se ha alcanzado o ha fallado, provocando violencia (p. 68)[153] y Etxeberria Mauleon (2016) señala que «el memorar social está inevitablemente cargado de expresiones sentimentales […] que hay que saber *educar moralmente*» (p. 238). De hecho, una tensión central entre modos de recordar es si se recuerda —y desde las posiciones de poder se alienta que sea así— con rencor y dentro de enfoques maniqueístas (culturas del rencor, la enemistad, la venganza y la exclusión de los otros), o con afectos sosegados y apertura a la comprensión de la complejidad del pasado y del accionar de sus agentes (culturas de paz y lo que aquí se entiende por *culturas del perdón*). Los afectos pueden ir de la indiferencia al rencor, o pueden estar relativamente sosegados si en los campos culturales de la memoria se estimulan actitudes favorables a los *trabajos de la memoria* (incluidos los procesos colectivos de duelo), el perdón, el no juicio, la duda, la compasión, la clemencia y demás actitudes que se pueden englobar bajo la categoría de *pensamiento débil*[154], tal como lo conceptualiza Gianni

---

152 El *qué* y el *para qué* se abordan más adelante, en la sección sobre *trabajos de la memoria*.

153 Más adelante se polemiza con estas condiciones de la educación sentimental para el perdón.

154 El *pensamiento débil* es una teoría del debilitamiento del ser con miras a la emancipación. Es «la rememoración de las vías a través de las cuales el ser no se ve más como autoridad definitiva sino como

Vattimo.

Sin decirlo explícitamente, De Gamboa (2007 [2002]) describe lo que aquí se denomina como *cultura de la memoria* cuando se refiere a «la tradición dominante que del ser humano se tiene en una comunidad política» y que «es fundamental para entender cómo las personas aprenden a sentir, actuar y valorarse a ellas mismas y a las demás». Ella apunta a características culturales que pueden naturalizar el daño, de manera que los receptores no lo perciben como tal, por ejemplo, en sociedades «sexistas, racistas clasistas o de castas» (p. 148-149). Quizás quepa destacar, en todo caso, que si bien los contextos culturales pueden favorecer o no, o hacerlo en diferentes grados, el sentimiento de merecer respeto y reconocimiento, en ellos puede haber comunidades que no se hagan conscientes del daño aunque sí lo perciban íntimamente (incluso en la esfera inconsciente); que sí lleguen a hacerse conscientes de él, pero no dispongan de canales para expresar su inconformidad o su indignación frente a la ofensa, o que lleguen a tomar conciencia transgeneracionalmente, lo que puede convertir el resentimiento en un rasgo identitario. Esta conciencia del daño y de la injusticia es lo que explica que las sociedades se transformen y que los sometidos se rebelen para lograr trato igualitario y reconocimiento de derechos. Por otra parte, opresores y oprimidos que sí se perciben como receptores de un daño, lo pueden valorar como perdonable (con o sin condiciones) o imperdonable. Los marcos que definen qué se entiende por daño y cómo se debe reaccionar frente a este pueden constituir culturas más o menos tendientes a la venganza o al perdón.

4.2. Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad

Para Nussbaum, «la ira es, en cierta forma, un universo cultural» (p. 390). Las culturas del odio, la exclusión, el miedo al otro y la propensión a la venganza se derivan, al menos parcialmente, de culturas de la memoria herida, o de la *mala* memoria. Si ambas culturas fueran conjuntos, se solaparían buena parte de sus elementos, tendrían una amplísima

algo que se disuelve, que se multiplica, que se disemina» (Vattimo, 2002, p. 28). Implica por tanto la superación de la metafísica y de la expectativa de verdad absoluta. El filósofo italiano asocia el pensamiento débil con el nihilismo en tanto conlleva «reducción de la violencia, debilitamiento de las identidades fuertes y agresivas, aceptación del otro hasta la *caridad*» (Vattimo, 1995 [1994], p. 120).

zona de intersección. No es objetivo de este capítulo establecer los límites entre una y otra, sino, tan solo abordar las culturas del odio desde la perspectiva, primero, de las culturas de la memoria y, enseguida, de los marcos que dificultan reconocer al otro y acogerlo como vecino o como integrante de la comunidad.

4.2.1. Memoria herida, trauma, compulsión de repetición y venganza en la escala social

Las culturas del odio, la exclusión, el miedo al otro, la propensión a la venganza y la memoria herida se asocian a traumas inscritos en la historia comunitaria que incluso pueden no haber sido experimentados por las generaciones presentes, sino por sus antepasados y, aun así, pueden conducir a la *compulsión de repetición*. Pero ¿es posible deslizar a lo social conceptos que apelan a las psiquis individuales, como memoria, trauma y compulsión de repetición? Cuando se asignan a comunidades se entienden de un modo connotativo, o bien metafórico (las comunidades experimentan *algo* que comparte alguna característica significativa con esas nociones), o bien metonímico (lo que en las comunidades acaece y se nombra con esos términos es la sumatoria y la interacción de las experiencias de trauma, compulsión de repetición y memoria individuales).

A partir del propio Freud, son varios los teóricos que establecen analogías entre las problemáticas de la memoria en las esferas individual y colectiva, y así como se habla de memoria colectiva, se pueden concebir fallas o patologías de la memoria en la escala social. Siguiendo las reflexiones de Freud, Ricœur (2000) dice que «olvidos, recuerdos-pantalla, actos fallidos adquieren, a escala de la memoria colectiva, proporciones gigantescas» (p. 571), impedimentos de la memoria que el filósofo francés contempla entre los abusos de la memoria, junto con la memoria manipulada y el olvido impuesto. Considera que «se puede hablar, no solo en un sentido analógico, sino también en los términos de un análisis directo, de traumatismos colectivos, de heridas de memoria» (p. 107).

En cuanto al *trauma* en la esfera individual, LaCapra (2005 [2001]) lo cataloga como «una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente» (p. 63); plantea que «el trauma señala una demoledora ruptura o

cesura de la experiencia, que tiene repercusiones tardías» (p. 192) y que «en la memoria traumática, el acontecimiento queda registrado e incluso se lo puede volver a vivir en el presente, a veces de manera compulsiva y repetitiva» (p. 108). Según su perspectiva, «hay algo en la repetición del pasado […] que equivale a una ofrenda a los seres queridos que se han perdido, o a una prenda de fidelidad hacia ellos, una suerte de homenaje donde la supresión y el olvido no tienen cabida» (p. 157). Y añade:

> por el mundo postraumático deambulan […] los fantasmas del pasado, aparecidos sintomáticos que no hallan paz porque hay una perturbación en el orden simbólico, un déficit en el proceso ritual o una muerte tan atroz por injustificable y transgresora que, en cierto modo, excede los mecanismos de duelo existentes (p. 217).

En cuanto a la *compulsión de repetición*, Ricœur (2000) explica que «la repetición en sentido freudiano es lo inverso de la rememoración» (p. 59). En efecto, Freud (1991 [1914]) hace referencia a la compulsión de repetición como una «manera de recordar» (p. 152) que, en realidad, sustituye el «impulso de recordar» (p. 153). Se trata de una memoria inconsciente que conduce a la repetición del trauma, a menos que sea perlaborada[155], esto es, traída a la conciencia y comprendida. Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) dicen que la *compulsión de repetición* es un proceso

> de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual (p. 68).

Situando el problema en el ámbito colectivo, Ricœur cataloga el ejercicio de memoria asociado aquí a la compulsión de repetición como *memoria repetición*, de la cual dice que puede dar lugar a la violencia: «cuántas violencias por el mundo que sirven como *acting out* "en lugar de" el recuerdo» (p. 108). En consonancia con Ricœur, LaCapra extiende estas nociones al ámbito colectivo: «ciertas heridas personales e históricas no curan sin dejar cicatrices o residuos en el presente: puede ser, incluso, que en algún sentido sigan

---

[155] Aquí se prefiere, para el español, el neologismo *perlaboración*. En la traducción del texto de LaCapra se usa *elaboración* y en otros textos se alude al mismo concepto como *reelaboración*. Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) reseñan el empleo de las expresiones *working-through* y *trabajo elaborativo* (p. 106).

abiertas aun cuando uno luche por impedir que engullan la totalidad de la existencia y lo dejen incapacitado como agente en el presente» (pp. 157-158), y llama la atención sobre la distinción entre dos modos de responder a la pérdida o al trauma histórico: el *acting out* y la *elaboración*, de los cuales son ejemplos la melancolía y el duelo, respectivamente (p. 86). En el *acting out*, dice, «el pasado se regenera performativamente o se vuelve a vivir como si estuviera presente plenamente en lugar de representado en la memoria» (p. 90).

En todo caso, LaCapra cuestiona que se asuma el trauma como fundacional[156] y se le convierta en base de la identidad (p. 171); según su criterio, en esos casos «el trauma debería plantear la cuestión de la identidad en lugar de servir simplemente para fundamentarla» (p. 172). Por su parte, Volkan (2001) señala los peligros de la fijación de la identidad colectiva en torno a traumas fundacionales, para los cuales él propone el concepto de *trauma elegido*. Lo define como una representación mental compartida por una comunidad, acerca de un evento traumático del pasado (alguna pérdida o experiencia de indefensión, vergüenza o humillación), enmarcado en un conflicto con otra comunidad. La transmisión transgeneracional de este trauma está asociada a la incapacidad de las generaciones previas de hacer el duelo y revertir la herida narcisista y la humillación (p. 87).

Volkan señala que para la comunidad es menos importante la precisión histórica de los hechos, dados por ciertos, que configuran el trauma elegido, que su carácter identitario, y apunta que dicho trauma puede permanecer en estado de latencia hasta ser reactivado, especialmente por un líder, cuando la comunidad enfrenta conflictos o cambios drásticos (p. 88). A diferencia de las conmemoraciones, en las que pasado y presente están claramente diferenciados, el trauma elegido activado hace que el tiempo colapse, de manera que los daños presuntamente recibidos por los ancestros sean experimentados como actuales por la comunidad, lo cual puede despertar ánimos de recuperar lo que fue

[156] Ricœur (2000) va más allá, cuestionando cualquier tipo de acontecimiento fundacional: «Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son esencialmente actos violentos legitimados después por un Estado de derecho precario. Lo que fue gloria para unos fue humillación para los demás. A la celebración de un lado, corresponde del otro la execración. Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación» (p. 108).

perdido (territorios, por ejemplo) o cobrar venganza (p. 89).

Siguiendo la conceptualización de Volkan, McAfee (2019) explica que cuando hay una amenaza para la identidad de un grupo, acaece el *miedo a colapsar*[157], bajo cuya influencia las comunidades políticas se aferran a *traumas elegidos*, cuyo hilo ha sido transmitido inconscientemente a través de las generaciones, los cuales se reviven como si acabaran de ocurrir (p. 227) y emerge un nosotros reificado (p. 228). Dichas comunidades, añade, tienden a retornar a estados primitivos de defensa, lo cual incluye fantasías melancólicas de orígenes naturales, negación esquizoparanoide de la ambigüedad e incapacidad para tolerar la imperfección. Considera que estas fantasías preparan el terreno para el ascenso de líderes fuertes que se proyectan como capaces de resolver todos los problemas (pp. 213-214).

Según McAfee, la política es asechada por fantasmas, viejas heridas y traumas, pérdidas por las que no se ha hecho o no se ha culminado el duelo, que operan en el presente de un modo subterráneo y que, alimentadas por los *síndromes de idealidad*, conducen a ansiedad y paranoia en la escala social. Este temor puede ser el terreno propicio para que cierto tipo de líderes políticos conduzcan a las comunidades a confrontaciones violentas con otras comunidades (p. 6). A modo de ejemplo, cuenta que las madres serbias cantaron a sus hijos, durante siglos, historias del príncipe serbio Lazar, martirizado durante la invasión otomana, y cuya muerte dejó a la nación en un duelo inacabado. El ánimo vengativo, sin embargo, solo se convirtió en pasaje al acto cuando Milošević usó el relato desde su posición de líder de la nación (p. 214).

A propósito de la venganza y la enemistad entre comunidades, Volkan (2018) postula que cuando dos comunidades están en conflicto, el enemigo es real, pero también es solo fantaseado (p. 126). El ánimo vengativo derivado del *trauma elegido* crea para el *nosotros* herido, a unos *otros* concebidos como victimarios, como enemigos, y, por tanto, objetivos potenciales de la venganza y el desprecio. McAffe (2019) identifica cuatro tiempos asociados con la venganza en la escala social: un pasado arcaico; un pasado construido; el aquí-y-ahora, que puede ser asechado por el *miedo a colapsar* que reactiva una

[157] El concepto se aborda en la siguiente sección.

memoria no vivida e inconsciente del pasado arcaico y su final cataclísmico, y un futuro que puede retornar, en un círculo vicioso, al pasado construido de un modo reificado o que puede abrirse a nuevos futuros (p. 217 y 231).

Los afectos vengativos, explica McAfee, están arraigados en una especie de inconsciente colectivo y, en esa medida, se hacen impermeables a la argumentación racional[158]; por lo tanto, es necesario comprender esos afectos, hacer que la gente preste atención a los impulsos agónicos primitivos que permiten la emergencia de esos nacionalismos virulentos. Que se tome el camino del estancamiento en el pasado o el de la apertura al futuro depende, en gran medida, de que se logre culminar o no el trabajo del duelo, que es, en sí mismo, un trabajo de la memoria.

4.2.2. Marcos de guerra y culturas del odio y del no perdón

Las *memorias heridas* sientan, pues, las bases de culturas de la memoria proclives al odio, la exclusión y la violencia, cuya raigambre dolida eclosiona gracias al asentamiento cultural de actitudes de no pensamiento y no comprensión (*banalidad*), que son uno de los factores que se pueden cristalizar en los totalitarismos, como explica Arendt (2019 [1951], 2005 [1953], 2010 [1953], 2009 [1958] y 2005 [1971])[159]. Además de las memorias en *pathos*, y en la base de estas, el odio encuentra su raíz en las concepciones que se tengan de *los otros*, las cuales obedecen a cierto tipo de marcos culturales que no son otra cosa que «moldes prefabricados» en los que el odio puede verterse (Emcke, 2018 [2016], p. 17). En esta sección se procura una aproximación a dichos marcos, en condiciones generales y en condiciones bélicas.

4.2.2.1. Los otros: odio y miedo

Un punto de partida para esta reflexión es preguntarse cómo ha sido concebido *el otro*: Schumacher (2007 [2002]) apunta que el otro bíblico tiene un alcance local y comunitario,

---

158 En un sentido similar, Ricœur (2000) considera que la *memoria repetición*, que puede conducir a la venganza como impulso colectivo, resiste a la crítica, en contraste con la «memoria-recuerdo», que es la que se persigue en la perlaboración (p. 215).

159 Esto se desarrolló en el apartado relativo a la *comprensión*.

en tanto «el prójimo de la Biblia no es cualquier otro, sino […] el que pertenece al mismo grupo», y destaca la ampliación paulatina de este prójimo local al ser humano en general (pp. 62-63). Sin embargo, se trata de una ampliación cargada de ambivalencias similares a las descritas respecto a la tensión entre perdón y venganza en la civilización occidental[160]. *Los otros*, *ellos*, se definen a partir de pequeñas diferencias (raza, etnia, religión, nacionalidad, ideología política, clase social, género, orientación sexual, estilos de vida…) y se oponen a *nosotros*, en una antinomia que con frecuencia conduce al menosprecio, la enemistad y la aniquilación.

Appadurai (2007 [2006]) apunta que «la creación de los otros como colectivo, o de un *ellos*, es un requisito que, mediante la dinámica de la construcción de estereotipos y del contraste de identidad, contribuye a colocar los límites y a demarcar la dinámica del *nosotros*» (p. 69). *El otro* sigue siendo un misterio que es mejor arrojar fuera de los confines del mundo conocido, fuera del logos, al otro lado de tabúes discursivos que se convierten en abismos, zonas prohibidas de la geografía social, a las que nadie debe asomarse, de donde nadie debe retornar. Volkan (2001) cuenta que en conversaciones con colectividades en conflicto en las que ha participado, las historias individuales que emergen suelen referirse a lo que *otros* nos hicieron a *nosotros* (p. 83).

A partir de la constatación de Todorov (2007 [1982]) respecto a que «la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad en identidad» (p. 157), Emcke (2017 [2016]) deriva el modo en que la diferencia se trastoca en inadecuación, lo cual conduce a la exclusión y el rechazo (p. 111). Lo *otro*, a su juicio, se concibe como la fantasía de un poder supuestamente peligroso o de algo supuestamente inferior» (p. 14). De esta manera, el otro resulta ser «aquel a quien cualquiera puede denunciar o despreciar, herir o matar impunemente» (p. 14). El otro, como señala Appadurai, amenaza mi identidad:

> la violencia a gran escala no es simplemente el producto de identidades antagónicas, sino que la violencia misma es una de las maneras a través de las que se produce la ilusión de unas identidades fijas y plenas, en parte para contrarrestar las incertidumbres acerca de la identidad que la circulación global invariablemente produce (p. 20).

---

[160] En el apartado «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón», de la introducción.

El *otro*, además, no es un *alguien específico*, sino un *cualquiera de otro grupo*, a quien se le atribuyen las características estereotípicas de dicho grupo. Como resultado de la incapacidad para desagregar una comunidad humana y reconocer y empatizar con las diversas individualidades que la conforman, toda la colectividad ajena se pretende ver como el enemigo, de un modo que se inscribe en marcos culturales del odio. Así lo explica Emcke (2017 [2016]):

> El odio […] no es individual ni fortuito. No es un sentimiento difuso que se manifieste de repente, por descuido o por una supuesta necesidad. Este odio es colectivo e ideológico. El odio requiere unos moldes prefabricados en los que poder verterse. Los términos que se emplean para humillar; las cadenas de asociaciones y las imágenes que nos permiten pensar y establecer clasificaciones; los esquemas de percepción que empleamos para categorizar y emitir juicios están prefijados. El odio no se manifiesta de pronto, sino que se cultiva (pp. 17-18).

Del odio, Emcke dice que «es incapaz de esquivar su propio objeto o alejarse de él; necesita tenerlo a una distancia razonable para poder *aniquilarlo*» (p. 57) y que «del mismo modo que la consideración y el reconocimiento presuponen conocer al otro, el odio y el menosprecio presuponen con frecuencia desconocerlo» (pp. 62-63). La existencia del otro, pues, pretende ser negada simbólicamente, en ese mismo desconocimiento, ese borramiento tanto de lo particular que diferencia al otro del grupo con el que se asocia y del estereotipo con el que se etiqueta, como de lo general que se tiene en común con este, y también puede ser negada fácticamente, a través del genocidio. Pero, ¿por qué el otro merece semejante repudio?

Respecto al odio a los extranjeros, y el antisemitismo particularmente, Freud (1991 [1937-1939]) cuestiona cómo «la intolerancia de las masas se exterioriza con más intensidad frente a diferencias pequeñas que frente a diferencias fundamentales» (p. 87). Previamente, en *El tabú de la virginidad* (1992 [1918]), había acuñado el concepto de *narcisismo de las pequeñas diferencias*, con base en los escritos del antropólogo británico Ernest Crawley:

> Crawley señala que cada individuo se separa de los demás mediante un […] *tabú de aislamiento personal*, y que justamente en sus pequeñas diferencias, no obstante su semejanza en todo el resto, se fundamentan los sentimientos de ajenidad y hostilidad entre

> ellos. Sería seductor ceder a esta idea y derivar de ese *narcisismo de las pequeñas diferencias* la hostilidad que en todos los vínculos humanos vemos batallar con éxito contra los sentimientos solidarios y [que es] yugular al mandamiento de amar al prójimo[161] (p. 195).

En *El malestar en la cultura* (2013 [1930]), a propósito del control de la agresividad en la vida social y en relación con los nacionalismos, se vale de este concepto para explicar por qué son las comunidades vecinas las que más se agreden (p. 114). Señala que, dada la agresividad humana que subyace los esfuerzos culturales por contenerla, se opta por crear unos otros, ajenos al grupo, en quienes volcarla: «Siempre se podrá vincular amorosamente entre sí a mayor número de hombres, con la condición de que sobren otros en quienes descargar los golpes» (p. 113). En todo caso, Freud apuesta por que la meta de la cultura sea consolidarse en una unidad más vasta, sin exclusiones: la de la humanidad.

En el juego de dominación de los otros, se observan los casos en los que el otro objeto de menosprecio y violencia es muy distante y desconocido, como en el caso de la colonización de América y África, o es un otro próximo, con quien se tiene, incluso, una historia reciente compartida. Volkan (1991) se pregunta por el tránsito de las guerras entre los Estados-nación, de los siglos XIX y XX, hasta las guerras actuales entre pueblos del mismo Estado, y pone como ejemplos los casos de los Balcanes, de la República de Georgia y del conflicto entre tutsis y hutus. Se trata de comunidades que vivieron juntas por décadas y que de pronto se transformaron en enemigas. Para explicar estos fenómenos se centra en cómo se conforma la identidad colectiva y cómo su preservación puede conducir a la violencia de una colectividad sobre otra.

Define la *identidad colectiva* como la experiencia subjetiva de miles o millones de personas vinculadas a través de un sentimiento de igualamiento[162], aunque un número importante de las características consideradas propias sean compartidas con otras colectividades (p. 81). En situaciones de crisis, como cambios políticos drásticos,

---

[161] El análisis se remonta al mundo primitivo, para desmentir su supuesta falta de represión sexual, y analiza los sentimientos fundados en el temor del hombre hacia la mujer.

[162] Usa la expresión «sameness».

conflictos sociales o guerras, los individuos tienden a buscar protección en su identidad colectiva y también a protegerla y, bajo condiciones extremas, pueden llegar a hacer cualquier cosa, sádica o masoquista, para conservarla, y en pos de esto buscarán y rodearán a un líder que prometa defender su causa, sin importar los medios que use (p. 84).

McAfee (2019) explica el *miedo a colapsar* en relación con la aproximación que hace Winnicot a los impulsos agónicos, considerados por él como guardianes contra la pérdida extrema del *self*, y con lo que Kristeva denomina *síndromes de idealidad*, que consisten en fantasías de perfección o demonización que conllevan intolerancia a la ambivalencia, la complejidad y la ambigüedad (pp. 5-6). Este temor inconsciente a desintegrarse, a perder entidad, conduciría a los individuos a integrarse o a mantenerse integrados a colectividades y a asimilar sus patrones ideológicos de identidad, incluidos aquellos que se inscriben en la colectividad de modos no (plenamente) conscientes, como el *miedo a colapsar* en la escala colectiva, es decir, la escala política.

Por su parte, Appadurai (2007 [2006]) se pregunta «por qué los números relativamente pequeños que dan a la palabra *minoría* su significado más simple y que usualmente suponen una debilidad política y militar no impiden que las minorías sean objeto de temor y de furia» (p. 67). Parte de su respuesta se centra en las *identidades predatorias* «cuyas construcción social y movilización requieren la extinción de otras categorías sociales próximas, definidas como una amenaza para la existencia misma de determinado grupo definido como *nosotros*» (p. 69). Surgen de pares de identidades, a veces de conjuntos de más de dos, que poseen una larga historia de estrecho contacto, mezcla y cierto grado de formación de estereotipos mutuos» y «una de las identidades de esos pares o conjuntos a menudo se vuelve predatoria al movilizarse y concebirse a sí misma como una mayoría amenazada» (pp. 69-70). Uno de sus móviles es *angustia de lo incompleto*, que se produce «cuando algunas minorías (y sus números pequeños) recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha» (p. 22). Aunque, en la cita, él se refiere a las minorías étnicas, se puede concebir esta angustia en relación con todas las

minorías[163].

En la idea de *angustia* se cifra el binomio que puede conducir a la violencia: odio / miedo. Emcke apunta que «son numerosas las fuerzas de tipo afectivo que minan la disposición de una sociedad a mostrar compasión», entre ellas, siguiendo a Nussbaum, menciona el miedo, el asco y el narcisismo (p. 44). Para Han (2017 [2016]), «el miedo presupone la negatividad de lo completamente distinto» (p. 47); no obstante, a lo que conduce el miedo es a anular o contener la negatividad, a pretender anularla. A partir del Seminario 10, de Lacan («La angustia»), el filósofo surcoreano señala que «lo *completamente distinto*, inasequible a toda previsión, que no se somete a ningún cálculo y que infunde miedo, se manifiesta como *mirada*» (p. 73). No sabemos qué ven los otros en nosotros, qué les transmite esa visión ni cuál será su reacción ante ella: estamos a merced de su mirada.

Adicionalmente, la estereotipación que se vuelca sobre los otros se inscribe en lógicas maniqueas: nosotros-buenos, ellos-malos. Hay dos bandos: los míos y los otros, aunque tanto los míos como los otros sean desconocidos, los otros son potencialmente enemigos y receptores de mi miedo/odio. Para Todorov (2002 [2000]), participamos de una distribución maniquea del mundo, punto de partida de los totalitarismos, cuando «vemos como puros enemigos que deben suprimirse a los protagonistas de lo que consideramos el mal» (p. 168). A modo de ejemplo, León (2004) señala que «la interpretación del otro como causa del mal» está en la base del odio que condujo a la masacre de hutus sobre tutsis (p. 219).

El miedo/odio se alienta comunitariamente, se inscribe en los marcos culturales como modo de relación con los otros y como factor identitario de los nuestros, especialmente, en el ámbito nacional. Para Anderson (1991 [1983]), la *nación* es una *comunidad política imaginada* tanto en relación con los límites que le son inherentes como en relación con su soberanía, de un modo tal que, en la estela del nacionalismo, ha conducido a millones

[163] Es fácil imaginar cómo, en esta relación entre mayorías y minorías, las versiones mayoritarias tienden a imponerse en las pugnas por la memoria. A propósito, Emcke (2017 [2016]) se pregunta «cómo crear una cultura del recuerdo sin convertirla en una historia étnica excluyente» (p. 43), idea que se puede extender a historias políticas, económicas, religiosas, migratorias, del género, de la sexualidad, de los conflictos y los agentes sociales, etc.

de personas a matar y morir en función de «imaginaciones tan limitadas» (p. 25). Plantea que el nacionalismo debe entenderse: «alineándolo, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron, de donde surgió por oposición» (p. 30). Sitúa la emergencia de las ideas de nación y de nacionalismo en la Modernidad, y en oposición a los enfoques primordialistas, concibe su creación en pos de metas políticas y económicas. Las violencias que obedecen a pretensiones sobre el territorio que correspondería a cada nación por razones históricas se superponen con las raciales y religiosas[164], si bien, con frecuencia, estas hermandades imaginarias se usan para enmascarar metas económicas de tipo colonialista. Y suele ser en el marco de aspiraciones políticas y económicas de ese tipo que se instrumentaliza el miedo/odio inoculado en la identidad nacional o comunitaria para justificar la guerra y el genocidio, como lo explican Volkan, McAffe, Appadurai y el mismo Anderson.

4.2.2.2. Los marcos de enemistad y guerra

Butler (2010 [2009]) hace notar el modo en que nuestros marcos culturales, pero en especial los *marcos de guerra*, llevan a valorar unas vidas, con las que es posible identificarse, por encima de otras. Su indagación se centra en «los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás» y su premisa es que «dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras» (p. 13).

En un sentido similar, Emcke (2017 [2016]) se pregunta qué factores ideológicos, emocionales y psíquicos conducen a que unas personas sean incapaces de atender el miedo y el sufrimiento de otras, es decir «condicionan su mirada que no percibe a las personas como tales» (p. 51). Relaciona estos factores con normas que establecen «lo que se ve y lo que no se ve» (p. 26), produciendo una invisibilidad social que desorienta a quienes son excluidos o maltratados y «anula su capacidad de defenderse». Y se pregunta:

---

[164] Anderson se opone a quienes cifran la idea de nación en la raza y la religión. No obstante, es innegable que en la concepción de sí mismas de muchas naciones, imaginariamente, la raza y la religión, o al menos los procesos históricos de poblamiento del territorio dentro de lógicas raciales y religiosas, ocupan un lugar predominante. Que el racismo y la intolerancia religiosa no se contengan exclusivamente en el nacionalismo no excluye que tengan un peso importante en su definición fáctica, al menos en lo concerniente a un número destacado de naciones.

«¿En qué marco se fijan los patrones interpretativos según los cuales determinadas personas son catalogadas como invisibles e insignificantes o como amenazantes y peligrosas?» (p. 27). Para ella «la percepción —el campo visible—, no es neutral, sino que está predeterminada por esquemas históricos que solo registran o toman nota de lo que encaja en ellos» (p. 89).

Los marcos legales y las normas de hecho definen en gran medida lo que es considerado correcto en un contexto determinado. Esto se ejemplifica en el *Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios*, en el que el teólogo, filósofo y jurista español Juan Ginés de Sepúlveda (1996 [1550]) llegó a afirmar que

> con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los varones […] y estoy por decir que de monos a hombres (p. 101).

Arendt (2007 [1964]) destaca hasta qué punto los marcos normativos pueden trastocar, incluso, lo que se entiende por bien y mal. Respecto al Tercer Reich y sus políticas de exterminio, dice: «Las personas que obraron mal estaban muy impuestas de la letra y el espíritu de la ley del país en que vivían. […] Actuaron en condiciones en las que todo acto moral era ilegal y todo acto legal era un delito». Así mismo, pone en duda que exista «una facultad humana independiente, sin apoyo de la ley ni de la opinión pública, que juzgue de manera totalmente espontánea y de raíz cada acto y cada intención en toda ocasión que se presente» (p. 68). Sontag (2014 [2003]) destaca el modo en que esto queda recogido en las imágenes del horror: «Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizás se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo» (p. 97) y agrega: «Lo que es *bárbaro* para unos es el "solo estoy haciendo lo que hacen los demás" para otros» (p. 81)[165].

Respecto a estos marcos, que legitiman la opresión y el menosprecio por los otros, se puede pensar en actitudes relativamente asentadas, consolidadas, en las sociedades, como

[165] Esto refrenda que las ideas sobre el bien, el mal y los límites entre uno y otro anidan en los marcos culturales y pueden ser aprendidas y desaprendidas.

puede ser el caso de la España imperialista a la que da voz De Sepúlveda y en actitudes que se consolidan en un momento dado, resultado de la *cristalización* de múltiples factores, como en el caso de la Alemania nazi, y, en ambos casos, en la posibilidad de elevar una voz divergente, como lo hace Bartolomé de las Casas, o de ejercer algún tipo de resistencia. A la moralidad del accionar individual se puede asociar la dimensión ética del *ideal del yo* y su arraigo en unos ideales colectivos que se constituyen, a su vez, en unos marcos sociales particulares. Incluso si los marcos sociales son benévolos, tienden a la ambivalencia por no haber podido desprenderse del lastre de unos modos arcaicos[166] de relación con los otros, de manera que la adscripción a principios morales comunitarios de tipo benévolo puede llegar a trastocarse, por ejemplo, debido a la sumisión a un líder que eleva a norma visiones que se creían dejadas atrás[167] y que se convierten en visiones mayoritarias en contextos en los que la masa aplana o dificulta la posibilidad de expresar disensos.

Freud (2022 [1921]) atribuye al individuo subsumido en la masa «rasgos de debilitamiento de la actividad intelectual, desinhibición de los afectos, incapacidad de moderarse y de diferir la acción, tendencia a trasgredir todas las barreras en la exteriorización de los sentimientos y a su total descarga en la acción» (p. 111). Tal riesgo es mayor si en una sociedad determinada no están suficientemente asentados unos límites fundamentales. Para Baudrillard (1998 [1997]), «el bien se halla en la clara oposición entre el bien y el mal. El mal está en la indiferenciación de los dos» (p. 45). Marcos que tradicionalmente han sido de exclusión del otro, propensión a la reificación y ambivalencia moral asentada socialmente respecto a los límites son favorables a lo que Arendt denomina *banalidad del mal*. Se trata, además, de marcos propicios para la guerra.

Para Butler (2010 [2009]), «la guerra esta, en cierta manera, enmarcada/manipulada para

---

166 Pineda Camacho (2007 [2002]) destaca la existencia de comunidades que tienen arraigada en su *ethos* la participación en guerras y el recurso de la venganza. Toma como ejemplo a los tipinambás de Brasil: «El ideal del hombre tupinambá fue —como en muchas sociedades— participar en la guerra, capturar y sacrificar enemigos […] Los hombres capturados no huían, sino que aceptaban la muerte con honor, con la seguridad de que serían vengados a su vez por los suyos». En este contexto, explica, el perdón «sería una deshonra para el enemigo» (p. 90).

167 El problema del autoritarismo, la personalidad autoritaria (Adorno y otros, 2006 [1969]) y las culturas políticas viciadas de autoritarismo (Craig y Cornelius, 1980) también es una perspectiva interesante para abordar la cuestión del mal que se hace norma.

controlar y potenciar el afecto con relación a la capacidad diferencial que tiene una vida para ser llorada, así también la guerra enmarca/manipula distintas maneras de pensar el multiculturalismo y ciertos debates sobre la libertad sexual» (p. 47). A su juicio, en las condiciones bélicas contemporáneas,

> la condición de precariedad compartida conduce no al reconocimiento recíproco, sino a una explicación específica de poblaciones marcadas, de vidas que no son del todo vidas, que están modeladas como *destructibles* y *no merecedoras de ser lloradas*. Tales poblaciones son *perdibles*, o pueden ser desposeídas, precisamente por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas (p. 53).

A su juicio los marcos de guerra no solo tienden a forcluir la valía de las existencias ajenas, en su carácter frágil y precario, sino a precarizarlas[168] aún más. Su postulado es que, en estos marcos, ciertas vidas son menospreciados, como si no fueran dignas de haber sido vividas, por lo cual, sus muertes no merecen ser lloradas: «Hay una vida […] que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando se pierda. La aprehensión de la capacidad de ser llorada precede y hace posible la aprehensión de la vida precaria» (p. 33). Ella concibe los *marcos de guerra* como marcos epistemológicos dentro de los cuales ciertas vidas «nunca se consideran vividas ni perdidas» (p. 13) y

> aquellos cuyas vidas no se *consideran* susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte (p. 45).

Destaca, pues el rol que tienen los marcos socialmente construidos en esta incapacidad de sentir empatía: «Tales marcos estructuran modos de reconocimiento, especialmente en épocas de guerra». Y añade:

---

[168] En la traducción se usan los términos *precariedad*, «como una condición compartida» (p. 50), puesto que «la vida exige que se cumplan varias condiciones sociales y económicas para que se mantenga como tal» (p. 30), y *precaridad* (aquí se prefiere *precarización*), «como la condición políticamente inducida que negaría una igual exposición mediante una distribución radicalmente desigual de la riqueza y unas maneras diferenciales de exponer a ciertas poblaciones, conceptualizadas desde el punto de vista racial y nacional, a una mayor violencia» (p. 50).

> No podemos reconocer fácilmente la vida fuera de los marcos en los que esta es dada, y dichos marcos […] constituyen unas condiciones sostenedoras para esa misma vida. Las condiciones tienen que ser sostenidas, lo que significa que existen […] como instituciones y relaciones sociales reproducibles (pp. 43-44).

Una de las razones por las que se resta valía a las vidas ajenas es que a esos otros se les conciba como enemigos. Para Butler (2010 [2009]), «cuando una población parece constituir una amenaza directa a mi vida, sus integrantes no aparecen como *vidas* sino como una amenaza a la vida» y, en esta lógica, se les despoja de su humanidad:

> Esos a los que nosotros matamos no son del todo humanos, no son del todo vidas, lo que significa que no sentimos el mismo horror y la misma indignación ante la pérdida de sus vidas que ante la de esas otras que guardan una semejanza nacional o religiosa con nuestras propias vidas (p. 69).

Los marcos de guerra acarrean la deshumanización del enemigo. Sontag destaca que «al definir a un pueblo como menos humano que otro, legitiman la tortura y el asesinato» (p. 81). En este escenario, como señala Segato (2020),

> la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de la crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predadora. La crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisista y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de los otros (p. 27).

En cualquier caso, aunque se ha hecho énfasis en que el otro a cuya existencia se resta valía por cuenta de los marcos de guerra es el que pertenece a otra comunidad, dichos marcos, así sea en una escala diferente, también alojan el menosprecio por las vidas de integrantes de la propia comunidad. En la guerra no solo se borra la humanidad de integrantes de otras comunidades, los enemigos, sino que se juega la idea de miembros de la propia comunidad que se consideran prescindibles o imprescindibles —peones y nobles, en un tablero de ajedrez—.

Todo se inscribe en escenarios que producen lo que Segato (2020) denomina *pedagogías de la crueldad*:

> Todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, estas pedagogías enseñan algo que va

> mucho más allá del matar, enseñan a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto (p. 27).

En este punto se quiere llamar la atención sobre dos cuestiones que se han apuntado: que los marcos de exclusión de los otros, y en particular los marcos de guerra, instituyen la crueldad y la empatía selectiva como pedagogía hegemónica, y que las ideas sobre el bien, el mal y los límites entre uno y otro anidan en los marcos culturales y pueden ser aprendidas y desaprendidas. Incentivar, en estos contextos, culturas de la memoria sosegada y del perdón conlleva oponer pedagogías alternativas a las de la crueldad y la relativización del mal. En los siguientes apartados se explora la posibilidad de pedagogías y culturas del perdón, como expresiones deseables de las culturas de la memoria, y, en el siguiente capítulo, el rol que pueden jugar las artes en producir estéticas del perdón que participen de dichas pedagogías.

4.3. Culturas del perdón

El poema *Súplica de amor*, de Héctor Rojas Herazo (2005 [1961]), recoge algunas de las implicaciones de lo que tenemos en común como seres humanos: la soledad que nos aísla («por el oleaje de una soledad más antigua que Dios»), el hecho de estar arrojados a la muerte y nuestra consiguiente fragilidad («por el difunto que duerme en mi costado izquierdo»), la dificultad para constituirnos al margen del daño y la culpa («por mis ojos culpables de todo lo que existe»), el costo y el valor de estar vivos, como seres únicos, en cuya existencia nuestros ancestros y la naturaleza han empeñado sus recursos («por el aullido de mi madre / cuando mojé sus muslos como un vómito oscuro», «por la tierra recogida en mi sangre»). Y todas esas implicaciones de lo humano se resumen al final en una súplica: por todo ello, «ámame» (p. 43). Butler destaca esta fragilidad, esta *precariedad* de lo humano, y hace énfasis en que de tal carácter se tendría que desprender un deber ético con los demás integrantes de la especie: no sumar precarización a la precariedad.

Ante la oposición, constitutiva del odio y de la guerra, entre *ellos* (los otros) y *nosotros*, es necesario procurar una respuesta positiva para la pregunta ¿es posible un *nosotros* que incluya siempre a *los otros*? Quizás sea inevitable que tiendan a formarse, en diferentes contextos, oposiciones entre los dos grupos, pero debería tratarse siempre de oposiciones

temporales y que no impliquen exclusiones reales ni mucho menos violentas. Es decir, que, aunque de vez en cuando se mencione un *nosotros* excluyente de algún conjunto parcial de *los otros*, no se pierda de vista que también hay un *nosotros* que nos abarca a todos, como pasajeros de la misma nave, y es ese el que se debe privilegiar. En esta sección se explora esa posibilidad, asociada con que se asienten culturalmente predisposiciones favorables al perdón y a actitudes emparentadas con este, como la empatía, la comprensión, la compasión y la ternura.

La venganza, el perdón, la demanda de castigo y el rencor son configuraciones de la memoria, pero, a diferencia de ellas, el perdón favorece la despresentificación del pasado; lo sitúa en su lugar, para dar tiempo al presente de abrirse al futuro; esto es, favorece el reinicio y la recuperación de la autonomía sobre el tiempo. En contraste, en una cultura de la memoria centrada en el daño, en la inmediatez emocional relacionada con este y en el afán retaliativo, como señala Nussbaum (2018 [2014]), «las personas no pueden ser ellas mismas: son esclavas de un pasado que las atormenta» (p. 21).

Se entiende una *cultura del perdón* como aquella que acoge y estimula un conjunto de actitudes benévolas como respuesta al daño, pero no injustas con las víctimas, y que apunten a la valoración social de tres ideales: desde la perspectiva de la parte agraviada, al sosiego de los afectos dolidos y al perdón (al mismo tiempo, al reconocimiento de la validez del enojo, como respuesta al daño, y de la prerrogativa de no perdonar[169]); desde la del infractor, a cumplir las condiciones del perdón intersubjetivo, y desde la perspectiva institucional, a procurar leyes, y aplicaciones de estas, compasivas y orientadas al perfeccionamiento moral, a las segundas oportunidades y a la reconciliación, sin que se llegue al límite de una impunidad que implique injusticia frente a las víctimas, desestimule el respeto por las normas y aliente el recurso a la *justicia por mano propia*.

Un rasgo de esta cultura es descrito por Nussbaum (2018 [2014]) cuando caracteriza un entorno opuesto a la ira hacia los oponentes: «una actitud mental que separa

[169] Una cultura del perdón, en tanto favorezca la voluntad de comprensión de los motivos ajenos, también debe favorecer el respeto por la decisión de las partes agraviadas de no perdonar, en lo que compete a su fuero individual, y debe generar empatía frente a sus razones sin que esto implique que se comparta su resentimiento.

cuidadosamente el acto de quien lo comete, critica y repudia el acto negativo, pero no le imputa un mal inalterable a las personas» (p. 344). Una cultura del perdón debe traer consigo la comprensión de que, primero, nuestra imperfección humana nos puede llevar a cometer errores que afecten a otros («Quien esté libre de pecado que lance la primera piedra»); segundo, nuestras circunstancias diferenciales pueden favorecer que unos cometan errores más graves que otros, y, tercero, como sujetos morales, somos susceptibles no solo de error, sino de perfeccionamiento moral, tanto en la escala individual como en la colectiva. En el marco del *pensamiento débil*, una cultura del perdón alienta **1)** procurar el no juicio y, en especial, el no juicio apresurado, y **2)** si se hace el juicio, que sea benévolo, compasivo y orientado al bienestar y al perfeccionamiento moral de todas las personas de la comunidad, incluida la que cometió la infracción.

Las actitudes deseables en un contexto cultural de esta índole no se restringen al perdón entendido en algún sentido estricto, sino que convocan un amplio rango de actitudes de su espectro o que le son vecinas, aglutinadas en torno a dos mínimos: no rencor (aun así, comprensión por quien no logra sacudírselo) y, principalmente, no venganza (aun así, compasión frente a quien se embarca en la doliente travesía vengadora). En esa medida, aunque el perdón explícito y pleno sea preferible, también tienen cabida desde la tolerancia indiferente hasta el no juicio y la propensión a la comprensión. De un modo central, las culturas del perdón participan de culturas de paz y acogen los principios de la no violencia.

Por otra parte, aunque las culturas del perdón son expresiones deseables de las de la memoria, exceden el problema de la memoria, puesto que, además de la memoria dolida y la propensión a la venganza, las actitudes propias de las culturas del perdón (comprensión, empatía, compasión, solidaridad, reconocimiento del otro, etc.) se orientan a contrarrestar otras fuentes del daño que no necesariamente buscan justificación en el pasado y conducen a la *banalidad del mal*, como la explica Arendt. En las culturas del odio se mezclan e intersectan actitudes afincadas en determinados modos de asumir el pasado colectivo, pero también actitudes que obedecen a marcos sociales y políticos de exclusión y menosprecio por *los otros*, marcos que pueden llegar a naturalizarse y asumirse como modos incuestionables de relacionamiento.

Que el perdón sea una disposición cultural implica que debe inscribirse en los marcos de la cultura y, en la medida en que se conciba que se trata de una actitud no suficientemente asentada en ellos, su arraigo depende de unas *pedagogías* que hagan contrapeso a las *pedagogías de la crueldad*, conceptualizadas por Segato, y que desestabilicen los marcos que alientan el odio, la exclusión y la empatía selectiva. En un sentido compatible con esta idea, a partir de su análisis y puesta en relación de los discursos y trayectorias de Gandhi y King, respecto a dejar atrás la ira, Nussbaum concluye que «esta manera de relacionarnos con otros puede *enseñarse y aprenderse* y que la creación de un clima emocional público no es idealismo ingenuo» (p. 339). Este *clima* al que se refiere responde a lo que aquí se denomina *culturas del perdón*.

Por su parte, Pinkola (2024 [1995]), si bien plantea que el perdón puede depender de los temperamentos: «Algunas personas, por temperamento innato, pueden perdonar con más facilidad que otras. En algunas se trata de un don», destaca que «en la mayoría de los casos es un don que hay que *aprender* tal como se aprende una técnica» (p. 541). Para Etxeberria Mauleon (2016), la *educación de las emociones* implicadas en el memorar social debe apuntar a forjar culturas de paz (p. 239). En tanto «el perdón es un acto íntimo», Schumacher (2007 [2002]) se pregunta cómo se puede pensar en una cultura política del perdón (p. 60). Si bien él no se detiene en el tránsito de lo íntimo a lo social, apunta que «es a través de la *educación sentimental* que encontramos el valor de perdonar, cuando el perdón, por indeseable y poco razonable que parezca, sea ineludible y políticamente imperioso»[170] (p. 68).

[170] Aunque comparto el reconocimiento que hace Schumacher (2007 [2002]) de la relevancia de la educación sentimental, discrepo respecto a la jerarquización que establece entre perdón y justicia y lo que de allí se deriva para la concepción de las culturas del perdón, por cuanto sus reflexiones implican que el recurso del perdón a escala social entraña algún grado de defectividad cultural. Mi discrepancia es en tres aspectos: Primero, aborda la relación perdón – justicia desde una perspectiva evolutiva: él considera que, dentro de una cultura ideal, la justicia, guiada por la razón, supliría las funciones que tenía el perdón en las sociedades anteriores a la secularización (p. 63). Segundo, la enmarca en la dicotomía razón – afectos. Frente a estos dos puntos se puede señalar que incluso una sociedad que tiene como meta desarrollarse dentro de una cultura de la justicia puede recaer en los impulsos irracionales de la violencia más excesiva e incomprensible; por lo cual, lo que dicta la razón es el emparejamiento perdón – justicia, y no su disyunción. Por otra parte, la idea misma de una *educación sentimental* rompe con la disyunción entre razón y afectos. Es decir, si bien el perdón es el aplacamiento de un afecto como la ira, este no es solamente un afecto, sino también una toma de conciencia y una opción racional. Y, tercero, del emparejamiento perdón – justicia, por el que aquí se aboga, se desprende que no necesariamente deben ser concebidos como respuestas separadas, el primero frente

En efecto, una cultura del perdón no apunta solamente a la gestión de las desavenencias en la escala individual, sino a la consolidación de actitudes compasivas en la escala social. Situado en esta escala, Griswold (2007) se pregunta si el perdón puede ser concebido como una virtud pública, cívica o política (p. 134). Considera deseable que desde el ámbito político se promuevan culturas del perdón y la disculpa, si bien alerta sobre algunos de sus peligros: que se confundan los dos conceptos y que se politicen al punto de la coerción, la manipulación, la banalización y la imposición del perdón como un deber (pp. 181-183). Una cultura del perdón se forja en el sentido que Nussbaum (2018 [2014]) encuentra en *Euménides*: «tratar la ira como una enfermedad de la comunidad política y considerar la tarea pública como la cura y la reconstrucción de las relaciones interpersonales enfermas» por cuenta del ánimo vengativo arraigado socialmente (p. 265).

Por otra parte, respecto a la compasión, una actitud fundamental en las culturas del perdón, Nussbaum (2017 [2013]) plantea que «una de las tareas de cualquier uso político» de esta «consistirá en crear unas estructuras estables de interés por los demás, que extiendan ampliamente la compasión», especialmente en cuanto a la valía que se asigna a personas o animales susceptibles de recibirla (p. 179). De un modo afín, según registra Ricœur (2000), Klaus Kodalle[171] «propone como remedio para memorias enfermas la idea de la normalidad en las relaciones entre vecinos enemigos» y relaciona esta idea con la de una *cultura de la consideración* (p. 609). Ricœur observa una demanda moral de consideración respecto al ámbito de la culpabilidad criminal (p. 604); moderación, mansedumbre y clemencia, en el de la responsabilidad política, y «voluntad tenaz de comprender a esos otros a los que la historia hizo enemigos», en el de la responsabilidad moral (p. 609). En la estela del *espíritu del perdón* también sitúa la clemencia y la magnanimidad.

Perdón, comprensión, compasión, consideración, solidaridad, empatía, ternura… confluyen en los impulsos sociales que consolidarían culturas del perdón, que son formas

a contextos de exceso de violencia y la segunda a contextos de paz y ascendencia de las instituciones del Estado.

171 Kodalle, Klaus-Michael. (1994). *Verzeihung nach Wendezeiten*. Erlangen y Jena, Palm y Enke. (Conferencias inaugurales pronunciadas en la Universidad Friedrich-Schiller).

ideales de las culturas de la memoria y corresponden con el modo en el que Emcke (2017 [2016]) las describe:

> Solo una cultura del recuerdo que articule constantemente la esperanza de crear una sociedad inclusiva […] puede permanecer viva. Solo el recuerdo que, también en el presente, siga atento a los mecanismos de exclusión y violencia puede evitar que, en algún momento, pierda todo su sentido (pp. 191-192).

En todo caso, afianzar culturas del perdón en contextos dolidos y acechados por la guerra es un reto mayor, puesto que, además de los procesos lentos de pedagogía del perdón, la empatía, la compasión y la comprensión, se requiere de acciones institucionales que favorezcan el asentamiento y estabilización de dichas pedagogías y el sosiego de las memorias dolidas[172]. Los trabajos de la memoria son fundamentales en el camino hacia culturas del perdón, como se desarrolla a continuación.

4.4. Perdón, duelo y trabajos de la memoria

En esta sección se abordan los *trabajos de la memoria*, potenciales dinamizadores de las culturas del perdón, y se relacionan con los del duelo y la historia, que convergen en dinamizar cuestiones que les son centrales a estas: qué recordar (precisión histórica), cómo hacerlo (sosiego de afectos dolidos) y por qué (comprensión, atribución de sentido y dimensión ética del recordar). A modo de punto de partida, se contempla la falsa disyuntiva memoria – olvido y se desmiente que el olvido sea la meta del perdón.

---

[172] McAfee (2019) señala que las prácticas democráticas pueden movilizar a la gente de políticas esquizoparanoides a otras más deliberativas, que favorecen el trabajo de duelo (p. 214). Considera que, en el marco de las relaciones democráticas, la deliberación política es el camino para el reconocimiento del otro, lo cual consiste en procesos para hacer familiar lo extraño (lo incierto, lo forastero) sin reducir su alteridad (p. 7). Si no se debate y se lidia con la complejidad de las decisiones públicas, aparece la tendencia a demonizar a los oponentes, a dividir el mundo entre amigos y enemigos (p.10). Concluye que el trabajo deliberativo frente a asuntos polémicos siempre será un proceso afectivo y extenuante, que involucra reconocer los errores del pasado, encontrar modos de resolver viejos conflictos, comprender nuestra propia ceguera, admitir y sobrellevar nuestras imperfecciones y encontrar maneras de perdonarnos y perdonar a los otros (p. 239).

4.4.1. Perdón, memoria y olvido

Rieff (2012 [2011]) diferencia «entre la historia crítica de los historiadores y las memorias colectivas de los pueblos y naciones, psicológicamente verosímiles, pero de historicidad dudosa» (p. 13). Denuncia que la memoria histórica colectiva se aproxima al mito o a la ideología y la política contemporánea (p. 28) y le atribuye falta de precisión histórica y hondura política (p. 31). Añade que «siempre es selectiva, casi siempre interesada» y que «ha conducido con demasiada frecuencia a la guerra más que a la paz, al rencor más que a la reconciliación» (p. 37) e invita a platearse la posibilidad de que incluso «la memoria de un mal radical […] de nada sirve para proteger a la sociedad de los casos posteriores» (p. 51). Esta relativización de la validez y la utilidad de la memoria la plantea especialmente porque considera que «la justa medida de olvido comunitario es el *sine qua non* de una sociedad pacífica y decente» (p. 51). Se refiere a «la relación hostil entre tres objetivos virtuosos —la verdad, la justicia y la paz— en los periodos que siguen a guerras despiadadas, sobre todo en los casos en los que no hay un claro vencedor» (p. 39), contextos en los que la demanda de verdad y justicia pueden ir en contravía de la paz: «la rememoración colectiva no siempre ha sido un estímulo beneficioso para la paz y la reconciliación» (2018 [2016]), p. 109). Es en este sentido que aboga por el olvido.

Frente a los argumentos que plantea es necesario tener en cuenta varias cuestiones:

1. Una tensión central en los campos de la memoria es entre las versiones del pasado rigurosa y no rigurosamente reconstruidas o, incluso, entre las memorias manipuladas o intervenidas por los campos del poder frente a las éticamente orientadas siguiendo metodologías académicas rigurosas. En su argumentación, Rieff parece soslayar estas tensiones y esta diversidad, considerando el rememorar colectivo como uno solo, frente a cuyas fallas y a los riesgos que plantea, considera preferible el olvido. No obstante, lo que se pone en juego en lo que él describe no es la memoria en general, sino ciertos *abusos de la memoria*, como los que denuncian Volkan y McAffe y que se corresponden, especialmente, con las memorias manipuladas.

2. Las escalas sociales de valores pueden llegar a conducir a privilegiar la vida sobre la verdad, como salida a los conflictos, si bien, a mediano plazo, la negación del pasado se hace insostenible. Si se considera que la vida es un valor superior, se puede aceptar el

costo del silenciamiento de los hechos a favor de la pacificación; sin embargo, no se puede menospreciar el costo del silenciamiento para las víctimas y para la sociedad.

3. Es una falsa dicotomía la oposición paz con silenciamiento o lucha violenta en búsqueda de justicia y reconocimiento de la verdad: quizás una tercería sea imposible en ciertos contextos, pero **a)** No se puede renunciar a esas búsquedas y **b)** una vez lograda la meta de la paz, hacerla sustentable requiere la opción por el reconocimiento de los hechos históricos.

4. Es necesario señalar que existe una diversidad de tipos de conflictos y transiciones a la paz: transiciones sin derrotados (Chile y España); transiciones ambivalentes (Argentina); derrota de victimarios (II Guerra Mundial; Guerra de Secesión); prevalencia del victimario (Indonesia); conflicto reconocido (ex Yugoslavia); conflicto no plenamente reconocido o complejo (Colombia: cuáles son los actores y cuáles son los intereses).

5. Es necesario tomar en cuenta la potencial invisibilización de violencias estructurales que trascienden el conflicto coyuntural y los regímenes específicos, y que pueden estar en la base de la pugnacidad social: inequidad social, aporofobia, misoginia, homofobia, transfobia, depredación del medio ambiente, explotación cruel de los animales, etc.

6. El olvido no es una alternativa real a la memoria, puesto que no es siempre posible olvidar a voluntad, y no es una alternativa recomendable: en la escala social puede ocurrir algo equivalente a lo que ocurre con los recuerdos reprimidos en la esfera individual. El acallamiento de la memoria, especialmente la traumática, en la escala social, puede dar lugar al retorno de lo reprimido, en forma, por ejemplo, de melancolía o de compulsión de repetición. La mediación del trabajo de duelo y, en un sentido más amplio, del trabajo de memoria, es fundamental, tanto en la escala individual como en la colectiva, para superar el trauma y avanzar hacia la comprensión del pasado y el perdón.

7. Memoria u olvido es una falsa disyuntiva. Según Todorov (2018 [1995]), la memoria no se opone al olvido: «los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es […] una interacción de ambos» (p. 18). Enfatiza en que «un rasgo constitutivo de la memoria» es el olvido (Todorov, 2002 [2000], p. 153) y que esta consiste forzosamente en una selección (Todorov, 2018 [1995], p. 18). Para LaCapra, «un preciso trabajo de la memoria, verificado con espíritu crítico, está vinculado con el tipo

de olvido activo del pasado —la actitud de decir "lo pasado pasado está"—». Se trata, más que de un *olvido* a secas, de una voluntad de dejar atrás el daño y darse y dar a los otros la oportunidad de los reinicios. LaCapra remarca que esta actitud «es un complemento del recuerdo y del trabajo de la memoria, y no su alternativa» (p. 114).

Todorov (2002 [2000]) cita una explicación de Amerigo Vespucci de las guerras entre grupos indígenas durante la época de la Conquista: «No combaten por el poder, ni para extender su territorio, ni alentados por otro deseo irracional, sino a causa de un odio antiguo». También recuerda que «en Ruanda, los hutus quisieron eliminar a los tutsis para vengarse de las humillaciones sufridas durante las décadas precedentes». Ante la aparente constatación de que «la memoria de la violencia pasada alimenta la violencia presente», se pregunta «si el recuerdo del pasado lleva a la muerte, ¿cómo no preferir su olvido?» (p. 203)[173]. Y más adelante corrige: no necesariamente alimenta la violencia, sino que *puede* alimentarla. Aunque reconoce el riesgo de venganza que puede implicar la memoria colectiva de los daños recibidos, considera que la solución no es el olvido. Para ilustrarlo toma como referente lo reprimido (olvidado) en el inconsciente[174].

8. Ni en la escala individual ni en la social se pueden imponer una u otro. La gente recuerda lo que considera relevante recordar e, incluso, lo que antagoniza con la voluntad de olvido. En cualquier caso, como señala Ricœur (2000), el olvido no puede ser impuesto (p. 581). También hay una diversidad de formas del olvido: por destrucción de huellas, prohibición del recuerdo, distorsión o bloqueo[175] (formas de forclusión o represión de la memoria), y de reserva, de recuerdos apaciguados, olvido de lo irrelevante (formas en las que el olvido consiste en almacenar los recuerdos en el preconsciente, es decir, de desplazarlos de la conciencia sin borrarlos ni impedirlos). Se trata, en resumen, de un olvido disfuncional y otro funcional.

---

173 Igualmente presenta los ejemplos de la guerra en la antigua Yugoslavia, de las pretensiones territoriales de judíos, cristianos y musulmanes, de los católicos nacionalistas en Irlanda del Norte y de la Italia fascista y la Alemania nazi, casos en los que el arraigo de determinadas interpretaciones del pasado condujo a la violencia (Todorov, 2018 [1995], pp. 29-30).

174 Esta idea se amplía más adelante, en la sección «Trabajo de la memoria como perlaboración».

175 Todorov (2002 [2000]) se refiere a la desaparición de las huellas, la intimidación, los eufemismos y la mentira como estrategias para inhibir la recordación de los hechos en el marco de los totalitarismos (pp. 139-145).

9. En lugar de imponer o imponerse el olvido, lo que sí se puede hacer cuando la memoria es estragosa y sufriente es procurar comprender el pasado y ponerlo en perspectiva, tarea especialmente difícil y, a la vez, necesaria, en los casos en los que la memoria es engañosa y en los que late debajo de la conciencia, socavando los esfuerzos por lograr una apertura al futuro y jalando al individuo y a las comunidades hacia la melancolía y la compulsión de repetición. Lo que se necesita, en resumen, no es el olvido, sino que los afectos sean sosegados. Así lo entiende Ricœur (2000): «Si puede evocarse legítimamente una forma de olvido, no será la del deber de ocultar el mal, sino de expresarlo de un modo sosegado, sin cólera» (p. 581). Todorov (2002 [2000]), al mismo tiempo que señala que «el olvido no se ordena» (p. 205), alude a la necesidad de romper con el componente de odio que puede extender el pasado hasta el presente, y al rol de la política en la ruptura con ese odio; se refiere a una fórmula de Plutarco según la cual «la política se define como lo que arrebata al odio su carácter eterno; dicho de otro modo, lo que subordina el pasado al presente» (p. 204) y añade: «para comenzar a hablar, es preciso poner el pasado entre paréntesis» (p. 205). Esto es efecto, precisamente, de los trabajos de la memoria, y es a lo que apuntan las culturas del perdón.

Es también en el sentido de sosiego de los afectos dolidos que Auge y Pinkola abogan por el *olvido*: lo que proponen olvidar no es el pasado, sino el resentimiento por lo que pasó. En estos términos lo plantea Augé (2019 [1998]): «No hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno; requiere una gran capacidad de olvido» (p. 72). Sin embargo, probablemente la condición del retorno no sea necesariamente el olvido, sino otra actitud respecto al recuerdo, respecto al pasado. Como ejemplo de retorno no consumado se refiere a *El conde de Montecristo* y a «la incapacidad de los héroes vengadores para reanudar el hilo del tiempo» (p. 73). La suspensión del tiempo, la pausa o la tregua, también consisten en una oportunidad para reintegrarse al tiempo despojándose de lo que se debe quedar en el pasado, los aperos innecesarios. Finalmente, el reinicio, a condición del olvido, en el sentido de aprendizaje respecto el pasado, es lo que abre el futuro y prepara para los finales inevitables: las pérdidas, la terminación de los ciclos, la muerte.

En cuanto a la relación del perdón con el sosiego de los afectos dolidos, si bien Ricœur (2000) destaca que el olvido «es solidario de la paseidad del pasado» (p. 93) y «el perdón

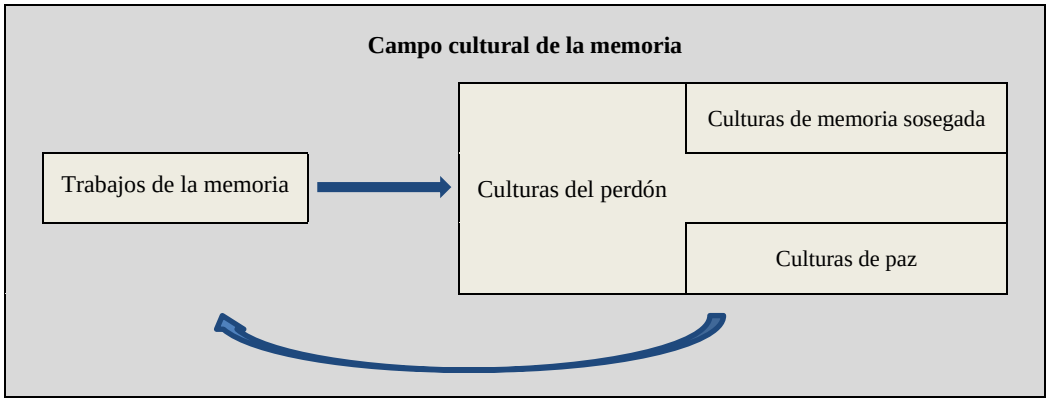
parece constituir la última etapa del camino del olvido», en tanto «apaciguamiento de la memoria» (p. 531), ni el sentido del perdón es lograr el olvido (sí apaciguar los afectos dolidos asociados al recuerdo), ni el olvido es necesariamente su efecto. Es decir, el perdón puede ser tributario del olvido (especialmente si se trata de una falta poco grave), pero este no es su meta. Con la decisión de perdonar puede venir una *voluntad de olvido*, pero, en la medida en que el olvido no puede ser impuesto, ni siquiera autoimpuesto, de lo que se trata más bien es de una voluntad de dejar atrás el pasado, sobre todo, los afectos causados por el daño pasado. La voluntad de olvido es, en realidad, voluntad de apaciguamiento de los afectos asociados al recuerdo. Como forma de la memoria, el perdón consiste en una memoria sosegada. Para Ricœur (1997 [1995]), el perdón «no carece de finalidad. Y esta finalidad se relaciona con la memoria. Su *proyecto* no es borrar la memoria […] El perdón es una suerte de curación de la memoria, el logro de su duelo […] El perdón da futuro a la memoria» (p. 204-205).

4.4.2. Trabajos de la memoria

Siguiendo la analogía que asimila los ejercicios de traer al presente algo del pasado en la escala social con los de la memoria individual, se ha acuñado la noción de *trabajo de la memoria* para aludir a un esfuerzo social orientado a relacionarse con ese pasado desde el presente, pero con cuatro condiciones: **1)** que se diferencie claramente el presente del pasado — para LaCapra (2005 [2001]), el trabajo de la memoria «permite distinguir el pasado del presente y reconocer que algo nos ocurrió entonces (a nosotros o a nuestra gente), algo que está relacionado con el aquí y ahora, pero no es idéntico a él» (p. 86)—, **2)** que se logren sosegar los afectos negativos que puedan conducir a prolongar o repetir daños infligidos en el pasado o a generar relaciones opresivas o injustas con personas o comunidades, **3)** que la memoria resultante favorezca la comprensión del pasado y de los agentes involucrados en lo acaecido y **4)** que se produzca una apertura al futuro.

Los trabajos de la memoria tienen lugar en un campo cultural de la memoria y su éxito da lugar a culturas del perdón, de paz y de memorias sosegadas; estos resultados, a su vez, abonan el suelo para que dichos trabajos sean renovados continuamente. No obstante, estos también pueden ser obstruidos por el mismo campo cultural.

Cuadro 4. Trabajos de la memoria y campo cultural de la memoria



Jelin (2002 [2001]) explica a qué obedece la alusión a la noción de *trabajo* en el título de su libro *Los trabajos de la memoria*:

> El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica *trabajo* es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social […] la memoria del pasado invade, pero no [necesariamente] es objeto de trabajo. La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado» (p. 14).

Para Jelin (2002 [2001]), *trabajar* es «elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar» (p. 15). Esto es *movilizar* en un sentido afín al alegato de Auge «contra la melancolía altiva de las posiciones inmovilistas, en favor de la modestia activa del movimiento, del ejercicio, de la gimnasia del espíritu» (p. 103).

Se trata de una movilidad que apunta a la complejidad y la diversidad. Si el hecho del pasado sobre el que se requiere trabajar es una ofensa que involucra a dos agentes, el ofensor y el ofendido, estas dos agencias significan dos rutas de los trabajos de la memoria, ambas orientadas al cese del sufrimiento y a la reconciliación. Desde la perspectiva del ofendido, se trata de transformar en perdón la inconformidad o la rabia y, principalmente, renunciar al deseo de venganza; desde la del ofensor, se trata de transformar los afectos de la culpa en la conciencia de deuda y el propósito de enmienda. Respecto a la víctima, Etxeberria Mauleon (2016) apunta que «la memoria violentada de la víctima, con capacidad de ser violentadora *ad intra* (autodestructiva) y *ad extra* (lógicas de la venganza), puede transformarse en una *memoria pacificada*» (p. 242); lo que media

entre una y otra posibilidades es lo que aquí se denomina *trabajos de la memoria*. En el plano colectivo, para Jelin (2002 [2001]), se trata del desafío de «superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro» (Jelin, 2002, p. 16).

Un trabajo de la memoria acarrea confrontar el pasado, puesto que, de acuerdo con León (2004), «por horrible que sea […] es solo en relación con ese pasado que eso que el acto encierra de atravesamiento, pero también de transgresión y de repetición, logra inscribirse en el tiempo y proyectarse hacia el porvenir» (p. 217). Situándose en el contexto colombiano, De Gamboa (2016) considera un reto esencial para el país «reflexionar acerca de la manera como incorporaremos en el presente las narrativas de un pasado violento, a fin de asegurar que en el futuro esa memoria del pasado nos garantice una paz duradera» (p 254). Para Jelin (2002 [2001]), este tipo de trabajo involucra la escucha de los múltiples testimonios del pasado, las respuestas políticas, institucionales y judiciales, así como las personales, simbólicas y morales (p. 98).

4.4.2.1. El trabajo de la memoria como perlaboración

Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) señalan que el concepto *durcharbeiten*, propuesto por Freud en *Recordar, repetir y reelaborar* (1991 [1914]), suele traducirse en francés como *perlaboration* y en inglés como *working-through*; el término propuesto en la traducción de su *Diccionario de psicoanálisis* es *trabajo elaborativo*[176]. Lo describen como un «trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse del dominio de los mecanismos repetitivos» (p. 436); en esa medida, se entiende como un trabajo de anamnesis de contenido inconsciente. Sédat (2018) explica que con el término *perlaboración* se intenta traducir el propuesto por Freud, que en alemán significa «trabajar sin descanso», pero también «abrirse camino». Este trabajo de rememoración, alternativa al pasaje al acto y que tiene lugar a través de la neurosis de transferencia (una

[176] Al español también se ha traducido como *trabajo de rememoración* (p.e., en Ricœur, 2000), *elaboración* (p.e., en LaCapra, 2005 [2001]) y *reelaboración*. Aquí se opta por el término *perlaboración*.

enfermedad artificial, «un reino intermedio entre la enfermedad y la vida»), le permite al paciente reapropiarse de su propia historia: «pensarla y elaborarla […] sin tener que atribuirle sus pensamientos al analista», esto es, «otorgarle valor a su propia palabra» (s.p.). Según Cuestas (2021), en la obra de Freud

> la memoria consciente no es la mera representación del pasado, ella posibilita un juicio crítico y la elaboración de un pasado traumático. Esa opción que se opone a la repetición actuada [*compulsión de repetición*], fundamenta la necesidad de hacer un trabajo de rememoración consciente que permita elaborar sucesos traumáticos, intentando prevenir repeticiones (s.p.).

Todorov (2018 [1995]) se refiere a la curación psicoanalítica como paradigma del *trabajo de la memoria*. Desde su perspectiva, la recuperación de los recuerdos reprimidos, es decir, su reintegración a la conciencia, no busca atribuirles un lugar dominante, sino hacerlos «retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos» (pp. 26-27); pero *inofensivos* no significa *irrelevantes*. Desde su perspectiva, el «trabajo transformador» (*durcharbeiten* en Freud), consiste «en pasar del caso particular a una máxima general —principio de justicia, ideal político, regla moral— que deben ser legítimos en sí mismos y no porque procedan de un recuerdo que nos es querido». Cita a Pierre Nora, para quien «el objetivo del psicoanálisis […] no es encerraros definitivamente en la rumiación de vuestro pasado, sino más bien liberaros de él» (2002 [2000], pp. 207-208). A su juicio, en la escala social debería ocurrir algo similar a lo que produce la perlaboración en la individual:

> La neurosis descansa en ese trastorno particular de la memoria que es la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, ciertos hechos y acontecimientos acaecidos en la infancia y que le resultan, por una razón u otra, intolerables. Su curación —por el análisis— pasa por recobrar los recuerdos reprimidos. […] Mientras estaban reprimidos, los recuerdos permanecían activos (e impedían vivir al sujeto). Ahora, cuando han sido recobrados, pueden ser devueltos a su justo lugar (2002 [2000], p. 207).

Kristeva (1998 [1996]) caracteriza «el espacio analítico como tiempo de revuelta». Allí «el analizante reconquista su memoria y efectúa su trabajo de anamnesis junto al analista» (p. 58); en este escenario tiene lugar la perlaboración, que le permite al analizante apropiarse de su historia: «En el mejor de los casos, el análisis es una invitación a

convertirse en el narrador, en el *novelista* de la propia historia» (p. 59); se trata, dice emulando a Proust, «de la *búsqueda del tiempo perdido* a través de la enunciación narrativa» (p. 60).

Cuando Lyotard (1988) se refiere a la posmodernidad como una reescritura de la Modernidad, apela a la metáfora de la *reescritura* como perlaboración, entendida como «escucha del sentimiento» y anamnesis del pasado, «a la vez el más remoto y el más cercano; a la vez nuestro pasado y el de otros» (p. 39). La perlaboración como reescritura se puede entender como *transformación retrospectiva*, del modo en que lo plantean Michael D. Cohen y James G. March, quienes apuntan que la experiencia puede transformarse de este modo: cambiando nuestros conceptos interpretativos ahora, modificamos lo que aprendimos antes. Ellos añaden que las historias personales y nacionales necesitan ser reescritas constantemente como base para el aprendizaje retrospectivo de nuevas concepciones de nosotros mismos (citados por Shriver, 1995, p. 119).

Así, pues, los trabajos de la memoria llevan a cabo para la sociedad algo parecido a lo que busca la perlaboración para el individuo. La perlaboración permite retornar del pasado y *recobrar el tiempo*, en el sentido que propone Augé. Para él, el retorno al presente es resultado de la elaboración del pasado, sin ella, sin *olvido*, en el sentido que él le da, el retorno es a lo sumo geográfico, como le ocurre a Ulises: «ha vivido demasiado y tiene demasiado rencor como para que su retorno no sea sobre todo geográfico, como para que no le resulte difícil introducirse en la continuidad recobrada del tiempo» (p. 73). Una diferencia es que mientras el conocimiento es un resultado esperable del trabajo de la memoria, para Lyotard, «esta reescritura no proporciona conocimiento alguno del pasado» (p. 39), y si se puede hablar de un conocimiento arrojado por la perlaboración en el contexto analítico, es uno elusivo e impregnado de incertidumbre. En cualquier caso, el conocimiento que proveen los trabajos de la memoria, si estos se abren a la *comprensión* de la complejidad y la pluralidad del mundo, debería compartir al menos parcialmente este rasgo *débil* de incertidumbre.

En cuanto al trauma en la escala colectiva, para LaCapra (2005 [2001]), su perlaboración «implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones» (p. 64) y «en la medida en que elaboramos el trauma […] nos es posible distinguir entre

pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro» (p. 46). Anota que «cuando el pasado se hace accesible a la evocación de la memoria y cuando el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva, se ha iniciado el arduo proceso de repaso y elaboración del trauma». Agrega que «tales procesos son indispensables para dejar en paz a los fantasmas, distanciándonos de los aparecidos que nos asedian, reavivando el interés por la vida y recobrando la capacidad de comprometer la memoria en un sentido más crítico» (p. 108).

Para él, «elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente. Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto» (p. 157). A propósito del trauma, o el sufrimiento pasado —puesto que, como afirma Lyotard, «el trabajo analítico encuentra su motivo en un sufrimiento insoportable—, Kristeva (1998 [1996]) afirma que «a fuerza de volver sobre estos sitios dolorosos, con mayor razón si son neurálgicos, tiene lugar una reformulación de nuestro *mapa psíquico*» (p. 94).

Si en la esfera individual el escenario privilegiado para curar la memoria es el análisis, en la colectiva, la tarea requiere de tres componentes: la reconstrucción crítica y rigurosa del pasado, que compete principalmente a los historiadores, pero que no puede soslayar ni la dimensión subjetiva del pasado (afectiva e identitaria) ni la potencial invisibilización de sus actores y eventos por causa de vicios constitutivos de los propios marcos sociales (lo equivalente a la represión o la forclusión del recuerdo); el acceso a este conocimiento por parte de los integrantes de la sociedad, y la implementación de políticas orientadas a lograr justicia respecto al pasado e inhibir daños como los ya acaecidos en el presente y hacia el futuro. En sintonía con el primer componente, LaCapra propone «concebir la comprensión histórica como un conjunto de procesos de *elaboración*[177] en el sentido más amplio del término (es decir, la participación en un discurso que también es el discurso del duelo y que entraña crítica como otra forma de elaboración)» (p. 185). Puntualiza: «Si uno cree en algo similar a una política democrática viable, es posible […] habilitar

[177] No perder de vista que, en la traducción de esta obra de LaCapra, se usa el término *elaboración* para lo que aquí se denomina *perlaboración*.

procesos de elaboración […] que no son meramente terapéuticos para el individuo, sino que tienen además implicaciones políticas y éticas» (p. 164).

4.4.2.2. Perdón, duelo y deber de memoria

El motivo explícito por el que el protagonista de *La venganza* acomete su empresa vindicativa es el abandono del padre, asociado con su promesa incumplida y con la espera de la madre; sin embargo, como se ha señalado, el daño del abandono se solapa con otro daño que marca la vida del hijo: la violencia de la concepción, un daño imaginario, constitutivo de la propia existencia, una *falta*. Estos dos daños se pueden asociar con los conceptos de *ausencia* y *pérdida* de LaCapra (2005 [2001]): el primero apunta a lo transhistórico, que «no está lejos del mito» y concierne a los fundamentos metafísicos (p. 71), mientras que el segundo tiene lugar en el ámbito histórico: «las pérdidas son específicas e involucran acontecimientos concretos, como la muerte de los seres queridos en el ámbito personal o, en otro más amplio […] incluyen la vida y la cultura de los grupos afectados» (pp. 70-71).

En el mismo sentido, propone la distinción entre traumas estructural e histórico: el primero está relacionado con «la ausencia transhistórica» (p. 96), mientras que el trauma histórico es específico y no todos lo sufrimos ni tenemos derecho a ocupar la posición de sujeto vinculada a él» (p. 97). Llama a no confundir los dos conceptos, si bien, como se observa en *La venganza*, los dos, tanto la ausencia como la pérdida, tanto lo imaginario como lo real, requieren ser atendidos. El análisis de los mitos (por ejemplo, el paraíso perdido o Edipo) favorece la comprensión de lo que se experimenta como daño, falta o culpa, tanto como el abordaje de los hechos históricos nos permite comprender mejor nuestro lugar en la historia y asumir alguna actitud respecto al futuro, derivada de dicha comprensión. «Si no se confunde la ausencia con la pérdida», dice LaCapra, «uno puede historizar y problematizar ciertas formas de deseo, como el anhelo de redención y de totalidad o, para usar palabras de Sartre, el deseo de ser en-sí-para-sí o de ser Dios» (p. 96).

LaCapra (2005 [2001]) señala que las pérdidas históricas «reclaman un duelo y, posiblemente, una práctica sociopolítica crítica y transformadora» (p. 88). Desde su perspectiva,

> el lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma y hacer que el volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa, pero necesaria a la cual nos consagramos o, al menos, quedamos apegados. Esta situación puede generar un deseo más o menos inconsciente de no desprenderse del trauma (pp. 46-47).

Cataloga el duelo como un «proceso social que puede ser eficaz en parte para devolver al deudo a la responsabilidades y exigencias de la vida social» (p. 47) y que da lugar «al juicio crítico y a una vida reinvestida, especialmente la vida social y cívica, con todas sus demandas, responsabilidades y normas, que exigen el reconocimiento de los otros y consideración por ellos» (p. 90). Dice que los fantasmas[178] «pueden aplacarse mediante el duelo solo cuando se los especifica y se los nombra como otros que se han perdido por obra de la historia» (p. 85). Finalmente, atribuye al trabajo del historiador y al del artista la potencia de favorecer trabajos de la memoria y, entre ellos, del duelo, procesos que entrañan «la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límites y posible resistencia a la indecibilidad, especialmente cuando esta última equivale a la confusión, la supresión o el eclipse de todas las distinciones» (p. 46). A su juicio, «se presta poca atención […] al duelo en cuanto proceso *social* o ritual, no solo como un simple estado individual» (p. 163).

En esta misma línea, Ricœur (2000) anota que la historia

> tiene a su cargo los muertos del pasado, cuyos herederos somos nosotros. Por tanto, toda operación histórica puede considerarse como un acto de sepultura […]. Esta sepultura escrituraria prolonga, en el plano de la historia, el trabajo de la memoria y el trabajo de duelo. El trabajo de duelo separa definitivamente el pasado del presente y da paso al futuro (pp. 638-639).

Frente a los esfuerzos que ha atestiguado para transformar el perdón y la disculpa en virtudes políticas, Volkan (2018) afirma que el perdón en la escala social no ocurre por

---

[178] El fantasma, el que fue y ya no es, encarna la idea de una pasado que se niega a replegarse. Su *aparición* más perturbadora es aquella en la que demanda venganza —*Hamlet*, *Emma Zunz*, *La venganza*, *Matar a Jesús*, Patroclo en *La iliada*…—. El fantasma del pasado, a través de la empresa vindicativa, convierte al doliente en poseído, secuestra su vida, la retiene en el pasado.

cuenta de gestos mágicos: si el perdón es la domesticación de los sentimientos hacia los otros, solo es posible tras el duelo colectivo por las pérdidas (p. 124). A esos procesos complejos que deben incidir en la psicología colectiva para favorecer el perdón, los podemos denominar *trabajos de la memoria*. Los que Volkan denomina «diálogos sicopolíticos» se convierten en procesos en los que los duelos históricos, especialmente los *traumas elegidos* deben ser ventilados, así como las percepciones, los miedos deben ser articulados, de modo que los obstáculos sicológicos ocultos frente a la reconciliación o al cambio emerjan a la superficie. No se trata de suprimir las diferencias entre los grupos en conflicto, sino de desintoxicar su relación, para que esas diferencias no hagan retornar la violencia (p. 126).

4.4.2.3. Deber de memoria

Es en el marco de la comprensión de que los trabajos sociales de duelo participan de manera central en los trabajos de la memoria —y podría decirse que los fundamentan—, que aquí se propone pensar el deber de memoria desde la perspectiva de los procesos colectivos de duelo. En entrevista con Avanessian y Degryae, Kristeva (2002) plantea que

> el deber de memoria puede devenir una adherencia y una fijación a un momento dado del pasado. Tengo un deber frente a mis ancestros y me fijo en un culto a esta memoria pagando las deudas infinitas a la parentalidad. La extrema dignidad de este estudio capta mal su sentido sacrificador. El desarrollo agustiniano que está orientado hacia la vida como renacimiento y no hacia la conmemoración mortífera coincide con el freudiano, que reanima la memoria para hacer posible el renacimiento psíquico, y ambos comparten otra lógica: el lazo de amor (o de transferencia) conduce a la reparación identitaria (p. 285).

La idea de *deber de memoria*, en sí misma, no tendría que considerarse indeseable, especialmente en el marco de políticas públicas orientadas a la reparación y la reconciliación; es problemática solo si no contempla la cuestión de los trabajos sociales del duelo y de la memoria y, con ellos, la necesaria movilización del recuerdo (su deconstrucción como relato y su actualización), incluso cuando su pretensión de inmovilidad y certidumbre frente al recuerdo es doliente en sí misma, de espaldas al duelo. Si el deber de memoria apunta a fijar un único relato de tipo maniqueo es razonable la sospecha de que busca imponer una *memoria manipulada*, en el sentido de *falsa* o

incompleta. Por otra parte, es necesario, como parte del trabajo de memoria, un recordar permanente de aquello que no debe volver a ocurrir y que, por su carácter ejemplar, no debe ser olvidado (la dimensión *vigilante* del deber de memoria). Es decir, el trabajo de la memoria debe ser constante. No basta con extraer del pasado su carácter *ejemplar* (Todorov, Ricœur), en tanto aquello que unas generaciones aprenden del pasado (el *insight*, en palabras de Klein), tiende a ser olvidado por las siguientes generaciones[179].

Conviene matizar el antagonismo entre *deber* y *trabajo* de la memoria cuando el trabajo adviene en respuesta a un deber o una necesidad en la escala social, pero también como un deber o una necesidad percibidos en la escala individual, entendidos como un cuidado de sí o respecto a los otros. En todo caso es cierto que deber y trabajo toman caminos diferentes en el punto en el que el deber excluye la cuestión del cuidado como toma de conciencia de sí mismo y de los otros, y la suple por la imposición ideológica: no solo *debemos recordar*, sino que *debemos recordar esto y no otra cosa*, sin derecho a dudar, repensar ni, en resumen, recurrir al trabajo de la memoria propiamente dicho. El deber de memoria debería entenderse principalmente como deber de *comprensión*. Como señala Kristeva en diálogo con Avanessian y Degryae, «si hay deber de memoria, es ante todo crítico y no apologético» (p. 286). Por otra parte, como señala Ricœur (2000), «es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo», lo cual hace que se proyecte «a la manera de un tercer término en el punto de unión del trabajo de duelo y el trabajo de memoria» (p. 119).

Además de su dimensión vigilante, el deber de memoria puede relacionarse con una

---

179 Además del olvido, es necesario tomar en cuenta otros usos no ejemplares del pasado. Todorov (2002 [2000]) señala múltiples ejemplos en los que el conocimiento del pasado no trae consigo un aprendizaje ético, en tanto «el sufrimiento padecido, recordaba Margarete Buber-Neumann, no ennoblece a quienes afecta» (p. 200). Después de los estragos del nazismo, por cuenta de Francia «comenzó a generalizarse la tortura en Argelia» (p. 201), «el juez Landau, del Tribunal Supremo de Israel, dictaminó que era lícito torturar a los prisioneros palestinos» mientras que el profesor Leibovitz había extraído la conclusión contraria […] que era preciso oponerse por todos los medios posibles a la práctica de la tortura» precisamente por la historia del sufrimiento padecido por el pueblo judío (p. 202). También destaca que nada garantiza «que quienes toman conocimiento del pasado abracen, todos, la causa de las víctimas más que la de los criminales» y plantea como ejemplos los casos de Hitler y Stalin, quienes en sus relatos del pasado (el genocidio de los armenios y los crímenes de Iván el Terrible, respectivamente) se identificaban con el verdugo y no con la víctima (p. 200).

demanda de justicia y de reconocimiento institucional. Del mismo modo que, en la escala individual, la amenaza de impunidad dificulta el perdón y puede justificar subjetivamente la venganza —como lo experimenta Lita en *Matar a Jesús*—, el no reconocimiento de que se hizo daño, puede dificultar el sosiego de los afectos dolidos en el ámbito comunitario, especialmente si el daño es atribuible a una institución como el Estado. Y del mismo modo que una disculpa puede producir sosiego en la escala individual, en la social es razonable el afán de reconocimiento institucional: *Esto ocurrió, estuvo mal y nunca debe ocurrir de nuevo*. El gesto institucional de reconocimiento de la verdad y de la dimensión del daño puede favorecer actitudes más favorables a la reconciliación y a la transformación de actitudes hacia culturas del perdón.

En un sentido afín, Jelin (2002 [2001]) plantea que «cuando el Estado no desarrolla canales institucionalizados oficiales y legítimos que reconocen abiertamente los acontecimientos de violencia de Estado y represión pasados, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas se desarrolla en la arena societal» (p. 61). Este tipo de pugna conduce a memorias *literales*, en el sentido de Todorov (2018 [1995]), que se empeñan más en la afirmación de unos hechos concernientes a un grupo concreto, que en el carácter *ejemplar* que se pueda extraer de ellos de un modo que extienda el aprendizaje al conjunto de la sociedad. En el primer caso, se trata, dice Jelin (2002 [2001]) de una memoria «excluyente e intransferible». Además, añade,

> en aquellas situaciones en que prevalece el silencio y la ausencia de espacios sociales de circulación de la memoria (mecanismos necesarios para la elaboración de las experiencias traumáticas) las víctimas pueden verse aisladas y encerradas en una repetición ritualizada de su dolor, sin elaboración social (p. 62).

4.4.2.4. El trabajo de la historia

Las *comunidades imaginadas* pueden constituirse en torno a pasados, a su vez imaginados, pero narrados como si tuvieran un carácter histórico; frente a estos modos sociales de relacionarse con el pasado, la historia tiene el reto de reconstruir los relatos comunitarios y actualizarlos en torno a versiones del pasado más ajustadas a los hallazgos disciplinares. El trabajo de la historia apunta a desmontar recuerdos encubridores y memorias manipuladas, así como a desvelar las memorias impedidas y, por tanto, a

apaciguar la memoria a través de la comprensión del pasado. Es en esta medida que se concibe que el trabajo de la historia no solo participa del de la memoria, sino que es fundamental en el cumplimiento de sus metas. Así mismo se considera que las disciplinas académicas orientadas a reconstruir el pasado constituyen instituciones y que sus profesionales son agentes en el campo cultural de la memoria. Todo lo anterior sin negar las especificidades de la historia frente a la memoria.

Un primer pilar desde el que la historia aporta a las metas de los trabajos de la memoria es la *precisión*. LaCapra subraya la importancia de «una memoria exacta verificada críticamente como aporte a una esfera pública cognitiva y éticamente responsable», la cual es «fundamental en cualquier intento de reconocer el pasado y relacionarse con él de modo que posibilite una organización política democrática en el presente y en el futuro» (p. 109).

De acuerdo con Todorov (2018 [1995]), la reconstrucción del pasado pasa por tres etapas:

1. El establecimiento de los hechos y la *verdad de adecuación*: en esta etapa se procura «establecer la verdad de los hechos, independientemente de cualquier cuestión sobre el sentido último del acontecimiento o sobre el uso que de él se haría», búsqueda que no deja de implicar alguna selección de las huellas del pasado consideradas más relevantes que otras, así como la disposición y jeraquización de los hechos (p. 146-147).

2. La construcción del sentido y la *verdad de desvelamiento*: «Una vez establecidos los hechos, hay que interpretarlos, es decir, relacionarlos unos con otros, reconocer las causas y los efectos, establecer parecidos, gradaciones, oposiciones», en procura de captar el sentido del acontecimiento. Para Todorov, mientras «el establecimiento de los hechos puede ser definitivo […] su significado es construido por el sujeto del discurso y puede, pues, cambiar», de manera que «el criterio último de la verdad del desvelamiento es intersubjetivo, no referencial» (p. 149). «La verdad histórica, verdad de desvelamiento, está siempre, y por fortuna, sujeta a revisión» (p. 160). A propósito de la comprensión, Ricoeur (2007 [2000]) postula que «al juez le corresponde condenar y castigar, y al ciudadano le corresponde militar contra el olvido y en nombre de la equidad de la memoria; al historiador le queda la tarea de comprender sin inculpar ni disculpar» (p. 23).

3. *Puesta en servicio*: consiste en la instrumentalización de la reconstrucción del pasado

«con vistas a objetivos actuales». Todorov aclara que si bien «la ciencia no se confunde con la política […] eso no impide que la propia ciencia humana tenga finalidades políticas y que estas puedan ser buenas o malas» (p. 155). Explica que «el trabajo del historiador es inconcebible sin una referencia a valores» y «quien dice valores dice también deseo de actuar en el presente, de cambiar el mundo y no solo de conocerlo» (p. 154).

Añadiendo otra perspectiva, Novo (2009) interpreta que para Arendt el ejercicio del historiador consiste en «excavar las representaciones del pasado para encontrar, aquellas *perlas* de experiencia pasada, con sus capas de significado sedimentado y oculto, para requerirles una historia» (pp. 4-5). Arendt emplea en este sentido la metáfora de las «perlas» en su ensayo sobre Walter Benjamin, incluido en *Hombres en tiempos de oscuridad* (1990 [1955]), pp. 178 y ss.). Novo añade:

> En cada caso, el historiador recrea a partir de la evidencia disponible, nuevos conceptos, nuevas narraciones, nuevos puntos de vista. Así, el juicio histórico revela la naturaleza perspectivista del mundo social compartido, representado en su pluralidad bajo la forma narrativa. Esto es posible en virtud de su inscripción social en el mundo, al reconocimiento de la pertenencia a un mundo común, de la condición propiamente humana de la pluralidad, que no es sino el reconocimiento de que los hombres iguales, para planear el futuro de los que llegarán después, y diferentes, cada uno de ellos, respecto de cualquier otro individuo, requieren para entenderse del discurso y la acción (p. 6).

4.4.2.5. Formas de reminiscencia: literal y ejemplar

Todorov (2002 [2000]) afirma que «la *memoria* no es buena ni mala. Los beneficios que se espera obtener de ella pueden ser neutralizados, desviados incluso», por cuenta de su sacralización —«aislamiento radical del recuerdo»— o de su banalización —«asimilación abusiva del presente al pasado»— (p. 195). Explica que la singularidad o especificidad de un evento pasado, que desde luego debe ser estudiada y reconocida, no debe confundirse con su sacralización, que consiste en prohibir las búsquedas de comprensión y representación (p. 196), que a veces pueden conducir a buscar el sentido más allá del evento mismo, por ejemplo, al ponerlo en relación con otros eventos y con el accionar presente. Por otra parte, la banalización consiste en borrar la especificidad de eventos distintos al pretender asimilar los unos a los otros, particularmente, los del presente con los del pasado. Pone como ejemplo el uso del término «nazi» como sinónimo

de «canalla» (p. 197). Añade: «A veces incluso, paradójicamente, sacralización y banalización van de concierto» (p. 198).

Respecto a los *usos* del pasado[180], Todorov (2018 [1995]) se pregunta:

> ¿Existe un modo para distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? O, si nos remitimos a la constitución de la memoria a través de la conservación y, al mismo tiempo, la selección de informaciones, ¿cómo definir los criterios que nos permitan hacer una buena selección?» (p. 32).

Para responder propone dos mecanismos. El primero es sopesar la bondad[181] de los actos que se pretenden fundar sobre la memoria, dando preferencia, por ejemplo, a la paz sobre la guerra (p. 32). El segundo parte de la distinción de dos formas de concebir la memoria: la *literal* y la *ejemplar*. La preservación literal de un evento pasado «no significa su verdad», sino una manera intransitiva de concebirlo, en la que se pretende «una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia» (p. 33). La ejemplar, sin negar la singularidad del suceso objeto de reminiscencia, permite tomarlo como «modelo para comprender situaciones nuevas» y, así, ponerlo en relación con otros eventos (pp. 33-34). Concluye que

> El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (p. 34).

Sin embargo, la insistencia en un abordaje literal del pasado o, puesto de otro modo, la

---

[180] En *Los abusos de la memoria* (2018 [1995]), Todorov se refiere solamente a dos momentos en la reconstrucción del pasado: *recuperación* y *utilización* (pp. 19 y ss.). En el apartado anterior se hizo referencia a las tres etapas que plantea en *Memoria del mal, tentación del bien*, publicada originalmente cinco años después. Se puede considerar que la *recuperación* engloba el establecimiento de los hechos y la construcción del sentido. La puesta en servicio y la utilización serían equivalentes.

[181] En este texto plantea que la ciencia histórica no se opone a la política o, en otras palabras, que toda ciencia es política, en el caso de la historia, en tanto, «semejante trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad sino del bien» (Todorov, 2018 [1995], p. 52).

resistencia a su abordaje ejemplar, tiene como pretendido sustento la idea de la *singularidad* de los eventos vividos, al límite de su *sacralización*. Para Todorov (2018 [1995]) «cada suceso, y no solo el más traumático de todos, es absolutamente singular» (p. 37), lo cual no excluye la posibilidad de comparar un hecho, por traumático que sea, con otro, puesto que «quien dice comparación dice semejanzas y diferencias»[182] (p. 38). Adicionalmente, desde su perspectiva, «es imposible afirmar a la vez que el pasado ha de servirnos de lección y que es incomparable con el presente» (p. 40) y añade que «sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril» (p. 36). En este sentido, si es verdad que hay un auge de la memoria, debería ser visto como una oportunidad para atraer la disposición a recordar, hacia las implicaciones éticas presentes del recuerdo, es decir, hacia su carácter ejemplar. A su juicio, la acción de poner el pasado al servicio del presente puede ser juzgada no solo por su *verdad de adecuación* (establecimiento de los hechos) o por su *verdad de desvelamiento*, sino también «en términos de bien y mal, con criterios políticos y morales» (2002 [2000], p. 161). Pone como ejemplos contrapuestos los usos que dieron Franz Werfel y Hitler a la narración del genocidio armenio: el primero, en procura de reforzar la resistencia al antisemitismo; el segundo, con miras a justificar una nueva matanza (p. 161).

Describe tres motivos por los que se hace un culto a la memoria que resulta improductivo o contraproducente: **1)** por actitudes conservadoras respecto a la identidad que se traducen en un sentido de pertenencia respecto a un pasado estático y acotado; **2)** como un modo de «desentendernos del presente» mientras nos ocupamos minuciosamente de los sufrimientos pasados, y **3)** para conservar privilegios resultantes de determinadas condiciones pasadas, especialmente de la condición de víctimas.

No es, pues, la indagación histórica o el arraigo del interés por el pasado en un campo cultural de la memoria específico lo que causa violencia; son los usos más literales —no

[182] Una de las comparaciones en cuya validez insiste es entre los campos de concentración nazis y rusos, rechazada en su momento por razones ideológicas y por el alegato de la singularidad. Al respecto, dice: «algunas diferencias son irreductibles; no hubo en la URSS ni en otro lugar campos de exterminio», pero «el fenómeno de los campos de concentración es, este sí, común a ambos regímenes». En tal sentido, se pregunta, «¿no deberíamos acaso generalizar y asimilar los sufrimientos en los campos al "universal lamento secular de los pueblos", a toda desgracia, a toda injusticia?» (p. 47).

necesariamente verídicos— del pasado los que pueden conducir a pasiones y manipulaciones. Un campo cultural de la memoria subordinado a intereses políticos o económicos genera culturas de la memoria acríticas, superfluas y literales. Como en tantos otros casos, una opinión pública autónoma y bien informada es más difícil de engañar; si bien, el ejercicio juicioso de la academia no garantiza que sus saberes calen en la opinión pública, lo mínimo que se requiere para pretender transformar, dar profundidad, a las culturas de la memoria es que dicho ejercicio esté generalizado entre los estudiosos del pasado.

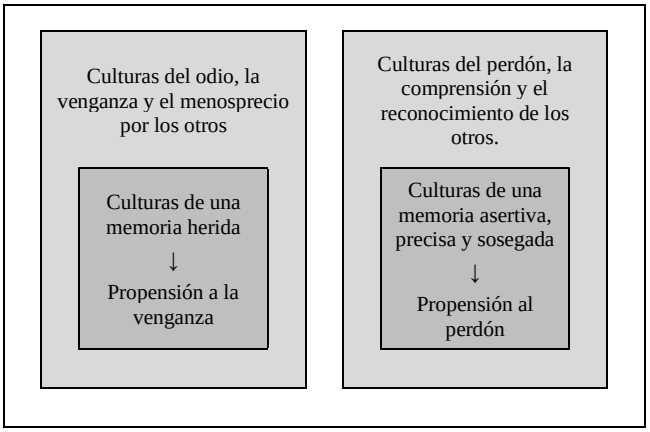
4.5. Conclusiones

Los trabajos de la historia, que consisten en la reconstrucción rigurosa e imparcial del pasado y en un uso *ejemplar* de la historia, participan, junto con los trabajos de duelo en la escala social, del modo en que aquí se propone entender los trabajos de la memoria. Estos, a su vez, inciden en culturas de memoria sosegada, es decir, culturas en las que se procura la asertividad sobre el pasado y una actitud comprensiva sobre sus circunstancias y sus actores, lejos de la banalización histórica, de la forclusión (la pretensión de olvido impuesto o de silenciamiento) o de una insistencia maniquea en el trauma, que pueda conducir a su repetición en espirales de venganza.

En este capítulo, no obstante, se amplía el encuadre desde los problemas de la venganza y las heridas de la memoria hasta la cuestión de la relación con los otros y las fuentes del daño que se les inflige, ya no solo por razones asociadas al ánimo retaliativo, sino por unas más inespecíficas que nos conducen a odiarlos, excluirlos o menospreciarlos, y que están instaladas en la cultura: así como la venganza obedece a culturas de la memoria en *pathos*, otras fuentes del daño a los otros se inscriben en marcos culturales de miedo / odio / desprecio por *los otros*.

En concordancia con lo anterior, se ha propuesto que las culturas del perdón, al mismo tiempo que participan de las culturas de la memoria a través de incentivar actitudes favorables al perdón y la resolución justa de los conflictos derivados del pasado, también participan de culturas que fomentan un reconocimiento comprensivo, empático, compasivo y solidario de los otros, o sea, de culturas abiertas a *la pluralidad del mundo*.

Cuadro 5. Culturas del odio / culturas del perdón[183]



Dicho de otro modo, las culturas del perdón en su sentido más estricto son culturas de la memoria; pero, en un sentido más amplio —que se refiere no solo a cómo se recuerda la relación con aquellos otros con los que se comparte una historia mediada por el daño, sino cómo es posible relacionarse con todos los otros, se tenga o no una relación histórica estrecha en común—, las culturas del perdón son dinamizadoras del reconocimiento empático, solidario y compasivo de todas aquellas personas que habitan con nosotros el mundo y con quienes debemos determinar su rumbo. De lo anterior se sigue que si bien en este trabajo se ha hecho énfasis en el perdón que se inscribe en los campos culturales de la memoria, como antídoto frente a la venganza y el sufrimiento causado por un daño que tuvo lugar en el pasado, en las culturas del perdón se propende no solo por la no venganza y la reconciliación entre quienes han hecho daño y quienes lo han recibido, sino por *pedagogías* de la comprensión, la empatía, la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad humana, bajo el entendido de que las actitudes morales se aprenden, se desaprenden y se derivan de marcos culturales que, a su vez, son susceptibles de ser transformados. Las estéticas del perdón, de las que se ocupa el siguiente capítulo, se pueden entender como la expresión artística de dichas *pedagogías*, aunque siempre del modo polémico y polisémico que caracteriza las artes y, en particular, la literatura.

[183] No está de más aclarar que aunque en el cuadro se presentan estas dos culturas como opuestas y plenamente diferenciadas, esto es meramente por restricciones topológicas; en realidad, dada la ambivalencia cultural descrita previamente, de lo que se trata no es de culturas opuestas, sino de propensiones que jalonan las dinámicas culturales en diferentes direcciones.

5. Estéticas del perdón

Los términos *estéticas* y *poéticas*, pueden aludir a tres conceptos diferentes: **1)** a abordajes o tratamientos temáticos (*estéticas del cuerpo, poéticas de la violencia*…); **2)** a una indagación de tipo teórico sobre los alcances mismos del concepto en las teorías del arte o de la literatura (*estéticas de la representación, poéticas de la imagen, estética de la recepción*…); **3)** a los efectos estéticos y de sentido que se orientan desde la obra y hacia quien la recibe. Este trabajo se inscribe en la tercera concepción.

El concepto de *estéticas del perdón* engloba y procura explicar manifestaciones artísticas cuyos efectos estéticos y de sentido estimulan, en quienes reciben las obras, interpretaciones compasivas y empáticas de las trayectorias humanas, e inducen a la curiosidad por los motivos y circunstancias ajenas, y a ahondar en su comprensión, con frecuencia, con miras a captar el carácter *ejemplar* de sus experiencias. Son afines a otras estéticas *débiles* como las de la ternura, la no violencia, la comprensión, la escucha, la alteridad, el rostro, la incertidumbre y la ambigüedad (de lo polisémico, no la ambigüedad perversa). Todas ellas, con sus afinidades y peculiaridades, fomentan, en el plano social, culturas del perdón y, en el individual, revueltas íntimas. El perdón es, pues, un efecto ético-estético que conllevan estas representaciones y búsquedas de sentido.

Aunque de un modo modesto, dichas estéticas implican formas de favorecer la transformación de los hábitos culturales para asumir y elaborar el pasado, en especial en cuanto a las tendencias hacia el resentimiento, el odio y la venganza. En esa medida, se inscriben en las culturas del perdón —formas deseables de las culturas de la memoria— y, en particular, se caracterizan por su relación estrecha con los trabajos de la memoria, en la medida en que configuran trabajos estéticos *perlaborativos*. Propenden hacia culturas del perdón, en un sentido amplio, que involucra la apertura cultural a la comprensión, la empatía, la escucha, la ternura... y, en general, a las actitudes favorables al reconocimiento del otro en su diferencia, incluso su diferencia abyecta, a la no violencia y, cuando menos, a la no venganza. Como acción cultural, dentro de su especificidad estética, promueven estas actitudes al modo de una pedagogía *débil* y dialógica.

En la medida en que en los capítulos uno y dos se analizó la producción de efectos estéticos de perdón, en dos obras concretas, en lo que sigue se propone, por una parte,

ahondar en el modo en que los efectos estéticos de perdón implican una manifestación de *revuelta íntima* (en el sentido de Kristeva, 2001 [1997]) y de apertura a la *comprensión* del pasado y de los otros, y, por otra, ampliar el espectro a otras estéticas, que se inscriben en culturas del perdón: se trata de las estéticas de la *escucha*, la *alteridad* y de la *ternura*, que promueven la comprensión de los otros en gran medida a través de producir *empatía*, como efecto estético, y encauzarla hacia la comprensión de los mundos ajenos. Las estéticas del perdón, la escucha y la ternura podrían arroparse bajo una misma categoría: la alteridad, y estas cuatro bajo otra: la empatía. Sin embargo, aquí se ha querido hacer énfasis en algunos matices diferenciales. La empatía se estudiará como un efecto estético común a todas estas estéticas. El perdón se ha abordado en relación con su antagonista: la venganza. Las estéticas de la escucha centran su interés en los menos favorecidos, quienes quedan excluidos de los marcos culturales que señalan a quienes son merecedores de empatía, compasión y solidaridad. En la sección sobre estéticas de la alteridad se pondrá el foco en *los otros* que pueden observarse con mayor antagonismo: los enemigos. Finalmente, la ternura se considerará poniendo como su eje la mirada atenta a los cosmos y los microcosmos de lo humano y de todo lo susceptible de merecer afecto y cuidado.

5.1. Efecto estético de perdón como *revuelta* y apertura a la *comprensión* del pasado y de *los otros*

En tanto efecto estético, siguiendo la perspectiva de Iser, el perdón late desde el texto aunando a quien escribe y a quien lee, si no en una comprensión compartida, en la búsqueda compartida de comprensión. El efecto de perdón se produce como resultado de sucedáneas identificaciones y distanciamientos, a través de cuya alternancia se supera el peligro de incurrir en escrituras monológicas, más cercanas a la propaganda, a la afirmación ideológica y a la manipulación de quien lee, a través de sus emociones. En dicha alternancia, la empatía opera como fuerza de comprensión, y se amplía como efecto. Para comprender no basta identificarse con el héroe o con la víctima, no basta tampoco identificarse de modo preeminente con el villano. La empatía requiere trascender la identificación simple para que se produzca la apertura a la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos, con una fuerza que se parece más a la duda que a la certeza. Esto, aunque significa la renuncia al juicio simplista o apresurado, no requiere descartar el discernimiento sobre lo que es correcto y lo que no lo es. La empatía favorece

el perdón, pero el perdón no debe conllevar el desconocimiento de los daños infligidos a otros ni los límites que es necesario preservar para su cuidado y el cuidado de sí.

Como lo ilustran los modos en que se producen los efectos estéticos en *La venganza* y *Matar a Jesús*, la narrativa artística del perdón procura, en la posición receptora, algo parecido a un reinicio. En las dos obras, el momento catártico es el de la determinación de no venganza, a través de una epifanía, resultado de la comprensión de las circunstancias del otro y de lo que su *rostro* prohíbe. Y en ambas, el efecto de perdón está asociado al sacrificio simbólico del personaje. En el cuento de Mejía Vallejo el protagonista es destruido por haber seguido el camino de la venganza (aunque no la haya completado), lo cual reduce su destino a la repetición, a la fatalidad. En el caso de *Matar a Jesús*, la determinación de no venganza salva a Lita de convertirse en asesina, pero no puede salvar a Jesús, y esto prolonga la experiencia del perdón hacia una pregunta sobre los mundos cerrados del abyecto: Jesús es el sacrificado, para que la imaginación se abra desde la posición receptora hacia la comprensión de sus circunstancias. Esto es: para que por vía de la imaginación se active o se fortalezca su *corazón comprensivo* y su *revuelta íntima*.

Arendt (2005 [1953]) hace referencia al *corazón comprensivo*, que le suplica el rey Salomón a Dios, un corazón orientado a la acción: «solo un *corazón comprensivo* nos hace soportable el vivir en un mundo común, con otros que siempre son extraños, y nos hace asimismo soportables para ellos» (p. 32). Asocia a este «la facultad de la imaginación» que permite «poner aquello que está demasiado cerca, a una determinada distancia, de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio» y añade que «esta *distanciación* de algunas cosas y este tender puentes hacia otras, forma parte del diálogo establecido por la comprensión con ellas; la sola experiencia instaura un contacto demasiado estrecho y el puro conocimiento erige barreras artificiales» (p. 33). Concluye que «sin este tipo de imaginación, que es en realidad la comprensión, no seríamos capaces de orientarnos en el mundo. Es la única brújula interna de la que disponemos» (p. 34).

Este *corazón comprensivo* también podemos situarlo en relación con las artes, por una parte, en la orilla de la producción artística y, por otra, en la de la posición receptora, como un efecto buscado desde la obra artística misma: el efecto estético es, sobre todo,

un efecto de sentido, es decir, se refiere a la *comprensión* entendida como donación de sentido. El resultado, así no sea definitivo, que Arendt (2005 [1953]) le atribuye a la comprensión, además de la reconciliación con el mundo, es el *sentido* (p. 11). Este carácter *no definitivo* del sentido, lo inscribe en el circuito de la comprensión, remarcando su clara apertura a la *pluralidad*: el sentido circula por cuenta de la comprensión, y se puede decir que la activa en quien lee. Es decir, a través de la escritura, se abre de la soledad de quien escribe a la pluralidad del mundo: «Cuando otras personas comprenden, en el mismo sentido en que yo he comprendido, esto me produce una satisfacción que es como un sentimiento de pertenencia» (Arendt y Gaus, 2010 [1964], p. 44). De esto, Ludz (2010 [2006]) desprende que, para Arendt, lo importante «no es solo la comprensión, sino también el hecho de ser comprendido, el hecho de que a través de la comprensión se establece el contacto con otras personas», y plantea que esto «se da más nítidamente en el contexto narrativo»[184] (p. 23).

Kristeva (2001 [1997]) concibe para el arte la posibilidad de favorecer la emergencia de un efecto de *perdón* (y de *revuelta*) similar al del análisis. Este perdón también ampara una disposición a la escucha comprensiva del otro, a ser yo mismo un «otro que no juzga» (p. 34). A su juicio, «el perdón es estético y los discursos […] que adhieren a la dinámica del perdón precondicionan la eclosión de la estética en su esfera» (2015 [1987], p. 203). Añade que «la posición del escritor es una posición de palabra: una construcción simbólica absorbe y reemplaza el perdón como movimiento emocional, misericordia, compasión antropomórfica» (p. 211). Explica que el alcance del arte como perdón se ancla en «la identificación psicológica, con el sufrimiento y la ternura de los otros, de los *personajes* y de sí mismo». La escritura favorece la suspensión del juicio, la duda, la incertidumbre y, para Kristeva, «vehiculiza los afectos y no los reprime, propone una salida sublimatoria de ellos, los traspone para otro, en un lazo tercero, imaginario y simbólico. Porque es un perdón, la escritura es transformación, transposición, traducción»

[184] Ese mismo resultado, Arendt se lo atribuye a la narración, hermanando estos dos conceptos. En referencia a la narradora Karen Blixen (Isak Dinesen), afirma: «El hecho de relatar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo, crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son» (1990 [1966], p. 91). En otras palabras, «la historia revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos» (p. 90). Para Arendt, comprensión y narración dan cuenta de la singularidad y la contingencia de la historia.

(p. 213).

En cuanto a la *revuelta*, observa su posibilidad en la esfera más íntima, la psíquica, con miras a la «autonomía singular de cada cual, así como su vínculo renovado con el otro» (2001 [1997], p. 16): la sitúa «a la par en esa *intimidad* de la que hacemos depender nuestra noción de felicidad, y en el *lazo social* que determina lo que llamamos política» (p. 9), y la asocia con una capacidad de *interrogación* que es lo que nos queda como «defensa contra la *banalidad del mal*» (p. 11). A propósito de los alcances modestos del arte en la esfera cultural, Kristeva se pregunta por la eficacia del efecto de perdón de las obras de arte en la relación transpersonal y más allá de la polifonía de la obra (2001 [1997], p. 211). En entrevista con Avanessian y Degryae responde que «el papel del escritor, según Marcel Proust, sería justamente abrir estas adherencias [a un momento dado del pasado] y estas memorias fijadas» (2002, p. 285).

De haber escrito una tesis sobre este tema se puede seguir que comparto con Kristeva esta fe en la capacidad del arte de abrir caminos al perdón y producir revueltas íntimas. Al mismo tiempo, puesto que las culturas del perdón no se refieren solamente a modos de relacionarse con el pasado, sino, además, de relacionarse con *los otros*, en el presente y con miras al futuro, también comparto con Butler (2010 [2009]) la confianza en que haya «maneras de enmarcar que pongan a la vista lo humano en su fragilidad y precariedad, que nos permitan defender el valor y la dignidad de la vida humana, reaccionar con indignación cuando unas vidas estén siendo degradadas o evisceradas sin consideración alguna a su valor como vidas» (pp. 113-114) y que el arte pueda participar de estas maneras alternativas de enmarcar.

Todorov (2009 [2007]) establece la relación y la potencia de la literatura respecto a los otros en estos términos:

> La literatura, más densa y más elocuente que la vida cotidiana […], amplía nuestro universo, nos invita a imaginar otras maneras de concebirlo y de organizarlo. Todos nos conformamos a partir de lo que nos ofrecen otras personas […] La literatura abre hasta el infinito esta posibilidad de interacción con los otros (p. 17).

Lo anterior es más relevante si se tiene en cuenta que una de las restricciones de la compasión a las que alude Nussbaum (2017 [2013]) se deriva de normas o marcos

sociales que ponen, sobre los otros, cargas morales excesivas, injustas o que tienden a negar precisamente lo que los hace otros (pp. 379-455); esto es, al menos en parte, lo que se deriva en fanatismo. Para Oz (2019 [2002]), «la literatura contiene un antídoto contra el fanatismo mediante la inyección de imaginación» (p. 31). La literatura, de un lado, fomenta la aceptación de la incertidumbre: «La habilidad de existir en situaciones con final abierto, incluso de aprender a disfrutar de dichas situaciones, de aprender a gozar de la diversidad» (p. 34), y de otro, estimula una imaginación benigna sobre los modos de existencia de los otros por fuera de los maniqueísmos, esto es, a través de algún grado de apertura hacia lo complejo y hacia lo relativo (en el sentido del relativismo cultural). Todo esto, en suma, es una visión de las relaciones humanas desde el *pensamiento débil*. Para Oz,

> si hay un mensaje metapolítico en mis novelas, siempre es un mensaje, de una u otra manera, sobre cómo llegar a un compromiso doloroso y la necesidad de elegir la vida descartando la muerte, la imperfección de la vida descartando las perfecciones de la muerte gloriosa (p. 94).

La venganza puede ser resultado de la incapacidad de atar la energía pulsional a algo diferente de aquella persona que realizó el daño y con una intención diferente de devolvérselo. La *transición* hacia *algo diferente* implica ser capaces de desplazar esos afectos hacia otros objetos, en un sentido similar a lo que propone Nussbaum (2018 [2014]) respecto a la *ira de transición*. Un destino diferente de la venganza y de la búsqueda de transformación social a través de algún tipo de activismo político puede ser el arte, como *revuelta íntima*. El arte que porta el efecto estético del perdón (y de la revuelta), por lo tanto, participa éticamente de la vida social y de la reparación psíquica individual.

5.2. La empatía como actitud y efecto estético

LaCapra (2005 [2001]) sitúa la *empatía* en el marco de la tensión entre la necesaria objetividad histórica y la objetificación que puede estar relacionada con el *entumecimiento frente al trauma*. La cataloga como una «fuerza que contrarresta el entumecimiento» y propone entenderla «como algo que presta atención e incluso intenta recuperar la posible dimensión escindida, afectiva, de la vivencia de otros» (p. 62). Para

él, «la empatía es un elemento afectivo de la comprensión […] que limita la objetificación y expone al yo al compromiso con el pasado, sus actores y sus víctimas» y «está estrechamente vinculada con una relación transferencial con el pasado» (p. 119). La considera «una ancha avenida inexplorada en cuyo recorrido podemos indagar las relaciones entre la comprensión histórica, la crítica social y la actividad ético-política» (p. 220). En un sentido afín, Todorov (2002 [2000]) insiste en el mérito de la capacidad de pasar «de la propia desgracia, o la de los íntimos, a la desgracia de los demás» (p. 209).

No obstante, la empatía se expresa en diferentes grados de compromiso con los otros y, por ejemplo, Sontag (2014 [2003]) manifiesta desconfianza frente a la *empatía*[185], entendida en una de sus expresiones superficiales: «Siempre que sentimos *empatía*, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra *empatía* proclama nuestra inocencia, así como nuestra ineficacia», y propone cambiarla por «una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento» (p. 88), aludiendo a un grado más comprometido de esta actitud.

Cortés (2014) explica que si bien la palabra *empatía* se asemeja al vocablo del griego (ἐμπάθεια), que significaba 'sentimiento o dolencia interno' (en oposición a ἀπάθεια —*apátheia*—, que da lugar a *apatía*); su significado actual es otro, y su tránsito al español no ha sido del griego al latín y de este al español, sino con la mediación de una noción propuesta en alemán: *Einfühlung*[186], traducido al inglés como *empathy* por su similitud

185 En la traducción usan la palabra imprecisa *simpatía*, aquí se cambia por *empatía*.

186 Aunque suele afirmarse que el primero en usar el término en alemán fue Rudolf Hermann Lotze, en 1858, en su obra *Mikrokosmus*, de acuerdo con Cortés (2014), la palabra no aparece «en esa publicación ni en otras de ese autor», y quien propone el término es Robert Vischer, en 1873, en *Ueber das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*, obra en la que presenta el término «como creación suya de forma bastante explícita en la p. VII". Señala que fue Theodor Lipps quien desarrolló la primera teoría sistemática en torno a la cuestión, en su obra *Psychologische Untersuchungen*, de 1907, y que la conexión con el vocablo griego ἐμπάθεια (*empátheia*) se produjo cuando Edward B. Titchener, un psicólogo inglés formado en Alemania, difundió las ideas de Lipps en 1909 en su obra *Lectures in Experimental Psychology* y escogió el término *empathy* para verter *Einfühlung*». En cuanto a la transformación conceptual del término, explica que, en su teoría de la percepción estética, Vischer hacía referencia con el término *Einfühlung* al concepto de *sentimiento introducido*, «en la idea de que atribuimos a objetos inanimados, plantas o animales y, también, a otros seres humanos, nuestros sentimientos». Añade que «para el paso al significado actual de la palabra, que no tiene ya que ver con teorías de la percepción estética, fue importante que se utilizara *empathy* para traducir *Einfühlung* en el uso que le daba Sigmund Freud […] que la usaba como *proyección psicológica* en los sentimientos de otra persona, y desvinculó por tanto la palabra de las teorías de la percepción estética».

con *sympathy*[187].

La empatía se suele entender de diversos modos: imitación interna que tiene lugar a través de una proyección de uno mismo en el otro; compenetración con el otro; capacidad de condolerse ante la miseria del otro; sentimientos de interés y compasión orientados hacia la otra persona que resultan de tener conciencia del sufrimiento que padece; comprensión de los sentimientos de los otros; disposición a comprender no solo sus sentimientos, sino también sus razones y circunstancias; disposición a ayudar al otro a superar aquello que le causa sufrimiento… Esta diversidad de definiciones responde a una serie de tensiones conceptuales que se resumen a continuación:

1) La tensión entre los *enfoques cognitivista y afectivista*. Según explican Fernández-Pinto, López-Pérez y Márquez (2008), «aunque existe un cierto consenso acerca de los correlatos conductuales de la empatía, no hay pleno acuerdo sobre su definición», en lo que respecta a si consiste en *ponerse mentalmente en el lugar del otro* (visión cognitivista) o en *sentir la emoción del otro* de forma vicaria (afectivista) (p. 284), concepciones a las que se suma una que integra tanto los aspectos cognitivos como los afectivos» (p. 286). En este último sentido, ellas refieren un estudio sobre inteligencia emocional en el que se considera que la empatía «se define como la capacidad de ser consciente y comprender las emociones, sentimientos e ideas de los otros» (Bar-On[188] citado por Fernández-Pinto,

---

[187] De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, el término *empathy*, aunque derivado del griego, fue acuñado en 1907 por E. Titchener, para traducir *Einfuhlung* (sentirse uno con), mientras que *sympathy* se usa desde el siglo XVI y posee un rango más amplio de sentidos. Ambos términos se refieren a una respuesta de interés por el estado emocional de otra persona, pero generalmente se hace una distinción entre ellas: mientras que *sympathy* es un sentimiento de preocupación sincera por alguien que está experimentando algo difícil o doloroso, *empathy* implica compartir activamente la experiencia emocional de la otra persona. Igualmente, el diccionario propone la distinción entre *compassion* y *empathy*: ambos aluden a una respuesta solidaria ante el sufrimiento de otra persona; pero, mientras *empathy* se refiere a compartir activamente la experiencia emocional, *compassion* añade el deseo de aliviar el sufrimiento de la otra persona. Incluso, según una cita de Paul Bloom incluida en la entrada del diccionario, el énfasis está en lo segundo: *compassion* significa que se le da importancia a la preocupación del otro, sin que necesariamente se experimenten sus sentimientos. El deseo de aliviar el sufrimiento del otro también marca la diferencia entre *compassion* y *sympathy*. En español, por otra parte, la distinción entre *empatía* y *simpatía* es bastante clara: según el DRAE, la *empatía* es la «capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos» o el «sentimiento de identificación con algo o alguien», mientras que la *simpatía* es la «inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua». Los términos con los que suele traducirse *sympathy* al español son *empatía* y *compasión*.

[188] Bar-On, R. (2000). Emotional and social intelligence: insights from the emotional quotient inventory.

López-Pérez y Márquez, 2008, p. 287).

Adicionalmente, **2)** la empatía se puede entender como una *capacidad humana* (capacidad empática) que, sin embargo, puede estar reducida o no existir —en asocio con ciertas patologías y neurodivergencias—, como una *disposición individual y cultural*, que en esa medida puede estimularse y aprenderse, pero que también puede anularse culturalmente (como en el caso de los *marcos de guerra*), o como los *sentimientos y actitudes* resultantes de esa capacidad y esa disposición. **3)** Así mismo, las aproximaciones al concepto oscilan entre diferentes grados de *identificación* con el otro —desde la proyección plena hasta alguna toma de distancia, en reconocimiento de la ajenidad del otro—. **4)** Voluntad de actuar: se plantea una tensión entre la sola contemplación condolida de la situación penosa del otro y la voluntad de intervenir para ayudarlo.

5) Otra tensión central, atraviesa los modos de experimentar la empatía según las *concepciones del otro*: el otro como yo —qué sentiría o que habría hecho yo si estuviera en el lugar del otro— o el otro, en su semejanza conmigo en tanto persona, pero reconociendo lo irreductible de su otredad. Esto es clave cuando se piensa en la empatía que requiere quien ha sido víctima de una acción dañosa para, eventualmente, perdonar a su ofensor: si alguien intenta situarse en el lugar de otro, pero ve sus circunstancias y decisiones desde la propia mirada, incluso desde sus privilegios, de modo que lo juzga según lo que ese alguien cree que habría hecho en las circunstancias del otro, en realidad no se ha puesto en su lugar; lo que hace otro al otro no es un evento peculiar, sino toda su trayectoria y todo lo que lo constituye, y todo eso se cristaliza en el momento en que lleva a cabo la acción dañosa —se cristaliza como evento, pero no se paraliza; es decir, ese evento no define todo lo que esa persona es ni lo que puede llegar a ser—.

En relación con todas estas tensiones, se puede hablar de diferentes expresiones, matices y gradaciones de la empatía. **6)** Griswold (2007) propone cinco sentidos de la palabra, que se pueden entender como sus gradaciones: **a)** *contagio emocional simple* en un nivel afectivo y poco cognitivo, sin distinción entre uno mismo y el otro y sin que sea necesario un juicio ni un sentido de por qué el otro está sufriendo (p. 83), sentido que se aproxima

---

En R. Bar-On & J.D.A. Parker (eds.), *Handbook of emotional intelligence*, JosseyBass, pp. 363-388.

al de la simple *empatía motora*; **b)** *contagio emocional complejo* que involucra más actividad cognitiva y conciencia de la diferencia entre uno mismo y el otro (p. 84); **c)** *ponerse en los zapatos del otro*, o bien porque se ha vivido una situación similar, o bien a través de una imaginación proyectiva (p. 86-87); **d)** *empatía y valoración* a través de la distinción entre la perspectiva de quien empatiza y la situación del otro, comprendiendo y reconociendo la validez de su perspectiva (p. 88), **e)** *compasión y cuidado* (p. 89).

En este trabajo se entiende la empatía como la *capacidad* y la *disposición* para *representarse* la perspectiva del otro, con ayuda de la propia *experiencia*, del *conocimiento* o de la *imaginación*, de modo tal que sea posible intentar *comprender* sus sentimientos, razones, circunstancias y propósitos. La empatía, pues, como capacidad y disposición, favorece, pero también antecede, la *comprensión* y la *solidaridad* —que corresponde al último numeral en la propuesta de Griswold—. En cualquier caso, la empatía se imbrica con estos conceptos, así como con la *compasión* y la *identificación*.

Como se desprende de la gradación propuesta por Griswold (2007), para él, compasión (*compassion*) es un término más fuerte que empatía (*sympathy*); la primera connota actitud de preocupación por la otra persona y disposición a hacer algo para buscar su bienestar[189]. Lo que Griswold entiende por *compassion*, en español se confunde con o, al menos se aproxima a, la noción de *solidaridad*, entendida como un valor moral y político caracterizado por la disposición a asumir alguna responsabilidad frente a las necesidades de los demás, en términos de voluntad de acción para ayudar a quienes lo necesitan por sus padecimientos actuales o, de modo preventivo, por su especial vulnerabilidad. Abbagano (2004 [1961]) define la solidaridad como la «asistencia recíproca entre los miembros de un mismo grupo» (solidaridad familiar, humana, etc.) (p. 991), de manera que abarca desde las relaciones más cercanas, en las que la solidaridad se entreteje con la noción de amor por personas concretas, hasta su sentido más moral, con repercusiones políticas, cuando la solidaridad conlleva la disposición a ayudar a personas desconocidas, incluso distantes geográfica y culturalmente. Es decir, también se pueden pensar

[189] Aun así, señala, la *compasión* no es una condición necesaria para que se dé el perdón. Considera que, en cambio, la empatía sí es necesaria, aunque no suficiente, al menos si se la entiende simplemente como *intentar adentrarse en la situación y en los motivos del otro*, lo cual, según aduce, en algunos casos puede llevar a sentir mayor resentimiento (p. 79).

gradaciones de la solidaridad según la concepción que se tenga de la responsabilidad implicada en las relaciones con los otros: desde perspectivas más centradas en lo familiar y lo comunitario, hasta las visiones más altruistas y globalistas.

Rorty (2016 [1989]) se sitúa entre los filósofos que abogan por lo último; considera que «tenemos la obligación moral de experimentar un sentimiento de solidaridad con todos los demás seres humanos» (p. 208), pero sitúa esta obligación al margen de la idea de alguna *humanidad esencial* o un *yo nuclear*, y lo hace en el marco de una concepción de *progreso moral* asociado a una mayor solidaridad humana, marco en el cual la solidaridad se deriva de la «capacidad de considerar a personas muy diferentes de nosotros incluidas en la categoría de *nosotros*» (p. 210). Abbagano asocia la solidaridad con lo que Sartre, siguiendo a Heidegger, denomina *Mitsein* o *ser con el otro*. En un sentido similar, Kristeva, en charla con Avanessian y Degryae (2002), afirma que el fundamento de la compasión es la acogida del otro en uno, fundamento mismo de la ética (p. 292). De este modo, compasión, solidaridad y empatía se hermanan como núcleo ético de una concepción del deber ser de la relación con el otro.

De todos modos, se trata de actitudes diferenciables. Abbagano define la *compasión*, de un modo que la separa de la solidaridad y la aproxima a la empatía: «participación en el sufrimiento de los otros, en cuanto diferente de este mismo sufrimiento»; afirma que la emoción suscitada por el dolor de otra persona se puede denominar compasión solo «si es el sentimiento de una solidaridad más o menos activa, pero que no tiene nada que ver con una identidad de estado emotivo entre el que compadece y el que es objeto de compasión» (p. 177).

Nussbaum (2017 [2013]) la aborda como una «emoción dolorosa orientada hacia el sufrimiento grave de otra criatura o criaturas[190]» (p. 175). Dice que se compone de cuatro pensamientos, que se pueden entender como sus requisitos o restricciones: **1)** en relación con la *gravedad* del sufrimiento ajeno; **2)** en relación con su *no culpabilidad*, **3)** en cuanto a la *similitud de posibilidades*[191] y **4)** el *pensamiento eudemónico*, que se refiere a la valía

[190] Ella omite intencionalmente restringir la noción a su relación con animales humanos precisamente porque su reflexión se orienta a poner dicha noción también en relación con animales no humanos.

[191] «La persona que siente compasión suele pensar que aquel que sufre se le parece y tiene posibilidades

o importancia otorgada a las personas o animales susceptibles de compasión, un vínculo que se construye subjetiva e intersubjetivamente (p. 179).

Por otra parte, en español, es posible entender la compasión como cercana a la *misericordia*, la conmiseración, la piedad y la pena, que pueden experimentarse frente al otro desde una perspectiva horizontal, de igualdad y reconocimiento de su plena humanidad, o desde una vertical, en la que se ve al otro con algún grado de menosprecio. Abbagano señala que la misericordia está implicada en la concepción del *prójimo* que se deriva de la máxima bíblica «amarás a tu prójimo como a ti mismo». A su juicio, el prójimo es

> el otro en general, independientemente de todo nexo de raza, de amistad y de parentesco […]. Lo que quiere decir que se debe tener la misericordia para cualquier hombre en cuanto tal, de cualquier manera, que se encuentre con nosotros y no queda restringida a un círculo predeterminado de personas (p. 864).

A veces se hace alusión a la empatía simplemente como una actitud aparente, que sí puede implicar la capacidad de imaginar el lugar del otro, pero sin que esto conlleve reconocer y respetar su lugar en el mundo, con lo cual se puede llegar a instrumentalizar dicha capacidad poniéndola, por ejemplo, al servicio de la manipulación. Muy diferente es una concepción de la empatía en la que dicha capacidad imaginativa se orienta al reconocimiento de la valía del otro, de su *rostro*, de la idea de lo que podemos tener en común, así sea tan solo la precariedad humana, la posibilidad de sufrir o también de disfrutar de bienestar. La empatía es la capacidad de imaginar que se puede estar en el lugar del otro; dicha capacidad deriva de la experiencia —haber vivido lo que vive el otro— o de la imaginación —a partir de la propia experiencia, representarse otras posibles experiencias como propias—. Por tanto, requiere de la capacidad de identificarse —el otro es como yo— y de reconocer la diferencia —el otro, sin dejar de ser otro, sin ser idéntico a mí, es tan valioso como yo—.

Para Nussbaum (2017 [2013]) la *empatía* es «la capacidad de imaginar la situación del

---

en la vida similares a las suyas», en especial en lo que atañe a una vulnerabilidad similar o compartida (Nussbaum (2017 [2013]), p. 177).

otro, tomando con ello la perspectiva de ese otro»; añade que no consiste «en un mero contagio emocional, pues requiere de nosotros que nos introduzcamos en el problema o la dificultad de *otro*, y eso precisa a su vez, tanto una distinción entre el yo/nosotros y el otro, como de un desplazamiento imaginativo», por lo cual excede el simple «pensar cómo se sentiría uno en el lugar de la otra persona». Considera que si bien «la empatía no es suficiente para la compasión» (p. 179), la última «sí suele ser un resultado» de la primera. Y concluye que «la empatía implica algo moralmente valioso en sí mismo: un reconocimiento del otro como centro de la experiencia»[192] (p. 180).

El carácter imaginativo, que suple la experiencia con su virtualidad narrativa, favorece su cultivo desde el ámbito artístico. La empatía como efecto estético se concibe como un sentido que trasciende el contenido de una obra artística y, desde esta, promueve en sus receptores no solo la capacidad de imaginar el lugar del otro, sino la comprensión de sus circunstancias y su singularidad y, aun reconociendo la diferencia (hasta en el caso de la enemistad), el deseo de ampararlo del daño.

A propósito del escepticismo frente a los alcances del arte que se nutre de la empatía y la promueve y del carácter vicario de las experiencias que este arte tramita, Jaramillo Morales, (2020) afirma:

> No es necesaria la demostración de si se siente o no el dolor ajeno, sino que más bien la literatura vale, es poderosa, precisamente porque lo intenta, porque las palabras con las que contamos historias buscan ese destino del amor, vivir la vida de los otros. Porque con las palabras revelamos las innumerables caras de la belleza y la brutalidad, tan humanas las dos.

---

192 Ella diferencia entre *empathy*, *simpathy* y *compassion*. Según una anotación del traductor, *symphaty* «sería lo que siente un individuo cuando es partícipe de la pasión de otro. Y aunque etimológicamente equivale a compasión, la compasión sería un caso particular de la simpatía (vendría a ser más intensa y más connotadora de sufrimiento que la simpatía en general)» (p. 14). Nussbaum (2017 [2013]) afirma que para «incluir a todos los ciudadanos en términos de igualdad», no basta la *empatía imaginativa*, sino que se requiere de «un engranaje imaginativo de los individuos en la vida de las otras personas, así como de una íntima comprensión del carácter pleno e igual de la humanidad de estas», y este engranaje, dice, es el del *amor* (p. 459). Se trata de un amor caracterizado por «la consideración del objeto de ese amor como un fin en sí mismo, más que como un mero instrumento; el respeto por la dignidad humana de los seres amados; la disposición a limitar los impulsos de la codicia en favor de los seres amados» (p. 462), visión que se debe ampliar a todas las personas. Entiende, pues, el amor como una predisposición moral que implica una concepción específica del otro. La *empatía*, en tanto efecto estético, como se entiende aquí propende hacia dicha concepción.

En cuanto a la experiencia, Tokarczuk (2019) plantea que «es la experiencia, y no cualquier evento, lo que constituye el material de nuestras vidas. La experiencia es un hecho que ha sido interpretado y situado en la memoria», y le reconoce a la literatura la capacidad de narrarla: «La literatura plantea preguntas que no pueden ser respondidas con la ayuda de Wikipedia, ya que va más allá de la información y los acontecimientos refiriéndose directamente a nuestra experiencia». En efecto, el pasado, en la literatura o en el cine, no consiste en una sucesión de eventos y fechas, no es solo ni principalmente acerca de hitos y héroes: es experiencia, da forma a la particularidad de la experiencia que, aunque *imposible*, se expresa parcialmente *experimentable*. La posición receptora se aproxima al otro y a su trayectoria a través de la experiencia, o de la emulación de esta que tramita el arte, que no es lo mismo, pero, junto al testimonio, es lo que más puede parecérsele.

Pero ¿cómo se producen desde el arte efectos estéticos de empatía?

De acuerdo con Iser (1987 [1976]), en la producción de sentido que lleva a cabo quien lee se implica una actividad que se puede asociar con la empatía: quien lee debe producir el sentido del texto «no solo según sus propias condiciones (*analogizing*), sino ante todo según condiciones ajenas»; solo si se cumple esta condición, quien lee se formula «algo que saca a la luz un estrato de su persona y que hasta ahora estaba sustraído a su conciencia» (p. 87). En esa medida, Iser parece observar una empatía general, como condición para la apropiación lectora de la literatura, que vincula a los otros narrados con los otros que ya habitan en quien lee. Desde luego que el efecto estético no se reduce a esta actividad genérica, sino que requiere una disposición hacia lo que excede la mismidad. Su ocurrencia se desprende de un movimiento pendular en la experiencia lectora entre la identificación y el distanciamiento, que se suceden en las obras narrativas.

Freud (2022 [1921]) señala que «hay un camino que lleva desde la identificación, pasando por la imitación, a la empatía, vale decir, a la comprensión del mecanismo que nos posibilita, en general, adoptar una actitud frente a la vida anímica de otro». Dicha empatía, derivada de una de las identificaciones secundarias, la identificación parcial con integrantes de la comunidad, tiene como consecuencia «que se restrinja la agresión hacia la persona con la que uno se ha identificado, se la perdone y se la ayude» (p. 104).

Con Freud, un componente de la empatía es el reconocimiento de que el otro es como yo, que compartimos la precariedad de lo humano, que lo que le ha pasado al otro me podría ocurrir a mí, que yo podría cometer los mismos errores que cometió, etc. Sin embargo, como se ha señalado, el nivel empático por el que se aboga debe superar la mera identificación como requisito para que se produzca la empatía, puesto que justamente en contextos de exclusión, la empatía que más se requiere es la que reclaman aquellos más distantes de nosotros, con los que la identificación puede resultar más difícil. Aun así, las condiciones que recrea la obra artística —a través, entre otras estrategias, de la mirada atenta que ahonda en lo universalmente humano del otro más radical— pueden conducir a la empatía desde la identificación con los personajes.

Se ha señalado, con Sloterdijk, que la ira es la emoción que impulsa la gesta de Aquiles en la *Iliada*, la ira y, con ella, la venganza. Sin embargo, como destaca Griswold (2007), Aquiles es capaz de mostrar un grado de identificación frente a Priamo, el padre de aquel: Aquiles también tiene un padre, así que puede comprender el sufrimiento de este hombre por su hijo y sentir compasión; luego extiende la identificación al solo hecho de ser humanos (en contraste con los dioses): ambos son mortales y, por tanto, están marcados por la tristeza, la miseria y la mortalidad[193] (p. 77-78). Griswold (2007) encuentra en el pasaje mencionado de la *Iliada* un reconocimiento compasivo del enemigo en tanto es alguien como nosotros (p. 78).

Así como le ocurre a Héctor, por cuenta de la identificación empática, el lector suspende su propio tiempo, se desconecta parcialmente de su experiencia, para dejarse tocar por las experiencias de los personajes: Para Auge (2019 [1998]), «estas escenas de ficción se sumergen en nuestra vida real, se deslizan como recuerdos de igual condición que los que hemos vivido, y, en cierto modo, los hemos vivido realmente» (p. 86), y añade:

> Olvidarse de uno mismo, olvidarse de pensarse bajo el signo de la repetición, es por lo demás una virtud de la ficción, bajo todas sus formas, incluida la que se ofrece a la lectura del individuo solitario […] la propia «distensión», ¿no pasa por el abandono de toda o de

[193] Si bien el gesto es relevante especialmente porque tiene lugar en el contexto de una guerra que sitúa a los dos hombres en la posición de enemigos, también es cierto que tiene lugar una vez efectuada la venganza de Aquiles contra Héctor.

> una parte de la identidad social? La literatura de ficción (como la fiesta y el amor) ¿no es, en este sentido, virtualmente subversiva? (p. 96).

Es decir, la identificación en sí misma tiene la potencia de subvertir la propia identidad y abrirla a la experiencia de lo ajeno. Según Jauss (2015 [1975]), Adorno deja abierta la pregunta acerca de «cómo ha de ser conducido el solitario y sorprendido espectador, mediante la experiencia comunicativa del arte, a una nueva solidaridad de la acción» (p. 51). Jauss concluye que a través de la identificación se abre la función social primaria de la experiencia estética a la experiencia ajena «en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa», y que es «precisamente en tales identificaciones, y no únicamente a partir de las reflexiones que suscitan, [que] el arte transmite normas de acción»[194] (p. 76). Considera que la *negatividad* preponderante en la teoría literaria que le es contemporánea (Adorno e Iser, por ejemplo), debe ser «articulada con su concepto antagónico desde el punto de vista de la recepción estética: el de la identificación» (p. 94).

La identificación es un efecto válido en cierto tipo de novelas en las que la experiencia del personaje en sí misma es suficientemente crítica frente a un contexto social, experiencia que en todo caso no nos muestra un personaje blanco y puro, sino a un ser humano que toma decisiones y asume lo que la vida le va trayendo, y trata de tomar de ella lo necesario para sobrevivir. Sin embargo, la *negatividad* asegura que la identificación no abra una vía hacia la manipulación o la afirmación ideológica. El mecanismo por el cual las identificaciones son sucedidas por distanciamientos —promovidos por nuevas identificaciones con otros personajes o por efectos de ironización— es afluente de obras más polémicas, más abiertas a la complejidad, la incertidumbre y la *pluralidad del mundo*. Al mismo tiempo, el tipo de empatía que promueven supera la sola identificación empática, puesto que el otro que es objeto de mi empatía lo es no solo por lo que podemos tener en común, sino también porque lo

---

[194] Jauss sitúa esta reflexión en el marco de una lectura histórica de los conceptos de *poiesis*, *aiesthesis* y *cathersis*, frente a la cual concluye, entre otras cosas, que «una investigación sistemática de los tipos de identificación tramitados por la experiencia estética podría […] recoger la herencia de la *catharsis*, con su virtualidad y su ambivalencia» (p. 77). En relación con los tipos de identificación y los marcos normativos, se refiere a personaje (héroes) transgresores, configuradores y observadores (p. 82), y a identificaciones de tipo asociativo, admirativo, empático, catártico e irónico (p. 87-88).

reconozco como diferente.

Y es este distanciamiento el que le da un carácter *racional* a la empatía producida por ese tipo de arte. Frente a la falsa dicotomía entre racionalidad y emociones, Nussbaum (1997 [1995]) aboga por el reconocimiento de la racionalidad emocional, la cual requiere de un grado de distanciamiento frente a la inmediatez de la emoción. Para discernir cuándo las emociones pueden ser racionales, apela al concepto de *espectador juicioso* de Adam Smith (p. 108 y ss.). Este espectador apela tanto a la *participación empática* en la situación que atestigua, como a la *evaluación externa* (p. 109), de manera que su emoción es diferente de la del participante. Dice que, para Smith, parte de la importancia de la literatura se deriva de que «la lectura es, en efecto, un sucedáneo artificial de la situación del espectador juicioso» (p. 110).

Según Nussbaum, «las emociones no sólo constituyen respuestas probables ante el contenido de muchas obras literarias, sino que son inherentes a su misma estructura, como maneras en que las formas literarias solicitan atención» (p. 85), y es posible que dichas emociones sean manipuladas para predisponer a quien lee a aceptar determinada ideología, meta de obras más inclinadas a la propaganda que al arte verdadero, que procura la libertad de sus receptores y, en esa medida, la emoción del *espectador juicioso*, abierta a la pluralidad del mundo, es decir, a la singularidad de cada individuo[195]. Dicha emoción es la que, de acuerdo con Nussbaum, «las obras literarias forjan en sus lectores, que aprenden lo que es sentir emoción no por *una masa anónima e indiferenciada*, sino por el *ser humano individual y singular* (p. 114).

5.3. Epistemologías y estéticas de la escucha

Dos caminos vinculan los efectos estéticos de empatía con las *gramáticas* o *epistemologías de la escucha* y su correlato: las *estéticas de la escucha*:

El primero es el que parte de la *experiencia*. Lo que produce la experiencia narrada como

[195] Con Mozart y Da Ponte, Mill y Tagore, Nussbaum (2017 [2013]) se refiere a una empatía (en la traducción usan el término *simpatía*, para diferenciarla de la empatía en su nivel más básico) multicolor y moralmente heterodoxa (p. 458).

experiencia virtual en la posición receptora es una *resonancia*. Esta se procura a través de mecanismos artísticos. Su meta es hacer sensible la experiencia ajena, generar solidaridad y transformar los marcos de recepción de lo otro. Esto es: hacer audible lo que los marcos culturales han convertido en inaudible o, inclusive, en inaudito.

El segundo es hacia la meta común: abrir los marcos sociales hacia la *pluralidad del mundo*[196]. Aunque la empatía es deseable y todos los seres humanos somos merecedores de que nuestras trayectorias y aspiraciones sean contempladas a través de esa actitud, como se ha señalado, esta también se inscribe en los marcos culturales que producen visibilidad e invisibilidad, y validación e invalidación de las existencias ajenas. Las estéticas de la escucha apuntan también a poner en evidencia los dispositivos de los marcos culturales que causan la invisibilidad, la inaudibilidad de las experiencias ajenas. Tres cualidades le dan una mayor validez como apuesta estética: **1)** la mirada atenta, expresión de la ternura, que permitiría ahondar en los mundos ajenos trascendiendo los marcos, desplazándolos o poniéndolos en suspenso, **2)** la superación de la sola identificación a través de estrategias de ironización y distanciamiento y **3)** la apertura a la *pluralidad del mundo*, es decir, hacia *una ampliación del espectro de otros que se conciben como merecedores de reconocimiento*. Esto último les da a los efectos de empatía su especificidad como *estéticas de la escucha*.

Sontag (2014 [2003]) plantea cuatro límites entre el registro periodístico de los estragos de las guerras (especialmente el fotográfico) y unas actitudes receptivas que hagan realmente la diferencia: **1)** «es al parecer normal que las personas eviten pensar en las tribulaciones de los otros, incluso de los otros con quienes sería más fácil identificarse» (p. 86); **2)** «aunque las noticias sobre la guerra sean propagadas en la actualidad por todo el mundo, ello no implica que la capacidad para reflexionar acerca del sufrimiento de la gente distante sea sensiblemente mayor» que si no se contara con tal información (p. 98); **3)** incluso si se siente compasión, «es una emoción inestable. Necesita traducirse en

---

196 Como se dijo en el capítulo tres, en la sección acerca de la *comprensión*, para Arendt (2010 [1953]), la apertura a la pluralidad del mundo se deriva de la constatación de que «no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la Tierra» (p. 434). Y es esta conciencia la que se ve amenazada en el marco de los totalitarismos y constreñida en los marcos de guerra y en los de las culturas del odio y la exclusión, que siguen siendo preponderantes en la vida global contemporánea.

acciones o se marchita» (p. 87), y **4)** si sentimos que no hay nada que se pueda hacer, «comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos» (p. 88).

Esto pone de relieve que no basta con que la audiencia esté informada; se requiere que la información sea recibida y reflexionada con una actitud diferente, que puede ser promovida por lo que aquí se denomina *estéticas de la escucha*. El efecto al que se orientan es a sustraer de los automatismos por los que alguien podría simplemente levantar los hombros ante el dolor de los demás, a *comprender* y a transformar la compasión en indignación, en el sentido de fuerza afectiva encaminada a enfrentar la injusticia y, eventualmente, a transformar el entorno, esto es, a llevar la *comprensión* del terreno del pensamiento al de la acción.

A propósito de los *marcos de guerra*, Butler (2010 [2009]) se refiere al «problema epistemológico de aprehender una vida, lo que, a su vez, da origen al problema ético de saber qué hay que reconocer, o, más bien, qué hay que guardar contra la lesión y la violencia» (p. 16), de manera que «la *reconocibilidad* caracterizará las condiciones más generales que preparan o modelan a un sujeto para el reconocimiento» (p. 19).

En tanto los *marcos* son activos, a la vez descartan y presentan (p. 108), el reto es ampliarlos, poner en evidencia sus aspectos reductores del reconocimiento de ciertas vidas, hacer que estos marcos rompan consigo mismos, producir nuevos, lo que pone en juego la necesidad de ampliar y movilizar nuestras epistemologías. Butler se pregunta

> ¿qué se necesitaría no solo para aprehender el carácter precario de las vidas perdidas en el transcurso de la guerra, sino, también, para hacer que dicha aprehensión coincida con una oposición ética y política a las pérdidas que la guerra acarrea? Entre las preguntas que surgen de este planteamiento, podemos citar dos: ¿cómo consigue producir afecto esta estructura del marco? y ¿cuál es la relación entre el afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política? (p. 29).

A estas preguntas, en este apartado conviene añadir otra: ¿cuál puede ser la función del arte en la producción de este afecto y en su articulación con lo ético y lo político?

Acosta López (2017) manifiesta su interés por *estrategias de escucha* que sean

responsables, inclusivas y plurales, en especial respecto a la escucha de testimonios[197] (p. 183), de manera que respondan a los retos epistemológicos y éticos que plantea la construcción de memoria en contextos de experiencia traumática. Frente a los silencios «redoblados por una historia de silenciamiento institucional» como la colombiana[198], aboga por «hacer audibles estos vacíos de sentido, estos recuerdos fracturados» (p. 184). Considera que la dificultad en estos contextos es de tipo estructural: atraviesa «lenguajes, formas de percepción y marcos conceptuales»[199] (p. 185), en cuyo marco pone de relieve dos dificultades simétricas: la de decir y la de escuchar. Para enfrentar estos retos, propone el cultivo de unas nuevas *gramáticas de la escucha*, entendidas como «modos alternativos de producción de sentido» (p. 187) y como *marcos conceptuales*,

> sistemas alternativos de significación, móviles, articulados alrededor de la singularidad que en cada caso demanda la voz única proveniente del testimonio, capaces de enfrentarse tanto al quiebre completo del sentido producido por la violencia, como a la posibilidad de comunicar y encontrar posibilidades alternativas de representación para las realidades imprecedentes introducidas también por la violencia traumática (p. 197).

Parte de la tarea de estas *gramáticas*, dice ella, es «dar lugar y hacer audibles aquellas narrativas fracturadas, provenientes de una memoria traumática, muchas veces incapaz de producir un recuerdo unívoco, definitivo, de los hechos» (p. 193), aquella voz que «corre el riesgo de ser descartada por la mirada histórica, de permanecer incomprensible en tanto se escapa a toda categoría ya existente, y de quedar revocada, por tanto, como inaudible» (p. 197). Aclara que esto no significa *hablar por otros* ni cederles nuestra voz, sino «producir las herramientas conceptuales, y las gramáticas, que permitan que quienes no han podido hacerlo hasta ahora hablen por sí mismos y puedan ser así escuchados en

---

197 Se trata de «la dificultad de la producción de una experiencia real de escucha de aquello que ha sido silenciado por la violencia, y que corre el peligro de ser nuevamente excluido de una memoria incapaz de dar testimonio de los silencios que atraviesan, y también relatan, una cara esencial de la historia del conflicto» (Acosta López, 2017, p. 187).

198 Cataloga el contexto colombiano como de una violencia que «desdibuja su excedencia y su excepcionalidad al convertirse en la lógica sobre la que termina moviéndose, definiéndose y dándose forma (palabra) la realidad cotidiana» (p. 194).

199 Se trata, pues, de una dificultad arraigada en la misma *cultura de la memoria*. A juicio de Acosta López (2017), esta dificultad implica también «la elucidación de modos distintos de producción de conocimiento histórico» (p. 187).

sus propios términos» (p. 200).

Si bien Acosta López se centra en la *escucha* frente a los testimonios[200], estas éticas, epistemologías o gramáticas pueden pensarse como efectos estéticos y de sentido del arte y de la literatura en relación con quienes lo reciben, lo cual implica retos adicionales sobre cómo imaginar y representar dichas voces y experiencias, de modo que quien recibe se abra a una escucha que trascienda la relación artística. Unas estéticas de la escucha apuntarían, tomando prestadas las palabras de Emcke (2017 [2016]), a una «*pluralización de las perspectivas*, un cuestionamiento crítico de los esquemas de percepción y del canon de conocimiento que establece prácticas y convicciones culturales» (p. 195).

Para Emcke, «escuchar no significa estar de acuerdo con todo lo que se dice, sino simplemente estar dispuesto a entender de dónde viene la otra persona y de dónde surge esa otra perspectiva» (p. 194). Han (2017 [2016]) agrega que «escuchar no es un acto pasivo. Primero tengo que dar la bienvenida al otro, es decir, tengo que afirmar al otro en su alteridad» (p. 113). Según su criterio, «la escucha reconcilia, sana y redime» (p. 122). Se refiere al «oyente hospitalario» y, con Canetti, a «un peculiar *refrenamiento* que equivale a no juzgar» (p. 115) que se produciría en la escucha. Adicionalmente, sitúa la escucha como eje ideal de la vida comunitaria: «Sin vecindad, sin escucha, no se configura ninguna comunidad. *La comunidad es el conjunto de oyentes*» (p. 119). En esa medida, atribuye a la escucha una dimensión política: «Es una acción, una participación activa en la existencia de otros, y también en sus sufrimientos» (p. 120).

Aquí se propone pensar estas epistemologías y estas estéticas de la escucha frente a dos encuadres culturales: los marcos de guerra y, en un sentido más amplio, los marcos culturales que restringen la *pluralidad del mundo* y favorecen el odio, la exclusión, el acallamiento y la insolidaridad hacia quienes son concebidos negativamente por ser concebidos como *otros* respecto a nuestro *nosotros*. Se trata de búsquedas para intentar

[200] En un texto posterior, Acosta López (2019) hace referencia a *nuevas gramáticas* al abordar la mediación artística; no obstante, no las califica como *gramáticas de la escucha*, si bien encuentra en *Cien años de soledad*, de García Márquez, un lugar de resistencia al olvido cuando atiendo unas voces inaudibles para la historia (p. 62) y en *Musa paradisíaca*, instalación de José Alejandro Restrepo, una gramática capaz de recordarnos la necesidad, la urgencia y la tarea de pasar de la indecidibilidad de una historia borrada, a la inscripción decisiva de su memoria

decir lo inédito y hacer visible lo invisibilizado por las normas, que atraviesa todas las estructuras estableciendo en ellas jerarquías y márgenes, por lo cual dichas búsquedas implican movilizar los límites de las gramáticas.

Pensar estéticas de la escucha parte del reconocimiento de que existen individuos y colectividades cuyos lugares en el mundo, precisamente por ser negados o puestos en suspenso por determinados marcos culturales, merecen atención desde el arte; para estas personas, que sus historias sean escritas, leídas, vistas, escuchadas, atendidas… puede significar la posibilidad de escribirse para sí mismas una historia y un proyecto diferentes. Lo anterior conlleva «preguntarse por las implicaciones éticas y políticas que supone estar ante el dolor de los demás y por las maneras en que este dolor se gesta en la escucha del otro» (La ética de la escucha - Universidad de Los Andes, s.f.) y, al mismo tiempo, pensar en mecanismos que favorezcan que el *otro* pueda narrarse y que quien reciba su narración pueda implicarse. Lo primero requiere estrategias para que se narre por sí mismo o para que el artista sea capaz de captar la gramática de su relato, para transmitirlo con una voz que recoja la médula del relato original.

Además de hacer audibles las existencias de los otros, unas estéticas de la escucha tienden a despragmatizar los marcos, estrategias, esquemas y dispositivos que producen su silenciamiento. Emcke (2017 [2016]) plantea que «la crítica y la resistencia frente al odio y el desprecio siempre deberán dirigirse contra las estructuras y las condiciones que los hacen posibles» (p. 181), puesto que «la decisión de quién puede pertenecer a un grupo y quién no […] se prepara y se justifica mediante disposiciones basadas en lo dicho y lo no dicho, en gestos y en leyes, en reglamentos administrativos o en criterios estéticos» (p. 113) y los esquemas de odio «se fijan mediante relatos que ofrecen una visión muy limitada de la realidad» (p. 201). En la medida en que el lenguaje y la representación «han terminado por erigirse bajo la sintaxis y las gramáticas impuestas por la violencia» (La ética de la escucha - Universidad de Los Andes, s.f.), es más que pertinente la propuesta de Emcke de analizar las estrategias retóricas que vehiculan el odio y la violencia, para «mostrar aquellos puntos del entramado narrativo por donde el odio y la violencia pueden ser interrumpidos o socavados» (p. 163).

Puesto que, como señala Castillejo (2000), *lo otro* «hace parte de aquellos lugares que la cultura construye para depositar aquello que en un momento dado puede ser ininteligible»

(p. 259) y «hay seres que por su alteridad no son ni siquiera nombrables» (p. 157), un reto crucial para las epistemologías y las estéticas de la escucha es ¿cómo propiciar la inteligibilidad de lo *otro* y la ampliación de los marcos sociales para que tenga cabida? Frente a este reto, Acosta, Duarte y Pérez (2019) destacan «la capacidad tan poderosa, evocativa y crítica que tiene el arte para transformar el modo como se configura el espacio de lo político a través de las dislocaciones y redistribuciones de los sensible» (p. 6).

Butler (2010 [2009]) plantea que «la no violencia se deriva de la aprehensión de la igualdad en medio de la precariedad» (p. 248) y señala la necesidad de «una lucha por mantenernos receptivos respecto a una vicisitud de igualdad que es enormemente difícil de afirmar» (p. 252). Respecto al arte, considera que

> aunque ni la imagen ni la poesía puedan liberar a nadie de la cárcel, detener una bomba ni, por supuesto, invertir el curso de una guerra, sí ofrecen las condiciones necesarias para evadirse de la aceptación cotidiana de la guerra y para un horror y un escándalo más generalizados que apoyen y fomenten llamamientos a la justicia y al fin de la violencia (p. 27).

Emcke (2017 [2016]) destaca que si se quiere oír la historia del otro que ha sido excluido, violentado o menospreciado, «hay que ir a buscarla, pues su voz es más baja que la de los que odian» (p. 80), puesto que «la continua exposición al odio hace que los afectados con frecuencia enmudezcan» (p. 100). Añade que «aquellos que corren riesgo de verse despojados de su subjetividad […] deben ser reintegrados como individuos en un *nosotros universal*» (p. 200).

Augé (2019 [1998]) explora el sentimiento de haber sido «capturado» en el texto de otro, en el marco de una relación íntima, «de amor de celos, de cólera o de compasión», en una relación con la gran historia, «por ejemplo, tras una declaración de guerra», o en niveles intermedios —«las historias familiares, las historias profesionales, las noticias, los sucesos, la política, el deporte» (p. 48)—. Estos relatos[201], dice, ponen en juego «simultáneamente una historia individual y referencias colectivas» (p. 53), los relatos

[201] Augé (2019 [1998]) denomina «dimensión narrativa» a la persistencia del relato en la vida individual y social (pp. 35-64).

ajenos, los de los grupos a los que no pertenezco, pueden llegar a percibirse como si fueran en «otra lengua» (p. 50-51). En procura de la horizontalidad de los múltiples relatos que se superponen, propone deshacerse de «la unilateralidad del punto de vista» (p. 46).

Dicha *unilateralidad* es una de las coordenadas de los patrones de exclusión y jerarquización que producen los marcos culturales. Uno de los criterios de unilateralidad es la adscripción identitaria y narrativa, consciente o no, a las posiciones hegemónicas y mayoritarias. Emcke afirma que «quien se asemeja a la mayoría puede caer en el error de creer que la identificación con esa mayoría que dicta la norma no tiene importancia. Quien se ajusta a la norma tal vez no se percate de cómo esta excluye o denigra a otros» (p. 97). Por esto, plantea la necesidad de «otros relatos que den visibilidad a las perspectivas y a las personas diferentes» con miras a que surja la empatía hacia estas personas (p. 181).

Algo similar ocurre con «la proliferación de lo igual» que denuncia Han como característica del presente y que, a su juicio, «es lo que constituye las alteraciones patológicas de las que está aquejado el cuerpo social» (p. 9). Frente a esto, postula que «lo que constituye la experiencia en un sentido enfático es la negatividad de lo distinto y de la transformación» (p. 12) y que «el *pensamiento* tiene acceso a lo completamente distinto. Puede interrumpir lo igual. En eso consiste su carácter de acontecimiento» (p. 13). Así mismo considera que el *conocimiento* «genera un nuevo estado de conciencia» (p. 14).

Al igual que el pensamiento y el conocimiento, «la imaginación poética configura lo ajeno dentro de lo igual» (p. 98) y «el poeta como hablante anónimo, como si no fuera nadie, habla *en el nombre del otro, de lo totalmente distinto*» (p. 99). Han considera que «el prójimo que tenemos enfrente se degrada cada vez más en mero espejo en el cual uno se refleja» y, ante esta desaparición del otro que debería reconocerse en el prójimo, «la tarea del arte y de la poesía viene a consistir en hacer que la percepción *deje de espejar*, en abrirla al prójimo […] al otro, a lo distinto» (p. 102), especialmente porque «resulta necesario volver a considerar la vida partiendo del otro, desde la relación con el otro, otorgándole al otro una prioridad ética, es más, aprendiendo de nuevo el lenguaje de la responsabilidad, *escuchando y respondiendo al otro*» (p. 110).

Estos son los retos del arte, en general, y de las estéticas de la escucha, en su especial orientación ética hacia las víctimas de la violencia y la exclusión sistemáticas. Ojalá hubiera modos extendidos de abrirse a la escucha sin condiciones, simplemente por una disposición empática del espíritu. Sin embargo, es frecuente que la condición sea el vínculo identificativo, la percepción de que se hace parte de la misma comunidad imaginaria, por razones de nación, clase, raza[202], etc. Esta disposición condicionada acarrea la imposibilidad de la *escucha*, puesto que si *oigo* al otro solamente en tanto sea *como yo*, significa que estoy encerrado en *mi casa*, según el concepto de Canetti (1982 [1972]), aislado de la posibilidad de lo *otro*, impedido para la verdadera escucha. La *herida* (también Canetti), como medio de escucha, no deja de implicar un grado de identificación, pero, al mismo tiempo, conlleva una ampliación de los límites de aquello con lo que puedo identificarme. Me herida, mi dolor, me abre a la escucha de otros dolientes. Las artes propician la herida, así sea en un plano simbólico y, a través de ella, propician la verdadera escucha.

Recapitulando, las estéticas de la escucha tienen retos en tres direcciones: hacer visibles, audibles e inteligibles las trayectorias y experiencias de los otros vulnerados por cuenta de las estructuras sociales y los marcos culturales predominantes, propiciar la receptividad frente a sus voces y resistir frente a las estructuras y prácticas que producen la exclusión. A estos, se suma un cuarto reto: lograrlo de un modo específicamente estético, que, sobre todo, supere el realismo ramplón y la complacencia y autocomplacencia ideológicas.

Hablar de epistemologías de la escucha no es hablar de un solo lugar que encarna la posición ideal para la audición, sino de aperturas auditivas de diversa índole que apunten a una mayor inclusión: de otras perspectivas, otros estilos de vida, otras posiciones sociales, otras experiencias... Se trata de aperturas de lo concebible, lo representable y lo

---

[202] Si bien la investigación genética deja claro el carácter impreciso de la noción de raza para hacer referencia a los fenotipos humanos, el uso de este término admite el reconocimiento de otra acepción en la que se reconoce la raza no como un hecho biológico, sino como una construcción cultural. Su uso, en este sentido, se conserva no para naturalizar la diferencia, sino para abordar los fenómenos culturales en torno a esa construcción, en especial en cuanto a las inequidades e injusticias sociales derivadas de ella, es aspectos en los que la noción de *etnia* es imprecisa o se queda corta.

reconocible. Las estéticas de la escucha exceden la sola pretensión de decir una verdad histórica sobre el daño que ha afectado a las personas (*enfoque veritativo*) y, más allá de esta pretensión, se centran, de un lado, en procurar que sea comprendido y despragmatizado[203] lo que aconteció, es decir, que sea sustraído de los marcos y estructuras que favorecieron su ocurrencia y el acallamiento de sus implicaciones y de sus víctimas (*enfoque ejemplar*), y, de otro, en la necesidad de estas últimas de ser escuchadas y reconocidas, de elaborar sus duelos y efectuar sus trabajo de la memoria.

5.4. Estéticas de la alteridad: Hernando Téllez y el *rostro* del enemigo

Dice Emmanuel Lévinas (2000 [1982]): «El rostro es lo que no se puede matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: *No matarás*» (p. 72). Ya en 1915, Freud había escrito que «precisamente lo imperativo del mandamiento [...] nos da la certeza de que somos del linaje de una serie interminable de generaciones de asesinos», puesto que «una prohibición tan fuerte sólo puede haber sido dirigida contra un impulso igualmente fuerte» (p. 297). *Cuore sacro*, una película italiana de 2005, dirigida por Ferzan Özpetek, desarrolla la hipótesis de que los seres humanos tenemos un corazón sagrado que intenta llamarnos hacia la bondad, si bien, podemos traicionarlo y olvidarnos de nosotros mismos. Tal *corazón sagrado* puede corresponderse con el *corazón comprensivo* al que hace referencia Arendt (2005 [1953]), y desde la perspectiva freudiana, puede corresponder con un tipo de *ideal del yo* como participación individual en una civilización que adopta ese primer mandamiento, ese tabú y ese derecho humano. ¿Es posible que el reconocimiento del rostro del otro pueda restaurar el vínculo con ese ideal e inhibir el asesinato? ¿Puede el asesino representarse el rostro de su víctima, puede mirarlo una vez perpetrado el crimen? Ángela Uribe Botero dice: «El cuerpo muerto le habla con su mirada al perpetrador, para decirle: "Ha matado usted a un ser humano"» (p. 183). A la imposibilidad de confrontar el rostro y la mirada atribuye ella el ensañamiento con el

---

[203] Appadurai (2007 [2006]) afirma que el terrorismo reemplaza «la paz por la violencia como pilar de la vida cotidiana» (p. 49), de manera que el orden percibido por la gente «se encuentra organizado en torno al hecho o la probabilidad de la violencia» (p. 48), lo cual también implica «una agresión epistemológica» (p. 50). Es frente a este orden perverso que es necesario situar en el horizonte la posibilidad de imaginar justicia, equidad, la posibilidad de reclamar derechos y respeto por la dignidad humana, una vida que no esté regulada por los abusos de poder, en resumen, una vida social en paz.

cadáver de las víctimas durante el periodo de La Violencia en Colombia.

El *rostro* es principio del reconocimiento del otro y metonimia de su humanidad; esto, en el contexto del conflicto violento, es decir, el tipo de conflicto que significa no vernos, no escucharnos, no reconocernos: ser incapaces de representarnos el rostro de un otro concreto como vía de acceso hacia todo lo que hace que otro ser humano sea como yo; el tipo de conflicto que reduce al otro a la *invisibilidad* en tanto individuo y a la *monstruosidad* como parte de un colectivo que se percibe muy distante, incluso potencialmente enemigo, en los términos en los que analiza la cuestión Carolin Emcke.

Esta distorsión perceptiva del otro, su reducción a estigma y a estereotipo, se construye dentro de unos *marcos culturales* que producen las ideas de lo que soy y lo que excluyo de mi identidad, lo que no concibo y no reconozco. Tal brecha entre nosotros y los otros es remarcada por lo que Judith Butler llama marcos de guerra. Los marcos culturales señalan qué vidas pueden ser despreciadas y, sobre la base de esta distinción radical, los marcos de guerra añaden cuáles vidas pueden ser quitadas. Apuntan a deshumanizar en dos frentes: primero, borrar la humanidad de la víctima, borrar su rostro para proyectar sobre ese lugar vacío la imagen de un ser despreciable o de un monstruo, y, segundo, poner en suspenso la humanidad del ofensor, atrofiar su capacidad de empatizar y la conciencia moral que se derivaría del *ideal del yo* antes descrito, incluso transformarla en una conciencia heroica distorsionada, como lo observa Arjun Appadurai.

Los marcos culturales se reproducen en las narrativas de la producción cultural, desde *La odisea* hasta las películas de acción hollywoodenses en las que hay unas vidas dignas de ser nombradas y honradas —las de los héroes y los de su linaje— y otras tan prescindibles como los peones en el ajedrez. En cada relato, como apunta Emcke, se condensan «las normas, las líneas divisorias […] para separar el *nosotros* de los *otros*» (p. 109).

¿Cuál puede ser el rol de la literatura en la movilización de esas líneas divisorias y la reconfiguración de estos marcos culturales para **1)** asomarnos al conflicto con un ánimo perlaborativo, en el sentido de Lyotard, **y 2)** producir nuevas epistemologías de la escucha, o nuevas *gramáticas* como las denomina María del Rosario Acosta López (2017), es decir, nuevas formas de relacionarnos con los otros? Esta es una pregunta central de esta investigación, y la obra de Hernando Téllez da algunas pistas para responderla:

5.4.1. El rostro del enemigo y la piel como límite moral

En el microcuento *Melografía* (1992 [1977]), de tres párrafos, Jairo Aníbal Niño recrea un mundo maniqueo en el que los agentes del Estado encarnan toda la maldad y los revolucionarios, todo lo bueno: la imaginación, el amor, la amistad, la creatividad, la resiliencia. Los unos se hacen receptores de nuestra animadversión y los otros, de nuestra empatía. Individualmente son invisibles —el único rasgo que se atribuye a uno de los *tiras* es una sonrisa malévola en la que destaca «el brillo de sus colmillos de oro» (p. 51), y colectivamente son monstruosos —ese rasgo de opulencia y animalidad, por ser el único dado, en cierto sentido se extiende a todo el grupo—. No hay ningún rasgo de humanidad en el enemigo, ni la más mínima inquietud sobre las motivaciones de su maldad. Son malos. Punto.

De los diecinueve cuentos que conforman *Cenizas para el viento* (2006 [1950]), de Hernando Téllez (1908-1966), ocho se sitúan en el marco de conflictos violentos: dos de ellos aluden a la Segunda Guerra Mundial y seis a un conflicto armado no localizado explícitamente, pero que es inevitable asociar con La Violencia y las violencias que tomaron forma en ese periodo en Colombia. Para esta primera sección quiero poner en relación dos de ellos: «Victoria al atardecer» y «Espuma y nada más».

La tensión central del primero radica en que un francés exiliado durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad que bien podría ser Bogotá, se ve obligado a trabajar con un alemán orgulloso de los avances bélicos de su país sobre Francia: su enemigo, como lo define la voz narradora: «Dijo su nombre y extendió cortésmente la mano al enemigo» (p. 91). El narrador inicialmente presenta al francés desde una mirada local, distanciada: para los locales el francés bien podría ser inglés o nazi, y más adelante empieza a focalizar en la perspectiva del francés: la guerra, lejana, de la que ha tenido que huir, lo alcanza por cuenta de su sufrimiento y de su rencor; sus representaciones de la relación laboral se hunden en asimilaciones bélicas: «El alemán le había tomado confianza, lo trataba como si realmente fuese prisionero suyo» (p. 92), dice el narrador, y más adelante muestra en primera persona el pensamiento del francés: «Ama a su patria, como yo amo la mía, y se considera, además, victorioso, responsable entre ochenta millones de nazis, de una gloria formidable y abrumadora… No hay duda de que, transformado en soldado […] me habría asesinado sin vacilación» (p. 93).

Enemigo, en ese contexto, para quien no logra sustraerse de los marcos de guerra, no puede significar sino alguien que, en otro contexto mataría y que, por tanto, debe morir, a pesar de que también se reconoce con ambivalencia que el contexto es otro: «Aquí estoy con el enemigo a dos pasos […] Y qué infinita paz, qué completo bienestar nos rodea» (p. 95). Sin embargo, la tensión se intensifica y el desenlace se hace obvio cuando aparece en escena un cortapapeles. Quiero resaltar que en este cuento en el que el asesinato es permitido, el rostro del *enemigo* no es mostrado. ¿Habría podido matarlo si tuviera un rostro o, más bien, el autor le habría podido dar licencia para hacerlo si la narración hubiera hecho ese rostro visible? ¿Hasta qué punto en la imaginación de autor y lector se experimenta más claramente la transgresión del límite moral, la abyección, cuando víctima y victimario reconocen un rostro el uno en el otro? Por falencias narrativas, este asesinato no pasa de ser de tinta sobre papel, no llega a ser leído como experiencia, sino exclusivamente como ficción.

El *leit motiv* del encuentro con el enemigo y la posibilidad de matarlo se reitera en «Espuma y nada más», de 1956, un cuento mucho más logrado —uno de los mejores de la narrativa colombiana—. En este cuento el enemigo tiene nombre y rostro: «Le calculé cuatro días de barba. Los cuatro días de la excursión en busca de los nuestros. El rostro aparecía quemado, curtido por el sol» (p. 11). Quien narra en primera persona es un barbero revolucionario que debe atender al capitán Torres, un viejo conocido cuyo rostro observa por primera vez: en otra ocasión, «el espectáculo de los cuerpos mutilados me [había impedido] fijarme en el rostro del hombre que lo dirigía todo y que ahora iba a tomar en mis manos» (p. 12).

La tensión central que experimenta el barbero es entre su ética profesional y su compromiso revolucionario: «Sí. Yo era un revolucionario clandestino, pero también un barbero de conciencia, orgulloso de la pulcritud de su oficio». La navaja pule la piel, límite moral que no debería ser transgredido: «Los poros podían abrirse, diminutos, y soltar su perla de sangre. Un buen barbero como yo finca su orgullo en que eso no ocurra a ningún cliente» (p. 13). La instancia limítrofe se remarca: «No hay nada más tierno que la piel de un hombre y la sangre siempre está ahí, lista a brotar» (p. 15).

Torres atiza el sentimiento de enemistad prometiendo nuevos escenarios de exposición sádica de los revolucionarios capturados, y el barbero considera la posibilidad de matarlo:

«¿Y qué? ¿Asesino o héroe? Del filo de esta navaja depende mi destino» (p. 15); «tan fácil como resultaría matarlo. Y lo merece. ¿Lo merece? ¡No, qué diablos! Nadie merece que los demás hagan el sacrificio de convertirse en asesinos» (p. 14).

Cabe discutir si hay un rasgo perverso en el militar: querer convertir al protagonista en un asesino. Esto implicaría que privilegiaría el valor de su placer perverso sobre su propia vida, lo cual no tiene asidero en su caracterización. Su perspectiva es otra: sabe que el barbero no es un asesino. Queda, sin embargo, otro placer perverso que no se puede descartar: simplemente tentarlo, poner en su alma la posibilidad de ser un asesino. Es un aspecto indeterminado del relato que no exige ser determinado en la imaginación de quien lee, admite permanecer abierto, incierto. Más allá de esto, sí se puede considerar que el militar sí logra trasladar ese pensamiento al lector: el ánimo vengativo, bajo la apariencia de afán justiciero; pero esta idea es contrastada dialógicamente, tiene una contrapartida: la atención al rostro del enemigo, el cuidado de este en tanto persona y el cuidado de sí: *yo no hago esto; no soy un asesino*. En cualquier caso, los dos hombres obedecen a circuitos de autonomía diferentes: el militar debe disuadir al enemigo mediante la violencia, y debe matar; no se plantea que tenga alternativa a escarmentar a los simpatizantes de la rebeldía asesinando a los capturados. Aun así, matar no es un placer: «Matar no es fácil, yo sé por qué se lo digo». Matar es su fatalidad. Para el barbero, en cambio, sí hay alternativa: él no mata; él cuida.

A diferencia de «Victoria al atardecer», en «Espuma y nada más», Téllez logra que la lectura se convierta en experiencia, es decir, que quien lee viva, junto con el barbero, los impulsos de odio, que se abisme en la posibilidad del desbordamiento de la sangre y se atraviese el límite hacia la abyección. El enemigo tiene un rostro; el enemigo sobrevive. Pero hay más: detrás del rostro del enemigo hay una experiencia compleja de la vida que se insinúa en su frase final: «Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo» (p. 15). Y entonces, el rostro del enemigo despiadado, del sádico, adquiere nuevos matices, visibles porque, sobre el impulso violento, se ha impuesto una ética del cuidado; precisamente, del cuidado del límite, de la piel del rostro.

5.4.2. El rostro, su ausencia y la máscara

Ricœur (2013 [1990]) dice que «mientras que Kant colocaba el respeto a la ley por encima del respeto a las personas, con Lévinas el rostro singulariza el mandato» (p. 374). Con excepción de «Victoria al atardecer», en los cuentos de Hernando Téllez enmarcados en el conflicto violento, el enemigo tiene un rostro. Incluso lo tiene el cómplice de los violadores en «Lección de domingo». El rostro nos recuerda que es humano y que los humanos, sin dejar de serlo, pueden hacer el mal. Se alcanzan a sospechar las circunstancias del enemigo en ese «Matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo». A veces se alcanza a sospechar el azar de la enemistad: el francés y el alemán no son enemigos por algo que se hayan hecho, sino por la contingencia de una línea fronteriza. En el impecable cuento «Sangre en los jazmines», a través de la perspectiva ingenua de mamá Rosa, se señala el azar de quedar en un bando o el otro y, con ello, el absurdo de la guerra: «Se mataban los unos a los otros desde hacía meses. Pedrillo [su hijo], como los demás, había entrado en la fiesta. Y de seguro que Pedrillo debía también unas cuantas vidas» (p. 33). Y ahora que llegan los enemigos por su hijo, mamá Rosa no puede evitar ver en las caras «nada siniestras» de los enemigos algo del rostro de su propio hijo: «Son como Pedrillo, tan jóvenes como Pedrillo» (p. 34). La aparición del rostro da relieve humano al personaje y produce, como efecto, en quien lee, algún grado de empatía para que matar y aceptar las muertes ajenas no sea fácil.

Quizás como efecto de un pudor no consciente, en los cuentos de Téllez, para que el enemigo no merezca el reconocimiento como humano, se omite la alusión a su rostro, y si lo tiene y persiste en su maldad, no mira, es incapaz de sostener la mirada, como ocurre con Arévalo, en el cuento «Cenizas para el viento»: «estaba cabizbajo, no miraba a Juan ni a Carmen», quienes serán sus víctimas. Una vez cometido el crimen, a diferencia de su compañero sin rostro «mucho más entusiasmado», Arévalo se mostrará «taciturno» (p. 22). Entre los villanos de los cuentos de Téllez, tener o no tener rostro produce algo así como grados de villanía.

La disposición para matar, en su obra, debe corresponderse con una ausencia de rostro, como metonimia de ausencia de humanidad; la disposición para matar, debe ser una máscara, como se expresa metafóricamente en el cuento «Preludio»: «La gente llevaba superpuesto sobre su rostro, el rostro de la revolución» (p. 43). La violencia como

sobrerrostro, artificio, mascarada del que se dice revolucionario espontáneamente, porque cayó un machete en sus manos, y «la revolución no se equivoca […] si están repartiendo machetes, algo habrá que cortar, algo habrá que defender, y a alguien habrá que matar» (p. 44).

Para Téllez, en los cuentos de *Cenizas para el viento*, el rostro es la marca de la humanidad y, donde hay humanidad cabe algún grado de empatía[204]. Quien tiene rostro puede ser el enemigo que, entonces, ya no puede ser concebido, a secas, como un monstruo, aunque sí, quizás, como un ser humano que cometió actos monstruosos. Se trata, probablemente de un pudor no consciente por parte del escritor. Concebir que un ser humano asesine cruelmente a otro tiende a resultarnos inconcebible; si hace eso, para que lo toleremos, debemos suplantar su rostro por una máscara monstruosa, necesitamos elidir los rasgos humanos en su rostro. Según el análisis de Uribe Botero, lo mismo ocurre con los asesinos más despiadados durante La Violencia: se cambian el nombre que, como una máscara, les permite cometer sus crímenes como si los cometiera otro.

En esta ocasión me ocupé del rostro del enemigo, pero la resistencia frente a los marcos culturales —entre ellos los de guerra— que anulan la otredad requiere precisamente que seamos capaces de representarnos todos los rostros invisibles/invisibilizados de los individuos que esos marcos nos hacen concebir como ajenos a lo que somos —esto lo amplía Carolin Emcke—. Dar un rostro es dar visibilidad a diversos modos de ser humano, ensanchar la capacidad de escucha de quien lee, procurar una «pluralización de las perspectivas» (p. 195), en palabras de Emcke; en los casos extremos, abrirlas hacia la restauración de lo que Shriever llama «una ética para los enemigos»; generar resistencia frente a los marcos de guerra que nos llevan a justificar la muerte de aquellos que esos

---

[204] Si bien el rostro es un significante privilegiado del concepto de *rostro* de Lévinas (2002 [1961]), se puede concebir que otros significantes pueden tener el poder de evocarlo, es decir, de patrocinar que, aunque el rostro no sea visible o no sea central, otro elemento induzca a preguntarse por el *rostro*. En entrevista con Padilla, Doris Salcedo dice lo siguiente sobre las armas que usó para su obra *Fragmentos*, construida con 37 toneladas de armas que entregaron las Farc tras su desmovilización: «Nunca había tenido acceso a las armas y de pronto descubro que están absolutamente personalizadas: talladas en la parte de madera, con nombres, con chaquiras, con florecitas, con cintas, completamente decoradas. Me impresionó ver cómo eran las compañeras de estos seres, que su vida dependía de ellas y que ellos consideraban que hacían parte de su identidad» (Salcedo y Pinilla, 2018).

mismos marcos o los marcos culturales que los anteceden nos hacen considerar como inferiores, indeseables o enemigos: en resumen, sin rostro y sin humanidad.

5.4.3. Una ética para los enemigos

En su defensa de una *ética para los enemigos*, Shriver (1995) concede que la posibilidad de empatía con estos en el contexto de la guerra parece ajena a la experiencia de la mayoría de personas que participan en las batallas; aun así, considera que la empatía, sea antes o después de la violencia o mientras esta tiene lugar, es un requisito esencial para superar la enemistad, sin perder de vista que ambos bandos en disputa cometen atrocidades a ojos de sus contendores (p. 125).

Frente al precepto de «amar al prójimo como a sí mismo», Freud (2013 [1930]) se pregunta «¿por qué tendríamos que hacerlo?» (p. 107) y añade a este cuestionamiento, de un lado, la capacidad que posee ese prójimo de hacerme daño y, de otro, el carácter unilateral de este mandamiento, al punto de incluir el deber de «amar a los enemigos» (p. 109). El prójimo es, para cada uno, «un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirla, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo» (p. 110). Y concluye: «la existencia de tales tendencias agresivas […] es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos» (p. 111).

Concibe la cultura como un proceso «puesto al servicio de Eros, destinado a condensar en una unidad vasta, en la humanidad, a los individuos aislados, luego a las familias, las tribus, los pueblos y las naciones» (p. 122). La expresión supraindividual del superyó, en particular en lo que se refiere a los ideales sobre las relaciones de los seres humanos entre sí, es la ética que

> debe ser concebida como una tentativa terapéutica, como un ensayo destinado a lograr mediante un imperativo del super-yo lo que antes no pudo alcanzar la restante labor cultural. Ya sabemos que en este sentido el problema consiste en eliminar el mayor obstáculo con que tropieza la cultura: la tendencia constitucional de los hombres de agredirse mutuamente (p. 147).

Para Freud, el mandamiento «amarás al prójimo como a ti mismo», «es el rechazo más

intenso de la agresividad humana y constituye un excelente ejemplo de la actitud antipsicológica que adopta el *super-yo* cultural», y aunque cataloga dicho mandamiento de «irrealizable» (p. 148) o de conducir a culturas neuróticas (p. 149), frente a este escepticismo, de un lado, habría que señalar un posible error de Freud al homologar la ética, en su carácter supraindividual, como polo normativo de la cultura, y el superyó individual, en gran medida por obviar que la ética es resultado de un proceso reflexivo e intersubjetivo plenamente consciente, lo cual la diferencia del superyó. La ética, además, implica tanto amor (en la medida en que procura el vínculo) como una forma de agresividad (por su carácter normativo), y no solamente amenaza de castigo, como ocurriría con el superyó. De otro lado, está el propio reconocimiento de Freud de que no hay otro camino que el de la ética de contención de la agresividad:

> El destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. […] Sólo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario (p. 151).

Al respecto, Gómez Sánchez (2013 [2007]) destaca que Freud pone de manifiesto la dificultad de aplicar este precepto, «pero, al mismo tiempo, su necesidad social, a fin de intentar limitar la agresividad humana» (Gómez Sánchez, 2013 [2007], p. 41).

En Colombia, tras el acuerdo de paz con las Farc, ha habido una apertura artística a explorar el rostro del guerrillero, a hacer aproximaciones diversas a sus vivencias pasadas y presentes, a sustraerlo de su etiqueta de *enemigo*. En referencia a su documental *La paz* (2019), en el que se muestra la vida cotidiana de un frente de las Farc en el departamento del Cauca, desde un poco antes del cese el fuego hasta días después del plebiscito, en el marco de los diálogos entre Estado y guerrilla que condujeron a un acuerdo para su desmovilización, su director, Tomás Pinzón, afirma:

> Mi documental muestra no solo que el conflicto existió, sino que ese conflicto tiene cara humana así siempre nos hayan dicho que es el "enemigo". Yo les puse una cara a estos enemigos que, evidentemente, vivían en un campamento de las Farc. El documental, por ser una observación que busca la condición humana dentro de la guerra, puede dar unas claves para que la gente entienda que la paz es primordial (Pinzón y El Espectador, 2019).

Ricœur (2000) dice que «del amor se espera precisamente que convierta al enemigo en amigo» (p. 616). No es amor al otro, sin embargo, lo que le impide al protagonista de *Espuma y nada más* asesinar al enemigo. De un lado, es capaz de reconocer en este un *rostro*, así no sea uno amado, y, de otro, expresa otro amor que, sin ser de tipo narcisista, dirige hacia sí mismo: se trata de una estima de sí que se traduce en cuidado de sí, de su *ideal del yo*, podría decirse, un yo que no es y no puede convertirse en el de un asesino. La contracara del rostro del enemigo es su propio rostro, que no puede menos que acatar el mandato que emana de este: no matarás.

Se ocupan de las víctimas, pero también del conflicto mismo. Más que dividir el mundo entre verdugos y víctimas, visibiliza los estragos de la violencia en el ámbito de lo humano, y en esa medida no apunta al odio sino a la «precisión» y a la «sutileza», a «esa diferenciación que reconoce a cada persona como ser humano con todas sus características e inclinaciones diversas y contradictorias» (Emcke, 2018 [2016], p. 14) y así invita a pensar una «ética para los enemigos».

5.5. Estéticas de la ternura: la mirada atenta

La palabra media en la búsqueda humana fundamental de salir de nosotros mismos y generar comunidad. Pero el asunto en el que quiero centrarme no es la palabra, en general, sino la palabra tierna, a través de la cual nos dirigimos al otro con consideración, reconocimiento y compasión. Con amor, puesto que nuestro vínculo con los otros siempre debería ser amoroso, incluso con aquellos que se sitúan en orillas ideológicas diferentes de las nuestras, incluso con aquellos que consideramos o nos consideran enemigos. Al referirme a la palabra amorosa, tierna, intento proponer unas estéticas de la ternura, que trascienden el arte, así sea en forma de éticas de la ternura, es decir de tomas de conciencia respecto a los otros en su fragilidad, en sus precariedades y en el deseo de no apresurarnos a juzgar, descartar, excluir y odiar, sino de detenernos a imaginar lo que podemos tener en común con el otro y a intentar comprender lo que no tenemos en común. A eso apunta la ternura: a la mirada atenta frente al mundo y principalmente frente a los otros. Mi enfoque no es religioso, pero en pos de culturas de no violencia, de perdón, de respeto por la diferencia y por todas las diversidades humanas, y más allá de lo humano, suscribo plenamente el mandato bíblico de amar al prójimo. Con miras a ilustrar en qué consisten

las estéticas de la ternura, y cómo pueden dar forma a la memoria, propongo el análisis de dos obras plásticas de artistas colombianos: *El instante de las cosas* y *De qué sirve una taza*.

5.5.1. El instante de las cosas

El instante de las cosas (2019) es el trabajo de grado de maestría en Artes Plásticas de Alirio Cruz Cabrera, uno de cuyos productos estuvo exhibido en su momento en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Incluye acciones performativas, instalaciones y un video. El trabajo escrito está dividido en tres capítulos: 1. La almohada y la carta, 2. El pañuelo y 3. El polvo. Parte de una pregunta por la pérdida de la memoria de su generación respecto al Bogotazo, cuestión que decide abordar tomando como referente la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, situada en Bogotá, en la calle 42 con 15, en una «manzana en ruinas», según sus propias palabras, en la que lo único que se mantiene en pie es la casa, aunque no la casa completa ni íntegra, puesto que en décadas anteriores se le cayó un pedazo y se vio atravesada por fracturas. Según cuenta Cruz Cabrera, de esta casa su primera impresión es la de un lugar «vaciado», «abandonado» y en el que «el polvo se estaba acumulando».

Gaitán fue enterrado inicialmente en la sala de la casa, donde, en lugar de la tumba visible, hay un pedestal que la cubre. En 1988, sus restos fueron trasladados al patio, sembrados, a propósito del lema que se usó entonces: Gaitán semilla. La puerta de la casa es la puerta de la oficina de Gaitán, al lado de la que fue asesinado en 1948. La casa, desde luego, es un significante de Gaitán, de su asesinato, de su legado, de su ausencia-presencia. Es lo que queda de Gaitán, es sus restos, entre lo ruinoso y la pretensión monumental.

Previamente, como parte de su búsqueda artística, Cruz Cabrera había ido acumulando pañuelos de su padre y de su abuelo, objetos del mundo masculino, en espera de descubrir qué podía hacer con ellos, y, durante su investigación sobre las memorias del Bogotazo, encontró una imagen en la que se veía a unos hombres que, tras la muerte de Gaitán, mojaban sus pañuelos en la sangre del líder político. El artista decidió reproducir este gesto, recogiendo, con pañuelos blancos, el polvo acumulado en la casa. Tal imagen la asocia con la de la Verónica, quien le habría limpiado el rostro a Cristo, para, de algún modo, conservarlo, metonímicamente, a través de su sudor. Él cuenta que se lo planteó

en estos términos: «Yo soy la Verónica, soy una versión contemporánea de la Verónica».

Para Cruz Cabrera, se trata de un gesto de cuidado, femenino, tanto el de la Verónica como el de limpiar la casa, abrir las ventanas… darle un gesto de afecto. En este sentido, cuenta que mientras limpiaba el marco de la tumba de Gaitán, recordó a su abuela limpiando la lápida de su abuelo. «A mí no me interesaba llegar a la certeza histórica», dice él. «Yo no quería hablar del asunto político del Bogotazo, sino que me interesaba ocuparme de la casa, de su descuido y de la falta de afecto».

Con los pañuelos resultantes decidió hacer una especie de mortaja que, en una instalación, acompaña la imagen de los hombres recogiendo su sangre. Él propone interpretar esta imagen en relación con la fotografía de Sady González del funeral de Gaitán, en la que una bandera de Colombia, pero a blanco y negro, cubre el ataúd, y con *Milagro de la hostia profanada* (1465), de Paulo Uccello, y la *Igualdad ante la muerte* (1848), de William Bouguereau. En la fotografía de Sady González, la bandera no cubre el cuerpo, sino el ataúd; aun así, en el marco de esta relación entre imágenes y a través de un desplazamiento metonímico, Cruz Cabrera propone concebirla como una mortaja.

El pañuelo impregnado de sangre hace pensar en «el trapo rojo», el símbolo masculino que se agitará en el periodo de La Violencia; sin embargo, en la obra de Cruz Cabrera, la sangre se reduce a polvo, así como la bandera se destiñe en la mortaja.

Con el nombre *El instante de las cosas*, Cruz Cabrera quiere aludir al breve umbral en el que las cosas dejan de serlo, en sentido estricto, para convertirse en algo más: el pañuelo se transforma en reliquia al tocar la sangre del mártir, la casa se transforma en museo. El título recoge dos elementos centrales: los objetos y el tiempo. El tiempo que, por ejemplo, transforma la sangre en polvo, y los objetos que, al cargarse afectivamente, cambian de uso y de significado.

Esta obra da cuenta de una oposición entre dos momentos conectados a través del modo de significación metonímico: Gaitán, la sangre; Gaitán, la casa; la casa, el polvo; la sangre, el polvo; Gaitán, el polvo. El primer momento es el de la inmediatez de la pérdida, que convierte a Gaitán en mártir y despierta un ánimo vengativo: la sangre y el trapo rojo. Ese primer momento es el de la memoria dolida, en *pathos*, y del «pensamiento fuerte»: la certezas, los enemigos, los maniqueísmos, el país partido en dos. El segundo momento

es el de las mediaciones: de un lado, la del tiempo transcurrido y, de otro, las mediaciones propiamente estéticas, incluidas las obras que Cruz Cabrera elige como referentes culturales. El trapo rojo es ahora el trapo sucio, la bandera es la mortaja, de Gaitán queda la casa, de la sangre el polvo. El segundo momento es, o bien de la memoria sosegada, o bien del olvido, según se evalúe, y, en cualquier caso, es el tiempo del «pensamiento débil» (concepto desarrollado por Gianni Vattimo): Cruz Cabrera dice que no le interesa la certeza, sino el cuidado y los afectos.

Por otra parte, los gestos «femeninos» de afecto y cuidado son sucedáneos de los «masculinos», vindicativos y violentos, y es precisamente un cuerpo masculino el que encarna la mediación. En lugar del cuerpo erguido y vociferante del mártir, tal como suele representarse a Gaitán, la imagen predominante en *El instante de las cosas* es la del cuerpo del artista, hincado y silente.

La acción de limpiar el polvo con los pañuelos, de un lado articula los gestos masculino y femenino y, de otro, aúna los objetos y el tiempo. El polvo simboliza su paso, pero con una connotación especial: es el tiempo que deteriora las cosas, que las transforma en apenas vestigios, que las borra. Y, sin embargo, el pañuelo es capaz de retener el polvo y, entonces, rescatar de la nada ese pasado a punto de borrarse. Contiene la memoria sosegada, débil, diferente de la memoria de la sangre. El pañuelo es la memoria, y el polvo y la sangre son dos de sus formas. El pañuelo, en blanco, neutro, vacío, adquiere relieve a través del polvo y el polvo adquiere forma en el pañuelo. Se dan sentido mutuamente. Finalmente, este gesto, el de limpiar el polvo con los pañuelos, significa una tercera articulación o puesta en tensión: entre el olvido y la memoria, pero una memoria sosegada.

5.5.2. De qué sirve una taza

De qué sirve una taza es una obra fotográfica, en construcción desde 2014, de los artistas Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisález, acerca del conflicto armado en los Montes de María, departamentos de Bolívar y Sucre, la cual fue expuesta en 2017 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 2017. La conciben como un «cementerio de objetos callados» que dan cuenta de la guerra y, sobre todo, de las vidas implicadas en ella. Se trata de objetos abandonados, incluso décadas atrás, en campamentos de las Farc que fueron

bombardeados por el Ejército y que van siendo borrados por la acción de la naturaleza.

El nombre de la serie se deriva del grabado homónimo (1812-1814) de Goya, el número 59 de la serie *Los desastres de la guerra*. En este, en medio de cadáveres, hay dos mujeres: una de ellas herida, quizás agonizante, quizás sea la doliente de alguno de los muertos; la otra, en un gesto compasivo, amoroso, le da a beber de una taza. La taza, en el centro de la composición, en medio de la guerra, la destrucción y la muerte, es el símbolo de la caridad y la humanidad. ¿En qué consiste ese gesto en la obra de Echavarría y Grisález? Antes de intentar responder eso, analicemos algunas de las fotografías de la serie:

Un caset, entre el rastrojo, en el que está tallada la frase «Te amo». Alguien amó, alguien fue amado. Unas botas militares, casi totalmente devoradas por la selva, con las que alguien la transitó. Un camuflado bordado en hilo verde con el nombre de quien lo vistió: «Maryeli». Ropa interior de Margot, bordada bellamente: ¿quién bordaba tan bonito?, ¿cuánto tiempo le tomaba? Una cajita de sombras, la escobilla de una pestañina: ¿cómo serían esos ojos enmarcados en azul o café o verde, cómo miraban, cómo brillaban al sonreír? Una colonia masculina. Ellas se maquillan, ellos se perfuman; se embellecen, procuran lo bello. La pañoleta de Pedro, de quien se sabe, gracias a los guías, que era de la región y murió en combate: ¿él mismo bordó su nombre o quién se lo bordó con tanto cuidado? La cuchara y la pañoleta marcadas, de Luz Marina, quien, con apenas un año en las filas, murió en combate. Una máquina de coser corroída: en Cerro Pelado era la sastrería; Rubiro era el sastre, antioqueño. Objetos de enfermería, tazas, ollas, platos de peltre, peinillas, brasieres; marcados, sin marcar. Y alguien curaba, y alguien comía, y alguien se ponía bello para una cita. Objetos rotos, estragados, quemados, aplastados, comidos por el musgo.

Echavarría y Grisález caminan la selva junto con su equipo; como arqueólogos, desentierran y hacen hablar a los objetos; los rescatan de la maleza que se los va tragando. El vestigio llama un relato, con un protagonista, a veces provisto de nombre, y un contexto, casi siempre desafortunado, en el que, sin embargo, hay más vida que la guerra. Pedro, Margot, Maryeli, Adela… Cada uno, una vida, un relato que el trabajo de estos artistas permite que sea narrado, así sea solamente en la imaginación del observador.

¿De qué sirve, pues una taza, más allá del gesto bondadoso de dar de beber para calmar

la sed? En la obra de Echavarría y Grisález no se da a beber, sino que se da a imaginar, a quienes no sabemos, a quienes no hemos estado allí, cómo puede ser la vida de los otros, para que podamos darles cierta concreción y dimensión humana. ¿No está —o no debería estar— toda expresión artística orientada a darnos a beber una aproximación al reconocimiento de los otros, una visión tierna de su existencia y su singularidad?

5.5.3. Ternura

En su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura de 2018, Olga Tokarczuk aboga por un narrador tierno, «una perspectiva desde donde se puede ver todo […] reconocer el hecho último de que todas las cosas que existen están mutuamente conectadas […] incluso si las conexiones entre ellas aún no nos son conocidas». Y esta mirada tierna debe abarcar los objetos: «La ternura personaliza todo con lo que se relaciona, lo que hace posible darle una voz, darle el espacio y el tiempo para que exista y se exprese [...] La ternura es la forma más modesta de amor. [...] Aparece donde miramos de cerca y con cuidado a otro ser, a algo que no es nuestro 'yo'». La define como

> una profunda preocupación emocional por otro ser, su fragilidad, su naturaleza única y su falta de inmunidad al sufrimiento y los efectos del tiempo. La ternura percibe los lazos que nos conectan, las similitudes […]. Es una forma de mirar que muestra al mundo como vivo, interconectado, cooperante y codependiente […]. La literatura se basa en la ternura hacia cualquier ser que no sea nosotros».

En un sentido similar, en *La expulsión de lo distinto*, Byung-Chun Han (2017 [2016]) afirma que «la mirada amorosa [...] *redime* del estado de indigencia, de modo que tal conocimiento viene a ser "análogo a la redención". [...] El conocimiento entabla una referencia amorosa con su objeto en cuanto *distinto*» (p. 14). Para Han (2017 [2016]), «lo único que libera a las cosas de las coerciones del sujeto de la acción es la *observación sin violencia*, la *cercanía en la distancia*» (p. 97). Esto es la cercanía *tierna*. En esa cercanía, lo observado adquiere un relieve afectivo, un reconocimiento. Esto hace, a su juicio, el poema: «El poema llama también a una cosa, se la encuentra en lo que ella tiene de alteridad y entabla una relación dialógica con ella» (p. 101).

Y un lugar privilegiado para esta observación atenta, amorosa y tierna es la imaginación artística. En *Justicia poética*, Martha Nussbaum (1997 [1995]) dice que «la visión interna

o fantasía, la gran caridad del corazón, alimenta una interpretación generosa del mundo». Esto gracias a la capacidad de la fantasía

> de dotar a una forma percibida de una significación rica y compleja; su generosa interceptación de lo visible, su preferencia por el asombro sobre las soluciones adocenadas, sus movimientos juguetones y sorprendentes, deleitables en sí mismos; su ternura, su erotismo, su reverencia ante la mortalidad humana (p. 68).

¿Sirve de algo el arte?, puede ser el subtexto de la pregunta «¿De qué sirve una taza?», especialmente en un contexto como el de la guerra. Su *utilidad*, desde luego, es modesta, pero, al mismo tiempo, fundamental. Otra forma de plantearse la cuestión tiene que ver con la idea de un mundo interconectado en el que, sin embargo, las conexiones no son visibles. Darles visibilidad es fundamental para nuestra supervivencia como especie y nuestra especificidad humana. Esa visibilidad sutil es el conocimiento que nos da el arte. Sobre esta conexión real y desconexión aparente, dice Tokarczuk irónicamente: «nuestro almuerzo no tiene nada que ver con una enorme granja de ganado, o mi nuevo portátil con una fábrica en mal estado en algún lugar de Asia. Todo está separado de todo lo demás, todo vive aparte, sin ninguna conexión [...] ¿Cómo vamos a escribir, cómo vamos a estructurar nuestra historia para que sea capaz de elevar esta gran forma de constelación del mundo?».

La respuesta es, de nuevo, la ternura, aun si, en relación con las memorias del daño, se queda corta en la expresión del dolor ajeno. (Quizás sea imposible que no se quede corta). La ternura se expresa como *mirada atenta*, expresión compasiva de reconocimiento de las existencias ajenas y de su precariedad. El odio, como se señaló en el capítulo anterior, se desprende de unos marcos que desalientan la atención y la precisión. Así lo observa Emcke (2017 [2016]):

> El odio es siempre difuso. Con exactitud no se odia bien. La precisión traería consigo la sutileza, la mirada o la escucha atentas; la precisión traería consigo esa diferenciación que reconoce a cada persona como un ser humano con todas sus características e inclinaciones diversas y contradictorias (pp. 13-14).

En esa medida, señala, «solo se puede combatir con lo que a ellos se les escapa: la observación atenta, la matización constante y el cuestionamiento de uno mismo» (p. 19). Y la mirada atenta es una expresión de la ternura, atravesada por la imaginación de lo

inaudible y lo invisible dentro de los marcos habituales. Novo (2009) apunta que, para Arendt, «pensar poéticamente es […] materializar lo invisible y así convertirlo en algo susceptible de ser experimentado» (p. 12). La verdadera imaginación, entonces, consiste en procurar representarse al otro y lo otro, lo que excede nuestra experiencia, nuestra ideología, nuestros dogmas, prejuicios y taras. Además del *a quién* de la mirada, esta requiere un *cómo* particular. La atención de la mirada supone una disposición contemplativa, así, con Han (2017 [2016]), «cuando el sujeto de la acción se retira, cuando se vence su ciego apremio al objeto, las cosas recuperan su alteridad, su enigma, su extrañeza, su misterio» (pp. 97-98).

Ser receptivos frente a la *pluralidad del mundo* requiere esa apertura imaginativa al exceso, que parte, también, de la mirada atenta con que lo deberíamos observar. Como afirma Adichie (2018), «no podremos entender el mundo si seguimos fingiendo que una pequeña parte de él representa al mundo en su totalidad». Esto debe orientar la mirada en dos direcciones: lo invisible de lo visible, lo familiar renovado por una disposición a captar su rareza, su anomalía, su precariedad negada, su adaptación doliente a los marcos de lo mayoritario y reconocido, y lo siempre invisible, lo precarizado más allá de la precariedad que tenemos en común por nuestra humanidad. En entrevista con Hernández Velasco, Gomá dice que, cuando en una sociedad, «prevalecen las personas débiles, los viejos, los niños, los pobres, los enfermos, las minorías… Esa sustitución de la ley del más fuerte por la ley del más débil expresa la dignificación de un pueblo». Añade que el reconocimiento de la dignidad, común a todos los seres humanos, implica especialmente la «defensa del individuo frente a la posible tiranía de la mayoría» (Gomá y Hernández Velasco, 2020).

Algo está a punto de derrumbarse, algo está a punto de ser devorado por la selva, algo se está convirtiendo en polvo. No están las personas para dar su testimonio, pero perviven, a duras penas, los objetos, apenas vestigios de algo interconectado con el presente, así solo sea fantasmáticamente. Gaitán mártir, Gaitán sangre, Gaitán cadáver, Gaitán semilla, Gaitán casa, Gaitán polvo. En *El instante de las cosas* (2019), Alirio Cruz Cabrera transforma la rudeza, el ánimo vengativo y la beligerancia, subsiguientes al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, todas estas actitudes asociadas al estereotipo de lo masculino, en gestos «débiles», de cuidado, curación y memoria, a través de acciones performativas e

instalaciones en la casa Gaitán. A partir del grabado de Goya *¿De qué sirve una taza?*, con su obra homónima, Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisález asocian el gesto caritativo, de cuidado, representado en el grabado, con un rol del artista que da cuenta de la humanidad de los actores implicados en la guerra, a partir de los vestigios objetuales de su vida cotidiana en cambuches abandonados en los Montes de María. En las dos obras, se expresa la mirada atenta que carga los objetos de afecto (*catexis*), a través de la metonimia, de un sentido tierno de lo humano y, también en las dos, se propone un viraje hacia atributos asociados al estereotipo de lo femenino como modos *débiles* de construir memoria, de sustraerla a la desaparición y al olvido.

5.6. Conclusiones

En los dos capítulos previos y en el presente, se ha hecho un abordaje teórico de los conceptos de perdón, culturas del perdón y estéticas del perdón. Un eje central de este abordaje ha sido la inquietud sobre cómo el arte y la literatura participan de los trabajos de la memoria, de las culturas del perdón y de culturas de reconocimiento y respeto por la otredad, a través de estéticas del perdón y de otras que les son afines.

En el perdón se juega el bienestar de tres actores: quien hizo daño, la parte agraviada y el conjunto de la sociedad, puesto que lo que se tranza entre venganza y perdón es la posibilidad de restaurar el lazo social: la relación entre la parte agraviada y la parte que hizo daño no es un hilo suelto y prescindible, sino un tejido comprometido en el tramado social. La sociedad queda involucrada de un modo más explícito cuando, por ejemplo, en un clima de polarización, las partes en conflicto la obligan a tomar partido o la agreden bajo la sospecha de que, *si no está conmigo, está con el enemigo*. En conflictos de índole personal, esto puede replicarse en la familia, en un grupo de amigos o en una comunidad pequeña.

El perdón en su sentido más estricto, involucra a los tres actores en la meta de restaurar el lazo social dañado sucesivamente por el daño inicial, por el resentimiento y, en los casos en los que el resentimiento se degrada a tal punto, por la venganza, que reinicia el ciclo instaurando un nuevo daño. Por lo anterior, se pueden evaluar los efectos del perdón tanto en el bienestar de cada uno de individuos involucrados directamente en esta disyuntiva, como en el del conjunto social.

Se ha propuesto entender el perdón en su sentido más estricto, como perdón ideal o paradigmático, pero también en un sentido laxo, que abarca una serie de gradaciones cuyo eslabón mínimo es la renuncia a la venganza: cese del ánimo vengativo y, en segunda instancia, cese del ánimo dolido hacia el otro y de la expectativa de imponerle el pago de las deudas, comprensión de sus motivos y circunstancias (que no es justificación). Igualmente se ha abordado como una predisposición cultural al no juicio, a la comprensión antes dicha o a una actitud compasiva frente a las faltas ajenas, y como un efecto estético que se inscribe en dicha actitud cultural y la promueve.

Fomentar la disposición a otorgar el perdón, con o sin condiciones, favorece la convivencia social, siempre y cuando, por una parte, este otorgamiento no transgreda el cuidado de sí, en la esfera individual, ni dé lugar a una impunidad que incite a la criminalidad, en la social, y, por otra parte, se acompañe del fomento de una cultura de la enmienda y del reconocimiento de la falta, por parte del infractor, lo cual hace preferible el perdón intersubjetivo (condicionado). En cualquier caso, es claro que el perdón no puede ser exigido por el ofensor, aun si ha pagado condena o se ha esforzado por enmendar su falta; tampoco por las instituciones. El perdón es un acto moral; por lo tanto, implica una elección por parte de quien lo otorga.

Adicionalmente, es un modo de elaborar el daño y de darle un lugar en la memoria. La venganza, un exceso tanto de la memoria como de la justicia, al punto de distorsionarlas, puede explicarse en relación con la idea de heridas de la memoria o de memorias en *pathos*. El trabajo de la memoria, que pasa por el perdón, la justicia, la asunción de responsabilidades y la simbolización, es lo que ayuda a curar esas heridas o, al menos, a que sean menos dolorosas. Las heridas pueden ser del alcance de la vida individual, transgeneracionales y culturales, es decir, inscritas en la historia social, en la nacional o en una memoria transnacional, como puede ser el caso de las heridas dejadas por los esclavismos racistas.

Por otra parte, el perdón no es sinónimo, efecto ni causa del olvido, la desmemoria o la ausencia de conciencia del daño, sino una expresión del trabajo de la memoria. No hay olvido, en sentido estricto, como resultado de los esfuerzos por reprimir los recuerdos, negarlos o forcluirlos. La memoria silenciada se mantiene almacenada en las catacumbas del individuo y de la comunidad, y, ante la ausencia de un trabajo de apaciguamiento,

permanece al acecho como un rencor que puede dar paso al odio y a la venganza, o como un afecto innombrado que puede emerger en forma de compulsión de repetición. Y cabe decir lo mismo respecto a un individuo tanto como respecto a una comunidad. El perdón, efecto de los trabajos de la memoria e inscrito en culturas del perdón, es una forma de asumir el pasado sin quedar paralizados o poseídos por él, y de sacar de este un aprendizaje moral tendiente a prevenir el daño y de responderle de una manera más saludable.

En este marco, las estéticas del perdón, de un modo modesto, implican modos de favorecer la transformación de los hábitos culturales para asumir y elaborar el pasado, en especial las tendencias hacia el resentimiento, el odio y la venganza, y para asumir la relación con aquellas personas que no consideramos como parte de nuestra comunidad o no consideramos cercanas a lo que concebimos como nuestra identidad. En esa medida, las culturas del perdón participan de formas deseables de las culturas de la memoria, y, en particular, se caracterizan por su relación estrecha con los trabajos de la memoria, en la medida en que configuran trabajos estéticos perlaborativos. De este modo, sus efectos de perdón (y de revuelta, como se matizó en este capítulo) apuntan a transformar las relaciones con el pasado y con los otros, a través de la empatía, la interrogación y la erosión de las certezas del pensamiento fuerte.

En su agencia cultural, se entienden como expresiones que propenden hacia culturas del perdón, en un sentido amplio, que involucra la apertura cultural a la comprensión, la empatía, la escucha, la ternura... y, en general, a las actitudes favorables al reconocimiento del otro en su diferencia. Como efecto estético, el perdón late desde el texto aunando a quien escribe y a quien lee, si no en una comprensión compartida, en la búsqueda compartida de comprensión. Su modestia se refiere a los límites del arte frente a la vida social, política y cultural: el arte no puede hacer justicia, ni siquiera, realmente, reparar; apenas, ayudar a dar descanso a los fantasmas y *dar de beber* compasivamente a los sobrevivientes, como insinúa la obra fotográfica *¿De qué sirve una taza?*

El perdón, una versión amorosa del padre. A modo de conclusiones

Este trabajo ha apuntado a hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, especialmente respecto a su carácter deseable en las *culturas de la memoria* (y en la cultura en general), en las cuales pueden generarse dinámicas que le son favorables (*culturas del perdón*) o lo dificultan (culturas del odio, el resentimiento y la exclusión de los otros), en las que se asimilan justicia y venganza, y el rencor media tanto en las lecturas del pasado como en los modos de relación con otras comunidades, actitud cultural que predispone socialmente a la violencia. La cuestión se ha abordado a través de la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica), uno estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico) y otro político-cultural.

He procurado abogar por la validez no solo de los ideales exigentes del perdón (Nussbaum y Derrida), sino por sus versiones imperfectas, siempre que, incluso en su imperfección, se favorezca la justicia, la convivencia, la reconciliación (cuando sea posible), el bienestar de quienes han sido víctimas y el perfeccionamiento moral de quienes han hecho daño. Al renunciar a prescribir versiones del perdón tan exigentes que dificulten que este ocurra o que hagan que su ocurrencia imperfecta sea menospreciada, se busca poner el foco no solo en su importancia individual, comunitaria y social, sino también en su dificultad, sus alcances, sus límites y sus excesos. Adicionalmente, se ha abordado el perdón en tanto forma sana de la memoria, resultado de los llamados *trabajos de la memoria*, necesarios en la escala individual del mismo modo que son fundamentales en la social, para evitar estragos como los que describe Volkan.

Aunque he querido pensar el perdón como una cuestión relevante para la humanidad, más allá de los límites de alguna nación en específico, ha sido inevitable que al final del recorrido me haya hecho consciente de una motivación derivada de mi propio lugar en el mundo, como colombiano, en un contexto caracterizado por una espiral de violencia que no ha dado un respiro desde las luchas por la independencia, seguidas por las pugnas entre federalistas y centralistas; radicales y conservadores; liberales y conservadores; Estado, guerrillas y grupos paramilitares; Estado y organizaciones criminales, que incluyen a antiguos paramilitares y guerrilleros. Ya no son *cien años de soledad*, sino más de dos siglos.

Tras la firma de los Acuerdos de Paz con las Farc y la incorporación mayoritaria de sus exintegrantes en la vida social y política del país, se empezó a emplear la expresión optimista *posconflicto*, para nombrar la que sería una nueva y esperanzadora etapa en la vida nacional. Sin embargo, el conflicto sigue vivo y se ha recrudecido tras los esperanzadores años iniciales. Los territorios que estaban bajo el control de las Farc han sido disputados por sus disidencias, otros grupos insurgentes y bandas criminales. A la figura del joven bandolero del periodo de La Violencia, lo ha sucedido la del joven sicario; al guerrillero comprometido con causas políticas de justicia social, el integrante de mafias organizadas, cuyas únicas motivaciones son el dominio territorial y la acumulación de capital. Tras su fundación como partido político, por las Farc y el Partido Comunista Colombiano, en 1985, como parte de una anterior propuesta de paz, fueron exterminados los integrantes de la Unión Patriótica (UP), lo mismo ocurrió con varios líderes desmovilizados del M-19 y se está repitiendo la historia con los desmovilizados de las Farc.

Siglos de violencia significan también siglos de resentimiento por todas las injusticias, incluidas las estructurales, que han conducido recientemente a movilizaciones sociales violentas y a una consulta en la que el pueblo colombiano votó mayoritariamente por el *no* cuando se le preguntó si apoyaba los Acuerdos de Paz con las Farc. Al inicio del siglo XXI, la presidencia de la república la ocupó Álvaro Uribe, cuyo padre había sido asesinado por las Farc: justamente este expresidente asumió el liderazgo de la oposición al Acuerdo.

Entre muchos factores de un conflicto tan complejo como el colombiano, la cultura de la venganza ha tenido un papel destacado en estas espirales de violencia que parecen ejemplificar la *compulsión de repetición*. Dicha cultura no solo se expresa en el ámbito de la pugnacidad política, sino en la vida cotidiana. Por ejemplo, tras la reciente noticia de la violación de un niño, en redes sociales una mujer narró con detalle lo que haría si eso le ocurriera a un hijo suyo. Escribió, con orgullo, que no le importaría ir a la cárcel ni seducir al infractor con tal de acometer su venganza al estilo de una Emma Zunz lista a instrumentalizar su cuerpo. En los pueblos y ciudades son frecuentes los linchamientos a ladrones tras el raponazo de un teléfono móvil. En las redes, la cancelación de artistas porque sus obras no son lo suficientemente adecuadas a determinada ideología o por escándalos en torno a sus vidas personales. La prensa ha servido de vehículo para el

escrache de figuras públicas, relativizando el principio de presunción de inocencia. En el otro extremo, el actual presidente de la república, Gustavo Petro, desmovilizado del M-19, enarbola las banderas y los símbolos de ese grupo, sin consideración por sus víctimas, e incluyó entre sus propuestas de campaña la promesa de *perdón social* a integrantes de grupos insurgentes y de bandas criminales, así como a manifestantes acusados de excesos durante el *estallido social*; mientras, en secreto, integrantes de su campaña visitaban cárceles haciendo eco de esta promesa dentro de una lógica perversamente transaccional que ha venido revelando la prensa. Dos manifestaciones de nuestra pobre cultura del perdón: su carencia y su abuso, sin respeto por las víctimas y las instituciones.

Seguramente las características de mi entorno incidieron en llegar a este tema y en desarrollarlo del modo en que lo he hecho. No obstante, la ambivalencia cultural respecto al perdón no solo es problemática y relevante en Colombia. Respecto a la pregunta que motivó este trabajo: por qué la venganza sigue teniendo arraigo en nuestra civilización —por una parte, como un modo de reaccionar al daño del que se percibe que se ha sido víctima y, por otra, como un modo de concebir la justicia a través de sistemas judiciales preñados de ánimo vengativo—, he propuesto, como hipótesis, que en nuestra civilización conviven dos impulsos culturales con fuerza normativa: uno arcaico, que admite o aprecia la venganza (ley del talión), y otro moderno, en proceso de consolidación, que aboga por la mediación de instituciones imparciales de justicia y principios benevolentes respecto a quien infringe las normas, sobre la base de la confianza en que son posibles **a)** el resarcimiento del daño sin apelar a castigos excesivos o que dificulten la reconciliación y la reintegración social, y **b)** el perfeccionamiento moral del infractor tanto como el del conjunto de la sociedad.

En la narrativa, esta ambivalencia cultural la encarna la figura del padre, o la de su fantasma, representación de un pasado que, aunque fantasmal —ya no es—, se niega a replegarse. Su aparición más perturbadora es aquella en la que demanda venganza — *La iliada*, *Hamlet*, *El conde de Montecristo*, *Emma Zunz*, *La venganza*, *Matar a Jesús*…—. El fantasma del pasado, a través de la empresa vindicativa, convierte al doliente en poseído, secuestra su vida, la retiene en el pasado. En *Matar a Jesús* y en *La venganza*, el padre simbólico es fuente de una ley ambivalente o perversa, respectivamente: en la primera, el padre se desdobla entre el deber percibido por la protagonista de vengarlo y

el recuerdo del padre amoroso; en la segunda, el padre es fuente del daño y de la injusticia, simboliza al Estado que ha abandonado a los más vulnerables y ante el cual la indignación se transforma en venganza. La puesta en relación de las dos obras permite dar relieve a dos figuras que se inscriben en semejante cultura: el sicario y su antecesor, el bandolero. Este padre simbólico, ambivalente o injusto, es el que debería ser superado por la siguiente generación, dentro de la lógica de que es necesario el progreso moral: la dirección de este progreso es hacia culturas en las que se disuelva la ambivalencia de la ley del padre, decantándose por culturas del perdón.

En una conferencia de 2005, en la Universidad Distrital (Bogotá), Gianni Vattimo hizo referencia al *pensamiento fuerte*, el de las certidumbres excesivas y las verdades monolíticas, como pensamiento del padre, ante el cual opuso el pensamiento del hijo: *el pensamiento débil*. Al escuchar su analogía pensé: ¿Y por qué no el pensamiento de la madre? En cualquier caso, se connota la necesidad de ceder el báculo, simbólicamente, sea en favor de la siguiente generación (una que desde luego no sea idéntica a la del padre, como en *La venganza*), o sea en favor de una figura que encarna la negación histórica del acceso al poder: hijo o madre, ambos idealizados a través de la esperanza de una opción diferente y mejor. La alternativa de lo materno la contempla Fromm (1964 [1955]). En su concepción del superyó, Freud relaciona la figura del padre con el desarrollo de la conciencia moral; no obstante, a juicio de Fromm, «no hay solo una conciencia paternal, sino también una conciencia maternal; hay una voz que nos dice que cumplamos nuestro deber, y una voz que nos dice que amemos y perdonemos, a los demás y a nosotros mismos» (p. 46). Para Fromm, «las voces del padre y de la madre hablan idiomas diferentes»; mientras la primera reprende, la segunda nos dice:

> Tu padre tiene mucha razón en reprenderte, pero no lo tomes demasiado en serio; hagas lo que hagas, eres mi hijo, te amo y te perdono; nada de lo que has hecho puede afectar tu derecho a la vida y a la felicidad (p. 47).

Esta es otra forma de abordar la ambivalencia paterna en el terreno de esa ley que se hace cultura y que se debate entre la arcaica venganza y su sucedánea, la justica hermanada con el perdón: una ley paterna masculina y otra femenina, una ley que demanda castigo y otra que recomienda amor, una ley atada al pensamiento fuerte y otra orientada, desde

el pensamiento débil, a la pluralidad del mundo[205]. A lo que apunta este trabajo es a que impere el amor sobre los impulsos normativos no solo de castigar, sino también de excluir; ambos, fuentes del daño y lastres que arrastra la ambivalencia cultural antes dicha.

El efecto estético de perdón en las obras analizadas se desprende de la superación de la ambivalencia o la perversidad de la ley paterna: el reconocimiento del rostro del otro produce una epifanía y conduce a la no venganza, por parte del personaje, y a la catarsis, por parte de quien ocupa la posición receptora. Se trata de una invitación a representarse los mundos ajenos, los motivos y las circunstancias del otro, y, a partir de esto, a crearse el hábito de la imaginación empática que hace eco de la voz de una madre o de un padre que se ha decantado por una ley guiada por el amor. De este modo, las estéticas del perdón procuran fecundar la cultura para afianzarla como cultura del perdón.

En suma, el presente trabajo procura poner el foco en tres lugares: en la reflexión teórica sobre los problemas del perdón y la venganza, enmarcados en la cultura; en las luces que arrojan las obras artísticas sobre el carácter ejemplar de fenómenos situados históricamente como la violencia política y el sicariato, y en el rol de las artes para la consolidación de culturas del perdón. Se espera que esta articulación pueda significar algún aporte para 1) pensar, desde la orilla del perdón, la conflictividad y pugnacidad por la memoria, los diálogos de paz y los anhelados escenarios de posconflicto con los diferentes actores que en la actualidad se disputan el poder sobre los territorios en Colombia; 2) situar el perdón y sus estéticas como horizonte interpretativo para el abordaje de la producción cultural y, en especial, la artística, y 3) propiciar nuevos diálogos entre la filosofía y las artes y nuevas aproximaciones a los conceptos de culturas y estéticas del perdón.

De mi parte, este trabajo constituye un primer eslabón en la indagación sobre la memoria y sus estéticas (el perdón, como se ha planteado, se concibe aquí como una de sus formas). Otros problemas asociados, que no fue posible desarrollar en esta ocasión y que serán

[205] La antinomia se repite en el desarrollo de las religiones según el análisis de Einstein (2010 [1930]): el dios del miedo y el dios del amor.

centrales en mis próximos proyectos, son la culpa; el mal; la modulación de la memoria según diferentes grados de elaboración estética y distanciamientos temporales y, particularmente, generacionales; el trauma y su testimonio; los trabajos de la memoria, tanto en la escala individual como en la social, y, entre ellos, los trabajos del duelo, en su relación estrecha con el perdón.

Sobre este, unas palabras finales: para Fromm, «la elección definitiva para el hombre, en cuanto se siente impulsado a trascenderse, es crear o destruir, amar u odiar» (p. 38). En esta órbita, se puede entender el perdón, o bien como un acto creativo, en la búsqueda amorosa por trascender, o bien, cuando menos, como renuncia al impulso (¿narcisista?) de trascender a cualquier costo, en especial, cuando el móvil de la venganza es demostrar la propia valía. El odio no es más que la alternativa perezosa a la creatividad. Eso tiene en común el perdón con el arte: crea, más específicamente, reconstruye, y, como señala Fromm, «la satisfacción de la necesidad de crear conduce a la felicidad, y la destructividad al sufrimiento, más que para nadie, para el destructor mismo» (p. 39).

Referencias

Abbagano, Niccola. (2004 [1961]). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica. (Título original: *Dizionario di filosofía*; trad. José esteban calderón, Alfredo H. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez).

Acosta López, María del Rosario. (2012). Variaciones sobre el perdón: una sugerencia sobre política y transición a partir de Hegel. *Universitas philosophica*, (59), 33-50. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6218821

Acosta López, María del Rosario. (2017). Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Cuadernos de estrategia*, (189), 183-202. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6304821

Acosta López, María del Rosario. (2019). One Hundred Years of Forgotteness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America. *Philosophical Readings*, *11*(3), 58-66.

Acosta López, María del Rosario; Duarte, Ángela María; Pérez Moreno, Juan Diego. (2019). Hacer memoria: La resistencia al olvido en el arte contemporáneo colombiano. *Diálogo, 22*(2), 3-6. https://muse.jhu.edu/article/732663/summary

Adichie, Chimamamnda (2018, 27 de octubre). El silencio es un lujo que no podemos permitirnos. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/26/babelia/1540567059_956054.html

Adorno, Theodor. (1983 [1970]). Arte, sociedad, estética. En *Teoría estética*, Orbis, pp. 9-28.

Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel, y Sanford, Nevit. (2006 [1969]). La personalidad autoritaria. *Empiria*, (12), pp. 155-200. (Título original: *The authoritarian personality*; trad. Julia A. del Pino).

Adoum, Jorge Enrique (1979 [1972]). El realismo de la otra realidad. En César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, pp. 204-216.

Alape, Arturo (2018). El 9 de Abril: muerte y desesperanza. En Arturo Alape y otros, *Versiones del Bogotazo*, Idartes, pp. 12-29.

Anderson Imbert, Enrique. (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2*. FCE.

Anderson, Benedict. (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE. (Título original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. Eduardo L. Suárez).

Appadurai, Arjun. (2007 [2006]). *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets. (Título original: *Fear of small numbers. An essay on the geography of anger*; traducción de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira).

Arendt, Hannah, y Gaus, Günter. (2010 [1964]). Entrevista televisiva con Günter Gaus. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 42-65. (Trad. Manuel Abella y José Luis López de Lízaga).

Arendt, Hannah. (1995 [1957]). Labor, trabajo, acción. Una conferencia. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 89-107. (Título original: *Labor, work, action. A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1961]). La brecha entre el pasado y el futuro. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 75-88. (Título original: *The gap between past and future*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1979]). Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 139-171. (Título original: *On Hannah Arendt*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2003 [1963]). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo. (Título original: *Eichmann in Jerusalem*; trad. Carlos Ribalta).

Arendt, Hannah. (2005 [1953]). Comprensión y política. *Señal que cabalgamos*, *4*(52), 9-75. (Publicación original: Understanding and Politics, *Partisan Review*, *20*(4), 377-392).

Arendt, Hannah. (2005 [1971]). El pensar y las reflexiones morales. *Señal que cabalgamos*, *4*(52), 9-75. (Título original: *Thinking and moral consideration: A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2007 [1964]). Responsabilidad personal bajo una dictadura. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 49-74. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2007 [1966]). Algunas cuestiones de filosofía moral. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 75-150. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós. (Título original: *The human condition*; trad. Ramón Gil Novales).

Arendt, Hannah. (2010 [1953]). De la naturaleza del totalitarismo. Ensayo de comprensión. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 395-434. (Trad. Agustin Serrano de Haro).

Arendt, Hannah. (2019 [1951]). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza. (Título original: *The Origins of Totalitarianism*; trad. Guillermo Solana).

Arendt, Hannah. (2019 [1963a]). Dos cartas a Mary McCarthy a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 359-364. (Trad. Ana María Becciu).

Arendt, Hannah. (2019 [1963b]). Carta a Gershom Scholem a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 365-372. (Trad. Lorena Silos y Linda Maeding).

Arias, Laura; Hurtado, Jonathan, y Santana, Juliana. (2021). Matar a Jesús: una autora entre lo privado, lo público y lo político. *Nexus*, (29), 1-11. https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11624

Augé, Marc. (2019 [1998]). *Las formas del olvido*. Gedisa. (Título original: *Les formes de l'oubli*; trad. Mercedes Tricás y Gemma Andújar).

Avila Rodríguez, Benigno. (1976). El día señalado, de Manuel Mejía Vallejo: cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos. *Thesaurus, 31*(2), 358-366. https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1538

Bajtín, Mijaíl. (1986 [1973]). Observaciones finales. En *Problemas literarios y estéticos. Arte y Literatura*. (Original añadido en 1973 a *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*; trad. Alfredo Caballero).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1924]). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 13-75. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1937-1938]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 237-409. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Barreiro Posada, Paula Andrea; Serna Vizcaíno, Luis Eduardo; Zapata Restrepo, Brayan, y Osorio Ruiz, Óscar. (2022). Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica. *Signo y Pensamiento, 40*(79). https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.ccac

Barthes, Roland (2003 [1972]). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. (Título original: *Le degré zero de l'écriture*; trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson).

Baudrillard, Jean. (1998 [1997]). *El paroxista indiferente*. Anagrama. (Título original: *Le paroxyste indifférent*; trad. Joaquín Jordá).

Bourdieu, Pierre. (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. (Título original: *Les règles de l'art*; trad. Thomas Kauf).

Breuer, Josef, y Freud, Sigmund. (1996 [1895]). Estudios sobre la histeria. En Sigmund Freud, *Obras completas, V. 1*, Biblioteca Nueva.

Butler, Judith. (2010 [2009]). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Espasa. (Título original: *Frames of War. When Is Life Grievable?*; trad. Bernardo Moreno Carrillo).

Butler, Judith. (2025, 9 de febrero). Trump está dando rienda suelta al sadismo, pero no podemos dejar que nos abrume. *El Diario*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/trump-dando-rienda-suelta-sadismo-no-abrume_129_12033753.html

Calvino, Italo. (1998 [1988]). Levedad. En *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Siruela, pp. 19-43.

Canetti, Elías. (1982). *La provincia del hombre*. Taurus. (Título original: *Die Provinz des Menschen Aufzeichnungen*; trad. Eustaquio Barjau).

Capote-Díaz, Virginia. (2012). Violencia y apocalipsis en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Hipertexto*, (16), pp. 16-27. https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-16/virginia-capote.pdf

Cardona Echeverri, Jacobo. (2012, enero-junio). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Nexus*, (11), 132-141. https://doi.org/10.25100/nc.v1i11.794

Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro. Para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. ICANH - Colciencias.

Colombia. Comisión de la Verdad. (2022). El encuentro en el Davis. En *No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. https://www.comisiondelaverdad.co/el-encuentro-en-el-davis

Corbata, Jorgelina. (2000). Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 1: La nación moderna*, Ministerio de Cultura, pp. 367-383.

Correa López, Bernardo. (2005). Introducción. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 4-8.

Cortés, Francisco (2014). Cuando el griego es resultado de una traducción del alemán. Dicciomed: diccionario médico-biológico, histórico y etimológico. https://dicciomed.usal.es/palabra/empatia

Craig, Ann, y Cornelius, Wayne. (1980). Political culture in Mexico: continuities and revisionist interpretation. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 325-393.

Cuestas, Fedra Sonia. (2021). Aportes de Freud al estudio de la memoria colectiva. *Tempo psicanalitico, 53*(2), 228-263.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382021000200009&lng=pt&tlng=es.

De Gamboa, Camila. (2007 [2002]). La ética del perdón. En: Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 148-159.

De Greiff, Pablo, Crocker, David, y Mejía Quintana, Oscar. (2007 [2002]). Debate sobre el texto de Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 45-58.

De Sepúlveda, Juan Ginés (1996 [1550]). *Tratado de las justas causas de la guerras contra los indios*. FCE.

Derrida, Jacques, y Wieviorka, Michael (entrevistador). (2007 [1999]). Entrevista a Jacques Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 21-44. (Publicación original: Le pardon et le XXéme siècle, *Le Monde des Débats;* trad. Adolfo Chaparro Amaya).

Derrida, Jacques. (2017 [2012]). *Perdonar lo imperdonable y lo imprescriptible*. Lom. (Título original: *Pardonner: L'impardonnable et l'imprescriptible;* trad. Carlos Contreras Guala y Javier Agüero Águila. Nota: el texto procede de una conferencia de 1997).

Di Pego, Anabella. (2012). Comprensión, narración y juicio en la obra de Hannah Arendt. Una reinterpretación a partir de los escritos de Walter Benjamin y Martin Heidegger [tesis doctoral]. Universidad de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.810/te.810.pdf

Díaz-Maroto, Aitor. (2021). Cine y el silencio de las armas. Un nuevo relato cinematográfico para el final de las FARC y la continuidad del conflicto en Colombia (2010-2017). *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales, 9*(2), 289-303. https://doi.org/10.17502/mrcs.v9i2

Einstein, Albert. (2010 [1930]). About religión. En *Ideas and opinions*, Crown Publishers, págs. 36-40.

Emcke, Carolin. (2017 [2016]). *Contra el odio*. Taurus. (Título original: *Gegen den Hass*; trad. Belén Santana).

Erll, Astrid. (2015 [2005]). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Uniandes. (Título original: *Kollectives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung;* trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis).

Escobar Mesa, Augusto (1997). *Estudio Bio-bibliográfíco de Manuel Mejía Vallejo*. Biblioteca Pública Piloto.

Escobar Mesa, Augusto. (1997). *Aproximación a la otra literatura colombiana*. Universidad Central.

Escobar Mesa, Augusto. (2000a). Literatura y violencia en la línea de fuego. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 321-338.

Escobar Mesa, Augusto. (2000b, julio-diciembre). Lectura sociocrítica de El día señalado. *Estudios de Literatura Colombiana*, (7), 21-48. https://doi.org/10.17533/udea.elc.10344

Escobar Mesa, Augusto. (2013). El íncipit como una encrucijada de sentidos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 49-73. https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/18168/15617

Escobar Mesa, Augusto. (2020). Manuel Mejía Vallejo (1923-1964). *Vida y obra como un juego de espejos*. Instituto Tecnológico Metropolitano.

Escobar, Eduardo. (2019, diciembre). Manuel Mejía Vallejo y los nadaístas. *Universo Centro*, (112), pp. 10-13. https://www.universocentro.com/NUMERO112/Manuel-Mejia-Vallejo-y-los-nadaistas.aspx

Etxeberria Mauleon, Xabier. (2016). Memorar haciendo la paz. En Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana, *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, Universidad de Los Andes - Universidad Nacional de Colombia, pp. 237-251.

Fattori, Laura. (2022). Remembering Violence in Matar a Jesús. *Review of International American Studies, 15*(2), 95-107. https://doi.org/10.31261/rias.14719

Fernández-Pinto, Irene; López-Pérez, Belén; y Márquez, María. (2008). Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología, 24*(2), 284–298. https://revistas.um.es/analesps/article/view/42831

Flórez-Malagón, Alberto. (2021). *Ustedes los pobres, nosotros los ricos. Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940-1970*. Universidad Javeriana - Universidad Santo Tomás - Universidad del Rosario.

Freud, Sigmund (1991 [1913]). Tótem y tabú. En *Obras completas. Vol. XIII*, Amorrortu. (Título original: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*; trad. José L. Etcheverry), pp. 1-163.

Freud, Sigmund. (1991 [1914]). Recordar, repetir y reelaborar. En *Obras completas. Vol. XII*, Amorrortu, pp. 145-157. (Título original: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1991 [1937-1939]). Moisés y la religión monoteísta. En *Obras completas. Vol*. XXIII, Amorrortu, pp. 1-130. (Título original: *Der Mann Moses und die monothehtische Religion: Drei Abhandlungen*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1992 [1918]). El tabú de la virginidad. *Obras completas. Vol. XI,* Amorrortu, pp. 186-203. (Título original: *Das Tabu der Virginitat*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2012 [1915]). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras completas. Vol. XIV*, Amorrortu, pp. 277-303. (Publicado por primera vez en *Imago, 4*(1) [1915], 1-21; trad. José Luis Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2013 [1930]). *El malestar en la cultura*. Alianza. (Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*; trad. Ramón Rey Ardid).

Freud, Sigmund. (2022 [1921]). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas. Vol. XVIII,* Amorrortu, pp. 63-136. (Título original: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*; trad. José L. Etcheverry).

Fromm, Erich. (1964 [1955]). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana.* FCE. (Título original: *The sane society*).

Galston, William. (2028). Anger, Humiliation, and Political Theory: Bringing the Darker Passions Back. En Matt Sleat (ed.), *Realist Thought in Theory and Practice*, Columbia UP, pp. 93-113.

Gaviria, Víctor (guion y dir.). (2016). *La mujer del animal* [film]. Polo a Tierra / Viga Producciones.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2005). De la creación a todo lo demás. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo I*, FCE, pp. 15-27.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2020). Prólogo. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo 3*, FCE, pp. 1-8.

Goldmann, Lucien (1975 [1956]). *Para una sociología de la novela*. Ayuso. (Título original: *Pour una sociologie du roman*; trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz).

Gomá, Javier, y Hernández Velasco, Irene. (2020, 5 de noviembre). Nadie puede atropellar la dignidad sin envilecerse, sin degradarse y sin degradar. *BBC.* https://www.bbc.com/mundo/noticias-54569672

Gómez Sánchez, Carlos (2013 [2007]). *Introducción: Aporías de la cultura*. En *El malestar en la cultura*, Alianza editorial.

Griswold, Charles. (2007). *Forgiveness. A philosophical exploration*. Cambridge University Press.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (1962). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*. Tercer Mundo.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (2020 [2005]). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.

Guzmán López, Iván. (2023, 16 de septiembre). *La tierra éramos nosotros*: Manuel Mejía Vallejo. En *Pentafonía Literaria* (Blog de Isaías Peña Gutiérrez). https://pentafonialiteraria.blogspot.com/2023/09/la-tierra-eramos-nosotros-manuel-mejia.html?spref=fb&fbclid=IwAR0bbUK7VPDq_ANfKLXVLaAsM0xrcd3F2ItyznRa5zORybEzgVVwNyz_ih0&m=1

Halbwachs, Maurice. (1995 [1968]). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. http://www.jstor.org/stable/40183784 (Fragmento del capítulo II de *La mémoire colective*; trad. Amparo Lasén Díaz).

Halbwachs, Maurice. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos. (Título original: *Les cadres sociaux de la mémoire;* trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica).

Han, Byung-Chul. (2017 [2016]). *La expulsión de lo distinto*. Herder. (Título original: *Die Austreibung des Anderen*; trad. Alberto Ciria).

Homero (2008). *Odisea*. RBA.

Iser, Wolfgang. (1987 [1976]). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus. (Título original: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung;* trad. Manuel Barbeito).

Jaramillo Morales, Alejandra. (2020, 30 de enero). La literatura y el campo de concentración Sachsenhausen. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-literatura-y-el-campo-de-concentracion-sachsenhausen-articulo-902232

Jauss, Hans Robert (2015 [1975]). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En José Antonio Mayoral (comp.), Peter Bürger y otros, *Estética de la recepción,* Arco, pp. 59-86. (Título original: *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*; trad. Adelino Álvarez).

Jelin, Elizabeth. (2002 [2001]). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, Elizabeth. (2020). De qué hablamos cuando hablamos de memoria. En *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales,* Clacso.

Kristeva, J., Avanessian, A., y Degryae, L. (2002). La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos filosóficos, 4*(7), 279-294. http://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/784

Kristeva, Julia (1981 [1967]). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica*, Espiral. (Publicado originalmente en revista *Critique*, [239]).

Kristeva, Julia. (1998 [1996]). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba. (Título original: *Sens et non-sense de la révolte. Pouvoirs et limits de la psychanalyse I*; trad: Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2000 [1998]). *El porvenir de una revuelta*. Seix Barral. (Título original: *L'avenir d'une révolte*; trad. Lluis Miralles).

Kristeva, Julia. (2001 [1997]). *La revuelta íntima*. Eudeba. (Título original: *La révolte intime. Pouvoirs et limits de la psychanalyse II*; trad. Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2006). A Father is Beaten to Death. Charla impartida en el simposio *The Dead Father*, Low Library Rotunda - Columbia University. http://www.kristeva.fr/father.html

Kristeva, Julia. (2012 [2005]). *Hatred and forgiveness*. Columbia University Press. (Título original: *La haine et le pardon: Pouvoirs et limits de la psychanayse III*; trad. Jeanine Herman).

Kristeva, Julia. (2015 [1987]). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Waldhuter. (Título original: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*; trad. Víctor Goldstein).

Lacan, Jacques. (2010 [1953-1963]). *De los nombres del padre*. Paidós. (Título original: *Des noms du Père*; trad. Nora González).

LaCapra, Dominick. (2005 [2001]). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. (Título original: *Writing History, Writing Trauma*; trad. Elena Marengo).

Lacasa Carralón, Blanca. (2024 [2023]). *Las hijas horribles*. Libros del K. O.

Laplanche, Jean, y Pontalis, Jean-Bertrand. (1996 [1967]). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. (Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*; trad. Fernando Gimeno Cervantes).

Leenhardt, Jacques. (1975 [1973]). *Lectura política de la novela. La celosía de Alain Robbe-Grillet*. Siglo XXI. (Título original: *Lecture politique du roman*; trad. Félix Blanco).

León, Patricia. (2004). Caminos de la culpabilidad y vínculo social. *Desde el jardín de Freud*, (4), pp. 216-221. http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/issue/view/969/showToc

Levi, Primo, y Calcagno, Giorgio. (1998b [1986]). Primo Levi: comprender no es perdonar. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 111-115. (Título original: *Conversazioni e*

interviste; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en La Stampa).

Levi, Primo (en conversación con Milvia Spadi). (1998a [1986]). Comprender y hacer comprender. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 189-206. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en *Westdeutscher Rundfunk*).

Lévinas, Emmanuel. (2002 [1961]). *Totalidad e infinito*. Sígueme. (Título original: *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*; trad. Miguel García Baró).

Lloyd, Vincent. (2019). The Ambivalence of Black Rage. *Comparative Literature and Culture, 21*(3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3550

López Tamés, Román. (1975). *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Universidad de Valladolid.

Ludz, Ursula. (2010 [2006]). Introducción. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 9-24. (Trad. Manuel Abeíla y José Luis López de Lízaga).

Lukács, Georg (1974 [1916]). *Teoría de la novela*. Siglo Veinte. (Título original: *Die theorie des romans*; trad. Juan José Sebreli).

Lyotard, Jean-François. (1998). Reescribir la modernidad. En *Lo inhumano.* Manantial, pp. 33-44.

Macherey, Pierre. (2003 [1990]). *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia. (Título original: *A quoi pense la litteráture? Exercices de philophie littéraire*; trad. Rubén Sierra Mejía).

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (2000). La narrativa en Antioquia durante el siglo XX, una tradición que se consolida. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 524-537.

Macías, Luis Fernando. (1994). Vida y obra de Manuel Mejía Vallejo. En *Manuel Mejía Vallejo, Cuentos de zona tórrida*, Norma, pp. 9-24.

Mackie, J. L. (1982). Morality and the retributive emotions. *Criminal Justice Ethics, 1*(1), 3-10. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0731129X.1982.9991689

Madrid Gómez Tagle, Marcela. (2008). Sobre el concepto de perdón en el pensamiento de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 131–149. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3304

Marín Colorado, Paula Andrea. (2010). Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño. *Lingüística y Literatura*, (57), pp. 19-33. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926003

McAfee, Noëlle. (2019). *Fear of Breakdown. Politics and Psychoanalysis*. Columbia University Press.

Mejía Vallejo, Manuel. (1994 [1964]). *El día señalado*. Destino - Plaza y Janés.

Mejía Vallejo, Manuel. (2003 [1988]). *La casa de las dos palmas*. Punto de lectura.

Mejía Vallejo, Manuel. (2017 [1967]). La venganza. En *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Mejía, Juan Luis. (1990). Manuel Mejía Vallejo habla con Juan Luis Mejía. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 12-31.

Menton, Seymour. (2007 [1978]). *El día señalado*: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la Violencia. En *La novela colombiana. Planetas y satélites*, FCE, pp. 149-167.

Mora, Laura (2020, 6 de julio). En primera persona. *Arcadia*. https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-primera-persona/82081

Mora, Laura (en conversación con Lucía González y Sara Malagón). (2021, 26 de abril). *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad* [pódcast]. En Comisión de la verdad [Spotify]. (La conversación fue divulgada originalmente el 23 de julio de 2020). https://open.spotify.com/episode/7E1IcNhAKMh41Pr08fts8F?si=msa6KyaERc-ocTE3vhY06A&utm_source=copy-link

Mora, Laura (en entrevista con Diana Franco). (2018, 26 de febrero). Laura Mora: «En Matar a Jesús no hablo de perdón. Hablo de resistencia, para no perpetuar la venganza». *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/laura-mora-en-matar-a-jesus-no-hablo-de-perdon-hablo-de-resistencia-para-no-perpetuar-la-venganza/

Mora, Laura (guion y dir.), y Arias, María Camila (guion). (2022). *Los reyes del mundo* [película]. Caracol Televisión, Ciudad Lunar Prod., Dago García Prod., Iris Prod., Tu Vas Voir Prod., Talipot Studio y Mer Films.

Mora, Laura (guion y dir.), y Torres, Alonso (guion). (2018). *Matar a Jesús* [película]. 64-A Films.

Mora, Laura, y Roldán Rueda, Natalia. (entrevistadora). (2018, 10 de marzo). El proceso de Matar a Jesús. *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/el-proceso-de-matar-a-jesus/

Mora, Laura. (2019). Permanecer insultantemente vivo. En Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada*, Planeta, pp. 9-14.

Morales Benítez, Otto. (1987). *Perfiles literarios de Antioquia*. Universidad Nacional de Colombia.

Morales Benítez, Otto. (1999). Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo. *Revista UIS - Humanidades, 28*(2), 7-31. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/1861

Murphy, Jeffrie. (2003). *Getting even: Forgiveness and its limits*. Oxford University Press.

Nasio, Juan David. (2013 [2007]). *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Gedisa.

Niño, Jairo Aníbal. (1992 [1977]). Melografía. En *Puro pueblo*, Carlos Valencia Editores, p. 51.

Novo, Rita M. (2009). *Hannah Arendt: narrar la acción: la responsabilidad política del narrador. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Nussbaum, Martha. (1997 [1995]). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello. (Título original: *Poetic Justice*; trad. Carlos Gardini).

Nussbaum, Martha. (2017 [2013]). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Paidós. (Título original: *Political emotions*; trad. Albino Santos Mosquera).

Nussbaum, Martha. (2018 [2014]). *La ira y el perdón: resentimiento, generosidad, justicia*. FCE. (Título original: *Anger and forgiveness: Resentment, generosity, justice*; trad. Víctor Altamirano).

Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer. (2015). Manuel Mejía Vallejo, entre *El día señalado* y *La noche de la vigilia*. En *Novelas Colombianas desde la Heterodoxia: Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 81-92. https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/handle/001/4243/3383.pdf

Orozco, Wilson. (2018, sept-dic). El padre asesinado en Colombia: entre el padre viril y el padre amoroso. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura, 23*(3), 433-449. DOI: 10.17533/udea.ikala.v23n03a02

Osorio, Óscar (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*, (25), 85-108. Recuperado de:

http://www.academia.edu/download/31795452/Siete_estudios_sobre_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia.pdf

Osorio, Óscar (2008, junio). El sicario en la novela colombiana. *Poligramas*, (29), 61-81.

Osorio, Óscar. (2013). *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*. Secretaría de Cultura Valle del Cauca.

Oz, Amos. (2019 [2002]). *Contra el fanatismo*. Siruela.

Ozon, François (guion y dir.). (2018). *Grâce à Dieu* [film]. Mandarin Films y Scope Pictures.

Özpetek, Ferzan (guion y dir.), y Romoli, Gianni (guion). (2005). *Cuore sacro* [película]. R&C Produzioni.

Pachón Padilla, Eduardo. (1985). Manuel Mejía Vallejo. En *El cuento colombiano I. Generaciones 1820/40*, Plaza y Janés, pp. 231-233.

Pachón Padilla, Eduardo. (1988). El cuento: historia y análisis. En *Manual de literatura colombiana. Tomo 2*, Procultura - Planeta, pp. 463-510.

Pardo, Carlos Orlando. (1990). La zona tórrida de Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 41-51.

Parker, Alan (dir), y Randolph, Charles (guion). (2003). *The Life of David Gale* [film]. Intermedia Films, Dirty Hands, Saturn Films.

Pateman, Carole (1980). The Civic Culture: A Philosophic Critique. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 57-102.

Pavel, Thomas. (2005 [2003]). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela.* Crítica. (Título original: *La pensée du roman*; trad. David Roas Deus).

Peláez Vallejo, Eduardo. (2017 [1967]). Presentación. En M. Mejía Vallejo, *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Peña Gutiérrez, Isaías. (1990). Comentarios al final de la conferencia de Carlos Orlando Pardo. En *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 51-54.

Pineda Camacho, Roberto. (2007 [2002]). Venganza y transformación. Notas para una antropología de la venganza. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 89-98.

Pinkola Estés, Clarissa. (2024 [1995]). *Mujeres que corren con los lobos*. Random House. (Título original: *Women who run with the wolves*; trad. María Antonia Menini).

Pinzón, Tomás, y El Espectador. (2019, 8 de marzo). Tomás Pinzón: «Mi documental muestra que el conflicto tiene cara humana». En *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/tomas-pinzon-mi-documental-muestra-que-el-conflicto-tiene-cara-humana-articulo-843923

Polley, Sara (guion y dir.). (2022). *Women talking* [film]. Orion Pictures, Plan B Entertainment, Hear/Say Productions.

Pouliquen, Hélène (1992). Teoría y análisis sociocrítico. *Cuadernos de trabajo, 4*.

Preciado, Paul B. (2022 [2020]). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (Título original: *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*).

Puerta-Domínguez, Simón. (2018). Notas sobre la construcción cinemática de la ciudad: estrategias estéticas contemporáneas del cine para representar procesos colectivos. En *Congreso Nacional de Tecnología y Educación (memorias)*, UTP, pp. 36-39. https://hdl.handle.net/11059/9954

Puerta-Domínguez, Simón. (2019). La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad, 11*(21), 285-310. https://doi.org/10.22430/21457778.1285

Ramos, Carlos. (2004). De la venganza y el perdón. *Desde el jardín de Freud*, (4), 222-231. https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8315

Ricœur, Paul. (1997 [1995]). *Lo justo (I)*. Ed. Jurídica de Chile. (Título original: *Le Juste I*; trad. Carlos Gardini).

Ricœur, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE. (Título original: *La mémoire, l'histoire, l'oubli;* trad. Agustín Neira).

Ricœur, Paul. (2013 [1990]). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Título original: *Soi-même comme un autre*; trad. Agustín Neira Calvo).

Rieff, David. (2012 [2011]). *Contra la memoria*. Mondadori. (Título original: *Agaisnt Remembrance*, trad. Aurelio Major).

Rieff, David. (2018 [2016]). *Elogio del olvido*. Debate. (Título original: *In praise of forgetting*; trad. Aurelio Major).

Rojas Herazo, Héctor. (2005 [1961]). Súplica de amor. En *Antología*, Universidad Externado de Colombia, p. 43. (Publicado originalmente en *Agresión de las formas contra el ángel*).

Rorty, Richard. (2016 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. (Título original: *Contingency, irony and solidarity*; trad. Alfredo Eduardo Sinnot).

Ruiz-Mendoza, Martin. (2022). Violencia, afecto y la promesa de reconciliación en el cine colombiano del nuevo milenio. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos, 20*(1), 125–150. https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2242

Salcedo, Doris, y Padilla, Nelson Fredy. (2018, 8 de diciembre). «No se puede glorificar la violencia»: Doris Salcedo. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-article-828072/

Schumacher, Christian. (2007 [2002]). Hacia una cultura del perdón. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, pp. 60-68.

Sédat, Jacques. (2018). La perlaboración (Durcharbeitung). En *Análisis Freudiano*. https://www.analysefreudienne.net/es/2019/02/08/jacques-sedat-la-perlaboracion-durcharbeitung/

Segato, Rita L. (2019, noviembre). Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos). *Revista de la Universidad de México*. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad

Shriver, Donald. (1995). *An Ethic for Enemies. Forgiveness in Politics*. Oxford University Press.

Slatta, Richard W. (1984). «Gauchos, llaneros y cówboys: Un aporte a la historia comparada». *Boletín americanista*, (34), pp. 193-208. https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98446.

Sloterdijk, Peter. (2010 [2006]). *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Siruela. (Título original: *Zorn und Zeit*; trad. Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos).

Solaún, Joan Davies. (1975). From short story to novel: La venganza and *El día señalado* by Manuel Mejía vallejo. [Tesis]. University of Illinois at Urbana-Champaign. https://www.proquest.com/openview/8d3193c99373b5b06ce5bc82e8a955e9/1

Solnit, Rebecca. (2023 [2019]). *¿De quién es esta historia?* Lumen. (Título original: *Whose story is this?*; trad. Antonia Martín).

Sontag, Susan. (2014 [2003]). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. (Título original: *Regarding the Pain of Others*, trad. Aurelio Major).

Stryker, Susan. (1994). My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. *GLQ, 1*, 237-254. https://doi.org/10.1215/10642684-1-3-237

Téllez, Hernando. (2006 [1950]). *Cenizas para el viento*. Norma.

Todorov, Tzvetan. (2002 [2000]). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. (Título original: *Mémoire du mal, Tentation du bien*; trad. Manuel Serrat Crespo).

Todorov, Tzvetan. (2007 [1982]). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI. (Título original: *La conquète de l'amèrique. La question de l'autre*; trad. Flora Botton Burlá).

Todorov, Tzvetan. (2009 [2007]). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutemberg. (Título original: *La littérature en péril*; trad. Noemí Sobregués).

Todorov, Tzvetan. (2018 [1995]). *Los abusos de la memoria*. Paidós. (Título original: *Les abus de la memoir*; trad. Miquel Salazar).

Tokarczuk, Olga. (2019, 9 de diciembre). La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2018). *W Magazín*. http://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno

Torres, Verónica. (2010). Aspectos discursivos de las narrativas de la memoria. En *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Memorias del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-01/torres_mesa_1.pdf

Troebst, Stefan. (2011 [2010]). Halecki Revisited: Europe's Conflicting Cultures of Remembrance. En Peter Meusburger, Michael Heffernan y Edgar Wunder (eds.), *Cultural Memories. The Geographical Point of View*, Springer, pp. 145-154. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC788/um/MEUSBURGER_Cultural_Memories.pdf#page=155

Troncoso, Luis Marino. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo. Un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

Troncoso, Luis Marino. (1989). *La casa de las dos palmas* o la reconciliación con el Padre. *Revista de la Universidad Nacional*, (22), 18–22. https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12079

Troncoso, Luis Marino. (1990). Proceso creativo y visión del mundo en la obra de Manuel Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 55-66.

Universidad de Los Andes (s.f.). ¿Qué es la ética de la escucha? https://laeticadelaescucha.uniandes.edu.co/la-etica-la-escucha/

Uribe Alarcón, María Victoria. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima (1948-1964)*. Cinep. https://www.academia.edu/10246703/Matar_Rematar_y_Contramatar_Las_masacres_de_La_Violencia_en_el_Tolima

Uribe Alarcón, María Victoria. (2018 [2004]). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*. Universidad de Los Andes.

Uribe Botero, Ángela. (2009). Sobre La Violencia: ¿puede un ser humano ser tratado como si no lo fuera? En *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, pp. 157-188.

Van der Linde, Carlos-Germán. (2016). Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012). [Tesis]. University of Colorado. https://scholar.colorado.edu/concern/parent/vt150j360/file_sets/v405s944q

Vargas Bejarano, Julio César. (2008, enero-junio). Reconciliación como perdón: una aproximación a partir de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 111-129. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3303

Vattimo, Gianni. (1989 [1981]). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Paidós (Título original: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermenéutica*; trad. Juan Carlos Gentile Vítale).

Vattimo, Gianni. (1995 [1994]). Arte. En *Más allá de la interpretación*. Paidós. (Título original: *Oltre l'interpretazione*; trad. Pedro Aragón Rincón).

Vattimo, Gianni. (2002). El pensamiento débil. En *Ritual de la inteligencia compartida*, Universidad de Caldas, pp. 19-44.

Velásquez, Raúl; Losada, Rodrigo, y Sánchez, Carlos A. (2003). Cultura política en Bogotá: estado del arte y líneas de investigación. En *Aproximaciones a la cultura democrática en Bogotá*, Observatorio de Cultura Urbana - Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 11-115.

Villegas Restrepo, Juan E. (2023, abril). Mis días señalados. *Agenda Cultural Alma Mater*, (307), 17-22. https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/issue/view/4209

Volkan, Vamik D. (2001). Transgenerational transmissions and chosen traumas: An aspect of large-group identity. *Group Analysis, 34*(1), 79-97. https://doi.org/10.1177/05333160122077730

Volkan, Vamik D. (2018). *Psychoanalysis, international relations, and diplomacy: A sourcebook on large-group psychology*. Routledge.

Wendt, Paulina. (2011). Solo locura y caos. Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura. *Castalia*, (20), 15-22.

Williams, Raymond Leslie. (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI. *Lingüística y Literatura*, (61), 19-26. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.13295

Williams, Raymond Leslie. (1991). *The Colombian Novel, 1844-1987*. University of Texas Press.

Williams, Raymond Leslie. (1998). *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Universidad Central.

Williams, Raymond Leslie, y Medrano, José Manuel. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017). De Fuenmayor a Potdevin.* Desde abajo.

Wills Obregón, María Emma (2002, mayo-agosto). Inclusión partidista y exclusión cultural en Colombia: pistas para comprender su relación. *Análisis político*, (46), 44-57.

Wills Obregón, María Emma. (2021). Introducción. En *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano. Pluralidad, memorias e interpelaciones*, Universidad de Los Andes, pp. 13-24.

Relación de referencias según tipos de fuente

Obras literarias y cinematográficas

Obras centrales

Mejía Vallejo, Manuel. (2017 [1967]). La venganza. En *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Mora, Laura (guion y dir.), y Torres, Alonso (guion). (2018). *Matar a Jesús* [película]. 64-A Films.

Otras obras analizadas o referidas

Gaviria, Víctor (guion y dir.). (2016). *La mujer del animal* [film]. Polo a Tierra / Viga Producciones.

Homero (2008). *Odisea*. RBA.

Mejía Vallejo, Manuel. (1994 [1964]). *El día señalado*. Destino - Plaza y Janés.

Mejía Vallejo, Manuel. (2003 [1988]). *La casa de las dos palmas*. Punto de lectura.

Mora, Laura (guion y dir.), y Arias, María Camila (guion). (2022). *Los reyes del mundo* [película]. Caracol Televisión, Ciudad Lunar Prod., Dago García Prod., Iris Prod., Tu Vas Voir Prod., Talipot Studio y Mer Films.

Niño, Jairo Aníbal. (1992 [1977]). Melografía. En *Puro pueblo*, Carlos Valencia Editores, p. 51.

Ozon, François (guion y dir.). (2018). *Grâce à Dieu* [film]. Mandarin Films y Scope Pictures.

Özpetek, Ferzan (guion y dir.), y Romoli, Gianni (guion). (2005). *Cuore sacro* [película]. R&C Produzioni.

Parker, Alan (dir), y Randolph, Charles (guion). (2003). *The Life of David Gale* [film]. Intermedia Films, Dirty Hands, Saturn Films.

Polley, Sara (guion y dir.). (2022). *Women talking* [film]. Orion Pictures, Plan B Entertainment, Hear/Say Productions.

Rojas Herazo, Héctor. (2005 [1961]). Súplica de amor. En *Antología*, Universidad Externado de Colombia, p. 43. (Publicado originalmente en *Agresión de las formas contra el ángel*).

Téllez, Hernando. (2006 [1950]). *Cenizas para el viento*. Norma.

Estudios sobre las obras centrales

Anderson Imbert, Enrique. (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2*. FCE.

Arias, Laura; Hurtado, Jonathan, y Santana, Juliana. (2021). Matar a Jesús: una autora entre lo privado, lo público y lo político. *Nexus*, (29), 1-11. https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11624

Avila Rodríguez, Benigno. (1976). El día señalado, de Manuel Mejía Vallejo: cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos. *Thesaurus, 31*(2), 358-366. https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1538

Capote-Díaz, Virginia. (2012). Violencia y apocalipsis en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Hipertexto*, (16), pp. 16-27. https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-16/virginia-capote.pdf

Cardona Echeverri, Jacobo. (2012, enero-junio). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Nexus*, (11), 132-141. https://doi.org/10.25100/nc.v1i11.794

Corbata, Jorgelina. (2000). Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 1: La nación moderna*, Ministerio de Cultura, pp. 367-383.

Díaz-Maroto, Aitor. (2021). Cine y el silencio de las armas. Un nuevo relato cinematográfico para el final de las FARC y la continuidad del conflicto en Colombia (2010-2017). *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales, 9*(2), 289-303. https://doi.org/10.17502/mrcs.v9i2

Escobar Mesa, Augusto (1997). *Estudio Bio-bibliográfico de Manuel Mejía Vallejo*. Biblioteca Pública Piloto.

Escobar Mesa, Augusto. (1997). *Aproximación a la otra literatura colombiana*. Universidad Central.

Escobar Mesa, Augusto. (2000a). Literatura y violencia en la línea de fuego. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 321-338.

Escobar Mesa, Augusto. (2000b, julio-diciembre). Lectura sociocrítica de El día señalado. *Estudios de Literatura Colombiana*, (7), 21-48. https://doi.org/10.17533/udea.elc.10344

Escobar Mesa, Augusto. (2013). El íncipit como una encrucijada de sentidos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 49-73. https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/18168/15617

Escobar Mesa, Augusto. (2020). Manuel Mejía Vallejo (1923-1964). *Vida y obra como un juego de espejos*. Instituto Tecnológico Metropolitano.

Escobar, Eduardo. (2019, diciembre). Manuel Mejía Vallejo y los nadaístas. *Universo Centro*, (112), pp. 10-13. https://www.universocentro.com/NUMERO112/Manuel-Mejia-Vallejo-y-los-nadaistas.aspx

Fattori, Laura. (2022). Remembering Violence in Matar a Jesús. *Review of International American Studies, 15*(2), 95-107. https://doi.org/10.31261/rias.14719

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2005). De la creación a todo lo demás. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo I*, FCE, pp. 15-27.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2020). Prólogo. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo 3*, FCE, pp. 1-8.

Guzmán López, Iván. (2023, 16 de septiembre). *La tierra éramos nosotros*: Manuel Mejía Vallejo. En *Pentafonía Literaria* (Blog de Isaías Peña Gutiérrez). https://pentafonialiteraria.blogspot.com/2023/09/la-tierra-eramos-nosotros-manuel-mejia.html?spref=fb&fbclid=IwAR0bbUK7VPDq_ANfKLXVLaAsM0xrcd3F2ItyznRa5zORybEzgVVwNyz_ih0&m=1

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (2000). La narrativa en Antioquia durante el siglo XX, una tradición que se consolida. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 524-537.

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (1994). Vida y obra de Manuel Mejía Vallejo. En *Manuel Mejía Vallejo, Cuentos de zona tórrida*, Norma, pp. 9-24.

Mejía, Juan Luis. (1990). Manuel Mejía Vallejo habla con Juan Luis Mejía. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 12-31.

Menton, Seymour. (2007 [1978]). *El día señalado*: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la Violencia. En *La novela colombiana. Planetas y satélites*, FCE, pp. 149-167.

Mora, Laura (2020, 6 de julio). En primera persona. *Arcadia*. https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-primera-persona/82081

Mora, Laura (en conversación con Lucía González y Sara Malagón). (2021, 26 de abril). *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad* [pódcast]. En Comisión de la verdad

[Spotify]. (La conversación fue divulgada originalmente el 23 de julio de 2020). https://open.spotify.com/episode/7E1IcNhAKMh41Pr08fts8F?si=msa6KyaERc-ocTE3vhY06A&utm_source=copy-link

Mora, Laura (en entrevista con Diana Franco). (2018, 26 de febrero). Laura Mora: «En Matar a Jesús no hablo de perdón. Hablo de resistencia, para no perpetuar la venganza». *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/laura-mora-en-matar-a-jesus-no-hablo-de-perdon-hablo-de-resistencia-para-no-perpetuar-la-venganza/

Mora, Laura, y Roldán Rueda, Natalia. (entrevistadora). (2018, 10 de marzo). El proceso de Matar a Jesús. *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/el-proceso-de-matar-a-jesus/

Mora, Laura. (2019). Permanecer insultantemente vivo. En Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada*, Planeta, pp. 9-14.

Morales Benítez, Otto. (1987). *Perfiles literarios de Antioquia*. Universidad Nacional de Colombia.

Morales Benítez, Otto. (1999). Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo. *Revista UIS - Humanidades*, *28*(2), 7-31. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/1861

Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer. (2015). Manuel Mejía Vallejo, entre *El día señalado* y *La noche de la vigilia*. En *Novelas Colombianas desde la Heterodoxia: Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 81-92. https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/handle/001/4243/3383.pdf

Pachón Padilla, Eduardo. (1985). Manuel Mejía Vallejo. En *El cuento colombiano I. Generaciones 1820/40*, Plaza y Janés, pp. 231-233.

Pachón Padilla, Eduardo. (1988). El cuento: historia y análisis. En *Manual de literatura colombiana. Tomo 2*, Procultura - Planeta, pp. 463-510.

Pardo, Carlos Orlando. (1990). La zona tórrida de Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 41-51.

Peláez Vallejo, Eduardo. (2017 [1967]). Presentación. En M. Mejía Vallejo, *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Peña Gutiérrez, Isaías. (1990). Comentarios al final de la conferencia de Carlos Orlando Pardo. En *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 51-54.

Puerta-Domínguez, Simón. (2018). Notas sobre la construcción cinemática de la ciudad: estrategias estéticas contemporáneas del cine para representar procesos colectivos. En *Congreso Nacional de Tecnología y Educación (memorias)*, UTP, pp. 36-39. https://hdl.handle.net/11059/9954

Puerta-Domínguez, Simón. (2019). La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad, 11*(21), 285-310. https://doi.org/10.22430/21457778.1285

Ruiz-Mendoza, Martin. (2022). Violencia, afecto y la promesa de reconciliación en el cine colombiano del nuevo milenio. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos, 20*(1), 125–150. https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2242

Solaún, Joan Davies. (1975). From short story to novel: La venganza and *El día señalado* by Manuel Mejía vallejo. [Tesis]. University of Illinois at Urbana-Champaign. https://www.proquest.com/openview/8d3193c99373b5b06ce5bc82e8a955e9/1

Troncoso, Luis Marino. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo. Un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

Troncoso, Luis Marino. (1989). *La casa de las dos palmas* o la reconciliación con el Padre. *Revista de la Universidad Nacional*, (22), 18–22. https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12079

Troncoso, Luis Marino. (1990). Proceso creativo y visión del mundo en la obra de Manuel Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo,* Fundación Tierra de Promisión, pp. 55-66.

Van der Linde, Carlos-Germán. (2016). Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012). [Tesis]. University of Colorado. https://scholar.colorado.edu/concern/parent/vt150j360/file_sets/v405s944q

Villegas Restrepo, Juan E. (2023, abril). Mis días señalados. *Agenda Cultural Alma Mater*, (307), 17-22. https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/issue/view/4209

Williams, Raymond Leslie. (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI. *Lingüística y Literatura*, (61), 19-26. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.13295

Williams, Raymond Leslie. (1991). *The Colombian Novel, 1844-1987*. University of Texas Press.

Williams, Raymond Leslie. (1998). *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Universidad Central.

Williams, Raymond Leslie, y Medrano, José Manuel. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017). De Fuenmayor a Potdevin.* Desde abajo.

Wills Obregón, María Emma. (2021). Introducción. En *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano. Pluralidad, memorias e interpelaciones*, Universidad de Los Andes, pp. 13-24.

Estudios sobre el contexto literario, cultural, social y político colombiano

Alape, Arturo (2018). El 9 de Abril: muerte y desesperanza. En Arturo Alape y otros, *Versiones del Bogotazo*, Idartes, pp. 12-29.

Colombia. Comisión de la Verdad. (2022). El encuentro en el Davis. En *No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. https://www.comisiondelaverdad.co/el-encuentro-en-el-davis

Flórez-Malagón, Alberto. (2021). *Ustedes los pobres, nosotros los ricos. Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940-1970*. Universidad Javeriana - Universidad Santo Tomás - Universidad del Rosario.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (1962). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*. Tercer Mundo.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (2020 [2005]). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.

López Tamés, Román. (1975). *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Universidad de Valladolid.

Marín Colorado, Paula Andrea. (2010). Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño. *Lingüística y Literatura*, (57), pp. 19-33. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926003

Orozco, Wilson. (2018, sept-dic). El padre asesinado en Colombia: entre el padre viril y el padre amoroso. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura, 23*(3), 433-449. DOI: 10.17533/udea.ikala.v23n03a02

Osorio, Óscar (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*, (25), 85-108. Recuperado de: http://www.academia.edu/download/31795452/Siete_estudios_sobre_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia.pdf

Osorio, Óscar (2008, junio). El sicario en la novela colombiana. *Poligramas*, (29), 61-81.

Osorio, Óscar. (2013). *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*. Secretaría de Cultura Valle del Cauca.

Pinzón, Tomás, y El Espectador. (2019, 8 de marzo). Tomás Pinzón: «Mi documental muestra que el conflicto tiene cara humana». En *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/tomas-pinzon-mi-documental-muestra-que-el-conflicto-tiene-cara-humana-articulo-843923

Slatta, Richard W. (1984). «Gauchos, llaneros y cówboys: Un aporte a la historia comparada». *Boletín americanista*, (34), pp. 193-208. https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98446.

Uribe Alarcón, María Victoria. (2018 [2004]). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*. Universidad de Los Andes.

Wendt, Paulina. (2011). Solo locura y caos. Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura. *Castalia*, (20), 15-22.

Wills Obregón, María Emma (2002, mayo-agosto). Inclusión partidista y exclusión cultural en Colombia: pistas para comprender su relación. *Análisis político*, (46), 44-57.

Estudios sobre filosofía, sociología y psicoanálisis

Abbagano, Niccola. (2004 [1961]). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica. (Título original: *Dizionario di filosofía*; trad. José esteban calderón, Alfredo H. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez).

Acosta López, María del Rosario. (2012). Variaciones sobre el perdón: una sugerencia sobre política y transición a partir de Hegel. *Universitas philosophica*, (59), 33-50. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6218821

Acosta López, María del Rosario. (2017). Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Cuadernos de estrategia*, (189), 183-202. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6304821

Acosta López, María del Rosario. (2019). One Hundred Years of Forgotteness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America. *Philosophical Readings, 11*(3), 58-66.

Acosta López, María del Rosario; Duarte, Ángela María; Pérez Moreno, Juan Diego. (2019). Hacer memoria: La resistencia al olvido en el arte contemporáneo colombiano. *Diálogo, 22*(2), 3-6. https://muse.jhu.edu/article/732663/summary

Adichie, Chimamamnda (2018, 27 de octubre). El silencio es un lujo que no podemos permitirnos. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/26/babelia/1540567059_956054.html

Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel, y Sanford, Nevit. (2006 [1969]). La personalidad autoritaria. *Empiria*, (12), pp. 155-200. (Título original: *The authoritarian personality*; trad. Julia A. del Pino).

Anderson, Benedict. (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE. (Título original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. Eduardo L. Suárez).

Appadurai, Arjun. (2007 [2006]). *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets. (Título original: *Fear of small numbers. An essay on the geography of anger*; traducción de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira).

Arendt, Hannah, y Gaus, Günter. (2010 [1964]). Entrevista televisiva con Günter Gaus. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 42-65. (Trad. Manuel Abella y José Luis López de Lízaga).

Arendt, Hannah. (1995 [1957]). Labor, trabajo, acción. Una conferencia. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 89-107. (Título original: *Labor, work, action. A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1961]). La brecha entre el pasado y el futuro. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 75-88. (Título original: *The gap between past and future*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1979]). Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 139-171. (Título original: *On Hannah Arendt*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2003 [1963]). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo. (Título original: *Eichmann in Jerusalem*; trad. Carlos Ribalta).

Arendt, Hannah. (2005 [1953]). Comprensión y política. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 9-75. (Publicación original: Understanding and Politics, *Partisan Review, 20*(4), 377-392).

Arendt, Hannah. (2005 [1971]). El pensar y las reflexiones morales. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 9-75. (Título original: *Thinking and moral consideration: A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2007 [1964]). Responsabilidad personal bajo una dictadura. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 49-74. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2007 [1966]). Algunas cuestiones de filosofía moral. En *Responsabilidad y juicio,* Paidós, pp. 75-150. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós. (Título original: *The human condition*; trad. Ramón Gil Novales).

Arendt, Hannah. (2010 [1953]). De la naturaleza del totalitarismo. Ensayo de comprensión. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 395-434. (Trad. Agustin Serrano de Haro).

Arendt, Hannah. (2019 [1951]). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza. (Título original: *The Origins of Totalitarianism*; trad. Guillermo Solana).

Arendt, Hannah. (2019 [1963a]). Dos cartas a Mary McCarthy a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 359-364. (Trad. Ana María Becciu).

Arendt, Hannah. (2019 [1963b]). Carta a Gershom Scholem a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 365-372. (Trad. Lorena Silos y Linda Maeding).

Augé, Marc. (2019 [1998]). *Las formas del olvido*. Gedisa. (Título original: *Les formes de l'oubli*; trad. Mercedes Tricás y Gemma Andújar).

Breuer, Josef, y Freud, Sigmund. (1996 [1895]). Estudios sobre la histeria. En Sigmund Freud, *Obras completas, V. 1*, Biblioteca Nueva.

Butler, Judith. (2010 [2009]). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Espasa. (Título original: *Frames of War. When Is Life Grievable?*; trad. Bernardo Moreno Carrillo).

Butler, Judith. (2025, 9 de febrero). Trump está dando rienda suelta al sadismo, pero no podemos dejar que nos abrume. *El Diario*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/trump-dando-rienda-suelta-sadismo-no-abrume_129_12033753.html

Correa López, Bernardo. (2005). Introducción. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 4-8.

Cortés, Francisco (2014). Cuando el griego es resultado de una traducción del alemán. Dicciomed: diccionario médico-biológico, histórico y etimológico. https://dicciomed.usal.es/palabra/empatia

Craig, Ann, y Cornelius, Wayne. (1980). Political culture in Mexico: continuities and revisionist interpretation. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 325-393.

Cuestas, Fedra Sonia. (2021). Aportes de Freud al estudio de la memoria colectiva. *Tempo psicanalitico*, *53*(2), 228-263. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382021000200009&lng=pt&tlng=es.

De Gamboa, Camila. (2007 [2002]). La ética del perdón. En: Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 148-159.

De Greiff, Pablo, Crocker, David, y Mejía Quintana, Oscar. (2007 [2002]). Debate sobre el texto de Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 45-58.

De Sepúlveda, Juan Ginés (1996 [1550]). *Tratado de las justas causas de la guerras contra los indios*. FCE.

Derrida, Jacques, y Wieviorka, Michael (entrevistador). (2007 [1999]). Entrevista a Jacques Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 21-44. (Publicación original: Le pardon et le XXéme siècle, *Le Monde des Débats;* trad. Adolfo Chaparro Amaya).

Derrida, Jacques. (2017 [2012]). *Perdonar lo imperdonable y lo imprescriptible*. Lom. (Título original: *Pardonner: L'impardonnable et l'imprescriptible;* trad. Carlos Contreras Guala y Javier Agüero Águila. Nota: el texto procede de una conferencia de 1997).

Di Pego, Anabella. (2012). Comprensión, narración y juicio en la obra de Hannah Arendt. Una reinterpretación a partir de los escritos de Walter Benjamin y Martin Heidegger [tesis doctoral]. Universidad de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.810/te.810.pdf

Einstein, Albert. (2010 [1930]). About religión. En *Ideas and opinions*, Crown Publishers, págs. 36-40.

Emcke, Carolin. (2017 [2016]). *Contra el odio*. Taurus. (Título original: *Gegen den Hass*; trad. Belén Santana).

Erll, Astrid. (2015 [2005]). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Uniandes. (Título original: *Kollectives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung;* trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis).

Etxeberria Mauleon, Xabier. (2016). Memorar haciendo la paz. En Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana, *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, Universidad de Los Andes - Universidad Nacional de Colombia, pp. 237-251.

Fernández-Pinto, Irene; López-Pérez, Belén; y Márquez, María. (2008). Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología, 24*(2), 284–298. https://revistas.um.es/analesps/article/view/42831

Freud, Sigmund (1991 [1913]). Tótem y tabú. En *Obras completas. Vol. XIII*, Amorrortu. (Título original: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*; trad. José L. Etcheverry), pp. 1-163.

Freud, Sigmund. (1991 [1914]). Recordar, repetir y reelaborar. En *Obras completas. Vol. XII*, Amorrortu, pp. 145-157. (Título original: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1991 [1937-1939]). Moisés y la religión monoteísta. En *Obras completas. Vol.* XXIII, Amorrortu, pp. 1-130. (Título original: *Der Mann Moses und die monothehtische Religion: Drei Abhandlungen*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1992 [1918]). El tabú de la virginidad. *Obras completas. Vol. XI*, Amorrortu, pp. 186-203. (Título original: *Das Tabu der Virginitat*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2012 [1915]). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras completas. Vol. XIV*, Amorrortu, pp. 277-303. (Publicado por primera vez en *Imago, 4*(1) [1915], 1-21; trad. José Luis Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2013 [1930]). *El malestar en la cultura*. Alianza. (Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*; trad. Ramón Rey Ardid).

Freud, Sigmund. (2022 [1921]). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas. Vol. XVIII*, Amorrortu, pp. 63-136. (Título original: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*; trad. José L. Etcheverry).

Fromm, Erich. (1964 [1955]). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana.* FCE. (Título original: *The sane society*).

Galston, William. (2028). Anger, Humiliation, and Political Theory: Bringing the Darker Passions Back. En Matt Sleat (ed.), *Realist Thought in Theory and Practice*, Columbia UP, pp. 93-113.

Gomá, Javier, y Hernández Velasco, Irene. (2020, 5 de noviembre). Nadie puede atropellar la dignidad sin envilecerse, sin degradarse y sin degradar. *BBC.* https://www.bbc.com/mundo/noticias-54569672

Gómez Sánchez, Carlos (2013 [2007]). *Introducción: Aporías de la cultura*. En *El malestar en la cultura*, Alianza editorial.

Griswold, Charles. (2007). *Forgiveness. A philosophical exploration*. Cambridge University Press.

Halbwachs, Maurice. (1995 [1968]). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. http://www.jstor.org/stable/40183784 (Fragmento del capítulo II de *La mémoire colective*; trad. Amparo Lasén Díaz).

Halbwachs, Maurice. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos. (Título original: *Les cadres sociaux de la mémoire;* trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica).

Han, Byung-Chul. (2017 [2016]). *La expulsión de lo distinto*. Herder. (Título original: *Die Austreibung des Anderen*; trad. Alberto Ciria).

Jelin, Elizabeth. (2002 [2001]). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, Elizabeth. (2020). De qué hablamos cuando hablamos de memoria. En *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales,* Clacso.

Kristeva, J., Avanessian, A., y Degryae, L. (2002). La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos filosóficos, 4*(7), 279-294. http://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/784

Kristeva, Julia (1981 [1967]). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica,* Espiral. (Publicado originalmente en revista *Critique*, [239]).

Kristeva, Julia. (1998 [1996]). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba. (Título original: *Sens et non-sense de la révolte. Pouvoirs et limits de la psychanalyse I*; trad: Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2000 [1998]). *El porvenir de una revuelta*. Seix Barral. (Título original: *L'avenir d'une révolte*; trad. Lluis Miralles).

Kristeva, Julia. (2001 [1997]). *La revuelta íntima*. Eudeba. (Título original: *La révolte intime. Pouvoirs et limits de la psychanalyse II*; trad. Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2006). A Father is Beaten to Death. Charla impartida en el simposio *The Dead Father*, Low Library Rotunda - Columbia University. http://www.kristeva.fr/father.html

Kristeva, Julia. (2012 [2005]). *Hatred and forgiveness*. Columbia University Press. (Título original: *La haine et le pardon: Pouvoirs et limits de la psychanayse III*; trad. Jeanine Herman).

Kristeva, Julia. (2015 [1987]). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Waldhuter. (Título original: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*; trad. Víctor Goldstein).

Lacan, Jacques. (2010 [1953-1963]). *De los nombres del padre*. Paidós. (Título original: *Des noms du Père*; trad. Nora González).

LaCapra, Dominick. (2005 [2001]). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. (Título original: *Writing History, Writing Trauma*; trad. Elena Marengo).

Lacasa Carralón, Blanca. (2024 [2023]). *Las hijas horribles*. Libros del K. O.

Laplanche, Jean, y Pontalis, Jean-Bertrand. (1996 [1967]). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. (Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*; trad. Fernando Gimeno Cervantes).

León, Patricia. (2004). Caminos de la culpabilidad y vínculo social. *Desde el jardín de Freud*, (4), pp. 216-221. http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/issue/view/969/showToc

Levi, Primo, y Calcagno, Giorgio. (1998b [1986]). Primo Levi: comprender no es perdonar. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 111-115. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en La Stampa).

Levi, Primo (en conversación con Milvia Spadi). (1998a [1986]). Comprender y hacer comprender. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 189-206. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en *Westdeutscher Rundfunk*).

Lévinas, Emmanuel. (2002 [1961]). *Totalidad e infinito*. Sígueme. (Título original: *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*; trad. Miguel García Baró).

Lloyd, Vincent. (2019). The Ambivalence of Black Rage. *Comparative Literature and Culture, 21*(3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3550

Ludz, Ursula. (2010 [2006]). Introducción. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 9-24. (Trad. Manuel Abeíla y José Luis López de Lízaga).

Mackie, J. L. (1982). Morality and the retributive emotions. *Criminal Justice Ethics, 1*(1), 3-10. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0731129X.1982.9991689

Madrid Gómez Tagle, Marcela. (2008). Sobre el concepto de perdón en el pensamiento de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 131–149. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3304

McAfee, Noëlle. (2019). *Fear of Breakdown. Politics and Psychoanalysis*. Columbia University Press.

Murphy, Jeffrie. (2003). *Getting even: Forgiveness and its limits*. Oxford University Press.

Nasio, Juan David. (2013 [2007]). *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Gedisa.

Novo, Rita M. (2009). *Hannah Arendt: narrar la acción: la responsabilidad política del narrador. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Nussbaum, Martha. (1997 [1995]). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello. (Título original: *Poetic Justice*; trad. Carlos Gardini).

Nussbaum, Martha. (2017 [2013]). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Paidós. (Título original: *Political emotions*; trad. Albino Santos Mosquera).

Nussbaum, Martha. (2018 [2014]). *La ira y el perdón: resentimiento, generosidad, justicia*. FCE. (Título original: *Anger and forgiveness: Resentment, generosity, justice*; trad. Víctor Altamirano).

Pateman, Carole (1980). The Civic Culture: A Philosophic Critique. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 57-102.

Pineda Camacho, Roberto. (2007 [2002]). Venganza y transformación. Notas para una antropología de la venganza. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 89-98.

Pinkola Estés, Clarissa. (2024 [1995]). *Mujeres que corren con los lobos*. Random House. (Título original: *Women who run with the wolves*; trad. María Antonia Menini).

Preciado, Paul B. (2022 [2020]). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (Título original: *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*).

Ramos, Carlos. (2004). De la venganza y el perdón. *Desde el jardín de Freud*, (4), 222-231. https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8315

Ricœur, Paul. (1997 [1995]). *Lo justo (I)*. Ed. Jurídica de Chile. (Título original: *Le Juste I*; trad. Carlos Gardini).

Ricœur, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE. (Título original: *La mémoire, l'histoire, l'oubli;* trad. Agustín Neira).

Ricœur, Paul. (2013 [1990]). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Título original: *Soi-même comme un autre*; trad. Agustín Neira Calvo).

Rieff, David. (2012 [2011]). *Contra la memoria*. Mondadori. (Título original: *Agaisnt Remembrance*, trad. Aurelio Major).

Rieff, David. (2018 [2016]). *Elogio del olvido*. Debate. (Título original: *In praise of forgetting*; trad. Aurelio Major).

Rorty, Richard. (2016 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. (Título original: *Contingency, irony and solidarity*; trad. Alfredo Eduardo Sinnot).

Schumacher, Christian. (2007 [2002]). Hacia una cultura del perdón. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, pp. 60-68.

Sédat, Jacques. (2018). La perlaboración (Durcharbeitung). En *Análisis Freudiano*. https://www.analysefreudienne.net/es/2019/02/08/jacques-sedat-la-perlaboracion-durcharbeitung/

Segato, Rita L. (2019, noviembre). Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos). *Revista de la Universidad de México*. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad

Shriver, Donald. (1995). *An Ethic for Enemies. Forgiveness in Politics*. Oxford University Press.

Sloterdijk, Peter. (2010 [2006]). *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Siruela. (Título original: *Zorn und Zeit*; trad. Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos).

Solnit, Rebecca. (2023 [2019]). *¿De quién es esta historia?* Lumen. (Título original: *Whose story is this?*; trad. Antonia Martín).

Sontag, Susan. (2014 [2003]). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. (Título original: *Regarding the Pain of Others*, trad. Aurelio Major).

Todorov, Tzvetan. (2002 [2000]). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. (Título original: *Mémoire du mal, Tentation du bien*; trad. Manuel Serrat Crespo).

Todorov, Tzvetan. (2007 [1982]). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI. (Título original: *La conquète de l'amèrique. La question de l'autre*; trad. Flora Botton Burlá).

Todorov, Tzvetan. (2009 [2007]). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutemberg. (Título original: *La littérature en péril*; trad. Noemí Sobregués).

Todorov, Tzvetan. (2018 [1995]). *Los abusos de la memoria*. Paidós. (Título original: *Les abus de la memoir*; trad. Miquel Salazar).

Tokarczuk, Olga. (2019, 9 de diciembre). La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2018). *W*

Magazín. http://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno

Torres, Verónica. (2010). Aspectos discursivos de las narrativas de la memoria. En *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Memorias del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-01/torres_mesa_1.pdf

Troebst, Stefan. (2011 [2010]). Halecki Revisited: Europe's Conflicting Cultures of Remembrance. En Peter Meusburger, Michael Heffernan y Edgar Wunder (eds.), *Cultural Memories. The Geographical Point of View*, Springer, pp. 145-154. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC788/um/MEUSBURGER_Cultural_Memories.pdf#page=155

Uribe Alarcón, María Victoria. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima (1948-1964)*. Cinep. https://www.academia.edu/10246703/Matar_Rematar_y_Contramatar_Las_masacres_de_La_Violencia_en_el_Tolima

Universidad de Los Andes (s.f.). ¿Qué es la ética de la escucha? https://laeticadelaescucha.uniandes.edu.co/la-etica-la-escucha/

Uribe Botero, Ángela. (2009). Sobre La Violencia: ¿puede un ser humano ser tratado como si no lo fuera? En *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, pp. 157-188.

Vargas Bejarano, Julio César. (2008, enero-junio). Reconciliación como perdón: una aproximación a partir de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 111-129. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3303

Vattimo, Gianni. (1989 [1981]). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Paidós (Título original: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermenéutica*; trad. Juan Carlos Gentile Vítale).

Vattimo, Gianni. (1995 [1994]). Arte. En *Más allá de la interpretación*. Paidós. (Título original: *Oltre l'interpretazione*; trad. Pedro Aragón Rincón).

Vattimo, Gianni. (2002). El pensamiento débil. En *Ritual de la inteligencia compartida*, Universidad de Caldas, pp. 19-44.

Velásquez, Raúl; Losada, Rodrigo, y Sánchez, Carlos A. (2003). Cultura política en Bogotá: estado del arte y líneas de investigación. En *Aproximaciones a la cultura democrática en Bogotá*, Observatorio de Cultura Urbana - Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 11-115.

Volkan, Vamik D. (2001). Transgenerational transmissions and chosen traumas: An aspect of large-group identity. *Group Analysis, 34*(1), 79-97. https://doi.org/10.1177/05333160122077730

Volkan, Vamik D. (2018). *Psychoanalysis, international relations, and diplomacy: A sourcebook on large-group psychology*. Routledge.

Estudios sobre estética y teoría literaria

Adorno, Theodor. (1983 [1970]). Arte, sociedad, estética. En *Teoría estética*, Orbis, pp. 9-28.

Adoum, Jorge Enrique (1979 [1972]). El realismo de la otra realidad. En César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, pp. 204-216.

Bajtín, Mijaíl. (1986 [1973]). Observaciones finales. En *Problemas literarios y estéticos. Arte y Literatura*. (Original añadido en 1973 a *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*; trad. Alfredo Caballero).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1924]). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 13-75. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1937-1938]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 237-409. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Barreiro Posada, Paula Andrea; Serna Vizcaíno, Luis Eduardo; Zapata Restrepo, Brayan, y Osorio Ruiz, Óscar. (2022). Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica. *Signo y Pensamiento, 40*(79). https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.ccac

Barthes, Roland (2003 [1972]). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. (Título original: *Le degré zero de l'écriture*; trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson).

Baudrillard, Jean. (1998 [1997]). *El paroxista indiferente*. Anagrama. (Título original: *Le paroxyste indifférent*; trad. Joaquín Jordá).

Bourdieu, Pierre. (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. (Título original: *Les règles de l'art*; trad. Thomas Kauf).

Calvino, Italo. (1998 [1988]). Levedad. En *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Siruela, pp. 19-43.

Canetti, Elías. (1982). *La provincia del hombre*. Taurus. (Título original: *Die Provinz des Menschen Aufzeichnungen*; trad. Eustaquio Barjau).

Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro. Para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. ICANH - Colciencias.

Goldmann, Lucien (1975 [1956]). *Para una sociología de la novela*. Ayuso. (Título original: *Pour una sociologie du roman*; trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz).

Iser, Wolfgang. (1987 [1976]). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus. (Título original: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung;* trad. Manuel Barbeito).

Jaramillo Morales, Alejandra. (2020, 30 de enero). La literatura y el campo de concentración Sachsenhausen. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-literatura-y-el-campo-de-concentracion-sachsenhausen-articulo-902232

Jauss, Hans Robert (2015 [1975]). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En José Antonio Mayoral (comp.), Peter Bürger y otros, *Estética de la recepción,* Arco, pp. 59-86. (Título original: *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*; trad. Adelino Álvarez).

Leenhardt, Jacques. (1975 [1973]). *Lectura política de la novela. La celosía de Alain Robbe-Grillet*. Siglo XXI. (Título original: *Lecture politique du roman*; trad. Félix Blanco).

Lukács, Georg (1974 [1916]). *Teoría de la novela*. Siglo Veinte. (Título original: *Die theorie des romans*; trad. Juan José Sebreli).

Lyotard, Jean-François. (1998). Reescribir la modernidad. En *Lo inhumano.* Manantial, pp. 33-44.

Macherey, Pierre. (2003 [1990]). *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia. (Título original: *A quoi pense la litteráture? Exercices de philophie littéraire*; trad. Rubén Sierra Mejía).

Oz, Amos. (2019 [2002]). *Contra el fanatismo*. Siruela.

Pavel, Thomas. (2005 [2003]). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela.* Crítica. (Título original: *La pensée du roman*; trad. David Roas Deus).

Pouliquen, Hélène (1992). Teoría y análisis sociocrítico. *Cuadernos de trabajo, 4*.

Salcedo, Doris, y Padilla, Nelson Fredy. (2018, 8 de diciembre). «No se puede glorificar la violencia»: Doris Salcedo. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-article-828072/

Stryker, Susan. (1994). My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. *GLQ, 1*, 237-254. https://doi.org/10.1215/10642684-1-3-237

Índice de cuadros

CUADRO 1. DEL DAÑO A LA VENGANZA 45
CUADRO 2. ALTERNATIVAS ANTE LA DISCULPA 215
CUADRO 3. GRADACIONES DE LA NO VENGANZA AL PERDÓN IDEAL 225
CUADRO 4. TRABAJOS DE LA MEMORIA Y CAMPO CULTURAL DE LA MEMORIA 288
CUADRO 5. CULTURAS DEL ODIO / CULTURAS DEL PERDÓN 303

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS DOCTORAL

Cuando el Padre deja de demandar venganza: estéticas y culturas del perdón

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hernando Escobar Vera

DIRECTORA

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

MADRID, 2025

A la memoria

de Hélène Pouliquen,

mi maestra.

Índice

RESUMEN **6**

ABSTRACT **7**

INTRODUCCIÓN **8**

PROCESO DE DEFINICIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS 13

INTERROGANTES, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 15

MARCO METODOLÓGICO 19

Arte y cultura: el problema del perdón entre el psicoanálisis, la filosofía y el arte 20

Posición receptora, distanciamiento, ironía y efecto estético 22

Repertorio, toma de posición y el vínculo con lo biográfico y lo sociohistórico 25

Tres aspectos privilegiados en el análisis: cronotopo, sistema de personajes y tensión central 27

Estructura y tratamiento de las fuentes 31

MARCO CONCEPTUAL 33

Culturas en tensión entre la venganza y el perdón 33

La fantasmática del padre ausente 38

Daño, afectos y venganza 40

1. *MATAR A JESÚS*, DE LAURA MORA: EL *ROSTRO* Y LA *COMPRENSIÓN* **50**

1.1. DE LA VENGANZA A LA COMPRENSIÓN 51

1.1.1. La travesía de la vengadora: ausencia, duelo y venganza 51

1.1.2. El rostro de Jesús, entre eros y tánatos 57

1.1.3. Perdón, comprensión e incertidumbre 63

1.2. LA COMPRENSIÓN DEL MAL EN LA VISIÓN ARTÍSTICA DE LAURA MORA 69

1.2.1. Mora y Medellín: de lo autobiográfico a lo autoficcional 70

1.2.2. Marcos y encuadres para la comprensión del mal 74

1.2.3. La aniquilación del otro: el holocausto, La Violencia, las guerras internas en Colombia y el sicariato 77

1.2.4. El problema de la representación: abyección, sicariato, sicaresca, realismo sucio y la influencia de Víctor Gaviria 82

1.3. CONCLUSIONES 92

2. *LA VENGANZA*, DE MANUEL MEJÍA VALLEJO: EL PADRE AUSENTE Y LA IDENTIFICACIÓN CON EL INFRACTOR 95
2.1. VENGANZA, COMPRENSIÓN E IDENTIFICACIÓN PERVERSA 98
2.1.1. Los motivos del vengador: el daño y el odio 99
2.1.2. Travesía del vengador: trasegar en búsqueda del padre en los caminos torcidos que él recorrió 104
2.1.3. Estructura edípica e identificación perversa 109
2.1.4. Un mundo escindido: eros y tánatos, lo femenino y lo masculino 122
2.1.5. El distanciamiento irónico y el perdón como efecto estético 128
2.2. ALGUNAS COORDENADAS DE LA VISIÓN ESTÉTICA DE MEJÍA VALLEJO 136
2.2.1. La venganza contra el padre como metáfora de la violencia política 137
2.2.2. Las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo y el problema literario de la violencia 151
2.3. *MATAR A JESÚS* Y *LA VENGANZA*: UNA COMPARACIÓN A MODO DE CONCLUSIONES 175
2.3.1. El cronotopo de la venganza 177
2.3.2. El padre, símbolo de la ambivalencia cultural 178
2.3.3. Comprensión, otredad y contextos de violencia y exclusión 179
2.3.4. El efecto estético de perdón 181
3. EL CONCEPTO DE PERDÓN 183
3.1. A QUÉ APUNTA EL PERDÓN 184
3.1.1. Metas del perdón: libertad, reinicio, memoria, reconciliación 184
3.1.2. Qué se perdona: acto - agente 189
3.1.3. Las metáforas del regalo y la deuda 191
3.1.4. Una paradoja: el perdón como imperativo moral 193
3.2. PERDÓN UNILATERAL 194
3.3. PERDÓN INTERSUBJETIVO, SU PROCESO Y ESCENA DEL PERDÓN. 206
3.3.1. Lo que antecede la escena del perdón: la llamada de atención y la predisposición a perdonar 208
3.3.2. La escena y lo intersubjetivo 209
3.3.3. El proceso íntimo posterior 217
3.3.4. Perdón inacabado, imperfecto, incompleto y los extramuros 222
3.4. IRA ÚTIL Y LOS LÍMITES DEL PERDÓN 226
3.4.1. *Women talking*, de Sarah Polley: el perdón *debido* y el reinicio sin perdón 226
3.4.2. *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon: no perdón e impunidad 232
3.4.3. Los límites del perdón 237

3.4.4. La ira útil ... 240
3.5. Perdón y comprensión ... 248
4. Culturas de la memoria, del odio y del perdón ... 256
4.1. Campos culturales de la memoria y culturas de la memoria ... 257
4.2. Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad ... 261
4.2.1. Memoria herida, trauma, compulsión de repetición y venganza en la escala social 262
4.2.2. Marcos de guerra y culturas del odio y del no perdón ... 266
4.3. Culturas del perdón ... 277
4.4. Perdón, duelo y trabajos de la memoria ... 282
4.4.1. Perdón, memoria y olvido ... 283
4.4.2. Trabajos de la memoria ... 287
4.5. Conclusiones ... 302
5. Estéticas del perdón ... 304
5.1. Efecto estético de perdón como *revuelta* y apertura a la *comprensión* del pasado y de *los otros* ... 305
5.2. La empatía como actitud y efecto estético ... 309
5.3. Epistemologías y estéticas de la escucha ... 320
5.4. Estéticas de la alteridad: Hernando Téllez y el *rostro* del enemigo ... 329
5.4.1. El rostro del enemigo y la piel como límite moral ... 331
5.4.2. El rostro, su ausencia y la máscara ... 334
5.4.3. Una ética para los enemigos ... 336
5.5. Estéticas de la ternura: la mirada atenta ... 338
5.5.1. El instante de las cosas ... 339
5.5.2. De qué sirve una taza ... 341
5.5.3. Ternura ... 343
5.6. Conclusiones ... 346
El perdón, una versión amorosa del padre. A modo de conclusiones ... 349
Referencias ... 355
Relación de referencias según tipos de fuentes ... 373
Obras literarias y cinematográficas ... 373
Obras centrales ... 373
Otras obras analizadas o referidas ... 373
Estudios sobre las obras centrales ... 374

ESTUDIOS SOBRE EL CONTEXTO LITERARIO, CULTURAL, SOCIAL Y POLÍTICO COLOMBIANO 378
ESTUDIOS SOBRE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS 379
ESTUDIOS SOBRE ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA 389
ÍNDICE DE CUADROS 392

Resumen

Este trabajo apunta a hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, las culturas del perdón y las estéticas del perdón. Se parte de dos hipótesis principales: que la cultura actual es ambivalente respecto a la validez de la venganza, lo cual predispone socialmente a la violencia, y que el arte y, en particular la literatura, pueden incidir culturalmente, así sea de un modo modesto, en el fomento de culturas del perdón. Con miras a desarrollar las dos hipótesis, se parte del análisis de dos obras colombianas cuyo *leit motiv* es la venganza, pero que, sin embargo, producen *efectos estéticos de perdón*. Se trata de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo. Lo anterior entraña la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica) y estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico).

Abstract

This paper seeks to make a conceptual proposal on forgiveness, cultures of forgiveness, and the aesthetics of forgiveness. It is based on two main hypotheses: that current culture is ambivalent regarding the validity of revenge, which socially predisposes to violence, and that art, and literature in particular, can have a cultural impact, even if modestly, in promoting cultures of forgiveness. To develop these two hypotheses, we begin by analyzing two Colombian works whose leitmotif is revenge, but which nevertheless produce aesthetic effects of forgiveness. These are the film *Matar a Jesús* (2018), directed by Laura Mora and written by her and Alonso Torres, and the short story *La venganza* (1963), by Manuel Mejía Vallejo. This entails the articulation between an ethical problem (forgiveness as an individual and social attitude that favors peaceful coexistence) and an aesthetic one (how it is produced as an aesthetic effect and what are the implications of its literary and cinematic approach).

Introducción

Conflictos como los de Ruanda y la antigua Yugoslavia han conducido a algunos observadores a situar las causas de la violencia en la memoria y a postular que el remedio es el olvido. Se trata, a mi juicio, de un error de discernimiento. La antinomia relevante no es memoria – olvido, sino entre la *buena* y la *mala* memoria. Al deslindarlas se llega a comprender que los *trabajos de la memoria* son condición de la primera. Tales trabajos ocurren en la esfera colectiva de maneras menos o más exitosas, dependiendo de las *culturas de la memoria* donde se produzcan, puesto que, entre estas, hay culturas de la exclusión y de la venganza. Las últimas pueden derivarse de relaciones traumáticas con el pasado: un daño, real o supuesto, acaecido en un pasado cercano o distante, ha dejado en una comunidad una herida dolorosa que esta no logra nombrar, no logra tramitar y no logra escindir de su presente (la *mala* memoria también es la incapacidad de deslindar esos dos tiempos), en un contexto en el que se confunde conseguir justicia con vengarse, a veces no solamente de los victimarios, sino también de los descendientes de los miembros de la comunidad a la que pertenecieron. No es, pues, recordar el daño pasado lo que produce la violencia, sino el modo en que se elabora el recuerdo.

Mientras la memoria, así entendida, constituye el componente subjetivo del modo en que unas comunidades se relacionan con otras en función de su pasado, el daño es el componente objetivo —el que realmente ocurre, desde luego, porque el *mal recordar* puede conducir a fijar la identidad comunitaria en daños imaginarios—, es el que produce las heridas de la memoria antes mencionadas: el daño infligido por unas personas sobre otras o por unas comunidades sobre otras. Este daño se puede abordar en relación, o bien con la incapacidad cultural de reconocer al *otro* en su alteridad, o bien con dispositivos, también culturales, que conducen a poner en suspenso dicho reconocimiento, si lo había, o a intensificar el menosprecio por ese otro cuya *ajenidad*, en todo caso, ha sido construida culturalmente.

Tomando como punto de partida el *daño* experimentado subjetivamente por una comunidad —un problema real, así el abordaje comunitario del evento sea impreciso o incompleto— y su arraigo en la memoria colectiva, en este trabajo se explora la posibilidad de elaborar ese daño, es decir, de realizar los *trabajos de la memoria*; pero aquí se desplaza el énfasis a uno de sus efectos deseables: el *perdón*, entendido a partir

de dos mínimos: la renuncia a la venganza y la apertura a la comprensión de los motivos y circunstancias de quien cometió el daño. El arraigo de estas dos actitudes permitiría transformar culturas de la venganza en culturas del perdón.

Para abordar la cuestión, en la primera parte de este trabajo se analizan dos obras colombianas cuyo *leit motiv* es la venganza, pero que, sin embargo, producen *efectos de perdón* y, en esa medida, de un lado, toman distancia crítica frente a la opción vengativa y, de otro, se sitúan en una tensión, que también es característica de nuestras culturas de la memoria, entre perdón y venganza[1]. Se trata de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo. Tienen en común otra característica: en las dos obras el plan vengativo se da en relación con el padre, se trate de vengar su muerte o de vengarse de él.

Pensar la venganza en relación con el padre permite abordarla frente a su fundamento cultural: simbólicamente *el Padre* es la ley, es la cultura. El Padre son los dioses, una fuerza superior o un valor que se concibe como esencial, como puede serlo una idea de honra que define la identidad individual y la vincula con el linaje. Al mismo tiempo, es una fuerza narcisista legitimada en el *ideal del yo*, que es la introyección de la cultura. Si el padre encarna simbólicamente a la cultura, la venganza suele ser una demanda del Padre; es decir, la venganza individual, el ánimo vengativo de un grupo social hacia otro y los aparatos retaliativos de justicia se reproducen en el contexto de culturas de la venganza o que arrastran rezagos importantes de esas culturas. Aunque la venganza sea abyecta —cuando hay un acuerdo social de superarla en favor de otros mecanismos individuales, sociales e institucionales para tramitar las diferencias, los desacuerdos y los daños de unos sobre otros—, el vengador experimenta el ánimo vengativo como un deber asociado a su linaje, a su honra, a su autoestima, al lugar donde considera que reposa su dignidad y valía como persona. Esto connota que, aunque la sociedad proscribe la venganza, hay en ella hilos que conectan con raíces culturales que también la alientan. El vengador se cree poseedor de una verdad superior a la ley o a cualquier norma prohibitiva.

[1] Sobre esto se vuelve más adelante.

La venganza se inscribe en un *pensamiento fuerte*, de verdades incontestables, sin espacio para la apertura a otras perspectivas, a la exploración de las circunstancias y motivos ajenos, a la comprensión o a la compasión.

Y así como destaca Sloterdijk (2010 [2006]) que la ira vengativa inaugura, en la *Iliada*, la tradición literaria occidental, el fantasma del padre aparece en escena en otra obra fundamental de esta tradición. El imperativo de vengar al padre, que Shakespeare expone en *Hamlet*, como si fuera una exigencia real de este, permite poner el foco en la demanda del *fantasma del Padre*, un mandato del *superyó* derivado de una interiorización, en el *ideal del yo*, del deber de honrar al padre, u honrar a la estirpe, hasta las últimas consecuencias. Lo que se juega es la dignidad del individuo en relación con su linaje. Y este *fantasma*, entendido «como figura que recuerda, que reclama, que algo no ha sido aún resuelto, que la realidad misma no ha sido aún reconciliada» (Acosta López, 2012, p. 44), puede *aparecerse* no solo al hijo, sino también al nieto, el bisnieto y al resto de la prole a lo largo de innumerables generaciones, tan distantes de la actual que en algún punto se puede confundir un daño real con un daño supuesto, en la zona ambigua del *trauma elegido* (Volkan, 2001) como factor identitario y de cohesión de una *comunidad imaginada* (Anderson, 1991 [1983]); en este caso, una comunidad que espera por la oportunidad de saldar cuentas con un enemigo igualmente fantasmal, *imaginado*.

Las obras que se estudian en la primera parte de este trabajo, al igual que *Hamlet*, toman la venganza como *leit motiv* solo para ilustrar sus estragos y expandir la mirada de quien lee hacia el horizonte del perdón. Se inscriben, pues, en *estéticas del perdón*, que abarcan, en el plano del contenido, desde los efectos negativos de la venganza, sus daños en la vida del personaje, hasta su decisión explícita de perdonar, y, en el nivel del *efecto estético*, la experiencia del perdón por parte de quien lee el cuento o ve la película (la *posición receptora*[2]), incluso cuando este no es concedido por el personaje. El perdón puede

[2] Se emplea la expresión *posición receptora* para apelar al concepto de *the reader*, propuesto por Iser (1980 [1976]), en lugar de *el lector*, término que se puede considerar excluyente por razones de género, y para abarcar también la recepción cinematográfica. En algunos casos se alude a esta posición como *quien lee*, haciendo énfasis en la existencia extratextual de un *alguien*, si bien la orientación de su experiencia de lectura es infundida por el texto o configurada a partir del *lector implícito*. Es decir, lo que se proyecta en esta posición se desliza hacia una expectativa de cómo será leído el texto. No se concibe aquí que la *posición receptora* sea una posición pasiva, como tampoco lo hace Iser con *the reader*; por el contrario, la expectativa es sobre todo de una actividad intelectual, imaginativa y

ocurrir, en la narración como una epifanía, un momento de lucidez que salve la vida psíquica del personaje vengador, o puede ser un destello que quien recibe la obra logra contemplar, a pesar de que el personaje se mantenga cegado a cualquier camino más amplio que el de la venganza. La pregunta, que de algún modo responden estas obras, no es tanto qué se logra, sino qué se pierde en la travesía del vengador. Y se puede anticipar la respuesta: lo que pierde el vengador es a sí mismo, *la posibilidad de ser* algo más que un vengador, al mismo tiempo que, al transgredir la ley, pierde su vínculo con la comunidad. Toda venganza, aunque sea un mandato del Padre, es *contra* el Padre, es decir, contra la cultura: toda venganza es abyecta.

Las historias de estas obras, al igual que la de *Hamlet*, tienen un claro protagonista; sin embargo, sus subtextos tejen una relación más amplia: el ánimo vengativo antecede a los vengadores individuales, se inscribe en la historia social y puede explicar buena parte de los conflictos bélicos. *La venganza* y *Matar a Jesús*, obras con cuyo análisis se inicia este trabajo (capítulos 1 y 2), además de las características antes descritas, comparten un *continuum* de la violencia política como contexto narrativo y referente sociohistórico, convocado por las obras a modo de *repertorio*, y cada una de ellas responde a tendencias narrativas destacadas en torno a la violencia: la narrativa de La Violencia, periodo de la historia de Colombia (1948-1964) caracterizado por el escalamiento de la polarización política hasta el punto de una violencia descontrolada y continua, y la *sicaresca*, como se ha denominado a la narrativa que aborda el fenómeno sociocultural del sicariato. El vengador del cuento de Mejía Vallejo y el sicario de la película de Laura Mora se inscriben en ese *continuum* en tanto sujetos desprovistos de autonomía y arrojados a la fatalidad desde una edad temprana; su puesta en relación permite formular la pregunta, tan solo formularla, sobre las causas profundas de la violencia y la abyección, y a concebir miradas comprensivas (pero no justificadoras) respecto a sus protagonistas y sus circunstancias.

Las *estéticas del perdón* invitan a indagar sobre el arraigo de la venganza y la deshumanización en los *ethos* sociales e, incluso más allá, en algo como unos

---

empática.

inconscientes colectivos. El camino hacia el perdón en la escala individual y hacia culturas (y legislaciones) del perdón en la escala social, lo abren los *trabajos de la memoria* que acallan a ese fantasma paterno que lo único que le exige al hijo es paralizar su vida psíquica, detenerse en el pasado de la afrenta y, en la esfera social, encerrarnos a todos en el círculo vicioso de la violencia. Dichos trabajos procuran abrir horizontes de *comprensión*, entre otros asuntos, de los motivos y circunstancias del otro; de manera que las estéticas del perdón se pueden considerar también estéticas de la comprensión y del reconocimiento del otro, incluido el otro que ha hecho daño.

Pese a que el énfasis analítico está puesto en la venganza, el perdón, el lugar del padre, los modos de relacionarse con el daño acaecido en el pasado y, en general, la comprensión del pasado, de la muerte, del daño y de aquel que lo ha infligido, en el análisis de las obras se procura dejar aflorar su particularidad, es decir, su complejidad interna y los modos diversos en los que producen sentidos de perdón. Tras estos dos capítulos iniciales se podrán observar tres formas de afrontar el daño: la venganza legitimada dentro de la propia narración; la emergencia del perdón en el plano del contenido o como efecto en la posición receptora, y la acción de narrar la memoria en tanto búsqueda de comprensión del daño pasado y renuncia a la venganza, sin que necesariamente lleve hasta el perdón en sentido estricto. Posteriormente, en los capítulos restantes se revisa el concepto de *perdón* y se pone en relación con *las estéticas y las culturas del perdón*, y con el *campo cultural de la memoria*.

El norte que atraviesa este trabajo es pensar el perdón como una posibilidad deseable en las culturas de la memoria. Su arraigo es dificultado en aquellas en las que priman visiones del pasado y de la justicia que privilegian la asimilación entre venganza y justicia, y que favorecen el rencor como forma de relación con el pasado y con otros grupos sociales. La cuestión no es si se recuerda o se olvida, sino cómo se recuerda: de qué modos es posible tener una relación sana con el pasado, una memoria sin heridas infectadas y que no esté asociada a una visión rencorosa de la justicia, a tal punto que permita que la venganza usurpe su lugar. En todo caso, el perdón, como se entiende en este trabajo, trasciende la sola relación explícita con el pasado, puesto que también atañe a la cultura en un sentido amplio, como antídoto contra el odio, el menosprecio y la exclusión de quienes son considerados ajenos al grupo: *otros*.

En ese marco aparecen las preguntas sobre cómo entender el perdón (cap. 3), cómo se constituye culturalmente y cuáles son los *marcos* y estructuras que se le oponen (cap. 4) y de qué modo pueden incidir las artes y la producción narrativa, en esta tensión característica de nuestras culturas de la memoria y nuestras culturas en un sentido amplio; es decir, cómo las *estéticas del perdón* participan de los trabajos de la memoria y de *pedagogías* de la otredad (cap. 5). Estas preguntas conllevan que se aborden las obras como textos en su especificidad artística, pero sin perder de vista su vocación de diálogo con las discusiones éticas y políticas de nuestro tiempo, sobre el rol del perdón en la reconciliación social, el cese de las violencias y el asentamiento de culturas del respeto por la otredad y la convivencia; por lo anterior, este trabajo se sitúa a caballo entre la crítica artística y la filosofía.

A continuación, antes de abordar el análisis de las obras señaladas, se narra el proceso que condujo a la definición de este trabajo y se explicitan las preguntas de investigación que lo animan, así como sus objetivos y metodología. Igualmente, a modo de preámbulo conceptual, se hace referencia a algunas cuestiones que se relacionan con el contexto cultural problematizado en las obras: **1)** la tensión cultural (y estética) entre perdón y venganza; **2)** la fantasmática del padre ausente como tema literario y artístico, y **3)** el concepto de venganza. En cuanto a los contextos sociohistóricos introyectados en las obras a modo de *repertorio* (la violencia política y el sicariato), estos son expuestos en los capítulos 1 y 2, en relación con el análisis de las dos obras centrales de esta investigación.

Proceso de definición del tema y justificación del corpus

El proceso de investigación de este trabajo ha estado definido por la tensión entre ambicionar y acotar.

El proyecto original era investigar aspectos filosófico-estéticos en las obras de seis novelistas colombianos: Juan Gabriel Vásquez (la culpa), Piedad Bonnett (el deseo femenino), Tomás González (la muerte y el duelo), Evelio Rosero (la abyección y la crueldad), Roberto Burgos Cantor y Laura Restrepo (ambos, la memoria). El primer acotamiento fue decantarme por un solo problema filosófico-estético: la memoria; sin embargo, al mismo tiempo terminé aumentando la ambición: la tesis no sería sobre

Burgos Cantor y Restrepo, sino en torno a varios problemas que atañen a la memoria. Dichos problemas eran memoria colectiva; trabajos y culturas de la memoria; el daño que ocasiona heridas en la memoria en la escala social; la culpa; el perdón; el abordaje artístico del trauma; la literatura y la producción cultural *de los hijos*, y las estéticas de la escucha, que favorecen, desde las artes, los trabajos de la memoria. Llegué a tener cerca de 400 páginas en bruto, distribuidas entre los ocho capítulos. Pero avanzaba muy lentamente y, tras varias prórrogas en mi tiempo de permanencia en el doctorado, no lograba terminar ninguno. En enero del 2023 me propuse descartar tres capítulos y concentrarme en terminar alguno de los otros cinco; el que versaba sobre el perdón era el que estaba más avanzado, así que opté por este. No obstante, el capítulo crecía y crecía, por lo cual en mayo de 2023 consulté con mi directora la posibilidad de dejar el perdón como único tema del trabajo, entendido, en todo caso, como una forma de la memoria.

Mi primera lectura de *La venganza*, de Manuel Mejía Vallejo, había sido poco después de graduarme de comunicador social – periodista, mientras trabajaba como corresponsal de *El Tiempo* en Norte de Santander, un departamento de Colombia muy afectado por la violencia guerrillera y paramilitar. Terminé el cuento profundamente emocionado y escribí una cita, bajo sus últimas líneas: «Son torcidos todos los caminos que andamos». Añadí que esta frase hace pensar en los motivos de los otros y que, en el cuento, conduce al perdón. Años después di con los conceptos de *pensamiento débil* de Vattimo y de *perdón* de Kristeva, durante mi maestría en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo. Pude ahondar en el psicoanálisis en un máster sobre el tema que cursé en la Universidad Complutense y escribí mi primer libro de crítica literaria sobre la obra de un discípulo de Mejía Vallejo; titulé el libro *Juan Diego Mejía: hacia una estética débil*. El primer capítulo es sobre la *estética del perdón* en su novela *El cine era mejor que la vida*. Allí retomé mis anotaciones sobre *La venganza* para la introducción. Esa es la semilla de la versión actual de esta tesis doctoral. Durante el largo proceso de escritura que ha tenido la tesis (debido a la ambición del proyecto inicial y a que la tesis ha tenido que disputarse el tiempo con las demandas laborales, puesto que solo conté con beca entre mayo de 2022 y agosto de 2023) salió la película *Matar a Jesús*, de Laura Mora (2017). Tras verla no pude parar de pensar en todos los vasos comunicantes entre las dos obras y en que sus afinidades no son coincidencia, sino que dan forma artística al problema social de la violencia, de gran arraigo en Colombia.

El abordaje del perdón que llevo a cabo, además de ser en tanto forma de la memoria, es en tanto forma del pensamiento y de la cultura (actitud moral individual y colectiva). El concepto me permite abordar las historias individuales representadas en las dos obras y relacionarlas con el problema del perdón como cuestión filosófica y como actitud engendrada en un contexto cultural que lo favorece o desfavorece, según se trate de un contexto cultural más o menos proclive a actitudes de perdón o emparentadas con este: la comprensión, la compasión, la tolerancia, la resistencia a la venganza, la no violencia…

Como se ve, junto a la tensión inicial entre ambicionar y acotar, este trabajo se erige sobre una segunda tensión: entre filosofía y literatura. De hecho, fui admitido simultáneamente en este doctorado, en Literatura Hispanoamericana, y en otro en Filosofía, en la misma Universidad Complutense. Mi intención era cursarlos en paralelo, para contar con apoyo disciplinar desde los dos campos; no obstante, principalmente por razones económicas, opté por matricularme solamente en Literatura Hispanoamericana. Se trata de dos campos que, en todo caso, no son opuestos, sino complementarios, pero cuya complementariedad entrañó dificultades del orden de lo epistemológico, por ejemplo, a la hora de formular y jerarquizar las preguntas de investigación y los objetivos.

Interrogantes, hipótesis y objetivos

A. La pregunta amplia que conduce a este trabajo es por qué la venganza sigue teniendo arraigo en nuestra civilización, por una parte, como un modo de reaccionar al daño del que se percibe que se ha sido víctima y, por otra, como un modo de concebir la justicia a través de sistemas judiciales preñados de ánimo vengativo. Se proponen cinco hipótesis para responderla: **1)** En nuestra civilización conviven dos impulsos culturales con fuerza normativa: uno arcaico, sobre cuya base toda afrenta debe ser castigada (ley del talión: ojo por ojo, diente por diente), y uno contemporáneo, sustentado en la mediación de instituciones imparciales de justicia y en principios más benignos respecto a quien infringe las normas, sobre la base de la confianza en que son posibles, de un lado, el resarcimiento del daño sin apelar a castigos excesivos o que dificulten la reconciliación y la reintegración social, y, de otro, el perfeccionamiento moral del infractor tanto como el

del conjunto de la sociedad. Es decir, lo que está en juego son dos impulsos[3] culturales orientados, uno hacia la venganza y otro hacia actitudes de perdón (entendido en un sentido amplio, que involucra, por ejemplo, la comprensión y la compasión)[4]. **2)** Se trata, además, de actitudes que, según el arraigo cultural que tengan en una sociedad determinada, engendran climas de violencia o de convivencia pacífica, respectivamente; a las segundas aquí se les denomina *culturas del perdón*, las cuales participan de las culturas de la memoria y, en lo que atañe a los modos de relación con *los otros*, de la cultura en un sentido amplio. **3)** Por una parte, es posible rastrear estas actitudes en la producción artística y cultural contemporánea y, por otra, dicha producción no solo se nutre de los impulsos culturales de su entorno, sino que ayuda a asentarlos o a contrastarlos. **4)** En concreto, las obras artísticas que producen efectos estéticos y de sentido de la órbita del perdón favorecen, así sea moderadamente, la consolidación de lo que aquí se denomina *culturas del perdón*. **5)** La tensión antes dicha, que da lugar a culturas más proclives a la venganza o al perdón, se relaciona íntimamente con los modos en los que se recuerda el pasado, es decir, con las *culturas de la memoria*; en este sentido, la consolidación cultural del perdón requiere de *trabajos de la memoria* y, dentro de estos, de un modo central, de *trabajos del duelo*, puesto lo que acarrea el ánimo vengativo es un daño que puede ser experimentado como pérdida.

B. Con el ánimo de abordar la cuestión desde el punto de vista de las estéticas narrativas, se propone el análisis de dos obras: la película *Matar a Jesús* y el cuento *La venganza*, las cuales aluden a dos de los fenómenos más inquietantes de la historia contemporánea de Colombia: el sicariato y la violencia política, respectivamente, y los abordan situándolos en la tensión antes dicha, entre propensiones culturales a la venganza y al perdón. Teniendo en cuenta este corpus específico, se busca responder de qué modo *Matar a Jesús* y *La venganza* elaboran artísticamente dicha tensión. Se proponen dos hipótesis interpretativas para responder a tal cuestión: **1)** las dos obras elaboran *estéticas*

---

[3] Se quiere resaltar que las tensiones a las que se alude en este trabajo no se conciben como dicotomías excluyentes de las ambivalencias y las zonas grises, sino como tendencias, propensiones, fuerzas, actitudes… inscritas en procesos culturales y de pensamiento, entre las cuales hay gradaciones y se producen tránsitos.

[4] Se ahonda en esta hipótesis en la sección «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón».

del perdón, actitud que se orienta a la *posición receptora* como *efecto estético* y **2)** las dos apelan a la figura del padre como símbolo de la ambivalencia cultural entre las propensiones a la venganza y al perdón. Esta pregunta se enlaza con otras dos: ¿cómo abordan las dos obras la tensión venganza-perdón en relación con los problemas sociales a los que aluden: el sicariato y la violencia política en Colombia? y ¿cuál es la especificidad de sus propuestas estéticas sobre la violencia y el perdón respecto a los contextos artísticos en los que se producen[5]?

C. Puesto que un eje del análisis es la indagación por la particularidad de las estéticas de esas dos obras y se considera que las dos portan *efectos estéticos del orden del perdón*, es necesario responder ¿qué se entiende por estéticas del perdón? Adicionalmente, puesto que el cuestionamiento del numeral A apunta al problema de la tensión perdón – venganza en el ámbito cultural, surge otra pregunta: ¿cuál es el rol de las *estéticas del perdón* en la consolidación de culturas del perdón?

Las preguntas de los numerales anteriores, aunque complementarias, obedecen a intereses investigativos asentados en marcos epistemológicos disímiles, al menos hasta cierto punto: el de la crítica literaria y artística, y el de la filosofía. Estos dos marcos se pueden considerar más o menos antagónicos o complementarios según la concepción que se tenga de la crítica literaria y artística, que para algunos consiste en un quehacer plenamente afín a los modos de hacer filosóficos, un quehacer que puede recurrir no solo a las categorías filosóficas, sino al pensamiento especulativo en sí mismo. Esta última es la actitud con la que se aborda la tensión antes dicha, sin que esto implique disolverla. Así, del objetivo general de este trabajo se desprenden dos grupos de objetivos específicos: los que atañen a un quehacer plenamente reconocible en el ámbito de la crítica, centrado en las obras artísticas, y otros quizás más propios del espectro filosófico.

---

[5] Si bien se busca hacer una aproximación al discurso explícito de la directora y el autor respecto a los problemas que se tematizan en su obra o que la crítica asocia con esta y a sus tomas de posición conscientes en sus campos artísticos respectivos, no se pretende hacer un estudio de la *toma de posición* de los autores o de la directora, en relación con el *campo* literario o el cinematográfico, respectivamente, en todo el sentido con el que Bourdieu (1995 [1992]) llena estos conceptos. La aproximación que se hace a dichos asuntos es somera y es tan solo para hacer notar la particularidad de la visión de los autores respecto al problema, en relación con sus contextos biográficos, sociales y artísticos.

A partir del análisis del corpus antes enunciado, este trabajo se propone, como objetivo general, hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, especialmente en cuanto opción deseable en las *culturas de la memoria* y en la cultura en un sentido amplio. Lo anterior entraña la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica) y estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico).

Estos son los objetivos específicos propuestos:

1) Indagar cómo se produce el efecto estético de perdón en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, a partir del análisis de la travesía vengadora del personaje (el cronotopo de la venganza) y proponer una explicación de la importancia ético-estética de la literatura, en especial, y del arte, en general, que porta de modo latente tal efecto.

2) A partir del análisis de las dos obras, desarrollar la hipótesis de la ambivalencia del padre, símbolo de la ley que nos vincula con la cultura, entre proscripción y demanda de venganza; esto es, la tensión cultural que se expresa en las artes tanto como en los sistemas de justicia y en las actitudes ciudadanas, entre los ánimos vengativo y compasivo.

3) Poner en relación las dos obras con los contextos culturales a los que aluden (La Violencia y el sicariato) con miras a proponer hipótesis sobre las lecturas éticas y artísticas que se efectúan en ellas sobre dichos contextos.

4) Relacionar los conceptos de perdón (en sentido amplio), venganza, duelo, trabajos de la memoria, estéticas del perdón y culturas del perdón, y hacer una propuesta teórica en torno a ellos, con énfasis en el tránsito de sus expresiones de lo individual a lo colectivo. Una pregunta central relacionada con este objetivo es cómo el arte y la literatura participan de esos trabajos de la memoria y de esas culturas del perdón, a través de estéticas del perdón y de otras que les son afines (comprensión, ternura, empatía, escucha y *rostro*, que alude al reconocimiento de los otros en su complejidad y su alteridad, incluso la más radical).

5) Puesto que la venganza es la respuesta a una daño percibido, se propone hacer una aproximación breve a los marcos culturales que favorecen el acaecer del daño (incluido el que la propia venganza produce) y al rol de las estéticas del perdón, y otras que le son

afines, en jalonar las dinámicas culturales hacia resoluciones compasivas de los conflictos y, en resumen, hacia culturas en las que el perdón (y sus afines) sea un eje a la hora de abordar el pasado.

Marco metodológico

Lo anterior conlleva situar el análisis de las obras en el marco de las relaciones texto-lector implícito (especialmente Iser), texto-contextos (sociocrítica literaria), autor-texto en cuanto a la dimensión ética del arte (especialmente Bajtín: *lo ético-cognoscitivo*) y autor-contexto (Iser, Bajtín y Bourdieu). Aquí se considera que toda estética tiene una dimensión ética relacionada con sus efectos de sentido respecto a la sociedad y la cultura en las que se produce, y también en las que es recibida. Esta dimensión ética está marcada en la denominación de las estéticas que aquí se estudian: *estéticas del perdón*. Lo estético es concebido desde dos perspectivas: **1)** como una disposición del material textual en orientación a producir efectos de sentido frente a la *posición receptora*, en el marco de la teoría del efecto estético de Iser (1987 [1976]), y **2)** como una articulación de lo ético y las formas, que se inbrican en lo que, por ejemplo, Lukács (1974 [1916]) denomina *forma*, Bajtín (1989 [1924]) *forma arquitectónica* y Barthes (2003 [1972]) *escritura*.

Esto queda subsumido bajo los métodos de la sociocrítica, que estudia las obras artísticas en sus relaciones con la sociedad y la cultura como fuentes de sentido y que, en esa medida, acoge el recurso a la filosofía, al psicoanálisis y a la crítica cultural, campos del saber que se privilegian en este trabajo. Algunos de los conceptos a los que se apela para atender los ecos de lo social y cultural en las obras son los de *repertorio* y *sistema de personajes*, de Iser (1987 [1976]), y *cronotopo*, de Bajtín (1989 [1937-1938]). Tanto la travesía de los personajes como sus búsquedas y hallazgos incorporan (*encapsulan*) referentes culturales asociados a problemáticas sociales que, para el análisis, se explicitan como horizontes interpretativos. Entre estos últimos, el que atraviesa este trabajo es el concepto del *perdón*, que se emplea como bisagra entre lo propiamente estético y lo ético.

En cuanto a los objetivos teóricos, se apela a un ejercicio dialógico e interpretativo, orientado a definir los conceptos y caracterizar sus alcances.

Arte y cultura: el problema del perdón entre el psicoanálisis, la filosofía y el arte

El *perdón* es un concepto del orden de lo filosófico, político, jurídico, sociológico, antropológico y psicológico, por lo cual este trabajo tiene un grueso componente teórico con el que se busca articular el estudio de las obras con las preguntas sobre sus implicaciones culturales y, específicamente, éticas y políticas. Es en relación con esto que se exploran los conceptos de *estéticas del perdón* y *culturas del perdón*. Para considerar la cuestión del perdón desde su dimensión individual hasta la colectiva, con la mediación de lo político-cultural, se apela también a los conceptos de *trabajos de la memoria* y de *duelo*, este último concebido como un trabajo de la memoria de suma relevancia para asentar culturas del perdón.

Así, pues, en este trabajo se suscribe la idea de que la literatura y las artes *piensan* las problemáticas humanas, tanto como lo hace la filosofía, aunque sin negar las especificidades de unas y otra. Macherey (2003 [1990]) defiende «la vocación especulativa de la literatura, al sostener que ella tiene auténticamente valor de una experiencia de pensamiento», y en este sentido habla de *filosofía literaria* (p. 16), que es «el pensamiento que produce la literatura» (p. 279). Se trata de «un pensamiento sin conceptos, cuya comunicación no pasa por la construcción de un sistema especulativo que asimila la investigación de la verdad a una manera de pensar demostrativa» y que es «inseparable de las formas de la escritura que en efecto la producen» (p. 280), es decir, inseparable de sus formas específicamente literarias. En este sentido, recalca el riesgo de perder de vista tales especificidades:

> Profesar una filosofía literaria, presuponiendo que la literatura como tal *piensa*, es ser conducido a afirmar que ella piensa algo, y por lo tanto exponerse también a la tentación de aislar de sus textos, bajo la forma de un conjunto separable de enunciados, *eso* que ella piensa, a título de un contenido teórico que tiene valor y significación en sí mismo. Y es también ceder a la ilusión de una literatura plena de filosofía, en el sentido en que una forma encierra un contenido que ella recoge y envuelve, contenido del cual adquiere su verdad esencial (pp. 276-277).

Pavel (2005 [2003]), por su parte, da por descontada la cuestión desde el título de su libro: *El pensamiento de la novela*. Él considera que las novelas, género que toma como objeto de su indagación, proponen «una *hipótesis sustancial* sobre la naturaleza y la

organización del mundo», las cuales «se encarnan en la materia anecdótica» (p. 42). En todo caso, privilegia en su análisis, como área de influjo de dichas *hipótesis* sobre las relaciones del individuo y el mundo, algo parecido a lo que Bourdieu (1995 [1992]) denomina *campo* novelesco, si bien no apela al concepto del teórico francés.

Hay un pensamiento afín al filosófico en el arte y la literatura, y, más exactamente, teniendo en cuenta que la última atiende las relaciones internas de la humanidad y de esta con el resto del mundo, tal pensamiento es del orden de la ética y de la antropología filosófica. Si bien puede expresarse de modos más o menos explícitos en el plano del contenido, dado el carácter elusivo del arte, lo que se tematiza y se afirma en este plano puede estar ironizado o puede hacerse ambiguo o ambivalente, debido a la superposición de capas expresivas y de sentido que constituyen la obra como *forma arquitectónica*. Por lo anterior, aquí se considera que dicho *pensamiento* se produce de manera privilegiada en la relación entre la obra y la *posición receptora*, como efecto estético y de sentido, con todo el carácter polisémico que caracteriza semejante relación.

Sin embargo, al decir *del orden de* se quieren señalar tanto unas posibles afinidades como unas peculiaridades de ese *pensar*: si bien, en el marco de la diversidad de sentidos a la que se abre la literatura a través de la experiencia lectora, es posible hallar una *vocería* afín al pensamiento filosófico y extrapolable a este, al mismo tiempo es necesario remarcar que la literatura no se agota en esta posibilidad, en particular si se tiene en cuenta su tendencia a lo connotativo, negativo (Adorno, 1983 [1970]), polisémico y diverso (Kristeva, 1981 [1967]), y potencialmente irreductible a un decir acotable como *filosofía*.

La literatura *piensa* problemas que también piensa la filosofía, y pueden observarse puntos de intersección y paralelismos entre los dos modos de pensar, pero el pensar literario es, a fin de cuentas, otro; no es una parcela del pensamiento filosófico ni un género de la filosofía. En todo caso, literatura y filosofía no son, en palabras de Macherey (2003 [1990]) «territorios que se han de delimitar o anexar, proteger o defender» (p. 278). Aun así, hay tendencias diferenciales ostensibles entre estos dos modos de pensamiento. Algunas de estas líneas tendenciales son las siguientes: el pensamiento de la literatura no se expresa exclusiva ni privilegiadamente en el plano del contenido, apela a las formas de un modo que tiende a ser mucho más que instrumental y tiende a involucrar la posición receptora con una mayor intensidad afectiva, en la medida en que apunta a posiciones

receptoras dispuestas a participar empáticamente en el mundo en el que interactúan los personajes. La literatura convoca la posición receptora de un modo que se asemeja a la experiencia de vivir y que, en esa medida, hace experimentar los problemas teorizables como más concretos. Allí puede haber una peculiaridad del pensamiento artístico que es mucho más que una didáctica: es un modo de pensar.

Una dificultad derivada de las diferencias antes dichas, que además se enraízan en diferencias epistemológicas, ha sido definir el orden de esta disertación. El pensamiento teórico convoca a ordenar por temas y subtemas, pero el reconocimiento de la especificidad del pensamiento de la literatura pide abordar las obras una por una y dejarlas expresar lo que tienen que decir sobre temas diversos. La solución, a medias, por la que se ha optado en este trabajo ha sido dar prelación al pensamiento artístico, como núcleo y punto de partida de las reflexiones, procurando favorecer el diálogo entre la filosofía y las artes, dos formas de pensar el problema humano del perdón,

En todo caso, este modo de organizar el discurso no es ajeno a la crítica literaria, que usualmente aborda la literatura a partir de ciertos horizontes teóricos que las obras mismas parecen convocar, aunque otras lecturas y otros enfoques demuestren que es posible situarlas delante de otros horizontes. Lo peculiar en este trabajo es el reconocimiento de que también interesan la filosofía y el psicoanálisis como objetos de reflexión, y no solo como horizontes interpretativos, de manera que se procura que las dos formas de pensamiento (artísticas y teóricas) se alternan en servir de horizonte una a la otra.

Posición receptora, distanciamiento, ironía y efecto estético

Las estéticas del perdón, como se conciben en este trabajo, no hacen referencia a obras que simplemente *tematizan* el perdón, sino a obras que lo *producen* como efecto estético y de sentido. La cuestión del *perdón* se analiza en dos planos en este trabajo: el del mundo representado, con énfasis especial en el sistema de personajes, y el del efecto estético. La distinción entre los dos planos obedece a que la experiencia de perdón que se presenta ante la posición receptora (el *lector*, en la teoría iseriana) tiene lugar de un modo diferente (así sea parcialmente) de la vivenciada por los personajes, y a que, adicionalmente, la experiencia tardía del perdón o su aprendizaje doloroso por parte de ellos permiten acceder desde la posición receptora a un *efecto de perdón*, a través de una especie de atajo

emotivo y cognitivo que provee la experiencia de lectura. Esto implica un *distanciamiento* entre los dos planos: la experiencia de lectura, producida por el texto mismo, y las reflexiones y decisiones de los personajes. A través de dicho distanciamiento tienen lugar una *ironización* y una *actitud crítica*, aunque también solidaria, frente al mundo de los personajes, que bien puede parecerse al de quien se sitúa en la posición receptora.

Según Goldmann (1975 [1956]), Lukács llama *ironía* a la situación del escritor en relación con el universo que ha creado, cuando este difiere de todas las demás formas literarias, y añade: «El novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y [...] este exceso es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca» (p. 20). Lukács (1974 [1916]) plantea que «para la novela, la ironía, esa libertad del escritor con respecto a Dios, es la condición trascendental que confiere la objetividad a la estructuración» (p. 85). Al trasladar esta noción, del polo de la producción de sentido al de la recepción, se entiende que, como efecto del distanciamiento de la posición autoral respecto a la conciencia de sus narradores y personajes, también ocurre un distanciamiento en la posición receptora, a través del cual se accede al nivel propiamente estético de la obra literaria.

Para Iser (1987 [1976]), el *distanciamiento* «es un acto del lector guiado por el texto» (p. 83) que favorece la *desrealización* de lo representado, bien sea un sistema de relaciones que al lector le resulta ajeno, bien sea uno que le es tan familiar que nunca lo había cuestionado: «la posibilidad de formularnos, y descubrir así lo que hasta ahora parecía sustraerse a nuestra conciencia» (p. 250); esto es: el *extrañamiento* (p. 286). Así, «la perturbación de la representación llega a relevar al lector de sus disposiciones habituales con el fin de que sea capaz de representarse lo que parecía quizá irrepresentable en razón de sus orientaciones habituales» (p. 289). Este distanciamiento ocurre en tres esferas: frente a las perspectivas de los personajes, frente a la del narrador y frente a la ficción del lector, «cuyo cambio necesario debe posibilitar una reorientación hacia los hechos del texto, desgajada de los hábitos personales» (p. 311). Respecto a lo último, amplía lo siguiente:

> Si el texto de ficción estimula el espectro de reacción de sus lectores, por medio de la transformación de lo que les es familiar, y que son ellos los que deben realizarla, entonces su efecto estético tendrá que ser valorado en este proceso (p. 313).

De este modo, Iser centra el valor estético en la apertura del texto a su actualización por parte de su lector[6], es decir, en tanto produzca un *efecto estético* en su interacción con este. «El efecto nace de la diferencia entre lo dicho y lo pretendido […] de la dialéctica de mostrar y silenciar»[7] (p. 81) y obedece a que el texto literario «es un potencial de efectos que solo es posible actualizar en el proceso de lectura» (p. 11). Usa el término *efecto* «porque —aunque causado por el texto— exige la actividad de representar y percibir del lector» (p. 12). Aclara que esta actividad no se puede determinar empíricamente ni apunta a la psicología de un lector específico, sino que, a partir del texto mismo, se indaga por el lugar de la obra literaria, de «carácter virtual», en el que el texto y el lector convergen (p. 44). Es decir, el *efecto estético* tiene un carácter latente en las estructuras del texto, con independencia de algún lector concreto: dichas estructuras fundan las condiciones elementales de la interacción que producirá afectación en el lector: «el aspecto verbal guía la reacción e impide su inconcreción; el aspecto afectivo es el cumplimiento de lo que estaba preestructurado en el lenguaje del texto» (p. 45). Lo que aquí se denomina *latencia del efecto estético* se refiere a «la esencia de la reacción estética en su forma pura, sin mezcla, de todos los procesos ocasionales, con los que se entreverá en las psicologías individuales» (p. 46).

Respecto a las condiciones de convergencia e interacción entre el texto y el lector, así entendido, Iser considera que estas «se fundan en las estructuras del texto» y que «casi toda estructura factible en los textos de ficción […] a la vez es estructura del lenguaje y estructura afectiva». En esta medida, «una descripción de la interacción que resulta de este doble aspecto promete dar a conocer algo sobre la estructura del efecto del texto, así como sobre la estructura de la reacción del lector» (p. 45). Desde esta perspectiva, el crítico procura analizar los mecanismos que, desde la materialidad textual, apuntan a

---

6 En consonancia con esta perspectiva, para Bajtín (1986 [1973]), «toda obra literaria esta dirigida hacia a fuera, al oyente lector, y en cierta medida anticipa sus posibles reacciones» (p. 467).

7 En un sentido similar, dice Vattimo (1989 [1981]), el lenguaje del poeta, «funda verdaderamente solo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él, el silencio», y explica el vínculo con una analogía: «El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia» (p. 77). Es este silencio lo no dicho, lo que favorece la participación del lector completando el sentido, produciéndolo.

ciertas tendencias en la interacción con el lector, es decir, que configuran su *lector implícito* (p. 70); esto lo hace, inevitablemente, a partir de su propia experiencia de lectura.

Repertorio, toma de posición y el vínculo con lo biográfico y lo sociohistórico

En la teoría de Iser (1980 [1976])[8], el *repertorio* consiste en el encapsulamiento en el texto de conocimientos previos del ya mencionado *lector implícito*, que le permitirían a este representarse las situaciones propuestas en el texto literario. El repertorio apunta a textos precedentes, a normas sociales e históricas y al contexto sociocultural en el que el texto ha brotado (p. 69), elementos que operan como sistemas de referencia que el texto reorganiza y en esta reorganización de los campos de referencia relevantes se expresa la *intención comunicativa* del texto (p. IX). El repertorio, al proveer de un punto de encuentro entre lector y texto (p. 69), posee dos funciones: «introduce una determinada realidad extratextual en el texto y ofrece así esquemas que proporcionan al lector un saber determinado», así «se funde la actividad representadora del lector con la respuesta que intenta dar un texto a una determinada situación histórica o social» (p. 322). Iser aclara que estas referencias no son introducidas en el texto literario como un simple calco de la realidad, sino que son transformadas. El repertorio incorpora tanto los sistemas de referencias originales, que le han de resultar familiares al lector, como la transformación de sus elementos, y la *peculiaridad del texto* dependerá del grado y el sentido de dicha transformación (p. 69).

En otras palabras, el repertorio puede presentar normas preexistentes, pero poniendo en suspenso su validez. Iser también destaca que lo proyectado y problematizado en el repertorio no es la realidad, sino modelos o conceptos de realidad, expresados a través de sistemas de convenciones (p. 70). La distancia entre lo familiar y lo transformado conlleva un efecto irónico y de distanciamiento, en el sentido en el que estos conceptos fueron

[8] En algunas secciones, como esta, se prefiere recurrir al texto en inglés, *The act of Reading* (1980 [1976]), y no a la versión en español, *El acto de leer* (1987 [1976]), versión citada en otros apartados, en la que hay secciones traducidas directamente del alemán y otras del inglés. En algunas secciones la versión española omite pequeños fragmentos presentes en la inglesa que, a mi juicio, permiten comprender mejor los conceptos.

abordados previamente. En tal distanciamiento se expresa la *particularidad estética* de una obra. Iser (1987 [1976]) considera que «por medio de la ficción […] se expresa algo que los sistemas dominantes relegan» (p. 123); *algo* que, sin embargo, no es dicho por cuanto «la estética es un principio vacío que organiza cualidades extraestéticas» (p. 119). De este modo, «la literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época» (p. 123).

Estos contextos encapsulados, por tanto, se prestan para ser abordados como *horizonte* de interpretación, que, para Iser (1987 [1976]), «prepara el marco situacional para el *diálogo* entre texto y lector» (p. 134). Un ejemplo de sistemas de sentido limítrofes se observa en la relación ambivalente, en nuestro contexto cultural, entre perdón y venganza, en relación con las cuestiones de la justicia, el juicio de culpabilidad y sus implicaciones afectivas y jurídicas, problema que, a su vez, se constituye aquí como horizonte interpretativo central para abordar la película *Matar a Jesús* y el cuento *La venganza.*

En los párrafos previos se han resaltado las expresiones «intención comunicativa», «peculiaridad del texto» y «particularidad estética», con el fin de enlazarlos con un concepto proveniente de otro sistema teórico: el concepto de *toma de posición*, de Bourdieu (1995 [1992]), de tipo relacional: las tomas de posición literarias tienen lugar en un *campo* literario y se relacionan con otras tomas de posición, en el espacio de las obras, tanto diacrónica como sincrónicamente. El pensador francés diferencia este concepto del de *posición* y del de *proyecto creador*, con el que alude a la intención subjetiva del autor. Dice que para comprender el proyecto creador de un autor es necesario «reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer» (p. 138)[9].

Las posiciones están dadas en un campo literario específico, en tensión o pugnacidad con otras posiciones, y es en este marco que un autor, en una obra concreta, hace una toma de posición artística, «en cuanto a contenido y forma» (p. 138). Es decir, las tomas de

[9] En un sentido afín, Bajtín (1986 [1973]) considera que «la esfera de la literatura y, más ampliamente, de la cultura […], configura el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición del autor en ella, contexto fuera del cual no se pueden comprender ni la obra ni las intenciones autorales reflejadas en ella» (p. 466).

posición constituyen concreciones en obras (o en actos) de las posiciones, si bien su carácter concreto las puede hacer más específicas y complejas, o si se quiere, menos puras. Con base en esta distinción, se entiende que «la ciencia de la obra de arte […] tiene por objeto propio *la relación entre dos estructuras*: la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras» (p. 346). No está de más reiterar que se trata de un concepto de índole relacional y diferencial: «Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición […]; recibe su valor distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes […] que la determinan delimitándola» (p. 345).

Este trabajo no se propone estudiar las obras en cuanto a sus tomas de posición, al menos no de modo central, lo cual requeriría un estudio pormenorizado de los campos en los que fueron producidas, tampoco puede ser exhaustivo en definir y rastrear relacionalmente los *proyectos creadores* de Laura Mora y de Manuel Mejía Vallejo; sin embargo, lejos de tal exhaustividad, sí procura hacer una aproximación a los contextos biográficos y sociohistóricos que ayudan a comprender el sentido y el valor de sus apuestas estéticas en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, respectivamente; en particular en lo que concierne a elaborar unas estéticas del perdón, la comprensión y la no venganza. En un primer momento, en los primeros apartados de los capítulos 1 y 2, estas estéticas se estudian principalmente desde la perspectiva del *efecto estético*; no obstante, en un segundo momento (segunda y tercera partes de dichos capítulos), se ponen los hallazgos de la primera parte en relación con los contextos sociohistóricos encapsulados en las obras a modo de *repertorios* y con algunas discusiones explícitas en los campos culturales en los que se produjeron las obras, que dan una idea, así sea somera, de las posiciones que estaban en juego y frente a las cuales Mora y Mejía Vallejo tomaron posición en las obras objeto de análisis.

Tres aspectos privilegiados en el análisis: cronotopo, sistema de personajes y tensión central

El análisis de la travesía del personaje permite articular el *cronotopo* con las motivaciones del *personaje*, lo que busca, y ponerlas en relación con lo que encuentra, disociación

neurálgica en relación con el efecto estético y de sentido de cada obra, puesto que lo que encuentra (o descubre) el personaje a lo largo de su travesía no necesariamente es lo mismo que buscaba, y este hallazgo, aunque no sea idéntico al que se produce como efecto orientado a la posición lectora, según lo proyectado en el texto, da pistas sobre este último.

El *cronotopo* consiste en la articulación de tiempo y espacio de un modo tal que se hacen inseparables[10]. Su análisis favorece esclarecer la relación entre personaje y acontecimiento, al tiempo que permite la observación de aspectos ideológico-culturales que se filtran en el relato y que fijan las particularidades de la articulación espaciotemporal. Su análisis favorece esclarecer la relación entre personaje y acontecimiento mientras permite la observación de aspectos ideológico-culturales que se filtran en el relato y que fijan las particularidades de la articulación espaciotemporal. *La odisea*, por ejemplo, permite contraponer dos cronotopos: el de la espera, para Penélope, y el de la aventura, para Ulises, los cuales entrañan el amalgamiento de tiempo y espacio, y su contraste, entre otras cosas, deja ver una concepción particular de los roles de género.

Bajtín (1989 [1973]) propone el concepto de cronotopo en el ámbito literario en alusión metafórica al propuesto dentro de la teoría de la relatividad, de Einstein, para resaltar

> la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (pp. 237-238).

Define el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» y lo considera «una categoría de la forma y el contenido en la literatura» (237). En la sección «Observaciones finales» (1986 [1973])[11],

---

[10] Para Bajtín (1986 [1973]), «el pensamiento abstracto puede […] concebir el tiempo y el espacio por separado y abstraerse de su momento emocional-valorativo. Pero la contemplación artística […] abarca el cronotopo en toda su integridad y plenitud» (p. 452). Añade que los análisis de «las relaciones temporales separadas de las espaciales» no constituye un «enfoque cronotópico consecuente» (p. 468).

[11] Aunque esta sección, añadida en 1973 a *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* también está incluida en la edición de Taurus (1989 [1973]), traducida por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, aquí se prefiere usar la traducción de Alfredo Caballero, de la edición de Arte y Literatura (1986 [1973]), en la que se emplea una terminología que parece más acorde al aparato teórico

explica que su importancia es «argumental»[12] puesto que en él «se anudan y desenlazan los nudos del argumento» y que tiene «valor representativo»[13] porque «ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de los rasgos del tiempo [...] en determinados sectores del espacio» (p. 460). Igualmente, le otorga un lugar privilegiado para la experiencia estética (y, en esa medida, para el análisis literario, en tanto «toda entrada en la esfera de los sentidos se realiza solo a través de la *puerta* de los cronotopos» (p. 468).

Aclara que «dentro del marco de una sola obra o de la creación de un solo autor observamos multitud de cronotopos y las interrelaciones entre ellos, complejas y específicas para la obra o el autor dados» (p. 462) y que «los cronotopos pueden incluirse unos en otros, coexistir, entrelazarse, sustituirse, compararse, contraponerse o encontrarse en interrelaciones más complejas», aun así «generalmente uno de ellos es el abarcador o dominante» (p. 462). En este trabajo se aborda el cronotopo de la venganza, como una variedad del de la aventura, descrito por Bajtín, al tiempo que se destacan otros cronotopos que alberga la travesía vengativa tanto en *Matar a Jesús* como en *La venganza*, que le dan su peculiaridad a cada una de estas obras y que favorecen que los personajes lleguen a un estado de comprensión, así como el advenimiento del perdón como efecto estético, es decir, en relación con la posición receptora.

En cuanto al *sistema de personajes*, entre ellos, evidentemente, la historia del protagonista, el héroe, tiene un peso mayor. Pouliquen (1992) lo considera el «soporte privilegiado» de las evaluaciones que parten del autor-creador (p. 29). Para Bajtín (1986 [1973]), el autor-creador «representa el mundo bien desde el punto de vista del héroe […] o desde el punto de vista del narrador y del supuesto autor o […] directamente de sí como autor puro (en el habla autoral directa)» (p. 466), entre los cuales, destina la mayor atención a la vivencia cronotópica del personaje. El sistema de personajes se constituye como una especie de geografía simbólica que recorre el protagonista, de modo que cada personaje encarna una posición ideológica, con la cual interactúa, que puede ocasionar

---

bajtiniano. En todo caso, se irán señalando las diferencias entre las dos traducciones.

12 En la traducción de Taurus, usan la expresión «temática» (Bajtín, 1989 [1973], p. 400).

13 En la traducción de Taurus, «importancia figurativa» (Bajtín, 1989 [1973], p. 400).

transformaciones en el modo del protagonista de afrontar su recorrido (cambios de actitud, de percepción o de posición ideológica). Por ejemplo, en su análisis de *Tom Jones*, de Henry Fielding, Iser (1987 [1976]) atribuye a los personajes la encarnación de diversos valores y actitudes (la benevolencia, la filosofía deísta, la ortodoxia anglicana, la antropología ilustrada, las convenciones sociales…).

Aunque Iser no usa la expresión *sistema de personajes*, sí alude a estos en el marco de sistemas de relaciones, íntimamente ligados al concepto de repertorio, que «introduce en el texto las normas centrales de los sistemas explicativos dominantes en la época y los presenta como la orientación directriz de los personajes más relevantes. Por lo general, estos principios son ordenados según oposiciones» (p. 303). Para Iser, «la ordenación opuesta de los personajes proporciona recíprocos puntos de vista de las normas que representan, lo que permite al lector tematizar alternativamente una norma desde la perspectiva de la otra (p. 128). Añade que en la contraposición se hacen diferenciables «las normas presentadas en las perspectivas del texto» y «se consigue mostrar lo que le falta a una norma determinada desde el punto de vista de la otra» (p. 170). De este modo, las contradicciones que anidan en el sistema de personajes favorecen que el distanciamiento tenga lugar en la posición receptora: «Los instantes de la lectura empiezan a diferenciarse unos de otros porque este punto de visión móvil cambia súbitamente entre las perspectivas» (p. 185).

En este sentido, cada oposición entre personajes implica, en alguna medida, una tensión ideológica. Un lugar destacado en el sistema de relaciones entre personajes lo ocupa la relación protagonista – antagonista, a través de la cual se hace énfasis en la tensión central que motiva el accionar del primero. En el caso de las dos obras que se estudian de manera central en este trabajo, esta tensión está dada en el antagonismo mismo, no uno objetivo, sino uno interiorizado por el protagonista entre él y lo que le atribuye, como una determinación, al otro. Dicha tensión también atraviesa la idea de justicia que sustenta, en el protagonista, el impulso vengativo, lo cual implica un juicio sobre quién es ese otro cuya existencia se desea suprimir. Esta tensión se extiende, pues, hasta la raíz de la trama: a la tensión entre la venganza y la posibilidad del perdón.

Según Leenhardt (1975 [1973]), «los conflictos individuales, en una estructura narrativa, entran en intercambio constante con esta y concurren a su constitución como estructura

coherente y significativa» (p. 168). Ellos son portadores de modelos de comportamiento y sistemas evaluativos, más o menos asociados a los convencionales que se debaten simbólicamente. Pero, aunque cada personaje (incluidos los protagónicos) puede parecer impregnado por un sistema ideológico más o menos afirmativo, este puede ser puesto en diálogo y tensión, de modo que no será tan evidente que la voz de un solo personaje tenga privilegio axiológico en la obra.

Es decir, los sistemas encarnados en los personajes reciben un tipo de sanción, mediante diferentes recursos de toma de distancia (incluido el dialogismo) que se generan entre el autor implícito y la narración. Otras dos tomas de distancia que redireccionen el sentido de los sistemas que sustentan los discursos y comportamientos de los personajes son: entre el narrador y los personajes, y otro entre el entramado ético-estético global y el narrador. Es decir, en efecto, la presencia evidente de sistemas ideológicos dentro de una obra tiene un sentido, pero ese sentido no siempre es afirmativo y debe ser sopesado cuidadosamente para no perder de vista la complejidad de relaciones y modos de significación que plantea la obra.

Pero cabe reiterar que, aunque el protagonista parezca encarnar una posición ideológica de manera evidente, esta no necesariamente es la de la obra, porque puede haber sido postulada para ser problematizada o puesta a prueba en la travesía del protagonista, mediante su encuentro e interacción con los demás personajes, entre ellos, de modo destacado, el antagonista.

En el análisis del sistema de personajes se pueden observar la propensión, sobre todo, del héroe a buscar o no vínculos con otros personajes y a emprender o no empresas, y los resultados de estas relaciones y empresas. En las relaciones sexuales, amorosas y de género se observa la posibilidad del encuentro con el otro y con lo otro. Lo otro, frente al héroe (personajes, entorno convencional y entorno natural) apunta a sentidos y valoraciones de lo humano respecto al mundo fuera de la obra, en especial respecto a lo ético y lo político.

Estructura y tratamiento de las fuentes

Si bien Iser propone y ejemplifica un método detallado para rastrear los mecanismos a

través de los cuales se produce el *efecto estético* en una obra literaria concreta, el presente trabajo no se centra en una sola obra, de manera que este aparato teórico y metodológico no le es suficiente. Su objetivo no es el análisis pormenorizado de una sola obra en particular, sino que privilegia un horizonte de sentido para su indagación: el problema del perdón. Se trata de un problema de índole ética, de manera que su abordaje requiere de una aproximación en la que se propone un diálogo con algunos filósofos que han ahondado en la cuestión. Se propone este horizonte bajo el entendimiento de que lo estético de una obra artística tiene una profunda raigambre ética: el efecto estético es también efecto de sentido en torno a las relaciones de los seres humanos entre ellos, con otras especies, con el mundo que los rodea, con el conocimiento y, en resumen, con la cultura.

En procura de pensar el problema social del perdón en el contexto de la violencia en Colombia[14] (especialmente, pero sin dejar de reconocer ni su relevancia global ni los aportes para el análisis que se puedan extraer de obras artísticas de otras latitudes), se ponen en relación los análisis de las obras ya mencionadas, situando sus tomas de posición en una tensión que atraviesa la cultura: las tendencias a culturas de la venganza o del perdón. Como se ha señalado, *Matar a Jesús* y *La venganza* tienen en común la elaboración estética sobre dicha tensión. Por otra parte, uno de los factores que las diferencian es que en *Matar a Jesús* es más explícita, en el repertorio, la atracción de un marco sociohistórico particular, en su caso, el del sicariato, y de un modo de encararlo artísticamente, a partir de la propia experiencia, una experiencia de duelo.

Además de comparar obras del ámbito de la narrativa y de la cinematografía colombiana, se ponen en relación con obras filosóficas de diversos ámbitos geográficos y se apela a mitos y obras de la tradición cultural de Occidente, cuyas estructuras y trasfondos constituyen hipotextos de las dos obras centrales de este estudio.

---

[14] Puesto que los contextos histórico y cultural de la violencia en Colombia son tematizados en el abordaje de las obras, como parte de sus *repertorios*, no se aíslan en la introducción, sino que se despliegan en los capítulos 1 y 2: el sicariato y la violencia política. Así mismo, el concepto de *perdón* no se aborda como un concepto ya dado, susceptible de ser reducido a marco conceptual, sino que se toma como objeto de indagación y se tematiza como problema filosófico, en el capítulo 4, y como problema específicamente estético a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, si bien en el ámbito español suelen considerarse los asuntos biográficos, teóricos e históricos como marcos en los que se sitúa el análisis de las obras, en este trabajo se propone una relación divergente de esa consideración teniendo en cuenta la concepción teórica desde la que se abordan las obras —la estética de la recepción de Iser—, no se privilegia la idea de que el contexto le da significado a la obra *a priori* (y que por tanto se presenta de antemano, como algo *dado*), sino que se considera que la obra resignifica, y en esa medida actualiza, aquellos contextos que atrae hacia sí a modo de *repertorios*: el punto de partida necesariamente es la obra y tanto los contextos sociohistóricos como los horizontes interpretativos de índole teórica se van incorporando en la medida en que las obras los van convocando.

Adicionalmente, en la medida en que el énfasis se hace en las obras, y no en sus autores, las circunstancias de producción, como marco de las tomas de posición, también se presentan subordinadas a los sentidos derivados del análisis textual de cada obra. Es decir, para el análisis de cada obra, se destina un primer apartado al desarrollo de la hipótesis interpretativa sobre su sentido, tejiendo los elementos textuales con los horizontes interpretativos, y, en un segundo momento, se sitúan en los campos culturales frente a los que toman posición.

Finalmente, en este trabajo se opta por el empleo del sistema de citación de la APA, con tres licencias: incluir en las atribuciones y en las referencias, junto al año de la edición consultada, el año de la edición original, entre corchetes; poner los nombres completos de autoras y autores en el listado de referencias, e incluir un listado de referencias adicional al ordenado ortográficamente, en el que se discriminan las fuentes según su tipo.

Marco conceptual

Culturas en tensión entre la venganza y el perdón

La venganza es una expresión de la ira, y Sloterdijk (2010 [2006]) destaca que en la primera frase de una obra fundante de la tradición literaria europea aparece esa palabra: *ira*, lo cual, «hace resonar un *pathos* exagerado» (p. 11). Su manifestación como venganza aparece encarnada desde la «cólera del pélida Aquiles», del modo en que la analiza el filósofo alemán. La ira «mantiene unido en su intimidad un mundo en litigio, la ira

garantiza la unidad de la substancia en la pluralidad de las erupciones» (p. 17). No importa tanto qué la motive, sino que pueda ser desplegada en el relato. «Homero se mueve dentro de un mundo pleno de un feliz e ilimitado belicismo» (p. 13) en el que «el héroe y su *menis* [cólera] constituyen […] una pareja inseparable» (p.17).

Pero esto, dice, cambia a partir de la filosofía platónica:

> Platón introduce un entusiasmo paradójico y de nuevo cuño: la sobria manía de la observación de las Ideas sobre la que descansará la nueva ciencia por él fundada, es decir, la «filosofía». Bajo el influjo de esta disciplina, la psique, que se ha visto iluminada mediante los ejercicios lógicos de sus principios «maníacos», se aleja definitivamente de sus comienzos «ménicos»: la exclusión de la gran ira del ámbito de la cultura ha comenzado.
>
> Desde entonces, solo a duras penas la ira será un huésped bienvenido entre los ciudadanos; como furor de estilo antiguo ya no se adapta al mundo urbano (p. 23).

Por su parte, Nussbaum (2018 [2014]), muestra cómo la venganza queda proscrita en *La orestiada* por la propia Atenea, quien «introduce instituciones legales que remplazan el ciclo de venganza sangrienta» (p. 15). Si bien las Furias se unen a la ciudad, ocupando un lugar de honor bajo la tierra, para Nussbaum esto no significa que el sistema legal requiera de pasiones vengativas (p. 15), en tanto es condición de Atenea que las Furias adopten «sentimientos benévolos hacia toda la ciudad» (p. 18) y, de hecho, cambia el nombre de las Furias a las Euménides (las Benévolas). A partir de esto, Nussbaum sostiene que «la justicia no se enfoca en un pasado que no puede alterarse nunca, sino en la creación de bienestar y prosperidad en el futuro» (p. 19).

Aunque Sloterdijk y Nussbaum coinciden en situar el punto de inflexión hacia la renuncia a la ira, o su apaciguamiento, en la Antigüedad griega, y lo rastrean a partir de obras literarias, no coinciden en la valoración de este giro moral: Sloterdijk no ve con buenos ojos la exclusión de las «energías thimóticas», es decir, las relativas al *thymós*, que él deslinda de las asociadas a las pulsiones erótica y tanática (tal como las estudia el psicoanálisis). Estas energías son, para la persona, «su orgullo, su valor, su arrojo, su impulso de autoafirmación, su exigencia de justicia, su sentimiento de dignidad, su indignación y sus energías guerreras y vengativas» (p. 24). Para él, «la thimótica abre a los hombres caminos por los que ellos son capaces de afirmar lo que tienen, pueden, son

y quieren ser» (p. 26).

Considera que quizás desde el tiempo actual no logre comprenderse cómo se concebía la ira entre los antiguos griegos: «el feliz e ilimitado belicismo» del mundo homérico, en el que la ira se diferencia de otras iras antiguas, como las bíblicas. Resalta que es orgullo lo que distingue «la cólera del pélida Aquiles», la asociación entre guerra y felicidad, el «culto al héroe», «el héroe como brazo de la cólera que realiza obras memorables» (pp. 12-14). En la Antigüedad, dice, «cantar la ira significa hacerla memorable» (p. 13), dentro de un entramado Dios-héroe-rápsoda (p. 15). Según su postura, esto se justifica en tanto el ser humano

> se siente obligado a mantener su dignidad y a merecer tanto la consideración propia como la consideración de los otros a la luz de altos criterios. Esto es así y no puede ser de otra manera, ya que a cada uno la vida le exige aparecer en la escena externa de la existencia y hacer valer sus fuerzas entre sus semejantes para provecho tanto propio como colectivo» (p. 27).

Finalmente, el filósofo alemán atribuye la tendencia a la exclusión de esta energía a estructuras que subordinan al sujeto (p. 24). Nussbaum, por otra parte, considera que lo que puede resultar útil de la ira es limitado: «como un indicador, para nosotros y para los demás, de que se ha cometido una falta, como una fuente de motivaciones para abordarla y como disuasión para los otros»; sin embargo, no debe sobrepasar ese impulso inicial: requiere una transición que conduzca a realmente «incrementar el bienestar personal o social» (p. 23), es decir, que permita que no haya un estancamiento en el pasado, sino una proyección hacia el futuro.

A partir de la filosofía platónica, como señala Sloterdijk, y muy especialmente en la literatura de la Modernidad, el *leit motiv* de la ira vengativa como motor del accionar implica sufrimiento para el protagonista, y se representa como una fatalidad de la que le cuesta desprenderse, aunque sea posible que desde el camino ciego hacia la venganza se abra otro camino que le dé libertad al personaje (la venganza la restringe, como se mostrará más adelante). Sin embargo, atravesando la Modernidad, ecos de esa ira y de esas aspiraciones relacionadas con la honra y, en especial, con la hombría logran filtrarse, desde la épica antigua y la epopeya medieval, de manera muy notable en la narrativa televisiva y cinematográfica actual orientada al público masivo (*mainstream*):

narraciones que se adhieren al esquema épico del héroe que debe restaurar el orden a través de la venganza.

En el contexto actual, las visiones de la justicia basadas en las lógicas del perdón o de la venganza se contraponen tanto como las estéticas que, en gran medida, las correlatan. En relación con esto, por ejemplo, se mantiene vigente el problema ético de la pena de muerte en el mundo, la pregunta sobre si hay crímenes a tal punto imperdonables o, incluso, sobre el porte de armas que, en defensa propia, puede convertir al portador en homicida y cerrar al victimario la posibilidad de enmendar su camino. Y si bien nos encontramos con películas que invitan a la compasión respecto al asesino más cruel, como *Dead man walking* (1995) —nominada a cuatro premios Óscar, dirigida, coproducida y adaptada por Tim Robbins, a partir de la obra de no ficción de Helen Prejean (1993)— o que representan la injusticia radical de la pena de muerte, como *Dancer in the dark* (2000) —de Lars von Trier— y *The Life of David Gale* (2003) —dirigida por Alan Parker, con guion de Charles Randolph—, son más abundantes las películas, especialmente en los géneros de acción, en las que se induce al espectador a desear la muerte del villano y a celebrarla como un momento catártico, sin que importen los estragos ocasionados por la empresa vengativa, incluida la pérdida de vidas de inocentes, puesto que, dentro de estas narrativas, las vidas de los personajes secundarios son prescindibles y sus muertes no ameritan pausa alguna para ser lloradas o reconocidas. El ánimo vengativo no solo ciega al héroe en estas producciones, sino también al espectador que se hace solidario del *a cualquier costo* que caracteriza al héroe de acción (con la notable excepción de buena parte de las películas de superhéroes, en las que la venganza está proscrita o es, por lo menos, problematizada).

En los campos culturales ampliados (que incluyen la producción artística y la no artística), se pueden observar tendencias contrapuestas entre las narrativas que pugnan por su reconocimiento en los campos artísticos (en particular en la literatura y el cine-arte), en las que priman las *estéticas del perdón*, y las que tienen una orientación más abiertamente comercial y, usualmente, una recepción más amplia (*mainstream*). Se trata de una tensión comprensible en una civilización que, aunque milenaria, sigue haciendo tránsito de culturas de la venganza por mano propia a culturas en las que se reconoce la mediación del Estado para intentar resarcir los daños y aplicar justicia. Como señala Sloterdijk (2010

[2006]), «en los archivos de la ira se cuenta con una *herencia* milenaria» (p. 80).

A pesar del monopolio de los Estados sobre los aparatos de justicia, a este tránsito lento e incompleto obedece el arraigo cultural de la venganza o del deseo vengativo, ya sea en forma de *justicia por mano propia*, de *cultura del escrache y de la cancelación*, de expectativa de justicia retaliativa (la ley del talión)[15] impartida a través de las instituciones sociales o de fantasías vengativas (el karma, el castigo divino en el *más allá* o la idea de que *todo se devuelve*). Esto como rezago de la *ira* que antes fue social e institucionalmente aceptada y que ahora se sigue expresando como «la idea de que sería bueno que el perpetrador sufriera, de alguna manera, consecuencias negativas», como lo explica Nussbaum (2018 [2014], p. 22). Se trata, pues, de una tensión cultural (y jurídica) irresoluta.

En la medida en que elementos de la venganza permean los aparatos de justicia actuales y se puede observar un ánimo vengativo en lo que algunas personas consideran búsqueda de justicia, se puede pensar una gradación de la persistencia de la venganza en los aparatos de justicia, desde aquellos en los que esta tiene mayor peso, hasta algún ideal de una justicia completamente desprovista de venganza; por otra parte, y aunque es frecuente que se aluda a un crimen retaliativo como *hacer justicia por mano propia*, en términos generales es posible fijar como límite, entre una y otra, la intervención de alguna institución social destinada a aplicar justicia. La venganza, pues, en su sentido más estricto, tiene lugar por fuera del aparato de justicia.

El perdón, por su parte, es relativamente ajeno a la tensión venganza-justicia: ni es requisito de la justicia ni necesariamente ocurre como efecto de esta. Es decir: la venganza se puede situar en una doble tensión, de un lado, con la justicia y, de otro, con el perdón[16].

---

[15] A partir de la obra *Ethical Relativity*, de Edward Westermarck, J.L. Mackie (1982) reflexiona sobre el vínculo entre las emociones, el juicio moral y las concepciones de justicia, señalando la prevalencia del afecto vengativo. Por su parte, Todorov (2002 [2000]) se refiere a la pena de muerte como «venganza legalizada» (p. 206) y deja ver su vecindad con la venganza personal en «el hecho de que hoy, en Estados Unidos, se invite a las víctimas a asistir a la ejecución de los asesinos» (p. 207).

[16] La doble tensión venganza-perdón y venganza-justicia (que tiene a la venganza no como punto intermedio, ni mucho menos, sino como punto de intersección) explica la estructura de este capítulo. En la primera sección se estudia la tensión venganza-perdón a través de las obras ya mencionadas, y en la tercera, se reflexiona sobre lo que va de la venganza a la justicia en la escala social.

Siendo diferentes, perdón y justicia son más que lo contrario de la venganza. El perdón se puede entender como la renuncia a cobrar una deuda, sea a través de la venganza, a través de las instituciones de justicia o, en la esfera más íntima, a través de un odio privado. Puede estar condicionado a la previa aplicación de justicia o a que el infrantor se excuse y se comprometa a la no repetición (el *perdón transaccional*, como lo denomina Nussbaum); pero también puede ser unilateral e incondicional. Incluso se puede entender como una actitud intelectual que precede al daño que habría de ser perdonado, y que, en esa medida, implica una predisposición a la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos —también a *donar* sentido, como lo entiende Kristeva (1998 [1996], 2000 [1998] y 2001 [1997])—. Esta predisposición[17] caracterizaría las *culturas del perdón*, y las *estéticas del perdón* propenderían a ella.

La fantasmática del padre ausente

Otro aspecto que tienen en común las cuatro obras que se estudian en este trabajo es la ausencia del padre: en *Matar a Jesús*, se refiere un padre amoroso arrebatado a la familia por manos de un sicario, y en *La venganza* se despliega la ausencia absoluta: el padre que nunca se ocupa de la familia y solo le hereda la espera infructuosa. Para Troncoso (1990), «no puede haber novela grande si no encontramos las búsquedas del padre; este es un núcleo antropológico profundo del hombre». Añade que «la búsqueda del padre corresponde a una búsqueda filosófica del hombre, es la búsqueda de sus raíces y en último término […] es la añoranza de Dios» (p. 61). Más allá de esta concepción de la búsqueda del padre en un sentido amplio, el tópico del padre ausente ha sido especialmente reiterado en la literatura latinoamericana[18], probablemente como una vía para poner a la vista cierto malestar social. Wendt (2011), por ejemplo, plantea que el padre en la literatura latinoamericana «es una pura ausencia cuya carencia repercute en una problematización del ser y de la jerarquía de las cosas desde el punto de vista de su significación. La metáfora del padre se transforma así en algo inasible y el universo en

[17] La predisposición a perdonar que precede el daño, Nussbaum (2018 [2014]) la denomina «ética del amor incondicional» (p. 133).

[18] En la universal, el gran hito es la primera parte de *La Odisea* de Homero, denominada *la telemaquia*, aunque con connotaciones diferentes, que permiten oponer el *héroe problemático*, de las obras que aquí se analizan, al *héroe épico*.

algo caótico» (p. 16).

Respecto a la novelística colombiana, López Tamés (1975), en su análisis de la producción anterior a 1975, se refiere a este asunto, que él denomina *soledad del padre*, asociado a la búsqueda identitaria americana. Esta ausencia se expresa en la literatura, según él, a través de la distancia cultural entre padre y madre, la dominación masculina, el gamonalismo, el desnivel intelectual, aspectos todos que conducen a que el hijo sea concebido con odio o crezca en él. Entre las referencias menciona *El día señalado*[19], de Manuel Mejía Vallejo; *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón; *Detrás del rostro*, de Manuel Zapata Olivella, y *Las bestias de agosto*, de Fernando Soto Aparicio. En relación con obras colombianas más recientes, Osorio (2008) considera que la mayoría de novelas de sicarios «parten del estereotipo del padre ausente (fue asesinado, los abandonó o nunca lo conocieron) y la madre sufriente o perversa» (p. 76). En general, es común la alusión al abandono del padre como causa de la no-identidad y de la abyección o la melancolía del hijo.

En tanto el padre simboliza la ley y la cultura —el conjunto de normas que le dan cohesión a la sociedad y le permiten al individuo participar de ella—, su ausencia puede apuntar a la ruptura del vínculo del individuo con esa fuente normativa, se trate, o bien de una ruptura definitiva, que es el camino del abyecto, o bien de una ruptura temporal acompañada de la búsqueda de restauración de ese lazo, es decir, restauración del nombre del padre[20]. Dicha restauración es un *trabajo de la memoria* que permite poner el pasado en su lugar y abrir caminos hacia el futuro.

Al mismo tiempo, la demanda de venganza proviene del Padre, como significante de la cultura. A diferencia de *Hamlet*, en *Matar a Jesús* no se le atribuye al padre biográfico

---

19 En esta novela se incluyen y amplían las referencias de *La venganza*. *El día señalado*, ganadora del premio Nadal 1963, fue editada por primera vez en 1964, en Barcelona, por Editorial Destino (Escobar M., 1997).

20 No está de más señalar que la ley del padre anecdótico puede ser perversa, lo que puede justificar la rebelión del hijo o de la hija; pero en tal caso, ese padre es de algún modo un impostor y hay otra fuente de la norma, que le puede servir al hijo o a la hija de guía para restaurar la justicia de la norma. Dos ejemplos de esto son *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, si bien en la última, la fuente de la norma perversa no es el padre, sino la madre.

que haya exigido a sus hijas tal compromiso; sin embargo, tanto Lita como Emma (la segunda más temprano que la primera) se abocan a un proyecto vengativo en nombre del padre. En sentido estricto, aunque sea la muerte injusta del padre lo que motiva la venganza, no es el padre biográfico quien la reclama, sino una versión interiorizada del padre simbólico, que les hace experimentar el ánimo vengativo como un deber amoroso y justiciero. Se trata de la introyección de un *ideal* cultural que posee dos caras: de un lado, la ley vigente censura la venganza; de otro, culturalmente se arrastra una idea de *honra* atada a que la familia de la víctima, especialmente sus descendientes, se aseguren de que el infractor pague por sus crímenes, incluso con su propia vida. Se enfrenta, pues, una ambivalencia cultural, un doble rostro del Padre que, en una faceta instaura la norma que prohíbe la venganza y, en otra, la convoca con estatuto de ley. En esta medida, la venganza se produce simultáneamente por el Padre y contra el Padre.

Tenemos, pues, que el padre biográfico puede no demandar venganza y, aun así, la demanda el padre simbólico. Esto ocurre en tres posibles esferas: **1)** La interindividual, es decir, la que involucra a dos personas concretas: una persona a quien se le atribuye un daño y otra que la castigará con la venganza. **2)** La social, por cuanto el llamado cultural a la venganza puede hallarse en la raíz de las guerras y otros conflictos sociales (como lo ilustran Volkan, 2001 y 2018, y McAfee, 2019). **3)** La esfera inconsciente, en la que puede tener lugar una especie de venganza contra sí mismo por no estar a la altura de los mandatos del *superyó*, es decir, del Padre interiorizado.

La ausencia del padre anecdótico en las dos obras conlleva la preminencia del padre simbólico que, o bien desde una ley perversa exige venganza, o bien desde una cultura civilista llama a tramitar de otro modo el dolor y la pérdida.

Daño, afectos y venganza

Antes de abordar las dos obras anunciadas que tienen la venganza como *leit motiv*, resta intentar una aproximación a esta noción; en especial, en lo que atañe a su relación con la ira y otros afectos, y a su estructura psicológica:

La venganza es un pasaje al acto, orientado a infligir daño a un individuo (persona o animal) o a una comunidad, considerados culpables de una acción que se presume que

realmente acaeció y causó un sufrimiento importante a la persona vengadora o a alguien que esta aprecia[21]. El punto de partida es un daño anterior, real o supuesto, percibido como importante, atribuible a un sujeto que se juzga culpable. La culpabilidad, en principio, implicaría que se trate de un sujeto moral[22], que el evento realmente haya tenido lugar y que el infractor haya tenido la intención de dañar; sin embargo, el ánimo vindicativo puede prescindir de la racionalidad del juicio objetivo: lo que cuenta para la persona vengadora no necesariamente es la culpa objetiva ni el daño realmente acaecido, sino las percepciones de daño y culpa. A veces se hace referencia a vengarse como *hacer justicia por mano propia*; sin embargo, tal como afirma Ricœur (1997 [1995]), «la palabra justicia no debería figurar en ninguna definición de la venganza», puesto que la venganza «desea inscribir el castigo en la estela misma del crimen» (192).

El daño puede pertenecer al ámbito privado, al público o, teniendo lugar en la esfera privada, obedecer a estructuras públicas que generan cierta sistematicidad en su ocurrencia (por ejemplo, la violencia de género). Finalmente, el daño supuesto que será vengado ha tenido lugar en un pasado próximo o remoto; la última posibilidad apunta a un daño infligido a los antepasados, heredado de generación en generación junto con el deber aplazado de acometer la venganza (como lo explican Volkan, 2001 y 2018, y McAfee, 2019). También puede ocurrir que el daño sea inadvertido en el plano consciente, pero genere resentimiento inconsciente; que al tomar conciencia de él se experimente ira u otro afecto negativo, o que futuras generaciones pueden tomar conciencia de él y convertir el resentimiento en un factor identitario.

Realidad, temporalidad, culpabilidad, ámbito de ocurrencia y gravedad o importancia son los rasgos más relevantes en torno al daño percibido. Evidentemente, no todo daño, incluso no todo daño grave conduce a la venganza, a un plan vindicativo o algún tipo de

---

21 Este alguien también puede ser un animal. La venganza puede ser contra una persona porque se percibe que un animal con el que se empatiza recibió un daño de ella y también puede ser contra un animal al que se le considera culpable de un daño.

22 Esto dejaría por fuera el tipo de daño ocasionado por fuerzas inanimadas y de la naturaleza; no obstante, no son raros los casos de personas que, por ejemplo, reaccionan violentamente contra animales o contra objetos; el primer caso se puede considerar una expresión de venganza, en tanto involucra a un ser sintiente al que se le acarrea sufrimiento. Esto difiere de los casos en los que se daña a animales o se dañan cosas, no para vengarse de ellos, sino de personas que los aprecian. Hechas esta nota y la anterior, el énfasis de este capítulo se hará en los sujetos morales.

ofuscación que requiera ser sosegada. El ánimo vengativo puede tener tres fuerzas de empuje: la gravedad o importancia asignada al daño percibido (sea o no objetivo y sea o no objetiva su injusticia); la disponibilidad de la energía pulsional irascible, es decir, la predisposición individual a la ira, y un entorno favorable a la venganza, a tal punto que el individuo no sea capaz de concebir o de imponer sobre sus ímpetus un juicio orientado a las éticas del perdón. En estos factores se tejen características individuales (el temperamento de la persona) y culturales (si hace parte de una comunidad en la que prima una cultura de la venganza o una del perdón).

El ánimo vengativo mantiene *presente*, en el tiempo de la venganza, un *qué* (el daño supuesto) cuyo *cuándo* objetivo está situado en el pasado. La vigencia de este *qué* y la extensión de su *cuándo* hasta el presente se explican por el involucramiento tanto de las percepciones de gravedad o importancia que el vengador atribuye a ese *qué* como por los afectos con los que se ha investido el daño supuesto (lo que en la teoría freudiana se denomina *catexis*). Percepciones y afectos son dos mediaciones, íntimamente ligadas, que ayudan a entender el tránsito hacia la venganza o hacia el sosiego afectivo, en el marco de culturas de la venganza o del perdón, respectivamente.

Es decir: el daño puede ocasionar o no una respuesta afectiva inicial (depende de la percepción frente al hecho) y esta puede apaciguarse o radicalizarse en un sentimiento más intenso y, eventualmente, desembocar en un ánimo vindicativo o en el pasaje al acto que caracteriza la venganza. En este sentido, la venganza es una reacción al daño, más o menos mediada, que tiene como mínimo tres elementos: una causa supuesta, una ejecución y unas mediaciones, las cuales consisten en percepciones (ocurrió un daño, alguien es culpable y es tan grave que debe ser castigado), afectos (ira, tristeza, impotencia, decepción, etc.) y elucubraciones (fantasías, deseos, ideaciones y planes).

Se ha hecho énfasis en las percepciones y en los procesos afectivos e ideológicos por cuanto hay de problemático en suponer que el objeto en el que se descarga la ira es su causa objetiva. Una explosión de ira frente a un objeto puede obedecer a que este fue la gota que rebasó el vaso o, incluso, un chivo expiatorio de una ira sin objeto, que por fin encontró una válvula de escape. El énfasis en la injusticia del evento que supuestamente genera el ánimo vengativo también es problemático, en tanto tal injusticia puede no ser real, sino tan solo supuesta; igualmente, la percepción puede estar distorsionada, por

ejemplo, por el ego, la insatisfacción general o la ya mencionada ira sin objeto.

Lo anterior aplica tanto para las explosiones de ira individuales como para las colectivas: un individuo o una comunidad pueden justificar ese tipo de enojo atribuyéndole la causa a una injusticia concreta. En el caso individual, yo me engaño para justificar la descarga irascible; en el caso colectivo, la comunidad puede ser engañada por un líder: supongamos que se convoca a una protesta usando como excusa algún hecho reciente para que los manifestantes lo repudien, a sabiendas de que lo que impulsará la furia colectiva no será tanto ese hecho como otras insatisfacciones acumuladas de tipo heterogéneo. La ira colectiva es tanto peligrosa, por volátil, como manipulable. Cabe anotar, no obstante, que en este trabajo no se considera que la ira sea condición para la venganza, que siempre desemboque en ella ni que sea el único afecto relevante para abordarla, como se desarrolla más adelante.

Por último, debe considerarse la gravedad de la acción vengativa, en particular su grado de violencia: toda la ideación vengativa puede desembocar en una palabra insultante, algo mucho menos grave que hacerle perder el empleo a alguien o causarle lesiones. Por otra parte, en la medida en que la ira y las fantasías vengativas pueden conducir a la venganza, en todo caso es deseable indagar sobre las causas estructurales de estas, sobre las motivaciones del daño en pequeña escala, en las relaciones interpersonales, y sobre las injusticias, abusos e inequidad en las relaciones entre las instituciones sociales y los individuos.

Volvamos a los afectos y las mediaciones ideológicas que están en la base del accionar vengativo:

En la definición que Nussbaum (2018 [2014]) hace de la *ira*, la asocia de manera estrecha con el ánimo vengativo, como si fueran lo mismo o como si el segundo fuera un curso inevitable o un componente de la primera: «la ira incluye el deseo de venganza» (p. 68), «incluye, conceptualmente, un deseo de que las cosas resulten mal para el infractor» (p. 49), y añade que, en el sentido en el que la tradición filosófica la ha entendido, «busca el dolor del infractor a causa del dolor propio y como un medio para aminorarlo o compensarlo» (p. 51).

Sin embargo, mientras la venganza es una acción excesiva de respuesta a un estímulo, la

ira es una emoción que no en todos los casos antecede a la venganza, puede tener cursos diferentes de esta y dichos cursos pueden ser más cortos que el proceso vindicativo: la ira busca descargarse, es decir, convertirse en acción, pero no requiere concretarse en un objeto (en el sentido psicoanalítico) tan específico como una ideación vengativa. Para ilustrarlo, pensemos en una reacción básica que se asemeja a la venganza: si alguien pisa accidentalmente una serpiente, es posible que la reacción inmediata del reptil sea morder —algo similar puede ocurrir con otros animales—. Esto puede tener algo que ver con las reacciones irascibles de los humanos ante ciertos estímulos (patear el objeto con el que nos tropezamos; maldecir ante un golpe accidental que nos infligimos; en la infancia, responder a un puño sorpresivo en el hombro con otro...). No obstante, lo que en los animales se atribuye a un instinto agónico, de defensa, en los humanos máximo se puede atribuir a una energía pulsional que puede ser controlada. Quizás el adulto ya no reaccione a un puño con otro, en tanto ha aprendido a someter a juicio esos impulsos y a controlarlos (incluso, puede ser que el perro doméstico se abstenga de morder a su dueño si lo pisa accidentalmente, lo cual nos deja ver que el impulso instintivo puede ser controlado por algunos animales). La distinción entre el afecto irascible y la reacción vindicativa entraña, pues, una cuestión ética fundamental —lo cual no excluye que la pulsión siga operando subrepticiamente debajo del juicio y a pesar de este—.

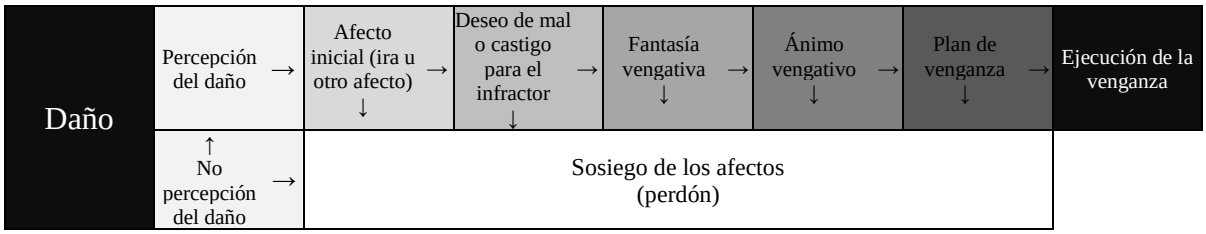
Atendiendo estas razones, aquí se prefiere diferenciar la ira de la venganza. Se considera que la segunda es una posible respuesta a un daño percibido y es mediada por un afecto que no tiene que ser exclusivamente la ira, como supone Nussbaum. Los afectos son volubles: se transforman o se apaciguan. Quien recibe el daño puede no percibirlo o considerar que no es importante y, a pesar de esto, ir transformando su percepción de lo ocurrido y, con ello, sus afectos, hasta llegar a la ira y el deseo de venganza; también puede reaccionar con tristeza, decepción, frustración, impotencia u otro afecto diferente del odio[23] y, sin embargo, ir incubando este último sentimiento, o, entre otros cursos posibles, puede sentir una ira inicial que se apacigua antes de llegar a la ideación o a la realización de un plan vengativo (lo que Nussbaum denomina *ira de transición*).

[23] Esta claridad será retomada más adelante cuando se cuestione la idea que sostiene Nussbaum (2018 [2014]) respecto a que solo se puede hablar de perdón cuando previamente se ha sentido ira (cap. 3).

La ira, por otra parte, se puede entender como una energía (pulsional) que, en un primer momento, está desatada de objeto alguno; es decir, la ira no siempre tiene un objeto tan concreto como un plan de venganza. En un segundo momento, este sentimiento acarreado por el daño, se puede descargar gritando, golpeando algo, reclamándole al ofensor o deseándole mal, sin que necesariamente se planee causárselo directamente. Apenas en un tercer momento, la ira puede convertirse en la fantasía de hacerle daño a alguien, lo cual antecede el ánimo vengativo propiamente dicho. En todo caso, este ánimo puede no ser duradero y no concretarse en un plan de venganza ni en su ejecución; el plan puede que no llegue a ser más que la mera extensión de la fantasía vengativa.

Adicionalmente, en cada etapa, la ira puede mezclarse con otros afectos (tristeza, frustración, impotencia…), disolverse en ellos o apaciguarse, y lo mismo puede ocurrir con otros afectos. La venganza, además, puede ocurrir al calor del impulso irascible, pero también puede ser calculada fríamente. Por todo lo anterior, aquí se prefiere diferenciar entre el *afecto*[24] inicial provocado por el daño, que no necesariamente es ira; el deseo de que el infractor reciba alguna amonestación o algún castigo (de la vida, de las instituciones, de Dios…); la *fantasía vengativa*; el *ánimo vengativo*; el *plan de venganza*, y la *venganza* propiamente dicha, en tanto pasaje al acto (cuadro 1).

Cuadro 1. Del daño a la venganza



Otro afecto relevante para estudiar la venganza es el resentimiento. La primera acepción de *resentir(se)* que ofrece el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (*DPD*) hace referencia a «sentir dolor o molestia en alguna parte del cuerpo dañada con anterioridad, o a causa de un daño sufrido con anterioridad». Si bien no es a esto a lo que se alude cuando se

[24] Ante la plasticidad y diversidad de afectos con que se reacciona ante el daño y que pueden o no conducir a la venganza, aquí se opta por esa denominación genérica: *afectos*, y se reservan términos más específicos, como *ira* o *indignación*, para los casos en los que quepa una denominación más precisa; lo anterior, con la excepción de las conceptualizaciones ajenas.

habla de tener resentimiento hacia una persona, es interesante su vecindad: la idea de un dolor proveniente del pasado y que dificulta tolerar una situación presente. También puede significar «sufrir dolor, menoscabo o disgusto a causa de algo», en cuyo caso el afecto se presenta como lo suficientemente vago como para nombrar casi cualquier sentimiento inicial causado por el daño. La tercera es la acepción más vinculada con el problema de la venganza: «sentir animadversión contra algo o alguien por haber recibido de ellos un daño». A diferencia de la venganza, el resentimiento no es una acción y, más bien, alude a la inacción, a la ausencia de descarga de un afecto negativo como la ira, la impotencia o la decepción. El hecho de no recurrir a la venganza no necesariamente implica sosiego total de los afectos negativos, perdón ni *amor incondicional*, concepto de Nussbaum (2018 [2014]) sobre el que se volverá más adelante; por el contrario, la sola represión de los afectos negativos, sin un trabajo para apaciguarlos, como el que conllevan los procesos de perdón, puede acarrear la incubación del resentimiento, que puede detonar más adelante en forma de venganza o, en cualquier caso, dificultar la convivencia.

El tercer afecto sobre el que se quiere hacer énfasis es la indignación: «Enojo, ira o enfado vehemente contra una persona o contra sus actos» (DLE). Cabe destacar que hay un uso extendido de esta expresión con una especificidad no registrada en el diccionario, en el que la indignación no se produce solamente por los daños que uno mismo recibe, sino por los que recaen en la comunidad a la que se pertenece o en otras personas que se aprecian, se consideran especialmente vulnerables o han sido víctimas de un daño especialmente injusto. Se asocia a la empatía y al activismo social. La indignación así entendida tiende a concebirse como una cualidad y, su ausencia, como un defecto, en contextos en los que la identidad del grupo que se percibe a sí mismo como *bueno* y *justo* se basa en compartir el odio, el desprecio o, en suma, la indignación, contra otros grupos o personas.

De Gamboa (2007 [2002]) asocia con este término «la empatía y la compasión por los otros» (p. 153). Joseph Butler, dice que estos «sentimientos morales sirven para mantener unida a la comunidad», entendida como comunidad moral. También señala que la indignación puede ser «excesiva o defectuosa» (p. 154). El defecto puede relacionarse, o bien con el menosprecio cultural hacia la comunidad receptora del daño, o bien con la naturalización del daño a tal punto que se es incapaz de observar su injusticia y reaccionar ante ella. El exceso puede conducir a confundir con venganza el reclamo de justicia, como

ocurre en los linchamientos físicos y mediáticos, y en relación con la cultura de la cancelación.

Nussbaum (2018 [2014]) se aproxima a este afecto cuando se refiere a la *ira como motivación*:

> Se solía acusar a los estoicos griegos de robar a la sociedad los motivos para buscar justicia a causa de su insistencia en que la ira siempre estaba equivocada. A esto respondieron que las personas pueden ser motivadas por principios, sin emoción, y que dichas motivaciones basadas en principios son más confiables que la ira, que tiene muchas probabilidades de desbocarse (p. 72).

La filósofa estadounidense concuerda con esto y, aunque admite cierta utilidad limitada para la ira, como indicador de que se ha cometido una falta, como motivación para abordarla y como factor disuasivo para que otros no la cometan, en general la considera problemática en sus dos formas posibles: *el camino de la venganza*, en el que se busca simplemente que el perpetrador sufra, y *el camino del estatus*, en el que, a través de su sufrimiento o humillación, la víctima considera posible elevar su propio estatus relativo (p. 22-23). Denomina *ira de transición* a aquella en la que se pasa del ánimo vengativo a la disposición al perdón: «uno deja de pensar en los estados interiores propios y comienza a pensar en la manera de hacer algo útil, quizá incluso generoso, para los demás» (p. 217).

Por su parte, Derrida (2017 [2012]) habla de la *cólera del justo* (p. 38) para referirse a la animosidad de Jankélevitch, la cual lo lleva a desdecir sobre sus reflexiones previas acerca de la incondicionalidad del perdón o, cuando menos, a fijar como excepción el holocausto nazi, a tal punto que habla de un deber de no perdonar y llega a extender la culpa a todos los alemanes. Es decir, aunque Derrida reconoce las injusticias padecidas por quien ejerce una vocería desde la ira, aborda esta cólera desde sus estragos y contradicciones.

Se podría decir, resumiendo, que no hay ira ni resentimiento positivos. Lo positivo es la transformación de la energía de estos afectos en otra cosa, por ejemplo, en una movilización para reclamar, sin violencia, lo que se considera justo. La ira, el resentimiento o el odio obedecen a pulsiones de muerte desatadas; su transformación en indignación justa requiere reenlazar estos afectos con la pulsión de vida. En todo caso, no

se puede catalogar como inapropiado sentir ira u otro afecto negativo ante un daño o una injusticia, sino quedarse paralizado en esas emociones y dirigir la energía pulsional hostil, sea al yo, como ocurre en la depresión, a otro, como en la venganza o a otros, como en el caso de los crímenes de odio justificados en alguna indignación perversa, basada en la intolerancia. Estos afectos, más que inapropiados, son indeseables, en tanto ocasionan sufrimiento al que los experimenta y pueden ocasionarlo también a quien se le dirigen si llegan a concretarse en un pasaje al acto. Lo inapropiado y censurable desde un punto de vista ético no es pues la ira en sí misma, ni siquiera las fantasías vengativas que pueden hacer parte del proceso de apaciguamiento de quien se considera víctima de un daño, sino la realización de acciones conducentes a la venganza, es decir, el pasaje al acto.

Por otra parte, la teoría señala cómo, ante un suceso traumático, las opciones del mortificado son la contención del afecto o su descarga, que se realiza, o bien a través del perdón, o bien, de la venganza. «Si la reacción es sofocada, el afecto permanece conectado con el recuerdo» (Breuer y Freud, 1996 [1895], p. 34) y «el sujeto impedido de reaccionar, busca salidas psíquicas que le permiten descargar el afecto ligado al suceso traumático» (Ramos, p. 223). De otro lado, «si los afectos puestos en juego se descargan, se produce un desfogue y el afecto en buena parte se disuelve» (p. 222).

Si bien la venganza esta proscrita por la ley, su prohibición cultural es ambivalente[25]. En cualquier caso, la violación de la ley obedece o bien al cumplimiento de otra ley, abyecta, o a que, pese al reconocimiento de la ley socialmente instaurada, se opta por su incumplimiento, es decir, por ponerse a sí mismo, abyectamente, por encima de la ley; esto es: negando la castración. Según Ramos, para el abyecto, «la venganza sustituye a la castración, y es en la consumación del acto donde se reconoce la satisfacción» (p. 225) y «en el momento en que el vengador o justiciero desconoce la mediación de la ley para suplantarla e imponer sus propias normas, muestra el rasgo perverso que va a intervenir en su actuación» (p. 226). La venganza compromete, pues, un grado de ruptura con el lazo social y con las normas (la ley del Padre), pero también un daño íntimo, como explica Ramos: «El sujeto atormentado padece el daño de un absoluto que le impide vivir, ya que

[25] Como se señaló en la sección «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón».

el acto del cual fue víctima es sufrido de tal forma que le otorga fundamento a su propia existencia» (p. 225). Es decir, quien vive en función de la realización de la venganza pierde la posibilidad de fundar su existencia; la búsqueda de venganza «inscribe al sujeto en una lógica de no querer saber, deteniendo el tiempo psíquico» (p. 227) y disolviendo cualquier posibilidad otra, por ejemplo, el perdón o la apelación al aparato institucional de justicia. Al estar detenido el tiempo psíquico y se pierde la autonomía sobre la propia vida: «es común encontrar personajes sin historia que encuentran un lugar en la historia a través de la realización de la venganza» (p. 225).

Esta es la estela que se seguirá en los capítulos 1 y 2, en los que, acompañando la travesía de los vengadores, se observará la posibilidad de que los afectos que promueven el ánimo vindicativo se organicen en torno a una posibilidad diferente: la del *perdón* o, al menos, la de la *comprensión* y la renuncia a la venganza.

1. *Matar a Jesús*, de Laura Mora: el *rostro* y la *comprensión*

Matar a Jesús[26] es una película colombiana de 2017, dirigida por Laura Mora (n. 1981)[27], con guion suyo en colaboración con Alonso Torres. Se trata de una ficción autobiográfica sobre una estudiante de Artes cuyo padre, un abogado y profesor universitario, es asesinado, en su presencia, por un sicario. A pesar de la perplejidad ante el evento, en la memoria de Lita permanece el rostro del asesino, vinculado a su necesidad de saber quién lo mandó a matar y cuál fue la razón, y a su determinación para que el crimen no permanezca impune. En medio del duelo y en un contexto en el que el aparato de justicia se percibe inoperante, ese afán de justicia se trastoca en un impulso vengativo tras dar con el sicario, un muchacho de su edad. La dilación de su proyecto vindicativo, principalmente por no poseer un arma para matarlo, va llevando a Lita a conocer mejor al sicario, lo cual va tornando ambivalente su relación con él, entre la amistad y su plan de venganza. Esta ambivalencia se desplaza al sentido de la película en su conjunto: quién es la víctima y quién puede ser el victimario en el marco de una ciudad y una sociedad hostiles que han marginado a buena parte de sus habitantes.

A continuación, se propone el análisis de esta película con énfasis en la tensión entre las alternativas de la venganza y el perdón, que tiene como marco el descubrimiento del *rostro* del otro, significante de la búsqueda de *comprensión* por parte tanto del personaje como de la directora y de quien recibe la película (posición receptora), para quien la *comprensión* es precisamente el efecto estético. El análisis está dividido en dos secciones:

---

[26] La cinta logró diversos premios nacionales e internacionales entre los que destacan el premio EGEDA en el Festival de Cine de Cartagena, el premio del jurado a mejor ópera prima y el premio Casa de las Américas en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el premio Eroski de la Juventud en el Festival de San Sebastián y el premio Roger Ebert en el Festival de Cine de Chicago.

[27] Laura Mora Ortega (Medellín, 1981) es una directora de cine y guionista colombiana, ganadora de la Concha de Oro en la 70.ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, por su película *Los reyes del mundo* (2022), su tercer largometraje. Los dos anteriores son *Antes del fuego* (2015) y *Matar a Jesús* (2017). También ha participado como directora de televisión en *Pablo Escobar: El patrón del mal* (2012), *Los hombres también lloran* (2015), *Frontera verde* (2019), *El robo del siglo* (2020) y *Cien años de soledad* (2024). Cursó estudios superiores de producción y dirección de cine en la universidad RMIT en Melbourne, Australia. Su producción cinematográfica se sitúa en la estela del realismo sucio del cineasta colombiano Víctor Gaviria. Medellín es protagonista de sus dos largometrajes más recientes, en los que aborda la marginalidad y el sicariato. En *Matar a Jesús* hace una elaboración autoficcional de su experiencia como hija de un profesor universitario asesinado por un sicario en 2002. Estos asuntos se abordan en el acápite 1.2.

en la primera se muestra cómo se produce cinematográficamente este sentido de comprensión y en la segunda se desplaza la atención a cómo este sentido se inscribe en las búsquedas artísticas de la directora, lo cual permite diferenciar su visión artística de otros tratamientos literarios y cinematográficos frente a las problemáticas que ella aborda.

1.1. De la venganza a la comprensión

1.1.1. La travesía de la vengadora: ausencia, duelo y venganza

Cuando va a buscar a su papá a clase, este les está hablando a los estudiantes de la importancia de la rebeldía, y concluye: «Inquietud, hay que mantener viva la inquietud» (Mora, 2017, 5:00). Paola, o Lita, como le dicen cariñosamente, sabe esas palabras de memoria: las repite con afecto mientras, a través de la ventanilla de la puerta, lo mira terminar la clase. A quien observa, además de ser su padre, es el abogado José María Ríos, profesor de la Universidad de Antioquia. De regreso a casa van juntos en el carro, que él conduce. Al llegar, él baja del carro para abrir la puerta del garaje. Lita se agacha para guardar algo en su carpeta. Suenan un ruido de motor y tres disparos (7:19). Cuando levanta la cabeza, ve a un hombre joven subirse a la parrilla de una moto. Arrancan mientras el hombre mira hacia atrás (7:22). Lita le ve el rostro; no así el espectador, para quien se trata de un rostro difuso. Su padre está tendido en el suelo.

Se describe una Medellín en vilo: «Está muy caliente el barrio», le ha dicho su amigo Sánchez, al inicio de la película, «están dando plomo todos los días» (3:58); al rato, mientras su papá conduce y Elisa lo fotografía, este le recomienda, con gesto de preocupación, guardar la cámara (6:40), seguramente por temor a que los puedan agredir por robársela; así mismo, el fiscal que le toma declaración como testigo del asesinato les sugiere a ella y a su hermano dejar la ciudad (11:53). Se habla de precaución, pero Lita no tiene miedo. Al inicio, se la mostró en una reunión de estudiantes proponiendo pasar a la acción: hacer bloqueos (2:00). Es una mujer aguerrida que, ahora, además, siente que no tiene mucho que perder.

Son años en los que el sicariato es frecuente en Medellín, y este es un método habitual: un hombre joven conduce la moto, el parrillero, también joven, dispara. Elisa ha visto el rostro del asesino y no va a olvidarlo. Ahora mira la última foto que le tomó a su padre,

poco antes del asesinato. Dos imágenes vinculadas en la memoria por el hilo de la venganza: la del padre y la de su asesino; vengar a, vengarse de.

El hermano dice: «Nosotros necesitamos saber qué pasó con mi papá». Y aunque el fiscal le responde: «Nosotros lo vamos a averiguar» (12:30), antes se ha escuchado a alguien, afuera, reclamar por la falta de atención y, en una ocasión posterior, el fiscal le aclarará que el de su padre no es el único caso que llevan, que a diario se presentan «entre cinco y diez casos» similares (19:44), lo cual induce a pensar en la inoperancia de la justicia: el crimen sobre el padre puede quedar en la impunidad. Frente a esta amenaza, tiene lugar una expresión desesperada de rebeldía de Lita ante la justicia: reclama celeridad, insulta al fiscal, reclama ver el expediente de su padre, tira al suelo, de modo indiscriminado, los documentos que encuentra.

La amenaza de impunidad vincula la expectativa de que se haga justicia, probablemente desde una concepción jurídica *retributiva*, con el proyecto vengativo que se desarrollará más adelante. Nussbaum (2018 [2014]) destaca el rol del sentimiento de *impotencia* en los deseos de *retaliación*[28], que «suelen ser una manera de sublimar la impotencia subyacente y proporcionan la ilusión de que es posible hacer algo en torno a la mala situación en que nos encontramos» (p. 323), y cuenta que para Nietszche, «la moral basada en la venganza que se observa en el cristianismo se relaciona psicológicamente con una sensación de debilidad e impotencia»; este rastrea «la manera en que esta sensación de impotencia conduce a encontrar placer en proyectos imaginados de retribución [retaliación], con frecuencia a manos de Dios en el más allá» (p. 324).

Las metas de Lita son dos: matar al asesino y averiguar quién mandó a matar a su padre y por qué. Además de obtener justicia, la gran expectativa de Lita es enterarse de la verdad: aunque ella sabe que «a su papá lo habían amenazado muchas veces», como le cuenta la mamá, y que, en palabras de su hermano: «Mi papá decía cosas que no le gustaban a mucha gente» (15:30), el quién y el porqué concreto de su asesinato son

---

[28] El traductor incurre en un *falso amigo* al traducir «retribution» como «retribución», puesto que en español una retribución es un premio. Salvo los casos en los que Nussbaum hace referencia a la concepción jurídica denominada *justicia retributiva*, aquí se opta por emplear la palabra «retaliación».

preguntas, angustiosas para ella, que quedan abiertas.

El papá ha sido representado como un hombre afable, querido por sus estudiantes y afectuoso con su hija. Mora (2018) explica que «en la película fue muy importante no presentar al papá como un líder social, un líder sindical, un gran hombre, un personaje reconocido. No. Él era simplemente un buen hombre. Un papá, un buen amigo, un *profe*». Tras su muerte se busca transmitir al espectador la sensación de ausencia y vacío que embarga a la última. Los símbolos más destacados de esta ausencia son un esfero, que ella conservará, única pertenencia del abogado que le devuelven a la familia; un reloj que no se sabe si fue robado por el sicario o se perdió en la Fiscalía, el cual los hijos reclaman airadamente[29]; su lado de la cama vacío (y la soledad de la madre); su agenda, en la que se destaca una cita que no podrá cumplir: la cena navideña con la familia; una foto en la que aparecen él y su hija, cuando niña, y la gata de la casa, que no ha vuelto a salir y quizás esté enferma. «Además, pensá algo Lita: mi papá era el que sostenía esta casa. Ahora a nosotros nos va a quedar muy duro», le señala su hermano (16:29).

Dos meses después del asesinato, en época navideña, los amigos de Lita la llevan de fiesta. Ella ha requerido embriagarse y fumar marihuana para ponerse a tono e intentar disfrutar. Allí encuentra al sicario, le habla y acepta irse con él, en su moto. Se llama Jesús (31:00). Ahora él conduce y ella ocupa el lugar del parrillero, el lugar del asesino (32:50). Al amanecer, llegan a una fiesta en un barrio marginal de Medellín. Jesús la invita a ir a un mirador, pero antes de quen ella pueda responder, otro muchacho le dice algo al oído. Jesus se tiene que ir, probablemente a cometer un asesinato. Lita le pide el número y lo anota con el esfero de su padre (36:35), la única de sus pertenencias que le devolvió la Fiscalía. De este modo, lo ausente adquiere un grado subjetivo de *presencia* que participa de un triángulo que vuelve a conjugarse: la víctima, que, como el fantasma del rey, le exige a Hamlet la venganza; el victimario, que es su merecedor, y Lita, ya no en el rol de testigo impotente, sino en el de vengadora.

En el plano de los vivos, el deber de venganza pone frente a frente a dos seres con una

[29] El reloj como símbolo del tiempo, en tanto perdido, robado y paralizado, puede aludir, o bien al tiempo arrebatado al padre o a la parálisis del tiempo que significará la travesía de Lita por la venganza.

relación precaria con la vida, entregados a la muerte: el vengador y el que, como se verá, aguarda que la venganza recaiga sobre él. La precariedad antes dicha se expresa cuando Lita regresa a casa después de haber encontrado a Jesús, y su hermano, preocupado por su ausencia ante la amenaza sobre la familia advertida previamente por el fiscal, la confronta: «¿Vos qué querés: que te maten o qué?». «Ojalá me maten» (38:02), responde Lita. Matar o ser muerto es el destino del vengador, como resalta el protagonista de *La venganza*, quien se asimila a «los gallos que nacen para matar o para morir peleando» (Mejía Vallejo, p. 235). En la otra punta del hilo tenso, está el que espera que la venganza recaiga sobre él: Jesús se refiere a la fragilidad de su vida: no ha dejado de farrear «porque uno no sabe, de pronto al otro [día] no está» (48:07). La amenaza de muerte es inminente; carga sobre sí muchas deudas: otros vengadores pueden estar al acecho.

El día siguiente al encuentro con Jesús, se muestra a Lita buscando al Gato, su proveedor de marihuana. Le pide que le consiga «un fuete» (39:05), un revólver. Se trataría de una adquisición ilegal, en el mercado negro. Es fácil de conseguir, pero cuesta una suma importante. Obtener el dinero supone el inicio de una peripecia paralela a la venganza: considera robar a su mamá, igualmente les pide dinero a su hermano y a una compañera de la universidad. No consigue la suma. Como Jesús la llama por teléfono, ella le propone que la lleve al mirador y él le dice que se vean de una vez, así que Lita debe improvisar un arma. Después de considerar opciones, elige llevar un vidrio de botella (45:32). De camino al mirador, él va adelante, su cuello expuesto. Sería tan fácil… Sin embargo, no es capaz. Espera encontrar un mejor momento, pero descubre que Jesús está armado y alerta (ante un ruido se levanta listo a disparar: se trata de unos perros). De regreso, ya sabe que él lleva un arma al cinto. Considera tomarla. No hace falta: Jesús mismo se la entrega para que se la guarde porque hay un retén de la Policía (54:31). Como se señaló antes, esta peripecia le da justificación narrativa a la dilación de la venganza, lo cual permite que Lita y Jesús puedan desarrollar una relación de algo parecido a la amistad o, al menos, en el camino hacia esta.

Al siguiente día vuelven a verse. Jesús piensa que Lita lo busca por razones sexuales, e intenta seducirla. Lita guarda la distancia, lo cual produce su enojo. Él y sus amigos, sicarios como él (asume el espectador), practican su puntería en la montaña. Ella le pide que le enseñe a disparar (01:05:00). Tomar un arma significa odiar, parece ser la primera

lección. «Eso sin odio no hace nada, mija», le dice Jesús tras apuntarle con su revólver. Así empieza la lección de cómo matar. Mientras ella empuña, él insiste en el odio; le pregunta si tiene rabia. Debe sentir esa rabia para disparar. Ante la idea de odiar al punto de matar, Lita vomita. Los muchachos se burlan. Al rato le dice, en relación con su incapacidad para aprender a disparar: «Uno, a veces, entre menos sepa, más vive» (01:07:29). Es mejor no ser capaz de matar, parece ser el subtexto del discurso del asesino. El vómito se ha mostrado en dos ocasiones: en la discoteca, ante el encuentro con el sicario de su padre, que la confronta con las emociones de la venganza, y en esta secuencia, en la que se la cuestiona sobre su capacidad para odiar al punto de matar. El ideal del héroe vengador está desprovisto de las entrañas que lo confrontan con sus restricciones humanas. No es el caso de Lita.

Jesús la lleva a la casa de su familia. Están cantando la novena. Invocan al «dulce Jesús mío, mi niño adorado». La Navidad es la cita que puede cumplir el asesino, pero no la víctima. Jesús alza con afecto a un niño, se une a la novena. El asesino tiene una familia: ama y es amado. Ante la imagen, Lita tiene que retroceder. Sale de la casa en actitud de huida. De regreso a su casa, busca la foto en la que está con su papá. Que el amor por él le dé el valor para matar a un hombre que participa de otra red de afectos. No ya simplemente un asesino: un hombre. De Aquiles a Hamlet y a Lita, amar justifica matar. El ser amado que muere nos deja en deuda; se le debe hacer justicia.

Por lo anterior, sigue siendo necesario conseguir un arma. Para obtenerla, Lita decide intercambiarla por su equipo de fotografía. Una mujer es su contacto en el mercado negro. Dicha mujer la conduce a un callejón, donde ella y un hombre le roban la maleta y la golpean. Lita solo pide, en vano, que le dejen la libreta de su papá (01:13:25). Queda herida en el suelo, sin su equipo de fotografía y sin el revólver. El cronotopo[30] de la venganza se traza en un camino que, al recorrerse, necesariamente se tuerce y se hace difícil de desandar. Lita avanza en ese camino que empieza a ejercer sujeción sobre ella, al punto de comprometer un quehacer que es central en su identidad: la fotografía. Tener la intención de cambiar su cámara por un arma es signo de esta pérdida de identidad. Estas

[30] En este capítulo y en el siguiente se analizarán los cronotopos relativos a las travesías de la vengadora de *Matar a Jesús* y del vengador del cuento *La venganza*.

actitudes coinciden con la caracterización que hace Nussbaum (2018 [2014]) del ánimo vengativo: «Los sentimientos iracundos pueden sujetar de tal modo la mente de las personas, que no pueden dirigirse a proyectos y sentimientos con miras al futuro» (p. 377). El pasado traumático ejerce un anclaje que, por cuenta del ánimo vindicativo, extiende su vigencia hasta el presente.

Lita le pide a Jesús que la ayude a buscar a los ladrones. No los encuentran. Jesús la lleva a su casa para limpiarle las heridas. Le cuenta que vive solo «para no calentarle la casa» a su mamá. «Al fin de cuentas los que pagan son los de uno», le dice (01:16:28). A su hermano lo mataron tres años atrás. Exhibe su foto en un lugar visible. Era «el único amigo que yo tenía, el que me aconsejaba» (01:17:40). Esto se lo cuenta mientras le limpia el rostro, procurando ayudar a curar sus heridas. A través de la mirada de Lita, el espectador experiementa compasión. ¿Si hubieran encontrado a los ladrones, los habría matado? Jesús lo niega: «Yo no soy tan gonorrea, homme [hombre]» (01:19:16). Le ofrece su cama para descansar. Cuando despierta, él no está. Hay fiesta en las calles porque ganó el Deportivo Independiente Medellín. Bailan. Es la primera vez que le permite abrazarla. La cinematografía transmite la sensación de Lita en ese momento: no hay nadie en la calle, solo ellos dos, abrazados bailando; no abraza al asesino, al que no podía permitirle tocarla, sino al hombre, al muchacho de barrio inducido al camino del sicariato por sus circunstancias. Abraza al hermano de alguien, amoroso y solitario; abraza al muchacho que le estuvo curando las heridas. Este fuera-del-tiempo se disuelve de repente: él se escabulle, alguien lo acecha: «Vinieron por mí», le dice.

Lita regresa al cuarto de Jesús, que ha sido revuelto en su ausencia. Trata de ordenar. En esa tarea, encuentra un recorte de prensa en el que aparece una foto de su padre. Si había alguna duda, del espectador o de Lita, en ese momento se disipa: Jesús es el asesino. Cambia su solidaridad por ira: destruye todo lo que puede en el cuarto de Jesús. Se ensaña con la foto del hermano, lo que podía aunarla con Jesús: el culto al ser querido ausente. Él regresa a recogerla en un taxi para huir de quienes lo persiguen. Está malherido. Le pide ayuda a Lita: que lo saque de ese «hueco»: «Yo sabía, desde que la conocí, que usted me iba a salvar la vida, parce» (01:28:42), le dice; pero Lita ya no puede sentir compasión. Van a la casa de su mamá a recoger ropa y un revólver, que Jesús empaca. Cuando él sale, Lita lo extrae de la maleta. Jesús está en la terraza. Ella le apunta con el arma, lo confronta,

le arroja el recorte, le pregunta quién lo contrató y por qué mataron a su papá.

Matar a Jesús se construye sobre dos líneas afectivas: la del amor y la del odio. Ambivalencia y disyuntiva que se juegan en el desenlace de la película. El cronotopo de la venganza se va tejiendo con el del encuentro afectivo, en la medida en que el sicario deja de ser un rostro borroso y adquiere las facciones de un hombre, de un muchacho, en realidad, sujeto en gran medida por sus circunstancias. Hasta el momento, el énfasis se ha hecho en el ánimo vengativo y en la percepción de Jesús como victimario; antes de analizar el desenlace, conviene remarcar el otro polo de la ambivalencia: quién es Jesús y cuál es su rostro.

1.1.2. El rostro de Jesús, entre eros y tánatos

Lévinas (2000 [1982]) plantea que «el rostro es lo que no se puede matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: No matarás» (p. 72). Hay, en general, cierto pudor del narrador literario respecto a hacer que algún personaje dé muerte a quien tiene rostro, a quien es reconocido desde la posición receptora como persona. La condición para matar es que el otro se mantenga radicalmente otro, sin humanidad, que sea un monstruo, la suma de la maldad, sin ningún matiz que lo humanice y produzca reconocimiento y compasión. Esto, sin embargo, se observa en menor medida en las películas de acción sustentadas en la fuerza vindicativa del héroe, en las que, aunque se reconozca el rostro del villano, el que en estas películas debe morir, es infrecuente que, con el rostro, se revele su humanidad, de modo que el espectador acceda a las razones por las que debería seguir viviendo[31]. Es decir, el rostro que se muestra en ellas es apenas su capa más superficial. A diferencia de estas películas, en *Matar a Jesús*, la aparición del rostro sí conlleva el reconocimiento de la humanidad del otro, que, con el rostro, se va revelando de un modo paulatino, tanto en su apariencia como en su carácter *infinito*.

Aunque es clara la ideación vengativa de Lita, el carácter de los encuentros que tiene con Jesús va tornando ambivalentes, al menos desde la perspectiva del espectador, sus

[31] Pasa lo mismo con los personajes anónimos, concebidos narrativamente como *daños colaterales*, visualmente como utilería que haga vívida la acción, y percibidos por el espectador como *alguien sin importancia* (equivalentes a los peones en el ajedrez).

intenciones (entre la amistad y el deseo de venganza) y su percepción de este (víctima o victimario). Para Ruiz-Mendoza (2022), «en *Matar a Jesús* ese encuentro se da a través del descubrimiento que hace el espectador, de la mano de la protagonista, de la humanidad del sicario y de la ulterior imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre víctimas y victimarios» (p. 134).

El primer encuentro, como se señaló más arriba, es en una discoteca (25:21). Aunque Lita cree recordar el rostro del asesino y cree reconocerlo, para el espectador el asesino no tiene rostro. Su encuadre inicial es fugaz. Podría ser cualquiera. El espectador tiene la sensación que Lita le refiere al fiscal cuando le presentan un álbum de criminales, a ver si puede reconocer al sicario: «Son todos muy parecidos» (11:05). Tras reconocerlo en la discoteca, la visión del sicario le resulta excesiva, sumada a la marihuana y el licor consumidos, la lleva a vomitar. Cuando regresa del baño, lo busca. El espectador reconoce, por su camisa, al hombre que ella vio previamente, pero su rostro permanece en la sombra, en el juego de luces de la discoteca. El hombre se le acerca bailando, confiado de sí mismo, mientras ella retrocede: el que se acerca es un asesino; eso es todo lo que puede ver en él. La invita a bailar. Está ebrio. Le ofrece un trago, que ella recibe, forzándose a seguir con algún plan que aún no es conocido por el espectador. «Yo a usted la he visto. Sí, yo a usted la he visto en algún lado» (30:15), le dice. Se dan el nombre y él se aleja. El rostro del sicario es casi anónimo, entre las luces y las sombras, casi maligno también; en esa medida, sería *aceptable* matarlo. Al rato, Lita vuelve a buscarlo. Al ver que se va a ir, venciendo su temor, se le acerca de nuevo. Él la invita a irse con él. Aunque lo duda, ella acepta. En el espejo retrovisor no se ve su rostro. No ha sido enfocado ni encuadrado plenamente. Atrás de él, así de cerca, ella puede observarlo en ángulo posterior lateral (33:16). Puede sentir su olor.

El cronotopo de la venganza alberga en su interior otro cronotopo que resignifica el conjunto de la travesía de la protagonista. El recorrido de la vengadora incluye una especie de *viaje con el otro*, que inicia mientras lo acompaña en la moto, en la que, como se señaló más arriba, ella ocupa el lugar del sicario. Esta imagen admite dos interpretaciones que se solapan: ella inicia una travesía que la llevará a convertirse en la asesina; pero, por otra parte, el parrillero y el conductor son aliados, conforman un equipo. El viaje hacia el otro, visualmente se expresa como *viaje hacia el rostro* del sicario. Este

segundo cronotopo hace que, a ojos del espectador, el carácter *aceptable* que tendría asesinar al sicario, se vaya diluyendo mientras la cámara va permitiendo que el rostro de Jesús sea observable. La cámara cinematográfica lo va revelando, primero, desde un ángulo posterior y, solo con el tiempo, de frente. La primera vez que aparece nítidamente, a plena luz, es cuando Lita lo cita para matarlo (46:30).

El otro sin rostro, radicalmente otro, el que encarna una amenaza a la tribu, sería destruido antes de verlo en su particularidad; el otro que entra en la tribu, se va haciendo reconocible y se va volviendo uno de nosotros, va haciéndose merecedor de nuestro afecto y compasión. De este modo, hay un límite frágil en la identificación del otro, que pone en juego la antinomia entre *eros* y *tánatos*. La travesía de la vengadora, como se señaló más arriba, alberga *el viaje hacia el otro*, hacia el *rostro* del otro, el encuentro amoroso. En efecto, Laura Mora juega con la tensión entre *eros* y *tánatos* de modo sutil a lo largo de la película, y de modo más explícito en dos escenas:

Cuando acaba de morir su papá, se encuadra a Lita recostada, de espaldas, en ropa interior. Es una imagen sensual que se concatena con su contraplano, de frente, llorando. Se levanta a mirar por la ventana. De nuevo de espaldas, en ropa interior, ve las cintas que indican que justo allí tuvo lugar un asesinato (13:55 - 14:40). Es una mujer bella. ¿Por qué la directora enlaza su sensualidad con el duelo, como preámbulo de la travesía vengadora? La belleza y el horror se yuxtaponen. Más adelante, antes de pedirle a Jesús que le enseñe a disparar, Lita se hunde en el agua de un lago. El agua es turbia y su cuerpo, que parece carecer de voluntad se hunde. Jesús entra en el agua y la empuja a la superficie. Su acción es percibida inicialmente como un rescate, aunque, en realidad, él está tratando de acariciarla, contacto que Lita rechaza. Se solapan dos textos: el explícito, en el que ella rehúye su contacto, y uno subtextual, simbólico, en el que él la salva de hundirse, como más adelante le curará las heridas.

Mora cuenta que un amigo dramaturgo le dijo sobre su película: «Es Shakesperare, una gran tragedia humana, es Romeo y Julieta», y ella le respondió:

> Es la historia de dos hermanos separados por una ciudad que los vuelve enemigos sin conocerse. Yo juego con la seducción, pero más allá de una seducción erótica, es una reflexión sobre el miedo que tenemos los seres humanos que hemos vivido tanto tiempo en medio de un conflicto de dejarnos seducir por el enemigo. En el momento en el que el

> enemigo nos seduce ideológicamente, las posibilidades de hacer la paz son súper grandes (Mora y Roldán Rueda, 2018).

La tensión entre *eros* y *tánatos* también se expresa a través de la oposición entre el revólver y la cámara fotográfica, y entre dos fotografías: la del padre y la de su asesino.

Las fotografías, como apunta Fattori (2022), son un elemento central de la memoria en la película, no solo porque Paula es estudiante de fotográfía, sino porque constituyen una herramienta central en su desarrollo narrativo (p. 101). Cuando Lita decide cambiar su cámara fotográfica por un arma, se expresa la tensión entre dos rumbos: el arte (la pasión de Lita es la fotografía) y la muerte. El vínculo entre estos dos objetos opuestos se expresa cuando Lita le explica a Jesús cómo usar la cámara: «Usted enfoca… y dispara». «Y dispara», repite él (52:06). En la conciencia del espectador resuenan las dos connotaciones antinómicas de *disparar*, asociadas a los mundos divergentes que rodean a los personajes. Lo que está en juego para Lita, en esta tensión entre *eros* y *tánatos*, es qué disparar: la cámara y seguir el camino de una artista, o un arma y cerrar su destino, como asesina, en la consumación de su venganza.

En la secuencia en la que Lita intenta cambiar su cámara por un arma (y un camino por el otro), hay dos símbolos de pérdida del rumbo. Los recuerdos del padre se van disolviendo y el objeto más concreto para recordarlo es la foto que Lita le tomó justo antes de que lo asesinaran. En este sentido, la fotografía, como oficio, simboliza cierta continuidad de la presencia del padre: un rumbo de libertad, ser artista, aspecto que implica una proyección autobiográfica de Mora. El segundo símbolo es la pérdida de la libreta del papá: su letra, sus anotaciones, su inteligencia, su moral.

Renunciar a la cámara además simbolizaría perder su herramienta para indagar en el rostro de los otros. Del mismo modo que la cámara cinematográfica va permitiendo que el rostro de Jesús sea visto, la cámara fotográfica de Lita le da un lugar, podría decirse que en el arte, y el espectador atestigua cómo se va revelando su rostro en el cuarto oscuro. Inicialmente, él se rehúsa a ser fotografiado y solo acepta forzando la promesa de que las fotos que Lita le tome se las devolverá. Fattori apunta que la renuencia de Jesús a dejarse fotografiar obedece no solo a su miedo a quedar al otro lado de un objeto que dispara, sino principalmente a convertirse en un objeto de memoria (p. 101). Ciertamente, la

fotografía del padre es un objeto ambivalente de la memoria, que encarna los dos mandatos derivados de este que se desarrollan y se contraponen en este capítulo: el padre victimizado que demanda venganza y el padre amoroso que reclama atender el rostro y el reclamo que se deriva de este: «No matarás». Estos dos mandatos contradictorios del padre generan el momento catártico del desenlace de la película.

En la terraza de la casa de la mamá de Jesús, Lita lo ha confrontado y le apunta con un arma mientras él permanece de rodillas. Le ha preguntado quién lo contrató y por qué mataron a su papá. Jesús no sabe quién dio la orden: «A mí me dijeron vaya y mate a ese man, yo fui y lo maté». «Mereces morir, hijueputa», le grita Lita mientras lo golpea. «Matame, matame. Tengo diez pirobos detrás de mí; prefiero que seas vos. ¿Vos creés que yo vivo muy contento? Hacele, hacele» (01:31:28 - 01.32.03). El espectador teme que Lita culmine su venganza, es decir, que asesine a Jesús. Lo teme por una doble identificación: por una parte, ha sido capaz de identificarse, así sea parcialmente con Jesús, no en tanto victimario, sino en tanto persona y víctima de un contexto socioeconómico que lo ha orillado a convertirse en sicario, y, por otra parte, también se ha identificado con Lita, quien, de ceder a la venganza, se convertiría en asesina, lo cual se experimenta como la amenaza de que se pierda a sí misma. Este momento catártico, centrado en la compasión, condensa la profundidad moral de la película. Como lo interpreta Ruiz-Menoza (2022), «la víctima es incapaz de desconocer la humanidad del victimario y, por consiguiente, es incapaz de llevar a cabo su plan de venganza» (p. 135).

El rostro ha conducido al otro[32]. Para Lévinas, «la relación con el otro es lo único que introduce una trascedencia» (2002 [1961], p. 214), salir a su encuentro «es la experiencia por excelencia» (p. 217) y el rostro es una epifanía que «abre la humanidad» (p. 238), revela la presencia del otro y su carácter infinito[33], inconmensurable. El rostro se revela

---

[32] El *rostro* se revela con este significado también para Giovanny Rodríguez, actor natural que interpreta a Jesús, quien acababa de salir de la cárcel cuando le hicieron las pruebas para la película y comparte circunstancias con el personaje: mientras iban avanzando las grabaciones, sin saber cuál iba a ser el desenlace, le dijo a Mora: «No me pueden matar, mi personaje no merece que lo maten» (Mora y Roldán Rueda, 2018).

[33] Para Lévinas (2002 [1961]), «la idea de infinito, el desbordamiento del pensamiento finito por su contenido, efectúa la relación del pensamiento con lo que sobrepasa su capacidad, con aquello que el pensamiento aprende en todo momento sin que le suponga un obstáculo» (p. 219).

en su desnudez, en su fragilidad: «El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia» y, al mismo tiempo, «es lo que nos prohíbe matar» (2000 [1982], p. 72). «Lo infinito se presenta como rostro en la resistencia ética que paraliza mis poderes y se alza, dura y absoluta, del fondo de los ojos inermes en su desnudez y su miseria» (2002 [1961], p. 222). Es decir, «la epifanía del rostro suscita esta posibilidad de medir la infinitud de la tentación del crimen no solo como tentación de destrucción total, sino como imposibilidad (puramente ética) de esta tentación y esta tentativa» (p. 221). «Su rostro expresa mi imposibilidad moral de aniquilar. Una prohibición que, desde luego, no equivale a la imposibilidad pura y simple, y que incluso supone la posibilidad que precisamente ella prohíbe» (p. 263). El asesinato es la «tentación y tentativa» de negación total del otro (p. 215), pero «matar no es dominar, sino aniquilar, renunciar absolutamente a la com-prensión […] Es aún poder, porque el rostro se expresa en los sensible; pero es ya impotencia, porque el rostro desgarra lo sensible» (p. 220). «Este infinito, más fuerte que el crimen, nos resiste ya en su rostro, es su rostro, es la *expresión* original, es la primera palabra: "no asesinarás"» (p. 221).

El *rostro*, pues, conduce en sí mismo a la tensión de la escena catártica de la película: matar o no matar, mandatos contradictorios del padre simbólico, el cual recoge las tensiones inscritas en nuestra cultura actual y en la historia de nuestra civilización, tal como se desarrolló en un apartado previo. El padre simbólico se escinde en dos padres internalizados en el ideal del yo: el padre arcaico, el que reclama venganza, el del *estatus* (como lo concibe Nussbaum, 2018 [2014]), y el padre de la ley vigente, el padre benévolo del judeocristianismo, también el de la civilización posterior a la filosofía platónica (Sloterdijk, 2010 [2006]) y la ley moderna, es decir, el del *no matarás*, el del respeto por las instituciones civiles y el del perdón.

Hay otra foto del padre a la que Lita recurre en diferentes momentos de la película: la del padre amoroso, el cuidador en la infancia: es una foto en la que están ella, niña, y él. Es este el padre que impera finalmente: el padre biográfico (tanto el de Lita como el de Laura Mora, que en esto se aúnan), padre amoroso que no demanda venganza, primero, porque

lo que deja en la memoria es que ama a su hija y no quiere para ella que se le cierre el camino en la sinsalida de la ejecución vindicativa y, segundo, porque, de acuerdo con su legado moral e intelectual, como profesor (en el caso del padre de Lita) y líder social (en el del padre de Laura Mora), también ama al otro y los caminos del *pensar* constante para aproximarse a este, a sus razones y circunstancias, camino que, en el caso de Lita y en el de Laura Mora, es el camino del arte. Así lo recuerda Mora (2018) en relación con su propio padre: «Yo pude contar una historia que humaniza a un victimario gracias a la educación que él me dio. Gracias a sus enseñanzas llenas de respeto por la vida, por la igualdad, por la empatía». También cuenta que solía soñar con el sicario que había matado a su padre y que, como parte de su proceso de duelo, tenía fantasías vindicativas: «Todas las veces que maté a Jesús antes de hacer la película era traicionar a mi papá» (Mora, 2021 [2020], 17:15-17:21). La idea de la venganza y el asesinato como traición al padre pone de relieve un ideal del yo que hace contrapeso a ese impulso violento, que se relaciona con los principios familiares instaurados, en parte, por el padre biográfico, y que ella cataloga como una postura de no venganza o de *resistencia* a la venganza.

1.1.3. Perdón, comprensión e incertidumbre

Los móviles de Lita al inicio de su travesía son dos: matar al sicario y averiguar quién lo contrató y por qué mandó a asesinar a su padre. Ambos móviles se derivan de su percepción de inoperancia de la justicia, de la amenaza de impunidad. Y a ambos proyectos se ve abocada a renunciar. «Ni usted ni yo nunca nunca vamos a saber quién me mandó a matar a su papá. Nunca lo vamos a saber» (01.32.39), le dice Jesús, llorando, ensangrentado. Quizás es consciente de las heridas profundas que su actuar ha dejado en la vida de Lita y que no puede curar con las respuestas que Lita requiere, como sí lo hizo, tras el atraco del que ella fue víctima, con sus heridas físicas. La insta a matarlo quizás porque no concibe alternativa a la venganza para curar las heridas: esa ha sido su ley. Sin embargo, en cierto sentido, sería el encuentro con el otro, y no su aniquilación, lo único que podría curar, con el tiempo, las heridas de Lita. Nunca podrá saber quién mandó a matar a su padre ni por qué. Tendrá que aceptar la incertidumbre. Por otra parte, comprende que no tiene sentido hacer *justicia* por mano propia sobre el hombre que apretó el gatillo.

A pesar de lo antes dicho, no hay en la película escena alguna de perdón en sentido estricto: nadie lo pide y nadie lo otorga. Jesús no pide perdón, sino que, consciente de que alguien, más temprano que tarde, se vengará en él, se resigna a que la bala sea disparada por una mano amiga, incluso se puede interpretar que lo suplica, pero no necesariamente como un gesto perverso, orientado a convertir a Lita en asesina e inscribirla en la espiral de la venganza. Tampoco hay en su expresión algún gesto de remordimiento, y no llega a explorarse si se cuestiona frente a sus crímenes como sujeto moral. En cualquier caso, ¿cuál perdón podría conceder Lita? Hasta qué punto puede perdonar si, como señala Derrida (2017 [2012]), «nunca deberíamos perdonar en nombre de una víctima» (p. 48).

La cuestión desde luego es si la única víctima es el padre de Lita y si el único perdón aceptable sería el suyo, el único imposible de alcanzar. Por una parte, el asesinato cierra la posibilidad del perdón de la principal víctima. La escena del perdón deber ser entre dos, mediados por la alteridad. El daño remarca esta alteridad y entre más grave sea, más la radicaliza. Si la víctima sobrevive, es posible que desande el camino del resentimiento hasta encontrar con el otro algún terreno común, a pesar de la diferencia, que le permita perdonarlo. Esta búsqueda y este hallazgo son posibilitados por la empatía, el encuentro con *el rostro*, puente entre las alteridades. Sin embargo, la aniquilación de la otra persona radicaliza la alteridad (la muerte es la alteridad más radical), a tal punto que el lugar de reencuentro se hace imposible. Este es el perdón verdaderamente imposible. Derrida (2007 [1999]) incluye el asesinato en la categoría de «victimización absoluta, aquella que priva a la víctima de la vida, o del derecho a la palabra, o de esta libertad, de esta fuerza y de este poder que *autorizan*, que permiten acceder a la posición del *yo perdono*» (p. 43).

Por otra parte, a la persona asesinada le sobreviven sus seres queridos, sobre quienes recae otro daño: la pérdida. Este perdón puede ser inconcebible al inicio del duelo, pero no es imposible. Este otro radicalizado por la intensidad del sufrimiento puede, a pesar de todo, seguir adelante y, eventualmente, encontrar la manera de perdonar. De manera que el perdón que Lita podría otorgar no es, claramente, el imposible, el que no tiene derecho a dar en nombre de su padre; sin embargo, como víctima de su pérdida, sí podría perdonar el daño que ha recaído sobre ella.

En todo caso, no se puede afirmar que, en sentido estricto, Lita perdone a Jesús; tan solo

le perdona la vida, lo cual corresponde a una acepción diferente del término; es decir, renuncia a la venganza. A esto se suma la ambivalencia de la relación que establece con él, que tiene como punto de partida el resentimiento y el ánimo vindicativo, lo cual arroja un cariz especial sobre la escena en la que se resuelve esta tensión. Para Ruiz-Mendoza (2022),

> esta aproximación a la exigencia de justicia desde una perspectiva no anclada en la visión cristiana del perdón arroja luz sobre las posibles lecturas que esta película suscita en el actual escenario de posacuerdo. Si bien Mora nos extiende una invitación tácita a empatizar con el victimario, ese proceso de encuentro con el otro violento se da a partir del resentimiento y no de una voluntad incondicionada y preestablecida de perdón y olvido (p. 136-137).

Por otra parte, un perdón explícito, en labios de Lita, resultaría inocuo respecto a las leyes de funcionamiento del mundo construido en la película: aunque Lita le perdone la vida a Jesús, su suerte está echada, como la de la mayoría de muchachos orillados al camino del sicariato. Su asesinato se vislumbra; pero esta certeza no se celebra ni se experimenta con goce catártico, como en las películas de vengadores legitimados dentro de su narrativa, sino que intensifica la compasión y la apertura a considerar el fenómeno social del sicariato con otros ojos, quizás menos predispuestos al juicio vertical y apresurado. Es decir, por cuenta de la doble identificación antes descrita, el espectador sí experimenta el perdón como efecto estético de la película. Esto es, como doble *comprensión*: de lo que se puede perder en el camino de la venganza y de las circunstancias complejas del victimario, que generan compasión hacia este.

En cualquier caso, Mora (2018) dice que su intención no fue enfocarse en el perdón:

> A mí no me gusta hablar del sentimiento del perdón porque me parece que está muy ligado al orden de lo católico y lo religioso […] Yo procuro hablar es de resistencia, la resistencia a convertirse en algo que terminaría por defraudar el amor que le han dado a uno en la vida. Para mí, esta película tiene que ser una oda a la resistencia, al no perpetuar la venganza.

Si bien discrepo de su idea respecto a que el perdón se corresponda de manera preponderante con el ámbito religioso, es interesante que Mora prefiera prescindir de la categoría del *perdón*, en favor de las de *amor* y *resistencia*. No se trata del *amor*

incondicional al que hace referencia Nussbaum (2018 [2014]) —que antecede cualquier sentimiento negativo que requiera ser sosegado mediante el perdón y está dirigido al infractor, puesto que Mora si llega a sentir odio—, sino de amor a su comunidad más íntima. En esa medida, esta *resistencia* a la violencia no busca renovar el lazo con el infractor, pero sí impide que se reinicie el ciclo de violencia por cuenta del nuevo daño que implicaría la venganza. De una entrevista publicada posteriormente se puede inferir que su renuencia a hablar de perdón se deriva de su propio proceso de elaboración de la pérdida de su padre:

> El perdón es muy íntimo y tengo que decir que yo no perdono al hombre que mató a mi papá […]. Pero no recurriré a la venganza y eso, para mí, es un acto de resistencia, porque en este país lo fácil es la violencia (Mora y Roldán Rueda, 2018).

No obstante, aunque su visión recelosa respecto al perdón puede haber incidido en la creación de la película, es excedida por los efectos que esta produce, que son de *perdón* en el sentido de *comprensión* y *compasión*, y el contenido de lo que dice respecto a sus propios afectos frente al personaje sí se relaciona íntimamente con este sentido:

> Jesús, el sicario, es un chico que ha sido excluido totalmente de muchas maneras y, lamentablemente, como pasa con tantos jóvenes, es utilizado por un aparato criminal que necesita de esa exclusión para poder tener esos pequeños soldados. Él también es una víctima y eso lo manifiesto a través de la película. Ahora, frente a los autores intelectuales, mis sentimientos son más complejos.

Un camino hacia la comprensión que se abre desde la película es el de la *compasión*. Poco a poco Jesús adquiere en la película, tanto para Lita como para los espectadores, un rostro y, con él, una voz, un contexto, el reconocimiento de que hace parte de una red de afectos, así sea precaria, y de que tiene una historia que se vislumbra truncada por la fatalidad: «Matame, matame. Tengo diez pirobos detrás de mí […] ¿Vos creés que yo vivo muy contento?». Aunque no a manos de Lita, Jesús será asesinado. En este sentido, Wills (2021) considera *Matar a Jesús* un ejemplo de obra artística en la que

> se vislumbra una compasión lúcida desde la cual es posible trascender los esquemas mentales de buenos y malos, amigos y enemigos, para comprender, no los actos incidentales de unos y otros, sino los engranajes estructurales de desigualdad e impunidad que nos han conducido a reiterar los ciclos de violencia (p. 17).

No está de más señalar que la compasión frente al perpetrador no es equivalente a la justificación de los males que ha cometido. Todorov (2002 [2000]) recomienda que se intente «comprender a los seres humanos […] mientras que se juzgan las acciones efectivamente cometidas, en cierto momento y en un medio dado» (p. 151). En cualquier caso, tras preguntarse si se corre el riesgo de trivializar el mal al intentar comprenderlo y cuál es el límite entre comprender y justificar, responde: «Comprender el mal no significa justificarlo sino, más bien, darse los medios para impedir su regreso» (p. 151).

Un elemento que contribuye a la producción de sentido de *compasión* en la película y a que se la aborde como tema, es el nombre mismo del personaje, Jesús, que remite a la cristiandad y, con ella, a la cuestión del perdón cristiano, así sea solo como una provocación para negar ese tipo particular de perdón. Pese a que Mora ha contado que el nombre del personaje surgió en un sueño, es una decisión artística conservarlo y rodearlo con las palabras que lo hace en el título de la película. No es casual que si se pone el nombre de la película en Google, la mayoría de entradas que arroja el buscador hagan referencia a la condena a muerte de Jesús de Nazaret. El nombre del personaje y el título de la película producen resonancias: ¿de qué Jesús estamos hablando y qué implica *matar a Jesús*? Matar a Jesús es matar al que no solo es inocente, sino que es sacrificado por el perdón de los pecados ajenos. Retomando las palabras de Mora, el que «es utilizado por un aparato criminal». El sicario es utilizado, como un arma, pero quien dispara es alguien más, en la sombra, un alguien concreto o una organización concreta, pero, en suma, un producto de la cultura colombiana: el hampa. Igualmente, el nombre del Jesús del cristianismo puede connotar la norma moral «no matarás»; en este sentido, *matar siempre es matar a Jesús*, darle la espalda a la norma cultural, arrojarse a la abyección.

Estas connotaciones tienden a desplazar la responsabilidad al punto de declarar inocente al sicario. En efecto, es posible interpretar que la compasión que genera el tratamiento del personaje en la película puede tener el efecto de forcluir el mal[34] al aminorar la responsabilidad del sicario, convirtiendo sus circunstancias en un determinismo que anula su carácter de sujeto moral y, dentro de esta suerte de condescendencia, su humanidad y

[34] La indagación del mal como parte de la toma de posición artística de Laura Mora se aborda más adelante.

su responsabilidad moral. En adición a no mostrar remordimiento, con la respuesta que le da a Lita, Jesús se expresa de un modo que hace pensar en la *banalidad del mal*, es decir, la actitud irreflexiva que conduce a matar y, luego, a no tomar conciencia de la gravedad del crimen: «A mí me dijeron: Vaya y mate a ese man; yo fui y lo maté», dice Jesús sin más explicaciones, dando cuenta de lo que observa Ruiz-Mendoza (2022) en su análisis del personaje: «la pérdida del sentido de la vida ajena y de la propia», que él atribuye a «la exclusión radical» que ha padecido (p. 135). En cualquier caso, que Jesús exprese su respuesta en esos términos, también es una decisión artística, de guion y dirección, que ayuda a mostrar tanto la complejidad del perdón en la relación entre los personajes, como el reto de la comprensión de las acciones de Jesús, o del sicario en general, en el marco de sus circunstancias.

Finalmente, es necesario destacar que la *comprensión* de Jesús que produce la película en los espectadores y que puede haber experimentado Lita es, de todos modos, limitada. Se trata más de una disposición a la comprensión que de una comprensión total. La epifanía del rostro entraña una imposibilidad adicional a la prohibición de matar, esta sí absoluta: el otro[35] no puede ser vuelto *presa*, no puede ser *contenido*, no puede ser plenamente comprendido. Lévinas destaca «el carácter in-comprensible de la presencia del Otro» (2002 [1961], p. 216). Dice que el *rostro* es una epifanía, también, en tanto «se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión, lo sensible que todavía se deja captar se transmuta en resistencia a la presa» (p. 219). El acceso al otro a través del rostro no permite contenerlo ni reducirlo a mismidad: «la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella» (2000 [1982], p. 71), «el rostro me habla y, con ello, me invita a una relación inconmensurable con ningún poder que ejerza yo, ya sea disfrute, ya sea conocimiento» (2002 [1961], p. 219).

Este exceso del otro respecto a mis posibilidades de comprensión se aplica tanto para Lita como para el espectador. El discurso, incluido el literario y el cinematográfico, puede

---

35 Žižek (2008) se refiere a un «fetiche levinasiano» al destacar la falsa ilusión de que podamos saber quién es el otro solo contemplando su rostro, obviando «la oquedad, la oscuridad», el hecho de que «los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser» (p. 19); no obstante, el concepto de Lévinas justamente pone en suspenso esa pretensión.

tematizar al otro sin lograr atraparlo como contenido: «Es verdad que el otro se puede presentar a uno como tema, pero su presencia no queda absorbida en su estatuto de tema […] la estructura formal del lenguaje anuncia la inviolabilidad ética del Otro y, sin tufo alguno de *numinosidad*, *su* santidad» (p. 216). «El hecho de que el rostro sostenga gracias al discurso una relación conmigo no lo coloca dentro de Mismo» (p. 217). El rostro «es lo que no puede convertirse en un contenido que vuestro pensamiento abarcaría; es lo incontenible, os lleva más allá» (2000 [1982], p. 72).

Justamente esto entraña para Lévinas la idea de *infinito*: «el desbordamiento del pensamiento finito por su contenido efectúa la relación del pensamiento con lo que sobrepasa su capacidad, con aquello que el pensamiento aprende en todo momento sin que le suponga un obstáculo» (p. 219). El rostro es la certeza de lo humano preñada de la incertidumbre de lo humanamente diverso, de lo excesivo, de lo *infinito*. Frente al rostro de Jesús no hay una respuesta —ni una condena ni una absolución— tan solo una intuición ante su guiño de que hay algo que se nos escapa, algo que reclama ser comprendido, pero excede nuestra comprensión: una incógnita, en resumen, y una incertidumbre que interroga al espectador en el sentido que plantea Lévinas: «La relación ética que sostiene el discurso no es, en efecto, una variedad de la conciencia, cuyo rayo parte del Yo, sino que pone en cuestión al yo. Esta puesta en cuestión parte del otro» (p. 217). Laura Mora acepta esta puesta en cuestión y expresa su aceptación artísticamente tanto en *Matar a Jesús*, como en *Los reyes del mundo*, su siguiente película, en la que ahonda en el mundo del abyectado

1.2. La comprensión del mal en la visión artística de Laura Mora

Antes del asesinato de su padre y de empezar sus estudios profesionales, Laura Mora ya había descubierto cuál era el tipo de cine que quería hacer, tras comprender, como espectadora, la utilidad de este arte como herramienta política (Mora, 2021 [2020], 7:30-7:47). Se infiere, al poner en relación este testimonio con su obra, que alude a lo *político* en un sentido que trasciende lo panfletario. Ella insiste en que Colombia necesita observar con atención su violencia, un tema que, aunque recurrente, según ella, requiere mayor exploración cinematográfica. Este tema atraviesa sus tres largometrajes: *Antes del fuego*

(2015)[36], *Matar a Jesús* (2017) y *Los reyes del mundo* (2022). Sin embargo, son las dos últimas en las que parece consolidarse su visión artística. Tres elementos son centrales en su indagación: el mal, Medellín y sus jóvenes abyectados. *Matar a Jesús*, por tanto, significa un punto de inflexión importante en su trayectoria. En ella se conjugan dos elementos para tomar en consideración: lo autobiográfico y un tratamiento de la violencia con ciertas peculiaridades frente a obras afines temática y formalmente que la anteceden en el campo cinematográfico colombiano.

1.2.1. Mora y Medellín: de lo autobiográfico a lo autoficcional

Mora cuenta que en un inicio rehuyó hablar de la dimensión autobiográfica de su película porque no quería que predispusiera a los espectadores a recibirla como una obra sobre lo individual, puesto que esta versa sobre un problema social que ha afectado a muchas familias en Colombia; sin embargo, fue entendiendo que el reconocimiento de que hay una base personal en lo narrado no riñe con que se atiendan ni la dimensión social del fenómeno que es el sicariato en Colombia, ni su trasfondo: la exclusión social. En una entrevista de 2008, posterior al estreno de la película en Cannes, aclara hasta dónde llega lo autobiográfico y dónde empieza la ficcionalización:

> Yo siempre digo que lo más autobiográfico de la película, además del hecho de que a mí también me mataron a mi papá, es el dolor. Tenía 22 años, la misma edad de Paula [Lita], la protagonista de la historia. Tenía una relación abierta e íntima con mi papá, tal como se ve en la película. Mi papá era abogado y profesor, que era lo que realmente le apasionaba, aunque no tenía mucho tiempo para dar clases, y en la película él es profesor de tiempo completo […] Siento autobiográfica también la forma en la que percibo Medellín y la relación de la protagonista con la ciudad. Pero digamos que en el cómo pasaron las cosas fue diferente. Yo no conocí al asesino de mi papá […] Tampoco estuve junto a él cuando lo mataron.

En este sentido, se puede considerar que la película tiene un carácter autoficcional, según la conceptualización de Alberca (1996), puesto que, por una parte, no es plenamente

---

[36] Un *thriller* policiaco de regular factura en el que desarrolla una hipótesis sin bases documentadas sobre las causas del genocidio que tuvo lugar durante la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla M-19.

autobiográfica y, por otra, si bien el personaje no tiene el mismo nombre que la directora, comparte con ella rasgos evidentes para su identificación. Mora vivía en Medellín, tenía 22 años y estudiaba fotografía cuando su padre fue asesinado. Este, al igual que el de la ficción, era abogado y docente (aunque no de tiempo completo, como el padre de Lita), y los presuntos motivos por los que fue asesinado coinciden con los que se mencionan en la película, en ambos casos con la marca de un grado de incertidumbre: su defensa, como abogado, de los derechos sociales (Bernal, 2018). Adicionalmente, en la selección de la actriz natural que interpreta a la protagonista, la directora tomó en cuenta ciertas similitudes entre las dos. Cuenta que eligió a la actriz protagónica, Natasha Jaramillo, porque su novio de entonces le dijo: «Esa pelada me recuerda a vos cuando tenías esas edad» y, tras conocerla, se sintió identificada con su temperamento (Mora y Roldán Rueda, 2018).

El paso de la experiencia autobiográfica a la puesta en forma cinematográfica está mediada por dos procesos sobresalientes: el proceso íntimo de duelo, que en este caso, por sus propias dinámicas va conduciendo a la ideación de una película, y el proceso de creación cinematográfica, con sus demandas específicas, que apuntan a la comunicabilidad de la historia dentro de las peculiaridades de ese lenguaje artístico. Se trata de dos procesos a tal punto intrincados que se puede considerar la película como parte del trabajo de duelo de la artista, y que permiten observar el tránsito de lo más íntimo a lo social.

Tras el asesinato, en 2002, Mora se sentía traicionada por la ciudad y portaba tanto odio que optó, en 2003, por tomar distancia e irse a Australia, donde vivió durante cinco años y trabajó como mesera para financiarse la carrera de cine (Mora y Roldán Rueda, 2018). Cuenta que estando allá, aproximadamente en 2004, soñó que estaba en un mirador al que llegó un muchacho de su edad con el que empezó a conversar y este le dijo: «Yo me llamo Jesús y yo maté a su papá». La recurrencia del sueño la condujo a escribir un texto que llamó «Conversaciones con Jesús», en el que recogía los diálogos soñados e imaginados con el asesino de su papá. Llegó a completar unas 70 páginas, las cuales tomó como base para la escritura de la película (14:00-15:50). Esta escritura onírica, que hacía parte de la búsqueda de sentido que entraña el duelo, constituyó un primer dispositivo de distanciamiento creativo frente a su propia vivencia. Luego vino la escritura del guion,

segundo dispositivo de distanciamiento, tarea en la que Mora (2018) destaca la importancia de su coguionista, Alonso Torres: «Para mí era demasiado difícil separar la ficción de la realidad y él tenía mucha más cancha escribiendo […] Él me entendió porque había pasado por un dolor similar al mío. A él también le mataron a un ser querido».

El padre es el centro de su duelo y a cuya memoria está dedicada *Matar a Jesús*[37]: «La película es la carta de amor […] más grande y más honesta con la que pude rendir homenaje a mi papá» (Mora, 2018). Así mismo, en palabras de Fattori (2022), allí se materializa la necesidad de Laura Mora de encontrar alguna respuesta al asesinato de su padre y encontrarle algún sentido a la violencia (p. 100).

Esta búsqueda de sentido, en el marco de un proceso de duelo, es análoga a la travesía de Lita, entre las metas de la venganza y el encuentro con el *rostro* del asesino. Travesías que parten del odio, pero conducen a una exploración en torno a lo odiado, en búsqueda de una mayor comprensión. Dicha exploración tiene dos ejes: el individuo y la ciudad, Medellín, significante de la sociedad y la institucionalidad que lo ha abyectado.

Después de abstenerse de apretar el gatillo, Lita recorre la casa, pasando junto a los familiares de Jesús, arma en mano, hacia la salida. Regresa al mirador al que este la había llevado. Se ve Medellín, la ciudad que le arrebató a su padre y que convirtió a Jesús, un muchacho de barrio, en el asesino. Tiene la sangre de los dos mezclada en su camiseta. Le arroja el arma a la ciudad, como diciéndole «te devuelvo lo que me has querido dar; no acepto en lo que me has querido convertir». En cierto sentido, el rol antagónico, encarnado por Jesús en un principio, se va desplazando a la ciudad, que se muestra hostil con los personajes, a «la propia sociedad colombiana» (Díaz-Maroto, 2021, p. 299) y a las estructuras sociopolíticas más profundas que están en la base de la marginación, abyección y falta de oportunidades para jóvenes como Jesús.

Esta imagen de confrontación con la ciudad también tiene una base autorreferencial: «En el momento en que mi papá fue asesinado, yo tenía rabia hacia la ciudad en sí misma [...] Me fui a un mirador [...] a gritarle a la ciudad, a putearla [...] porque sentía que me había

---

[37] Al final de la película, aparece la dedicatoria: «A mi padre» (1:34:58).

traicionado» (Mora, 2021 [2020], 5:50-6:14). En una entrevista previa había contado lo siguiente: «Medellín me despertó una violencia muy extraña. Una violencia que se ve reflejada en *Matar a Jesús*. Yo sentía que no podía estar más allá porque estaba […] a punto de cruzar una línea de algo, quizá algo malo» (Mora, 2018). Sin embargo, aunque *Matar a Jesús* da cuenta de la hostilidad de la ciudad, la directora inscribe esta representación en una relación con la ciudad diferente de la que experimentó antes de irse a Australia: «Lo que ha sucedido es que otra vez me he vuelto a enamorar de ella [de Medellín], de su tragedia y de su belleza. Es una relación de lo sublime, de estar al borde de un abismo que te llama» (Mora, 2021, 6:16-6:38).

La imagen antes descrita, de Lita observando, confrontando, la ciudad, abre y cierra la película, y simboliza el reinicio, en el sentido de Augé (2019 [1998]). No se trata de un final feliz, puesto que la ciudad representada se caracteriza por su hostilidad, sino de los retos de seguir adelante en una sociedad con las características que se han descrito. La relación de autorreferencialidad que se ha planteado permite vislumbrar, más allá de lo narrado en la película, un rumbo posible para afrontar este reto: el camino del arte para nombrar la ciudad, su mal, sus horrores y sus víctimas, y el modo de nombrarla es aceptando el llamado al abismo que Medellín le hace:

Lita, arma en mano, ha participado del mal que la ciudad inocula en sus habitantes. Ruiz-Mendoza (2022) afirma que *Matar a Jesús* permite observar la legitimidad de «emociones tradicionalmente concebidas como *negativas* al poner en primer plano el resentimiento y la voluntad de venganza como punto de partida hacia el encuentro entre víctima y victimario» (p. 136). En Lita, la directora ha volcado el odio que ella misma experimentó: «Yo reconocí mi oscuridad; a través de la violencia y el asesinato de mi papá, yo entendí que todos tenemos un asesino adentro»[38] (Mora, 2021 [2020], 10:30-10:38). Añade que «eso fue muy revelador y muy horroroso», teniendo en cuenta el contexto colombiano, en el que la violencia y el asesinato parecían estar naturalizados (11:00-11:40).

[38] En el prólogo de *El pelaíto que no duró nada*, Mora (2020) dice que experimentó las mismas emociones de Wílfer, el narrador de esta obra testimonial, de Víctor Gaviria: «la rabia, la patada, la negación, la falta de aire, las ganas de matar» (p. 14).

1.2.2. Marcos y encuadres para la comprensión del mal

Antes de ahondar en el problema del mal y sus representaciones, me quiero detener en dos ideas contenidas en estos testimonios: la primera es el reconocimiento de la propia oscuridad como un factor que puede favorecer el perdón, el no juicio o la búsqueda de comprensión de la oscuridad ajena (la idea bíblica de que «el que esté libre de pecado arroje la primera piedra»), y la segunda, más polémica, es que «todos tenemos un asesino adentro». Es posible aceptar esta idea si se circunscribe exclusivamente a la potencialidad del asesinato: todos podemos, teniendo en cuenta la fragilidad del *rostro*, referida por Lévinas, y la existencia de ese *poder*; sin embargo, no todos podemos si nos atenemos a que tal poder es restringido por la prohibición que entraña el *rostro* mismo. Arendt (2021 [1963]) lo expresa con la mayor claridad: «media un abismo entre la realidad de lo que tú hiciste y la potencialidad de lo que los otros hubiesen podido hacer» (p. 406).

La diferencia entre Lita y Jesús es que aunque ella haya considerado matar, no lo hace. Esta diferencia es justamente la que le da sentido ético a su travesía: tiene la libertad de decidir si se venga o se abstiene. El reconocimiento de las diferencias en las circunstancias de vida de los dos permite hablar de diferentes grados de libertad: Lita, a pesar de haber sido presa del odio, es un sujeto libre; Jesús está constreñido por la fatalidad, que hace parte de la concepción que Mora transmite de los abyectados en sus dos películas más recientes. En un sentido similar, Todorov (2002 [2000]) plantea que

> todos los hombres son potencialmente capaces del mismo mal, pero no lo son efectivamente, pues no han tenido las mismas experiencias: su capacidad de amor, de compasión, de juicio moral ha sido cultivada y ha florecido o, por el contrario, ha sido ahogada y ha desparecido» (p. 151).

Es decir, Todorov asocia la tendencia al bien con unos aprendizajes y estímulos situados contextualmente (ya se desarrolló, más arriba, la relevancia de la educación y el amor familiares y, especialmente, paternos en la decisión de Lita, como *alter ego* de Mora, de no apretar el gatillo). Respecto a la exploración del mal y del otro, el filósofo búlgaro señala que es necesario reconocer

> nuestra pertenencia a la misma humanidad e interrogarse sobre sus consecuencias […] aunque no perdamos por completo nuestra autonomía de sujetos, podemos reconocer que no hay ya ruptura entre uno mismo y los otros (porque los demás están en nosotros y

> vivimos a través de ellos) ni entre el mal extremo de los campos de genocidio y el mal cotidiano que no es familiar a todos» (p. 152).

Dentro de esta línea, cuando se le pregunta por la alternativa al perdón religioso para alguien laico, Levi (1998a [1986]) responde: «Pienso que para el hombre laico, que es lo que soy yo, lo esencial es comprender y hacer comprender. Es tratar de desmitificar esta representación maniquea del mundo en blanco y negro» (p. 195). A Laura Mora el hallazgo de lo otro —el mal— en ella misma, la conduce a indagar sobre el otro, el asesino o el que vive de manera abyecta. La venganza como *leit motiv* de *Matar a Jesús* le permite explorar la tensión entre víctima y victimario a través de un hilo que los aúna en la participación del mal, aunque en grados categóricamente diferenciables, y les da la oportunidad de reconocerse mutuamente. De acuerdo con Bernal (2018), esto ocurre a tal punto que la película «consigue que los roles de víctima y verdugo se intercambien (a veces, incluso, dentro de un mismo plano)» (p. 64). Se trata de una borradura de la delimitación maniqueísta entre el bien y el mal, que recuerda las consideraciones de Levi, para quien es un error pensar la humanidad dividida en dos, olvidando las zonas grises, por ejemplo, que «un oprimido puede convertirse en un opresor» (p. 173).

En sus testimonios, cuando alude a dicha búsqueda estética, Mora habla casi indistintamente del mal, el horror, lo sublime y la belleza: «poder encontrar la belleza también exige muchas veces tener que pasar por ese horror» (22:50-22:59), «yo siempre he encontrado belleza en el mal» (Mora, 2021 [2020], 8:20). Se puede inferir que cuando habla de *belleza*, puede estar apuntando a la posibilidad de encontrar un sentido estético en la exploración del mal, el horror o la abyección. Por otra parte, el concepto de *lo sublime*, que en la teoría heredera de Kant se opone a lo bello, hace referencia a un exceso para las posibilidades de comprensión; sin embargo, Kant no llega a considerar la violencia humana como parte de lo sublime. Un concepto relativamente cercano es el de *infinito* de Lévinas, que también contempla lo excesivo para la comprensión. En cualquier caso, dicho exceso no obsta para que el arte persiga la comprensión e intente simbolizarla, aunque sin llegar a contenerla.

En cuanto al mal, especialmente desde el holocausto, la pregunta por su emergencia en contextos donde, en teoría, estaría proscrito, viene inquietando a filósofos y artistas interesados en trascender la idea de lo *impensable* de la maldad humana, para poner

énfasis en que quienes llevan a cabo actos atroces contra otros seres humanos (o contra seres sintientes en general), actos llamados *monstruosos* o *inhumanos*, no son monstruos. Lo *inhumano*, en estos casos, es una expresión paradojal para referirse a alguna acción humana que no responde a las expectativas formadas en civilizaciones que rechazan el mal extremo, respecto a lo que no debería hacer un ser humano. Que sean seres humanos quienes llevan a cabo estas acciones monstruosas o inhumanas hace más acuciosa la inquietud sobre cómo, en el marco de lo humano, se produce el mal, con miras a pensar cómo puede evitarse en el futuro.

Para Bergalli (2012), analizar las raíces del mal se enfrenta con lo que no parece tener explicación cuando «los valores que conserva y que ha elaborado la humanidad en sus distintas evoluciones culturales, normativas, etc., son valores que tienden al bien» (p. 15). Uribe Botero (2009) plantea que «con la brutalidad de su acto, el perpetrador nos obliga a ser testigos de lo impensable» (p. 166). Impensable es otra expresión paradojal; con ella, la filósofa colombiana se refiere a la transgresión de «los órdenes naturales y morales que dan sentido a la vida humana compartida» (p. 167). Para indagar por las condiciones en las que lo impensable ha sido posible, diversos teóricos estudian el problema bajo las categorías de mal radical[39], abyección, perversidad, crueldad (p.e., Castañeda, 2012) y atrocidad (p.e., Lara, 2012).

Se trata de una problemática de particular interés en Colombia, dada la historia de violencia ininterrumpida del país desde su independencia, su especial virulencia durante el periodo denominado con ese nombre (La Violencia, 1948-1964), y su continuidad a través del conflicto con las guerrillas, los paramilitares, las organizaciones de narcotráfico y otras organizaciones criminales, que han incluido el sicariato entre sus prácticas del horror y, a la vez, este se deriva de ellas con cierta autonomía. Para abordar los modos de exterminio contemporáneos en Colombia, un antecedente que no deja de ser relevante, por su gravedad y por las numerosas reflexiones en torno suyo, son los estragos del

[39] El concepto de *mal radical* es de Kant. Arendt lo utilizó en *Los orígenes del totalitarismo*; sin embargo, considerando que el mal es extremo, pero carece de profundidad y de raíz, prescinde de este concepto y opta por hablar de *banalidad del mal*. Esto lo explica en dos cartas de 1963, dirigidas a Mary McCarthy (1963a) y a Gershom Scholen (1963b), ambas incluidas en *La pluralidad del mundo* (2019).

nazismo.

1.2.3. La aniquilación del otro: el holocausto, La Violencia, las guerras internas en Colombia y el sicariato

El holocausto, La Violencia, la guerra intestina que siguió este periodo[40] y, en particular, el sicariato, como expresiones del mal, al mismo tiempo que vehiculan una pregunta común sobre cómo se produce la pérdida de reconocimiento de la humanidad de los otros, al punto de aniquilarlos sistemáticamente, tienen lugar en condiciones muy diferentes, sobre las que es necesario discernir. Para el caso del nazismo, se trata de un mal instaurado como norma desde un Estado fuerte, es decir, un mal inscrito en marcos culturales dominantes y asociados a una ideología política[41] a su vez dominante (por lo cual, una ley perversa avala el mal, aunque haya otra ley previa, puesta en suspenso, que lo prohíbe)[42]. La Violencia, que dejó cerca de doscientas mil muertes, se caracterizó por un Estado débil, incapaz de hacer cumplir la ley, de manera que se establecen unos marcos culturales ambivalentes, en los que el aniquilamiento del adversario se prohíbe, pero no se puede evitar y, debido a la pugnacidad entre ideologías políticas, la diferencia política degenera en aniquilación del adversario (mientras la ley resulta inoperante ante la criminalidad extendida). La guerra dispersa subsiguiente comparte estas características, excepto que los móviles dejan de ser estrictamente políticos y los marcos culturales se escinden entre los principios ciudadanos y del Estado, y los de los grupos armados al

---

40 Uribe Alarcón (2018 [2004]) dice que «los asesinatos y las masacres se han utilizado para consolidar territorios y definir fronteras entre los grupos armados que se disputan el control de extensas zonas del territorio nacional» y hace referencia a más de doscientos mil muertos en el contexto de la Violencia, es decir, entre 1948 y 1964 (p. 121). El Observatorio de Memoria y Conflicto, que hace parte del Centro Nacional de Memoria Histórica, contabiliza, entre 1958 y el 31 de marzo de 2023, 269.306 muertes enmarcadas en el conflicto armado colombiano.

41 Cabe aclarar que la misma *banalidad* que se desprende de las respuestas de Eichmann durante su juicio, llevan a Arendt a restar peso a lo ideológico en sus acciones. Así lo señala (2019 [1963a]) en la carta a Mary McCarthy: «La ideología no había influido tanto en Eichmann como supuse en el del totalitarismo [se refiere a *Los orígenes del totalitarismo*]. Puede que yo haya sobrestimado el impacto de la ideología en el individuo» (p. 361). En todo caso, como se verá más abajo, la investigación de Goldhagen (1997) sobre las acciones de civiles en contra de judíos sí demuestra el relieve de la dimensión ideológica del mal, al menos en cuanto el prejuicio y la estereotipación participan de lo ideológico, lo cual, para Arendt, hace parte de la *banalidad*.

42 Arendt (2021 [1963]) lo plantea en estos términos: «los delitos [del nazismo] se cometieron en el marco de un ordenamiento jurídico *legal*» (p. 422), si bien este ordenamiento lo sustentaba «un Estado fundado en principios criminales» (p. 423).

margen de la ley (guerrillas, paramilitares, grupos de narcotráfico y otras bandas criminales). Finalmente, el sicariato actual (especialmente visible desde finales de los años ochenta), se inscribe en unos marcos culturales no dominantes y no necesariamente asociados a alguna beligerancia política que se use como justificación ideológica del mal (la ley lo persigue, aunque puede ser que con un grado importante de impunidad). Una diferencia adicional es que el mal en el nazismo se instaura desde una centralidad cultural y geopolítica, mientras que los excesos de La Violencia, las guerras dispersas posteriores y el fenómeno del sicariato se asocian a condiciones de marginalidad política, cultural y geográfica: la ruralidad en el caso de La Violencia y la guerra dispersa posterior (con la diferencia de que los grupos que practican el terror sobre los habitantes locales, especialmente rurales, obedecen a estructuras translocales), y las zonas marginales de las ciudades en el del sicariato.

De la centralidad y dominancia del mal durante el nazismo (especialmente en relación con los *lager*), es decir, el mal ejecutado por personas plenamente inscritas en la cultura dominante y con una sistematicidad institucionalizada, una pregunta que ha inquietado a filósofos e investigadores sociales ha sido su *banalidad*, en el sentido de Arendt (2021 [1963]). Levi (1998a [1986]), por ejemplo, se refiere a un caso comparable con el de Eichmann, analizado por la filósofa alemana: el de Höss, el comandante de Auschwitz, quien «frente a la horca aún no había comprendido. Dijo: yo hice lo que me pidieron. Cumplí con mi deber de SS, de oficial; y lo que hice lo hice bien» (p. 195). El diario que los polacos le piedieron a Höss que escribiera ilustra cómo una persona sustancialmente «normal»

> se introdujo en una máquina que lo fue transformando en lo que mis lectores llaman un *monstruo*. Pero tampoco él era un monstruo. Porque no es que le gustara especialmente matar gente, no experimentaba deleite o placer en el exterminio. Simplemente era un oficio, el oficio que le habían asignado y que él había aceptado (p. 196).

La indagación de Goldhagen (1997), quien centra su análisis en el caso de civiles alemanes que participaron en asesinatos y deportaciones sin estar obligados institucionalmente a hacerlo, permite establecer conexiones un poco más directas con el caso de La Violencia, puesto que él aborda el problema ya no en relación con funcionarios de la muerte en ejercicio de su labor, sino con ciudadanos comunes que matan y hacen

daño a otros ciudadanos, los judíos, porque lo consideran correcto. Según sus hallazgos, dichos ciudadanos creían que los judíos no eran humanos en lo esencial, sino demonios en forma humana que debían ser destruidos, una imagen antisemita que, en gran medida, antecedió al nazismo y puede explicar su auge (p. 34).

Uribe Alarcón (1990 y 2018 [2004]) también encuentra un odio de base política en la deshumanización que, durante La Violencia (1948-1964) llevaba a los campesinos de una vereda a masacrar a sus vecinos de la vereda contigua, con quienes, a diferencia del caso alemán, no había diferencias étnicas: compartían idioma, religión, raza e historia. Se trata, en todo caso, de una degradación de lo político que conduce a representarse al otro, por razones partidistas, a través de prejuicios y estereotipaciones. Frente a este periodo, sobresale la inquietud de los investigadores por la sevicia con la que, tras matar, se recurría a «rematar y contramatar», términos que usa Uribe Alarcón (1990) para titular su investigación y hacer referencia al común ultraje de los cadáveres durante ese periodo[43].

En los casos del holocausto, de La Violencia y de una parte significativa de la guerra dispersa posterior, en Colombia, un móvil frecuente es político, y un modo de convertir la diferencia en odio (y de convencerse de que hacer el mal es hacer lo correcto) ha sido concebir al otro como si no fuera humano. En cambio, las razones políticas no están en la base del accionar del sicario colombiano contemporáneo (pueden estarlo, o no, en la del autor intelectual): al que debe ser asesinado no es necesario concebirlo como un monstruo o como un enemigo; aun así, su humanidad, sin necesidad de alguna forma de odio específicamente dirigido que justifique su accionar, es forcluida y su *rostro* es negado. Es decir, el abyecto motivado políticamente y el sicario comparten el uso del odio como músculo, el odio necesario para aniquilar; pero se pasa de un odio amparado en la adhesión a un ideario político que se expresa como un «fanatismo obsesivo», según lo califican Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005], p. 380), a otro odio, *difuso*, dirigido potencialmente a toda la sociedad. La víctima no lo es porque se la odie específicamente, pero se puede enfocar en ella el odio difuso hacia la sociedad o su envés:

---

[43] Pero también antes de este periodo y después, hasta la actualidad. Uribe Alarcón (2018 [2004]) explica que los procedimientos de exterminio en las guerras internas en Colombia han incluido entre sus procedimientos masacres, mutilaciones corporales y violaciones: «Tales comportamientos con el cuerpo del enemigo no han variado sustancialmente a lo largo de los dos últimos siglos» (p. 80).

la falta de amor hacia el prójimo por la que se cierra el espacio para la imaginación empática que requiere reconocer el *rostro* cuando se mira al otro a la cara.

Quiero destacar cuatro aspectos de las masacres en Colombia que ha planteado Uribe Alarcón en sus estudios sobre el tema y que pueden resultar útiles para indagar por el fenómeno del sicariato: su dimensión semántica, su carácter sintomático y anómalo y la disociación identitaria que ponen en juego los asesinos respecto a sí mismos y a sus víctimas. En su libro de 2018 [2004], ella cataloga las masacres, de las cuales se tiene registro en Colombia a lo largo de dos siglos, como «el sello distintivo del conflicto colombiano, por tratarse de eventos reiterativos y plagados de contenidos no simbolizados que se repiten y retornan, a la manera de pasajes al acto» (p. 21). Destaca de ellas que «los procesos de animalización empleados por los perpetradores fueron, ante todo, actos del lenguaje, miméticos y performativos que, a ojos de los perpetradores, asimilaban a las víctimas a cosas y animales» (p. 22) y las califica como *síntomas* —en el sentido psicoanalítico, pero en la escala social—, en tanto expresiones de «aquello que queda sin simbolizar» (p. 78). Sin perder de vista su carácter sistemático, en un libro previo, de 1990, se refiere a ellas como *anomalías* (Uribe Alarcón, 1990, p. 193), en el sentido (se asume, puesto que no desarrolla las implicaciones del término) de erupciones del mal relativamente excepcionales en contextos culturales en los que los valores instaurados propenden al bien. Es decir, la noción de *anomalía* permite diferenciar casos, incluso sistemáticos, de ejercicio extremo del mal, que tienen lugar en contextos en los que institucionalmente se busca el bien, de casos en los que el mal no es la excepción, sino la regla, como aquellos en los que el mal está instaurado como ley del Estado.

En última instancia, al analizar las «tecnologías del terror» que permiten animalizarse a sí mismo, como depredador, o animalizar a la víctima con el fin de disolver el obstáculo que lo humano, el *rostro*, entrañaría a la hora de matar, Uribe Alarcón (2018 [2004]) se refiere a una «escisión de la identidad» utilizada durante el periodo de La Violencia por «los matones a sueldo con el fin separar su identidad católica de su identidad delincuencial. De esa manera, evitan que estas entren en colisión […] procedimiento que les permite manejar sin contradicciones ni dilemas morales los delitos que cometen» (p. 93). Aclara que estas prácticas se extienden también a los paramilitares en el siglo XXI (p. 88). Se trata de «una posición que suspende momentáneamente su identidad. La

representación que hacen del *Otro* lo transmuta en animal o en cosa, por lo cual nada de lo que lesionan los perpetradores de las masacres es, a sus ojos, humano» (p. 94).

Lo anterior trae consigo un gran interrogante sobre cómo logra matar el sicario, es decir, cómo logra eludir la prohibición del *rostro* sin necesidad de imponer sobre este una máscara de maldad, monstruosidad o animalidad, que inhiba la mirada humanizante, o si lo hace, cómo se produce esta proyección que le borre el *rostro* a su víctima. Un segundo interrogante es en torno a la particularidad de la sistematicidad del sicariato, diferente de la del exterminio por parte del Estado nazi y del exterminio por cuenta de la extrema polarización bipartidista durante La Violencia. Ocurre una transición del abyecto que se justifica en lo político[44] al sicario cuyo móvil no es sino el económico. El sicariato no hace referencia a casos aislados, sino a otro tipo de sistematicidad perversa, inscrita, en todo caso, en la cultura: un *Ungeist* (como se denominó en Alemania el *no espíritu* o el *antiespíritu*) que, de modos complejos, se deriva del espíritu, puesto que la estructura institucional y cultural que abyecta genera lo abyectado. Se trata de un ejercicio del mal ejecutado por sujetos excluidos de la sociedad y que no actúan según los valores de la cultura dominante, sino de una cultura marginal inscrita, en todo caso, en la dominante, en la sistematicidad de sus dinámicas de abyección y de sus usos de lo abyectado. Finalmente, dada dicha sistematicidad, el sicariato también se puede pensar, como un *síntoma social* y se puede situar bajo la categoría de lo *anómalo*. Por otra parte, el sicario tiene un antecedente abyecto en la historia de la violencia en Colombia: el niño abandonado[45].

El sicariato, junto con otras formas permanentes de la violencia en el acontecer nacional posterior a 1968 (guerrillas, grupos paramilitares y narcotráfico), y en el mundial, se ha vuelto parte de lo que Laura Mora (2021) cataloga como una «oscuridad compartida», como rasgo característico de la especie humana. Señala que dicha oscuridad debe ser contenida, pero «lo que ha pasado en Colombia es que no hemos sido capaces de contener nuestra propia oscuridad» (10:50-11:00), y asocia esto con que «en Colombia hay una

---

44 *Incluido políticamente, pero excluido culturalmente*, como plantea Wills (2002). Esto se amplía más adelante

45 Sobre esto se vuelve en el segundo capítulo.

dificultad enorme con querer mirarnos», por cuanto «ver lo que somos, que es horroroso [...] nos aterra» (22:00-22:27).[46]

Dicha visión parece paradójica en el contexto del posacuerdo, que podría haber generado unas cinematografías más esperanzadas tras la desmovilización de las Farc. Sin embargo, la complejidad del conflicto colombiano dejaba claro que, aunque el acuerdo con esa guerrilla era deseable, no significaría el fin de las violencias bélicas ni de la pugnacidad política en torno a ellas. De hecho, la producción de *Matar a Jesús* inició el mismo día que los colombianos votaron mayoritariamente «no» al acuerdo de paz con las Farc. Claramente la complejidad del conflicto social colombiano excede de lejos la desmovilización de una sola guerrilla (incluso, no toda ella), y un efecto del posacuerdo ha sido una mayor toma de conciencia sobre diferentes niveles de las conflictividades, cuyos efectos siguen recayendo en las poblaciones más vulnerables. En este sentido, Díaz-Maroto (2021) sitúa la película de Laura Mora en el marco de un cine que representa un relato histórico orientado desde puntos de vista no tratados en el marco de los acuerdos de paz con las Farc y que «apuesta por continuar representando la violencia y sus consecuencias, antes que adentrarse en la construcción de la paz»; se refiere, en particular, a la continuidad de la violencia en el posacuerdo (p. 289 - 301). La violencia, pues, requiere seguir siendo interrogada, como lo hace Mora en relación con el sicariato y la que considera su raíz (y podría pensarse: de lo que es *síntoma*): la exclusión social.

1.2.4. El problema de la representación: abyección, sicariato, sicaresca, realismo sucio y la influencia de Víctor Gaviria

En este marco, Medellín, epicentro de *Matar a Jesús* y punto de partida de *Los reyes del mundo*, al mismo tiempo que se significa a sí misma, se puede entender como una metonimia de Colombia y de las ciudades de los países en vías de desarrollo en el contexto globalizado actual: ciudades caracterizadas por los cinturones de miseria a los que son arrojados sectores importantes de la población, excluidos de la atención del Estado. Sobre esta ciudad, Mora despliega una mirada que se enfoca en el horror ocasionado por tal

[46] En un sentido similar, Uribe Alarcón (2018 [2004]) considera que «aunque las masacres han producido un gran impacto psicológico y moral entre los sectores rurales afectados, el país urbano ha permanecido indiferente» (p. 122).

abyección, una mirada que interroga el mal. Su búsqueda se centra en las dos figuras que antagonizan con Lita en *Matar a Jesús*: el individuo abyectado y Medellín, la sociedad que lo ha repelido a sus márgenes.

Para Kristeva (1988 [1980]) la abyección es el reverso de «los códigos religiosos, morales e ideológicos sobre los cuales se fundan el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades. Estos códigos son su purificación y su represión. Pero el retorno de su reprimido constituye nuestro apocalipsis» (p. 279). Si bien la psicoanalista francesa de origen búlgaro centra su análisis en lo abyecto individual[47], se puede considerar que así como, en la escala individual, en un sentido psicoanalítico, este retorno parte de lo reprimido, en la escala social, lo hace desde los márgenes de las sociedades y, en especial, de los márgenes de sus ciudades, que es la cuestión que aborda Mora en sus dos últimas películas. Esto trae de nuevo la cuestión de lo sintomático, sugerida por Uribe Alarcón en relación con las masacres.

El abyectado, en un sentido sociológico y no psicoanalítico, es el excluido social y culturalmente: en la medida en que, en términos prácticos, la cultura no lo incluye y la ley no lo protege, el abyectado desarrolla su propio sistema de normas y valores que pueden ir en contravía de los de las comunidades que lo han expulsado, puesto que, con Kristeva, la abyección es el resultado del horror que las civilizaciones descartan, pero que las ha nutrido, el horror «que se dan para construirse y funcionar» (p. 281). El *Ungeist*, es antiespíritu producido por el espíritu al cual, de todos modos, constituye, así sea de un modo sintomático.

En cuanto a los sujetos representados en las obras narrativas, cabe proponer una distinción entre dos sujetos de la abyección: el abyecto y el abyectado. Ambos son marginados —han sido abyectados de la sociedad—y, en principio, ninguno eligió la marginación. Sin embargo, el *abyecto* es el que se enuncia como tal y afirma con orgullo la validez de sus valores marginales y antiparadigmáticos, en tanto contravienen los del sistema que lo

---

[47] De acuerdo con Harrison y Wood (2001 [1992]), Kristeva observa una condición de pérdida de fe en los sistemas racionales o religiosos, y ve el sentido de abyección del sujeto individual como la condición básica que estos sistemas sirven para enmascarar (p. 1015).

marginó. Una obra que lo representa ejemplarmente es *Diario del ladrón*, de Jean Genet (1988 [1949]), en la cual se muestra la perspectiva del abyecto en primera persona, resultado de una experiencia vivida en carne propia. Este es un caso relativamente excepcional en el que el abyectado tiene la posibilidad de enunciarse como abyecto y ser escuchado: «Rechacé deliberadamente un mundo que me había rechazado», dice Jeannot, protagonista de esta obra (p. 84). En cambio, el *abyectado* es el personaje que no habla por sí mismo, con su propia voz, desde su propia experiencia, sino que es visto desde afuera y puesto a hablar a partir de las indagaciones y la imaginación del artista que intenta comprender su experiencia y circunstancias; es decir, desde una mirada que indaga en la narración (literaria o cinematográfica) por su condición de marginalidad extrema, pero bajo la restricción de lo inasible de su *rostro*.

Tal es el caso de la representación del sicario en *Matar a Jesús* y en dos novelas colombianas que la preceden: *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, llevada al cine por Barbet Schroeder en el 2000, y *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, igualmente llevada al cine, por Emilio Maillé en el 2005, y a la televisión en versiones colombiana (2010) y mexicana (2016-2019). En todas ellas, la suerte del sicario está echada. No es dueño de su destino y nadie puede cambiar su suerte: ni el amor ni la amistad de los suyos ni de alguien inserto en la sociedad *legal*. Con su exclusión, el sicario queda privado de las ventajas de la vida en sociedad, pero para la sociedad queda negada, también, alguna posibilidad de reconciliación (que el amor o la amistad entre los legales y los ilegales fuera posible, simbolizaría esa posibilidad utópica). Cardona Echeverri (2012) se refiere al sicario, en cuanto a ciertas representaciones cinematográficas y literarias de él, como el «héroe aberrante», en relación con su «glorificación» consumista y su «degradación moral colectivamente aceptada» (p. 140). No es el caso de la representación que lleva a cabo Laura Mora en *Matar a Jesús*.

En esta película, mientras el personaje intenta averiguar las razones del asesinato de su padre, se ofrece una mirada sobre las circunstancias del asesino, pero sin glorificarlo, como ocurre en otras producciones centradas en el delincuente, ni banalizar el crimen. Laura Mora extiende su actitud ético-estética de perdón, en el sentido de búsqueda de comprensión del contexto y los motivos del agresor, a su siguiente película, *Los reyes del mundo*. En *Matar a Jesús* el énfasis está en la tensión venganza – comprensión, pero, en

paralelo hay una búsqueda de los motivos del otro, el sicario, el abyectado, en procura de hacer visible su rostro humano. Esta búsqueda es el eje en *Los reyes del mundo*, película en la que Mora sigue desarrollando la hipótesis de que el comportamiento abyecto tiene su raíz en la exclusión.

Los protagonistas (no se enfatiza en si son sicarios, pero sí se muestra su disposición a robar y matar) han sido arrojados fuera del núcleo social, a sus confines, al límite, a una posición en la que se está excluido de los beneficios de la norma social, de manera que no tienen más remedio que romper puertas y ventanas, quemarlo todo, para obtener *algo* mínimo para sí. Como abyectados, quebrantan la normativa social porque justamente esa normativa los ha dejado por fuera, y solo pueden participar de la vida social de un modo abyecto, como perpetradores. Se representan como una manada, dentro de la cual toma tiempo al espectador reconocer las individualidades: Ra, Culebro, Sere, Winny y Nano.

«Tantas veces los mismos sin-nombre, tantas veces el *mismo combo*. Medellín ha parido y ha asesinado a esos muchachos miles de veces […] todos son pobres, desamparados, son los olvidados, los condenados», dice Mora (2020, p. 12) en el prólogo que hace a *El pelaíto que no duró nada*, relato testimonial recogido por Víctor Gaviria, sobre un grupo de muchachos del barrio Manrique de Medellín. El carácter de excluidos y desprotegidos por el Estado se remarca en relación con su travesía: como parte de un programa de restitución de tierras del Gobierno, van a reclamar unas tierras que fueron usurpadas por los paramilitares, tiempo atrás, a la abuela de Ra, ya fallecida. Ese mínimo reconocimiento por parte del Estado les daría una posición diferente en el mundo, lo cual es narrado como un imposible que les costará la vida. Adicionalmente, la directora los sitúa en una búsqueda desesperada por el reconocimiento social, a través de la representación de su participación, simbólicamente, en las protestas que tuvieron lugar en Colombia en 2021 y que, en múltiples expresiones precisamente abyectas, condujeron a saqueos, confrontaciones violentas, asesinatos y violaciones, entre otros excesos. De este modo, Mora insiste en la responsabilidad institucional por la exclusión de importantes sectores de la juventud y en su negativa a atender su llamado más que con represión

violenta[48] y asume una responsabilidad diferente, como artista, de intentar simbolizar y dar sentido a la problemática.

Para Lévinas (2000 [1982]), la responsabilidad es la «relación auténtica» con el otro (p. 73), lo cual incluye la responsabilidad con la responsabilidad del otro. Estas dos películas dan cuenta del modo en que Mora ha asumido, desde su concepción, tal responsabilidad, en este caso, como artista. Cuenta que hacer *Matar a Jesús* le permitió «empezar a indagar desde la imagen en cosas que tienen que ver con la violencia», tema que quiere seguir explorando porque considera que queda mucho que decir al respecto (Mora, 2021 [2020]), 16:40-17:00). Añade que le interesa la figura del sicario porque a ese chico también el sistema le ha fallado: «Ese chico mal educado, ese chico mal nutrido, es del que se ha servido el aparato criminal para volverlos la carne de cañón: que ellos mueran, que ellos pongan el rostro» (Mora, 2020, 1:01:30-1:02:23).

Con *Matar a Jesús*, se inscribe en una línea temática que, por sus desarrollos recientes, ha sido bautizada como *sicaresca* y que da cabida a una diversidad de obras dispares en cuanto a la calidad artística[49]. Un elemento común en las novelas de Vallejo y Franco es

---

[48] Dada la inmediatez temporal de dichas protestas y la gran pugnacidad por darles sentido, en un contexto de polarización política y electoral, su representación como mártires de los dos muchachos sobrevivientes hasta ese punto puede interpretarse como simplista y panfletaria. De todos modos, la narración cinematográfica se caracteriza por albergar un relato onírico o delirante, paralelo a las acciones que se pueden atender dentro de una clave realista. En este punto de la película, cuando en una acción desesperada los dos muchachos levantan una barricada, dentro de una iconografía afín a las imágenes de la protesta social de 2021, el tono onírico se impone sobre el realista, recreando una especia de otra vida de horror en la que los muchachos son victimizados de nuevo, y se remarca la imposibilidad de obtener las tierras que les habrían dado un lugar en el mundo y una oportunidad en la vida.

[49] El término lo propuso Abad Faciolince en una entrevista a la revista *Número* en 1995, de un modo que Osorio (2013) cataloga como despectivo; posteriormente lo volvió a emplear para referirse a las representaciones recurrentes de los sicarios «en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos» (2008, p. 515). Osorio considera impreciso el término, por cuanto estas novelas no tienen afinidades estructurales con la picaresca, como la palabra parece insinuar, y propone hablar de *novela del sicario*. El problema de la representación del sicario en la novela colombiana también es abordado por Van der Linde (2016); él destaca que «tras el homicidio de tres candidatos presidenciales –a finales de 1989 e inicios de 1990–, se publicó [en Colombia] una gama variada de textos sobre el sicario» (p. 241). El asesinato de personajes destacados a manos de sicarios, sin embargo, es incluso anterior: el político Rodrigo Lara Bonilla fue asesinado en 1984 por dos adolescentes en moto. Para Van der Linde, «los sicarios de ficción tienen un perfil común, son jovencitos (en algunos casos casi niños) que asesinan por encargo, codician las armas y las motos, aman con devoción a sus madres y hermanos, y no siembran sus esperanzas en el futuro». Añade que «es recurrente hacer surgir una representación del sicario causada por la pobreza extrema» y que «su condición de seres excluidos de servicios como la educación […], la vivienda digna, la urbanización planeada, etc., es la causa (casi determinista) que los

la erotización del sicario y la representación de una faceta bondadosa de este que entra en contraste con su oficio, lo cual se puede sintetizar en la imagen paradojal del ángel exterminador. Mora elude este imaginario y se concentra en los problemas de la marginalidad y de la fatalidad. La sicaresca se asocia también con un conjunto de representaciones que la han sucedido y con las que comparte el mundo de la ilegalidad: las historias de capos del narcotráfico y líderes de grupos delincuenciales. De hecho, Mora trabajó en *El patrón del mal*, versión colombiana de la vida delincuencial de Pablo Escobar, más atenida a la realidad que otras series basadas en el narcotraficante, como *Narcos*, y más enfocada en las víctimas, lo cual hace una diferencia enorme, puesto que el espectador se puede identificar con estas, en vez de hacerlo con el perpetrador. En cualquier caso, Mora cuenta que rápidamente concluyó que no le interesaba hacer televisión ni participar en ese tipo de producciones.

La crítica cinematográfica se ha centrado en dos rasgos de *Matar a Jesús* a través de los cuales la sitúan en tendencias del cine antioqueño y nacional. El primero se refiere a la tematización de los conflictos sociales. Por ejemplo, Fattori (2022) afirma que la intersección política en la que *Matar a Jesús* se desarrolla está influida por la historia del conflicto interno, la desigualdad geopolítica y la construcción de paz y los proyectos neoliberales estatales (97) y que la película capta la desesperación de las comunidades marginales en las que la autoridad legal apenas existe (p. 98). En esta línea se destacan el abordaje del asesinato de líderes sociales (Díaz-Maroto, 2021), la marginalidad, la impunidad y la falta de presencia del Estado (Bernal, 2018; Puerta-Domínguez, 2018 y 2019; Díaz-Maroto, 2021; Arias, Hurtado y Santana, 2021; Ruiz-Mendoza, 2022, y Fattori, 2022) y el rol protagónico que se le da a Medellín: Puerta-Domínguez (2019) asocia la película con un cine producido en esta ciudad durante las últimas tres décadas que se caracteriza por aludir «al no futuro de los habitantes periféricos» (p. 293). El segundo rasgo es que recoge la herencia de la cinematografía de Víctor Gaviria[50],

obliga a delinquir y luego a volverse asesinos» (p. 239). En un sentido similar, Williams y Medrano (2018), dicen que «un hilo común en la mayoría de estas novelas es la presencia de un joven protagonistas con un fondo empobrecido no solo de privación económica, sino también de abuso psicológico y abandono» (p. 216).

[50] Director y guionista de cuatro largometrajes: *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2017).

centrada en la realidad colombiana más dolorosa y que se cataloga como *realismo social* (Puerta-Domínguez, 2018 y 2019) o como *realismo sucio* (Fattori, 2022)[51].

En efecto, Mora reconoce a Gaviria como su maestro y una figura paradigmática en el campo cinematográfico colombiano. Ella prologa, en 2020, la reedición de *El pelaíto que no duró nada*, en el que Gaviria recoge el testimonio de un joven cuyo hermano fue asesinado en la adolescencia en Medellín, en los contextos de abyección antes descritos:

> Víctor Gaviria ha logrado con su cine y sus palabras darle siempre un lugar digno al otro […] Se ha convertido en la posibilidad poética de reivindicar las vidas que muchos no han querido ver […] Para que […] nos interpelen con fuerza, en nuestra memoria individual y colectiva (p. 11).

Añade que el cineasta antioqueño logra a través de su obra «hacer justicia» y «devolver el rostro a aquellos que retrata (p. 14). Como se ve, el proyecto de Mora es afín al que observa en el de Gaviria.

Puerta-Domínguez (2018) afirma que «por ser a su manera un contexto de ofuscación radical», para Medellín «la década de los noventa implicó la emergencia de una pauta de representación para las películas, la del realismo social de Víctor Gaviria». Sobre su filmografía dice que «los personajes encarnan de manera coral la hostilidad de la ciudad» y que a la espectacularidad del cine comercial «se la reemplaza con un entorno pesimista y de incómoda relación con el espectador» (p. 38). Cataloga la marginalidad de sus personajes como radical: «se trata de sujetos indeterminables, no integrables a la lógica social» (p. 39). Entre las cinematografías herederas de esa visión, Puerta-Domínguez (2018 y 2019), Ruiz-Mendoza (2022) y Fattori (2022) incluyen *Matar a Jesús*. Sin embargo, al carácter coral y abstracto de los personajes de Gaviria, Puerta-Domínguez le opone la concreción, el aislamiento y el desarraigo de los de Mora (p. 39) en *Matar a Jesús*, y ve con desconfianza que esta película haya tenido una recepción más favorable del público que las de Gaviria; esto lo atribuye a elaboraciones menos ambiguas y más insertas en el sistema social (2019, p. 296). Por su parte, Fattori (2022) considera que

[51] En relación con la sicaresca, en general, y no específicamente respecto a *Matar a Jesús*, Williams y Medrano (2018) sitúan estas obras en el marco del *neorrealismo urbano*.

Matar a Jesús se inscribe en el *realismo sucio*, combinado con las técnicas documentales del *cinéma vérité*. Dice que el primero se caracteriza por retratar a personajes marginales, disfuncionales y políticamente abyectos, y añade que la formulación de las estéticas del hambre, por parte de Glauber Rocha, en los años 70, que reinterpreta este concepto, expone la crisis del proyecto político moderno y la modernización económica (pp. 97-98). Gaviria, por su parte, lo denomina *cine de realidad*, como consta en el título de un taller que dictó en 2023: «Cine de realidad y el trabajo con actores naturales».

La cuestión del realismo y de la utilidad del arte como herramienta política, que Mora reivindica, retorna constantemente a la discusión en los campos de las artes y la crítica. Bajtín (1986 [1973]) cataloga como *realismo ingenuo* a la confusión del «mundo representado con el *representador*», causada por la desatención a la «marcada frontera de principios» que los separa (p. 163). Con la idea de un *realismo de la otra realidad*, Adoum (1979 [1972]) pone de relieve que la realidad es más amplia y compleja que las visiones de esta que representan los que se declaran realistas (o, en otras palabras, que el *realismo* es apenas un modelo de la realidad, entre muchos otros), y señala el modo en que varios autores destacados del bum y el prebum lograron atender la realidad de modos que trascienden las elaboraciones contenidistas, las cuales son resultado de la jerarquización del contenido sobre la forma, lo cual implica su escisión. Dice que en el realismo que antecedió a estos escritores «se cultivó con obstinación la aberrante separación entre fondo y forma para negarle siempre valor a la forma» (p. 214). Entre muchos otros, el problema también es abordado por Calvino (1998 [1988]), quien destaca la pesadez de los imperativos ideológicos sobre el deber del escritor durante los años setenta.

Sobre la relación de la obra de Mora con esta problemática, quiero señalar dos cosas:

1) Puede ser que el sentido de urgencia de atender cuadrantes específicos de la realidad por parte de un grupo importante de artistas de la generación de Mora obedezca al vacío de simbolización respecto a los hechos traumáticos que han caracterizado la historia de Colombia, incluida la reciente, a la percepción de indiferencia por parte de la ciudadanía menos afectada y, en resumen, a las dificultades para que el horror acaecido se asiente en la memoria colectiva. La convicción de Mora, respecto a que la violencia de Colombia debe seguir siendo explorada por sus artistas y el público debe aceptar su confrontación con este lado oscuro de la historia y el presente colombianos, es una visión compartida

por varios cineastas de su generación, que se niegan a pasar la página de unas cinematografías, como la de Víctor Gaviria, centradas en la realidad colombiana más dolorosa. Una visión que puede obedecer a una necesidad social de simbolización de lo abyecto: Kristeva (1988 [1980]) considera que la literatura —pero esto se puede extender a las demás artes— «es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves» y constituye «no una resistencia última, sino un desvelamiento de lo abyecto» (p. 278).

2) Se observan en estos jóvenes directores, incluida Mora, unas búsquedas al mismo tiempo formales y de sentido de la realidad, que dejan ver que aunque privilegian el contenido, no lo divorcian de lo formal; en todo caso, sobresale una tendencia a la inmediatez en la representación que puede conllevar el riesgo de que se pretenda, desde la perspectiva del artista, que lo simbolizado en sus obras es *la* realidad y *lo justo* —no es gratuito que Mora use la expresión «hacer justicia» para destacar lo que a su juicio es un logro de la obra de Víctor Gaviria—, que el espectador salga de la sala de cine pensando que pudo contemplar *la* realidad y que los dos renuncien a seguir ahondando e intentando comprender[52].

La conciencia de la necesidad de una mayor comprensión, es decir, de seguir interrogando lo que se cree saber sobre la realidad, el cine debe tramitarlo visualmente. Esto lo favorecen simbolizaciones menos inmediatas. Como parte de su búsqueda de realismo, en sus dos películas más recientes, *Matar a Jesús* y *Los reyes del mundo*, Mora ha optado por trabajar con actores naturales, como también lo hace Víctor Gaviria. Esta es una expresión de la voluntad de borrar la mediación simbólica que conlleva la actuación profesional y de dar a sus obras una apariencia documental, es decir, de reivindicar el valor de lo *real*. El problema del realismo, reitero, es que la realidad es muy amplia y compleja como para pretender que una interpretación artística puede abarcarla sin vacíos ni fisuras. En el caso de *Matar a Jesús*, la *exclusión*, como contexto del sicariato, hace parte de la realidad, pero no es toda la realidad. Claramente ni todas las personas que

[52] Más adelante se añaden, a la noción de *comprensión* que se ha sustraído de las teorizaciones de Levinas, las conceptualizaciones que aporta Arendt, que ponen en suspenso la pretensión de homologar una interpretación de la realidad, por plausible que sea, con *la* realidad.

viven en esas condiciones, ni la mayoría de ellas, optan por caminos abyectos, de manera que no se debe asumir la exclusión como causa del sicariato de un modo determinista; esto borra, entre otras, la pregunta por la responsabilidad individual. En cuanto a las razones transindividuales y estructurales, una razón adicional, por poner tan solo un ejemplo, de la que Mora es consciente, y así lo expresa en el prólogo de *El pelaíto que no duró nada*, es el tipo de masculinidad que se desarrolla: «ser hombre es ser violento, no manifestar los miedos ni los sentimientos, esconder siempre la grieta, eso es *probar finura* [demostrar hombría] en el mundo de las masculinidades truncadas» (Mora, 2020, p. 10). Este asunto, sin embargo, no está claramente tematizado en sus películas.

En cuanto a lo primero, es decir, el vacío de simbolización, Uribe Alarcón atribuye el carácter sintomático de las masacres en Colombia, al menos en parte, a la impunidad y la indiferencia urbana frente a ellas, lo cual asocia con la «falta de asimilación y la imposibilidad de que los contenidos atroces se puedan simbolizar y reparar sus efectos» (p. 122). Añade que «los procedimientos violentos que han circundado tales masacres corresponden a un estadio social presimbólico que estaría señalando la existencia de un excedente que se niega a ser simbolizado» y que estas «se han convertido en el hueco negro de la memoria colectiva» (contracarátula). La imposibilidad se puede considerar también una expresión paradojal, o hiperbólica, especialmente si se apareja lo *simbólico* con lo *real*, en el sentido de Lacan (2010 [1953-1963]). Lo *real* (que es mucho más amplio que lo que alguien pueda acotar como *realidad*) excede lo simbólico. El arte indaga precisamente en busca de modos de simbolización, siempre excedidos por el horror, lo impensable, lo inhumano, lo monstruoso, en resumen, por lo *real*, pero que, aun así, intentan rodearlo, señalarlo, reconocerlo, esto es: simbolizarlo. Más allá del arte y del contexto colombiano, la propensión humana al mal moral fija como un reto sociocultural que se logre postular un sujeto cultural, un *ideal del yo*, que ponga en el horizonte de cada individuo las exigencias de la bondad, delimitando el mal a través de tabúes sociales inviolables, en especial en relación con el respeto por la vida, la integridad y la dignidad humanas. Para la sociedad colombiana, el reto adicional es el cese de las violencias ya descritas y el encuentro de caminos hacia la reconciliación.

Ruiz-Menoza (2022) observa en los diálogos entre Lita y Jesús «un posible primer paso hacia la reconciliación de la que tanto se habla en el actual escenario de posacuerdo en

Colombia» (133). Esta afirmación requiere ser analizada en dos planos. En el anecdótico, es decir, en lo que compete a la relación entre los personajes, no hay tal reconciliación: si bien Lita opta por no matar a Jesús, perdonarle la vida no es perdonarlo en el sentido más estricto. No hay manera de inferir que al menos volverán a verse. En esa medida, el *perdón* del que se puede hablar respecto al plano anecdótico no implica reconciliación. Por demás, mientras que Lita logra rehuir el destino de vengadora, la suerte de Jesús está echada: no es un personaje autónomo, sino uno abocado a la fatalidad. En el plano de la relación entre la película y sus espectadores, esta reconciliación imposible y esta fatalidad de la vida de Jesús, abre las sensibilidades a la conciencia de que debe haber otro punto de vista y otra conciencia del mundo, insinuados en *Matar a Jesús*, pero que requieren mayor indagación. La película, en suma, revela al espectador que hay un otro radicalizado en la medida en que no se sabe nada de él por fuera del juicio social maniqueísta y apresurado. En esta medida, sí se podría hablar de «un posible primer paso hacia la reconciliación» que consistiría en empezar a reconocer al sicario, y por extensión al delincuente, como un otro sobre cuyos marcos y motivaciones es necesario indagar.

1.3. Conclusiones

En *Matar a Jesús*, el cronotopo de la travesía vengadora alberga un segundo cronotopo que lo resignifica: el viaje hacia el otro, un viaje de descubrimiento del *rostro* del sicario que asesinó al padre de la protagonista. Estos dos cronotopos quedan recogidos en la tensión central de la película, entre *tánatos* y *eros*, la venganza o el perdón, entendido este último como la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos. A pesar de que Lita le perdone la vida, la suerte de Jesús está echada: no es dueño de su destino y tarde o temprano será asesinado. Aunque Mora prefiera no hablar de *perdón*, sino de *resistencia a la violencia*, la película vehicula un *efecto de perdón* que transfiere al espectador la inquietud sobre las circunstancias que llevan a un muchacho como Jesús a matar y que, al mismo tiempo, le quitan la autonomía sobre su propia vida.

Los elementos autobiográficos de la película (una obra de autoficción) ofrecen la oportunidad de observar en Laura Mora una travesía análoga a la de Lita, que le permite transitar, en su proceso de duelo, del odio a la creación de una pieza cinematográfica con la que, de un lado, rinde homenaje a su padre asesinado y, de otro, emprende la indagación

sobre los fenómenos del sicariato y la exclusión social en el ámbito urbano. Su exploración tiene como ejes a los dos antagonistas de Lita en *Matar a Jesús*: la ciudad, Medellín, y los jóvenes que abyecta. Con esta película y la siguiente, *Los reyes del mundo*, en la que continúa interrogándose sobre los abyectados de la ciudad, sitúa su obra en el marco de un realismo cinematográfico que se ha cultivado en Colombia durante las últimas décadas, catalogado como *realismo social*, *realismo sucio* o *cine de realidad*, y en el que un antecesor de suma relevancia es Víctor Gaviria.

Estas propuestas responden a un contexto de violencia ininterrumpida por más de dos siglos, cuyas víctimas, desde las guerras de la independencia hasta el periodo de La Violencia (1948-1964), se sitúan especialmente en la ruralidad, de donde se van desplazando a ámbitos urbanos que las expelen a sus zonas marginales, escenario que las nuevas violencias a causa del narcotráfico capitalizan para convertir a los jóvenes en carne de cañón de sus guerras contra otros grupos criminales y contra el Estado. Se trata de dos siglos de guerras fratricidas que han sembrado en el país espirales de odio, resentimiento y venganza, y que no han logrado simbolizarse adecuadamente en la memoria colectiva. Ante el vacío de simbolización en torno a estas violencias y sus víctimas, la indiferencia por parte de la ciudadanía que no ha sido directamente afectada, la impunidad y la incapacidad del Estado para imponer la ley, impera una abyección de expresiones tan crueles que no puede ser sino *síntoma* de dicho vacío simbólico. Este es el contexto de las búsquedas de representación que se han fijado el reto de la comprensión, mediante el arte, de diferentes aspectos de dichas violencias, un mal que requiere ser encuadrado cinematográficamente; esto es: requiere ser observado, reconocido, simbolizado y comprendido.

Por otra parte, el abordaje artístico de la cuestión de la venganza, su empleo como *leit motiv* narrativo, permite poner en relación esta película con otras obras narrativas que le han dado una forma estética a esta cuestión de interés ético y político. Vengar al padre o vengarse del padre[53], en todo caso, comparten una base estructural: el cronotopo de la

[53] La venganza como asunto paterno-filial se puede rastrear en múltiples obras de la literatura occidental: vengar al padre (*Hamlet*), vengarse del padre (*Pedro Páramo*, Rulfo, 1955), vengar al hijo (*Killings, Dubus, 1988 [1979]* e *In the bedroom, Field y Festinger, 2001*), vengarse sobre los hijos por la traición del amante (Medea), por plantear algunos ejemplos.

venganza, caracterizado por caminos abyectos, fuera de la ley (del *Padre*), caminos que se tuercen.

La película de Mora se puede situar frente al paradigma de la venganza en tensión con la posibilidad del perdón, del cuento de Mejía Vallejo, que permite describir tanto la estructura narrativa arquetípica de la venganza como la estructura cultural que correlata. En el abordaje de este cuento se analizará, igual que en *Matar a Jesús*, la especificidad de la travesía de quien busca vengarse y el contexto que le da sentido estético.

2. *La venganza*, de Manuel Mejía Vallejo: el padre ausente y la identificación con el infractor

La venganza[54], cuento de Manuel Mejía Vallejo (1923 – 1998)[55], es considerado uno de los más importantes de la narrativa colombiana por estudiosos como Menton (2007 [1978]) y Pachón Padilla (1988). Narra la historia de un hombre que emprende la búsqueda de su padre para matarlo. La ausencia del padre apunta a la herida cultural, al igual que otras obras importantes con este mismo *leit motiv* del campo literario latinoamericano, entre las que sobresale *Pedro Páramo* de Juan Rulfo[56]. Precisamente el problema identitario y la abyección implicada en la decisión de asesinar al padre están tematizados en *La venganza*, siempre en el marco de una serie de fantasmáticas que se yerguen en el lugar de la ausencia paterna.

El padre, un gallero, ha abandonado a la madre con la promesa de que volverá y le ha dejado un gallo, Aguilán, como garantía. Pero no vuelve. A pesar de esto, en medio de la

---

[54] Escrito en Medellín, en diciembre de 1960 (Pachón Padilla, 1985 y 1988; Escobar Mesa, 1997). Ganó el primer premio en el Concurso Nacional del Cuento de 1963 (Escobar Mesa, 1997). Fue publicado por primera vez en agosto de 1964, en la revista *Cuadernos* (87), de París, y en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, en septiembre del mismo año (Troncoso, 1986, p. 301). Posteriormente fue incluido en las colecciones de cuentos de Mejía Vallejo *Cuentos de zona tórrida* (Papel Sobrante – Carpel Antorcha, 1967; Procultura, 1986; Norma, 1994; Universidad de Antioquia, 2013; Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), *La venganza* y otros relatos (Aguilar, 1995), *Cuentos completos* (Alfaguara, 2004) y en varias antologías de cuentos colombianos y antioqueños. En este trabajo se emplea la edición de 2017.

[55] Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 23 de abril de 1923 - El Retiro, 23 de julio de 1998) fue un escritor y periodista colombiano, ganador de los premios internacionales Nadal, en 1963, Casa de las Américas, en 1979, y Rómulo Gallegos, en 1989. Es reconocido como representante de la vertiente andina de la narrativa colombiana, durante el periodo del bum, y, en esa medida, suele contraponerse su obra a la de Gabriel García Márquez, representante de la vertiente Caribe. Como figura central dentro del subcampo literario antioqueño, es heredero de la tradición literaria representada por autores como Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Porfirio Barba Jacob y León de Greiff. La crítica suele agrupar su obra en tres etapas: una etapa de corte más costumbrista, centrada en la vida rural y más vinculada a la influencia regional de Tomás Carrasquilla (*La tierra éramos nosotros*, 1945, y *Tiempo de sequía*, 1957); una etapa urbana, caracterizada por la innovación técnica y su apuesta por un realismo crítico y simbólico (*Al pie de la ciudad*, 1958; *Cielo cerrado*, 1963; *El día señalado*, 1964; *Cuentos de zona tórrida*, 1967, y *Aire de tango*, 1973) y por la experimentación *(Las noches de vigilia*, 1975; *Las muertes ajenas*, 1979, y *Tarde de verano*, 1980), y su etapa más madura, en la que retorna a la vida rural, pero con una escritura más poética y contemplativa (*La casa de las dos palmas*, 1988; *Otras historias de Balandú*, 1990, *Los abuelos de cara blanca*, 1991, *Sombras contra el muro*, 1993, y *Los invocados*, 1997). La relación de su obra con el contexto sociopolítico colombiano se aborda en el acápite 2.2. Así mismo, su evolución escritural, situada en el marco de las tensiones estéticas del subcampo literario antioqueño, se analiza en el acápite 2.2.2.4.

[56] Esto se expuso en la introducción.

precariedad y el abandono, la madre sigue apegada a su fe en la promesa. Esto es narrado en primera persona, desde la perspectiva del hijo; así, quien lee se solidariza con los motivos del protagonista, es decir, con su odio hacia el padre ausente. Tras la muerte de la madre, el protagonista, que se ha hecho gallero como su padre, emprende la búsqueda de este para asesinarlo. Sin embargo, una vez que lo encuentra, en un pueblo llamado Tambo, a pesar de que el padre es representado como un hombre autoritario y tiránico, tiene una lucidez repentina que lo lleva a comprender *algo* y no lo asesina; le basta con derrotarlo en un duelo de gallos.

También en Tambo ha conocido a una mujer con la que ha sostenido un encuentro sexual. Después de dejar atrás la venganza, la ve de nuevo y le entrega su gallo, vencedor, como garantía de que volverá, y se marcha llorando. Es decir: en su trasegar vengativo, el hijo termina convirtiéndose en el padre de un nuevo ciclo de daño y, potencialmente, de venganza; a través de la estructura circular del cuento y de la insistencia en la noción de destino, se cierra el círculo de la fatalidad. Pero, aunque el perdón aparece como demasiado tardío para el personaje, quien lee, que se había solidarizado con el odio de este hacia su padre y su deseo de venganza, experimenta un distanciamiento irónico, aunque compasivo, con el rumbo que toma su existencia ficcional, gracias a lo cual vive el *efecto estético del perdón*, como una comprensión del mundo y un llamado a la reparación de la vida psíquica. Adicionalmente, en tanto el móvil del protagonista es el deseo de venganza: busca al padre, el «que debía morir» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 234), precisamente esto es lo que permite tematizar el perdón en relación con su opuesto más notable.

El cuento aborda, en el plano anecdótico, el problema social del abandono del padre, y lo elabora como un círculo vicioso de daño-venganza-daño; no obstante, dados el contexto de La Violencia (1948-1964) en el que se produce el cuento y el volcamiento que hace Mejía Vallejo de este en su novela *El día señalado* (1964)[57], en el que la historia de

[57] Existen dos versiones del relato: una como cuento y otra como parte de la novela *El día señalado*, publicada en 1964 y ganadora del Premio Eugenio Nadal, en 1963. El relato es volcado casi textualmente en la novela en los capítulos 2, 4, 6, 8, 17, 19, 21, 23, 25, 29 y 31, que es el capítulo final, de manera que los desenlaces del cuento y la novela son coincidentes. La correspondencia entre los dos textos es abordada por Solaún (1975), Ávila Rodríguez (1976), Troncoso (1990), Escobar Mesa (2000b), Capote-Díaz (2012) y Ordóñez Muñoz (2015). Ávila Rodríguez analiza el volcamiento en la

venganza personal se pone en relación con el conflicto político armado de Colombia, la circularidad del odio que anima la venganza en el cuento se puede considerar una alusión simbólica al rol de la venganza en la espiral de violencia del periodo: una interpretación literaria del autor respecto a su contexto sociopolítico. *La venganza* está constituido, pues, por dos capas de sentido: la anécdota familiar permite simbolizar una interpretación del periodo de La Violencia (1948-1964) en Colombia, periodo de emergencia de guerrillas de izquierda y de especial pugnacidad del bipartidismo tradicional, así como de su relación con las violencias políticas que la precedieron.

El vínculo entre las dos capas es la figura del padre: el padre anecdótico, que abandona a su familia, permite vincularlo con el Padre de la cultura, de la ley y del poder político. Si bien, desde la perspectiva del psicoanálisis, el hijo siempre debe *matar al padre* como condición de su pervivencia psíquica, desde luego se trata tan solo de una muerte simbólica, que consiste en convertirse a sí mismo en detentor de la ley: de la ley del Padre[58]. La ley, en una civilización imperfecta pero perfectible, requiere de algún grado de ruptura por parte del hijo, especialmente si la ley es perversa. Esto, llevado al plano social, conlleva la transformación paulatina de la cultura, incluida la política. No obstante, para el caso colombiano, los ciclos reiterados de la violencia se han caracterizado por pugnas armadas para alcanzar el poder, lo cual, en sí mismo, implica un grado de perversión de los ideales políticos. Quitarle el poder a quien lo detenta perversamente, usando sus métodos perversos, violentos, significa convertirse en el enemigo. Esto hace el vengador: se convierte en el que daña, en el enemigo.

Al igual que en el análisis de *Matar a Jesús*, aquí se enfatiza en la tensión entre la venganza y el perdón; sin embargo, a diferencia de la película de Mora, en el cuento de Mejía Vallejo lo que conduce al perdón —ambivalente, en todo caso— no es el

---

novela de tres cuentos adicionales: *Miedo* (1956), *Aquí yace alguien* (1959) y *Las manos en el rostro* (1959). Escobar Mesa (2000b), además de los anteriores, señala la presencia de *Gallo rojo* (1959). Aquí se enfoca el análisis en el cuento, por considerarlo de mayor perfección que la novela; a esta se aludirá, sin embargo, para señalar algunos contrastes significativos, pero sin que el análisis de la novela o su comparación con el cuento sean objetivos de este capítulo.

58 La *ley* es un concepto lacaniano usado para englobar el conjunto de normas que se instalan en el inconsciente durante la infancia; esta procede de la *función paterna*. El principio de la ley es la separación de infante y madre para que el primero sea integrado en el orden simbólico, es decir, en el lenguaje y en la cultura.

reconocimiento de la alteridad del otro y la inquietud sobre sus circunstancias y motivaciones, sino la *identificación* con su trayectoria: el padre ha recorrido los mismos caminos torcidos trasegados por el hijo en su búsqueda vengativa. Si bien el reconocimiento del *rostro* también es relevante en este cuento y su sentido también es la *comprensión* de ese otro que impone el mandato «no matarás», la epifanía de la revelación del *rostro* se produce en una relación especular, en la que el otro es una mismidad y una sinsalida de la espiral que lleva del daño a la venganza y a un nuevo daño. Así como el hijo derroca al padre, en la pugna política violenta se busca derrotar al otro para obtener su poder y ejercer la misma tiranía. Esto se observa en el periodo de La Violencia tanto en relación con la confrontación armada por el poder entre liberales y conservadores como en la emergencia de las guerrillas y su aspiración a hacerse al poder por medio de la violencia fratricida.

Estas cuestiones se desarrollan en este capítulo a lo largo de tres secciones: en la primera se analiza la anécdota familiar narrada en el cuento, dando prelación al significado psíquico de la venganza contra el padre y a su puesta en tensión con la alternativa del perdón; en la segunda, se aborda dicha venganza como metáfora de la violencia política en el contexto sociohistórico colombiano, y en la tercera se procura aportar algunas coordenadas para la comprensión de la visión estética de Mejía Vallejo, en especial en relación con el abordaje literario de la violencia a través de la estructura narrativa del duelo entre galleros: la riña de gallos.

2.1. Venganza, comprensión e identificación perversa

Al igual que en *Matar a Jesús*, el vengador del cuento de Mejía Vallejo desiste de asesinar al que considera su enemigo; en este caso, su padre. Al igual que en la película, en el momento de la confrontación definitiva tiene lugar la epifanía de la revelación del *rostro* del otro, pero con una peculiaridad: el padre no se revela como otro, sino en su mismidad: el hijo ha recorrido los mismos caminos torcidos que llevaron al padre al lugar donde se encuentra y, después de perdonarle la vida, los seguirá recorriendo, como se desprende de la estructura circular del relato. La peculiaridad de la *comprensión* del lugar del otro que hace el protagonista en este cuento es que llega a ella a través de la plena identificación con su padre.

En esta sección se analiza la travesía vengativa del hijo en búsqueda de su padre por caminos torcidos, transitados por ambos y que constituyen el cronotopo central del cuento. Se abordan los motivos del vengador; su odio; el proceso de identificación con el padre, cuya ausencia constituye una fantasmática de la que el hijo se deja investir; el sentido de esta identificación en relación con relatos arquetípicos que aluden a la constitución de la psiquis del hijo en relación con el padre; las limitaciones, el carácter tardío y la ambivalencia del perdón que acaece en la escena central del cuento, y, como correlato de la tensión entre venganza y perdón, la tensión entre el mundo hostil al que han conducido los caminos torcidos recorridos por el personaje y la posibilidad de abrirse a nuevos caminos y al disfrute de la vida.

2.1.1. Los motivos del vengador: el daño y el odio

La historia inicia con la alusión al empeño de alguien, contra el olvido, en buscar a un hombre para asesinarlo, y al cansancio que le produce la persistencia del odio: «A veces trataba de olvidar que buscaba a un hombre para matarlo. Sin embargo seguía de pueblo en pueblo, de hacienda en hacienda, con un odio que ya me cansaba los ojos» (p. 121). Más adelante se aclara que quien narra es un joven gallero, movido por un sentimiento intenso que bien podría ser amor u odio, y que a quien busca es a su padre, gallero como él:

> —Se necesita querer a una persona para buscarla tanto —opinó alguien.
> —Tal vez odiarla mucho —dudó otro (p. 121).

Se trata de un sentimiento ambivalente que impulsa a la búsqueda del padre y nutre el deseo de venganza, bajo el cual se oculta, probablemente, una necesidad identitaria y de reconocimiento: el hijo busca ser visto por la mirada paterna. La causa explícita para odiarlo es el incumplimiento de la promesa de retornar, hecha por el padre y narrada por la madre, la espera fervorosa y sufriente de esta y, en resumen, la ausencia paterna. La tensión que va de la promesa a la espera y la ilusión de retorno, y de allí al deseo de venganza por parte del hijo, se sintetiza en el gallo de pelea: «Mañana volveré. No hay uno igual» (p. 122); «dejo el Cuatroplumas en prueba de que volveré» (p. 124); «es de la mejor cuerda, volveré por él» (p. 143).

La narración de cómo la madre, en medio de la precariedad, se aferra ingenua y

tercamente a esa promesa genera la solidaridad de la posición receptora con la penuria y con el deseo de venganza del hijo. La madre es caracterizada como una Penélope, excepto que no habrá un Odiseo que retorne ni lugar para el desperdicio de tejer y destejer, sino acaso para remendar una y otra vez un mantel precario: «un mantel de cuadros amarillos y rojos, remendado una y cien veces junto a la ventana» (p. 125). También hay un Telémaco que se prepara para ser idéntico al padre.

Se narra sumariamente esta vida de espera y precariedad, desde la perspectiva del hijo, quien remarca la ilusión materna: «Él vendrá por sus gallos cualquier día, Aguilán sigue cantando» (p. 122), dice ella. Y aun cuando Aguilán muere, su esperanza de retorno del hombre que la sedujo permanece incólume y sus atenciones se siguen dirigiendo a los descendientes del primer gallo, como se lo reprocha el hijo al padre cuando, por fin, lo confronta: «Todas las mañanas ella le echaba maíz —dije con voz que apenas se oía, ronca [...] Ella esperaba. Ella rezaba» (p. 146).

La escena que se transcribe a continuación se lee como una constante en la vida de madre e hijo:

> —¿No oyes zumbar la candela?
> —Sí, madre, zumban los leños en el fogón.
> —¿No te lo dije? Es señal de que vendrá —y descolgaba las espuelas del desconocido» (p. 125).

La madre alimenta su expectativa mediante la superstición respecto al zumbido de la candela como un evento premonitorio del retorno o mediante percepciones en las que prima el deseo sobre la realidad:

> —¿No oyes, hijo, no oyes? —preguntaba incorporándose, con ese dolor noble que tienen los ojos de los perros heridos.
> —¿Qué cosa?
> —¿No oyes pisadas de caballo junto a la puerta?
> —Ningún caballo pisa el patio.
> —¿No oíste ruido de espuelas en el corredor?
> —No, madre.
> —Pero, ¿pusiste cuidado? Asómate.
> —Es el viento.

> Viento, lluvia, duendes caseros, relámpagos en noches de tempestad. Nunca el desconocido (p. 135).

A pesar de que en el momento de la narración el hijo es consciente del carácter iluso de la espera y del engaño implicado en las supersticiones y percepciones erradas que la alimentan, hacia el final de la vida de la madre, cuando su capacidad de esperar, representada como motor de su vida, se debilita, él mismo nutre la esperanza:

> —Hijo, ya no zumban.
>
> —¿Qué cosa?
>
> —Los leños en el fogón. Ya no zumban.
>
> —Algunas tardes chisporretean —decía yo, sombrío, con ganas de ser leño. Ella escarbaba con un tizón las cenizas. Después apenas las miraba, porque dentro de ella todo se iba haciendo cenizas (p. 138).

Este gesto de compasión del hijo con la madre y con la ilusión que le dio sentido a su vida acentúa ante los ojos de la posición receptora, solidario con el amor del hijo hacia su madre, la gravedad del incumplimiento de la promesa por parte del padre: lo que dio sentido a la vida de la madre se ha desvanecido; su vida queda reducida a un sinsentido, y esto aparece como imperdonable. Así, el padre se hace «digno de un odio grande: pensé en la agria soledad de mi madre, en sus ojos fatigados, en sus sienes, en su frente de una edad sin medida» (p. 145), y se justifica el deseo de venganza del hijo: «el cuchillo para el que un día prometió mentirosamente [...] Porque desde esa promesa mi madre no tuvo otra vida que la de Aguilán» (p. 124).

El odio, pues, deriva de la impotencia ante la terca fidelidad de la madre: «luchaba por resignarme a oír a mi madre hablar de cuando el forastero le entregó el gallo» con la promesa de que volvería. «Pero detrás mi sombra decía: “Hay que encontrarlo”» para vengar ese sufrimiento (p. 124). El odio se hace una referencia narrativa constante y una motivación permanente del hijo: «No dejaba de transferir mi odio; por eso al lidiar toros y muletos duplicaba mi fuerza imaginando que dominaba al desconocido. Hasta los picotazos de mis gallos me vengaban, era él quien los sufría» (p. 123). El odio se mantiene desatado, como pura pulsión de muerte, esto es: sin el intrincamiento con la pulsión de vida requerido para que dicho afecto sea sosegado y, como afirma Sloterdijk (2010 [2006]), «es rasgo característico de la ira desatada seguir creciendo sin parar en su

expresión explosiva» (p. 20).

El personaje, al tiempo que obtiene su energía y el sentido de su existencia de este sentimiento, lo experimenta como encerramiento y limitación de sus opciones: «Debía recorrer mi pesadilla, hundirme en cada hora como en el barro, llenar este espacio para el grito. Y lo llené con odio»; «al formarme en el odio tuve que aceptar el engranaje y vivir en mí como en casa ajena» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 124). Incluso se trata de un odio más fuerte que el apego a la vida: en el momento de la confrontación con el padre, el hijo piensa: «Si hubiera estallado el volcán, me habría importado poco» (p. 139).

Su vida ha sido vaciada de todo lo que no sea el ánimo vengativo, lo cual da al personaje el perfil que Sloterdijk (2010 [2006]) atribuye al héroe épico de la ira: «En el caso de la ira pura no hay ninguna intrincada vida interior, ningún mundo psíquico ulterior y ningún secreto privado a través de los cuales el héroe se pudiera hacer humanamente más comprensible» (p. 20). La venganza es la única forma de su memoria, contra el olvido[59]. La vivencia del odio del personaje, motor de su travesía vengativa, ilustra la anulación del presente por cuenta de un daño del pasado que el vengador es incapaz de dejar atrás, como explica Ramos (2004): «El sujeto atormentado padece el daño de un absoluto que le impide vivir, ya que el acto del cual fue víctima es sufrido de tal forma que le otorga fundamento a su propia existencia» (p. 225). El ánimo vengativo del hijo le cierra las perspectivas y detiene su tiempo psíquico, lo cual ilustra la observación que hace Augé (2019 [1998]) respecto a «la incapacidad de los héroes vengadores para reanudar el hilo del tiempo»[60] (p. 73). Dicha incapacidad le cierra al hijo hasta la capacidad de imaginar: la muchacha que conoce en Tambo le cuenta que le gusta buscar formas en las nubes, incluso de animales que nunca ha visto, frente a lo cual el protagonista reflexiona: «También yo había hecho lo mismo a campo raso, pero las nubes solo dibujaban gallos, un mantel, puños cerrados, el fantasma del desconocido» (p. 131).

Es decir, el odio disuelve para el hijo cualquier otra posibilidad, lo cual también incluye al olvido: «A veces trataba de olvidar que buscaba a un hombre para matarlo» (Mejía

---

59 Sobre esto se volverá más adelante.

60 Lo dice a propósito del *Conde de Montecristo*, novela «del olvido imposible» (Augé, p. 73).

Vallejo, (2017 [1967]), p. 121); pero el olvido real tendría que ser precedido por el perdón, y esa es, por ahora, una opción negada para el hijo: el odio está en forma de prepotencia en el lugar donde se podría erigir el perdón. Al estar detenido su tiempo psíquico, pierde la autonomía sobre su propia vida y se aboca a la fatalidad: la venganza es un destino al que percibe que ha sido arrojado por su padre: «ese hombre le había dañado su destino [el de la madre], había dañado el mío» (p. 123). El odio, pues, aliena al personaje: anega el lugar donde se podría construir como sujeto autónomo; su existencia es una *casa ajena*, casa del *fantasma del padre*, como se mostrará más adelante. La venganza es su destino, y quien lee, su aliado. La vida del personaje se reduce al día que encuentre al padre para matarlo: «El día señalado nos veremos frente a frente y morirá» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 124).

Además de que se ha retratado a la madre como víctima y se ha logrado la solidaridad de la posición receptora en la empresa de la venganza, cuando el protagonista por fin encuentra al padre, conocido como El Cojo, este es presentado como un tirano: «hace lo que le da la gana», «él manda en este infierno», es como el volcán que gobierna el pueblo, ambos «matan, hacen pesada la vida». Su poder se basa en el miedo: «la gente no volvió por miedo del Cojo» (p. 128). Y, tras hallarlo, el odio explota salpicándolo todo, convirtiendo el conjunto del mundo en su objeto:

> Un sentimiento de odio total me sofocaba: odiaba al hombre, odiaba su voz, sus ademanes, su cojera, el zurriago nudoso, la atmósfera de que se rodeaba; odié las botas, el paso trunco, el pueblo que lo veía día y noche. Me odié a mí mismo por odiarlo, odié a mi madre por haber sido su víctima, porque nunca dejó de esperarlo (p. 135).

Incluso, dice, *se odia a sí mismo*, puesto que eso odiado, y que se encuentra fuera de él, también lo constituye: el hombre, la voz, las botas… hacen parte de una fantasmática[61]

---

[61] Para Nasio (2013 [2007] el *fantasma inconsciente* «consiste en modelar la realidad de acuerdo con una representación parásita que nos tiraniza o, mejor dicho, siguiendo una acción dramática interior que se impone incesantemente» (pp. 17-18). Dicho fantasma «impregna el cuerpo del sujeto, organiza su sensibilidad erógena y gobierna, sin que él lo sepa, el conjunto de sus conductas afectivas y hasta sociales. El dominio que ejerce el fantasma me hace pensar en un hombre que hubiese utilizado gafas con cristales azules desde su infancia sin tener conciencia de que las llevaba y percibiese todo lo que afectivamente es importante para él teñido de azul. Sus vivencias, sus pensamientos, sus decisiones y sus actos estarían guiados inevitablemente por esta visión azulada de su realidad afectiva» (p. 17). Suzan Isaacs propone la grafía *phantasme* «para designar la fantasía inconsciente y señalar su diferencia con la fantasía consciente» (Laplanche y Pontalis, p. 275). Aquí se prefiere usar las palabras

del padre ausente que el hijo persigue de un modo ambivalente: son los rasgos del que debe morir, pero también son los aperos y rasgos de su propia identidad.

2.1.2. Travesía del vengador: trasegar en búsqueda del padre en los caminos torcidos que él recorrió

A propósito de la versión del relato de *La venganza*, volcado en *El día señalado*, Troncoso (1986) señala que, para el hijo, «el deseo de destruir al padre se convierte en la razón misma de vivir y en la posibilidad de *encontrar una identidad sobre la sangre de aquel*[62] que ha dañado el propio destino y el de una mujer» (p. 95). Matar, que se vierta la sangre y, en ella, *encontrar una identidad* familiar, tales son la paradoja y la ambivalencia de la búsqueda vengativa del hijo respecto al padre. Aunque la decisión que lo mueve es matarlo, una vez lo encuentra y lo confronta, dejándole saber que es su hijo y que la mujer que embarazó nunca dejó de esperarlo, decide renunciar a esa meta vengativa. No lo mata; se conforma con derrotarlo en la riña de gallos. De dicho enfrentamiento y de la derrota del padre se desprenden dos posibles interpretaciones: o, en efecto, lo perdona, o derrotarlo es una forma de derrocamiento y asesinato simbólico, a través de los cuales la venganza se habría cumplido. Dado el ánimo vengativo que había movilizado al personaje y dado que tras derrotar al padre se insinúa que ocupará su lugar frente a un hijo por venir, con el que se repetirá la historia, el perdón que tiene lugar en la gallera no carece de un grado de ambivalencia.

Exploremos, por ahora, la segunda interpretación: el hijo derroca al padre para ocupar su lugar, sucederlo, a través de una identificación en el daño, es decir, una identificación perversa, resultado, por una parte, de un vacío lleno de la fantasmática del padre ausente, de la cual se inviste el hijo, y, por otra, de los caminos torcidos recorridos sucedáneamente por ambos.

Aquí se plantea que al igual que en *Matar a Jesús*, en *La venganza*, el cronotopo de la travesía del vengador acoge en su interior otro cronotopo que lo resignifica. El hogar,

---

en español *fantasma* y *fantasmática*.

62 Las cursivas son mías.

caracterizado por la dolorosa ausencia paterna y por la carencia, se sitúa en el pasado, y el presente se desarrolla en los caminos en los que el hijo, investido de la fantasmática paterna, se convierte en el padre. Los caminos constituyen el cronotopo, desde luego, no solo en tanto espacio, sino en tanto lugar trasegado (espacio y accionar en el tiempo). Es decir, el cronotopo del cuento es el del *trasegar en búsqueda del padre en los caminos*[63], caminos torcidos al punto que adquieren una forma circular, la forma de la fatalidad: ser como el padre, devenir el padre, se representa como un determinismo, una ausencia de albedrío, un destino. El hijo derrocará al padre y, a su vez, será derrocado por un hijo por venir, en una cadena de desamor, tiranía y violencia que sobrescribe el mito de Cronos.

Tras la muerte de la madre, bajo la motivación de la venganza, lo que parte a buscar el hijo es «el fantasma del desconocido» (p. 131), constituido en su imaginación por diversas fantasías, diversos *fantasmas*: el padre que retorna, fantasía de la madre, desmentida pero también compartida por el hijo; la expectativa de presencia de un padre apreciado, en la voz, los aperos y el quehacer del hijo; la imagen fantaseada por el hijo sobre el momento de su concepción. De la imagen de este padre que hace sufrir a la madre y al que, sin embargo, ella espera, se desprende la fantasía que se convierte en eje del relato: el asesinato del padre. El solapamiento de estas fantasías permite explicar la final *identificación* del hijo con el padre, más allá del perdón, en la asunción del rol de victimario como una fatalidad, bajo la idea de un destino circular e inexorable.

Veamos cómo se concatena esta ambivalencia en una escena antes referida: la madre, debilitada, ha perdido la esperanza de que el gallero retorne y deja de observar los augurios que solían darle aliento a su espera; por ejemplo, deja de percibir el chisporroteo

---

63 Un cronotopo emparentado con lo que Troncoso (1990) identifica como parte central de la estructura temática que atraviesa la obra y el recorrido biográfico de Mejía Vallejo: su lugar de origen, su necesidad de partir y el retorno a ese lugar, ya irrecuperable, excepto por vía de la memoria. Adicionalmente, el protagonismo que tienen los caminos en *La venganza*, Troncoso (1986) lo identifica como una característica de los héroes violentos presentes a lo largo de la obra de Mejía Vallejo y que les es heredada de los colonizadores antioqueños, excepto porque, a diferencia de estos, «han perdido la finalidad […] de construir hogares y ciudades, haciendo del camino finalidad de la vida, sin meta clara» (p. 203). En la obra del autor antioqueño, el camino con una meta es el destino del padre que ejerce su paternidad; el camino infinito, cuyo lugar de partida es irrecuperable y que no tiene lugar de llegada, es el lugar del hijo abandonado que se convertirá en el padre que abandona.

de los leños; como un gesto compasivo el hijo reacciona así: «Algunas tardes chisporrotean, decía yo, sombrío, con ganas de ser leño» (p. 138). Querer «ser leño», además de la compasión con la madre, expresa el deseo inconsciente del hijo de satisfacer su espera y convertirse él mismo en el esperado, esto es: en el padre que no retorna, incluso a costa de su autoinmolación.

Tras estar frente al padre, aun cuando llega a comprender sus circunstancias o, mejor, debido a su *identificación* con estas, el hijo se ve reducido a repetir la historia. Después de dejarlo derrotado, pero vivo, vuelve a encontrar a la muchacha: «Algo de mi padre se estremeció en mí cuando vi a la muchacha a la entrada del cañaduzal». Luego le repite las palabras con las que su padre abandonó a su madre: «Aquí dejo este gallo en prueba de que volveré. Es de la mejor raza» (p. 148). El hijo está condenado a cerrar el círculo del daño, definitorio del tipo de hombría representado y cuestionado en el cuento. Veamos cómo se produce esta identificación o, mejor, cómo el hijo se va dejando investir del fantasma del padre ausente:

Desde su infancia, todo lo que tiene el hijo para hacerse hombre le es dado a través de un vacío llenado con la fantasmática del padre ausente: «Nunca la ausencia de aquel hombre dejó de llenar el rancho» (p. 125). Se trata de una ausencia que adquiere tal densidad que constituye una fantasmática ineludible para el hijo, quien ha intentado formarse una imagen de él: «Aún creo recordar el brillante sonar de las espuelas de mi padre sin figura» (p. 124). A pesar del escepticismo que muestra respecto a la espera de la madre, de un modo más o menos consciente, el hijo también ha esperado el regreso del padre, también ha situado una fantasía en el lugar de la ausencia paterna: «A veces yo hablaba a solas para adivinar aquella voz, apretaba los ojos para adivinar los pasos del regreso. Pero nunca regresó por su gallo. Nunca regresó por ella» (p. 122). Solo omite decir: *nunca regresó por mí*. Y esa voz, que no retorna para nombrarlo, es la que está condenado a repetir como un eco; es la que busca en sí mismo: «Desde que oí por primera vez el canto de los gallos, desde que una voz empezó a contestar dentro como si aquel canto me perteneciera» (p. 123). El hijo se va invistiendo de las características que atribuye a su padre, va dejándose habitar por ese fantasma.

Su padre es un gallero, es todo lo que sabe. Así, su sexo y su condición de abandono le marcan el destino: «Los gallos […] me fueron enseñando el camino del hombre» (p. 122);

«De ahí en adelante la vida fue […] plumas de gallo peleador» (p. 123). Se trata de un destino de muerte: «Yo estaba marcado. Como los gallos que nacen para matar o para morir peleando» (p. 123). Matar o morir son también las opciones del vengador, puesto que el único sentido de la existencia es la venganza: «¡No saldrá vivo, forastero! —exclamó [el padre] hecho un nudo de músculos rabiosos y se irguió con agilidad de puma […] Podía ser. Vivo, muerto. Alguna tumba debería estar cavando la pica del enterrador» (p. 141).

Tratando de hallarlo, ha recorrido los caminos torcidos andados previamente por el padre: «Tal vez esos caminos me han dañado», y en ellos ha aprendido la masculinidad: en los caminos «recogí emociones que me hicieron más hombre. O menos hombre, según se mire». Este aprendizaje está connotado negativamente por el propio personaje: las emociones recogidas en los caminos son «como remordimientos» (p. 121). Tal destino, de caminos torcidos, es vaticinado por la madre: «Sabía que alguien torció nuestro camino, que nosotros torceríamos el de alguien, con o sin culpa» (p. 123). Los caminos, al igual que la identidad, no se han elegido, sino que han sucedido, se han cruzado.

Dicho de otro modo, una dimensión de la búsqueda del padre por caminos torcidos, como se han descrito, ha sido una búsqueda del padre en el interior, una búsqueda de la voz del padre en su propia voz. El hijo se hace hombre siguiendo tanto las huellas dejadas por el padre, como las fantasías levantadas e investidas por él en torno a esas huellas, una de las cuales son las espuelas conservadas por la madre:

> […] sus espuelas. Siempre las soñé. «Madre, quiero medírmelas» «Cuando crezcas, hijo». Tal vez ella pensara que eran espuelas para andanzas sin retorno. Únicamente pude calzarlas cuando el tiempo de la venganza se hizo caminos (p. 134).

Ese símbolo de agresividad se convierte, junto con los gallos, en vía de acceso a la masculinidad; es decir, en una primera vía de identificación con el legado y la entidad paterna. Las espuelas y los gallos son símbolos fálicos sobresalientes del relato. Hacerse gallero y heredar el gallo vencedor y las espuelas del padre le permiten al hijo enfrentarlo y superarlo:

> —¡Igual a Buenavida! —cuchichearon intrigados.
> —¿No era única la cría del Cojo?
> —Fíjense en las espuelas del forastero.

—Iguales a las de él, ¿no eran únicas sus espuelas? (p. 144).

En cuanto a los gallos, puesto que su ciclo vital es más corto que el humano, la sucesión de ellos, iguales los hijos a los padres, simboliza, más que el vínculo intergeneracional, la plena identificación, la identificación perversa entre padres e hijos. Cada vez que Aguilán muere, sus hijos lo suceden: «Otros hijos de Aguilán cantaron en los corrales» (p. 122). De este modo, cada hijo es apenas un sucedáneo de su padre, carente de arbitrio para ser otro, signado por un destino cerrado por la fatalidad. La madre observa impasible este destino: al ver a su hijo adiestrando a los gallos, «pronunciaba un "igual al otro" con vaivén de cabeza. Ignoré si se refería a mí o al gallo de turno»; «Al enterarse de que era el ganador en el vecindario, ella decía palabras que formaban parte de su mismo silencio: "Tenía que ser así"» (p. 123).

Padre e hijo se aúnan como sujetos del destino: «El camino estaba marcado: también yo sería gallero» (p. 123), «en Aguilán habría de jugarme esa cosa amarga que era mi vida» (p. 125). Esa cosa amarga que lo llevaría a derrotar al padre y ser derrotado por la fatalidad, por un mundo necesariamente hostil y sin alternativas, donde todo da igual, todos son iguales. Hombres, y también mujeres, determinados por su sexo, están condenados a la mismidad histórica: «Dan lo mismo. Hombres, pueblos, gallos…», dice el protagonista a la muchacha (p. 130); «Gallos, pueblos, mujeres», también le habrían dado igual al padre, presume el hijo (p. 143). El mundo percibido desde la visión fatalista es un mundo de mismidad: «Este aspecto de que todo viene señalado» (p. 130).

Semejante indistinción, abyecta, tal negación de la individualidad, también está señalada en el relato por la ausencia de nombres: la madre y la muchacha que será la madre; el Cojo y el hijo del Cojo, que será el padre[64]. La mayor identificación nominal de algún personaje es la denominación de *el Cojo*. De hecho, la cojera constituye un rasgo distintivo de la paternidad, y es representada como símbolo fálico. Es evidente su defectividad, su significado de *falta*, pero en el lugar de la falta, el hijo percibe exceso:

---

[64] En la versión del relato volcada en la novela *El día señalado*, la muchacha sí tiene nombre: Marta, y al Cojo se le asigna un apellido: Chútez. En cambio, el hijo se mantiene anónimo, señalado apenas como «el forastero». Para Menton (2007 [1978]), «el anonimato del forastero comprueba el intento del autor de crear en él un personaje arquetípico, un Telémaco en búsca de Ulises, un Juan Preciado en busca de Pedro Páramo» (p. 158).

ve la cojera del padre como rasgo de omnipotencia tiránica:

> Al verlo no me dije: «Tiene una pierna más corta que la otra», sino: «Tiene una pierna más larga». Largas, gruesas, musculosas, aun la encogida, rematada en bota de triple tacón. La cojera hacía parte de su mismo vigor, le infundía una insolente superioridad física (p. 135).

La percepción del hijo constituye una distorsión respecto a las connotaciones culturales de la cojera: quizás no son torcidos los caminos, sino que la cojera ha consistido en una incapacidad para dar rumbo a la vida, una *falta* no aceptada y compensada mediante la prepotencia del tirano: el poseedor del falo es, desde luego, falible. Esta falibilidad connotada en la cojera, esta debilidad frente al oponente, es sufrida por hijo y padre en el momento de la confrontación: «Algo cojeó en mí al comprender que ese era el desconocido a quien busqué durante quince años» (p. 135), «El Cojo se quedó mirándome. Algo cojeó también con vigor en su mirada; parecía descubrir un recuerdo» (p. 136).

El hijo se refiere con admiración a la pierna corta de su padre; pero su herencia, más que exceso, es carencia: espuelas, gallo y cojera lo sitúan en un camino torcido y cerrado, en la circularidad del destino, en la sinsalida de una masculinidad reducida a la violencia. No es el perdón el que define la masculinidad en *La venganza*, sino el odio: «El odio nos vuelve hombres» (p. 146), y sin el perdón, el único camino disponible es el camino de la cojera prepotente, el camino del padre perverso, el que demanda venganza.

2.1.3. Estructura edípica e identificación perversa

El complejo de Edipo, según explica Kristeva (1998 [1996]), «junto con la prohibición del incesto, organiza la psique del ser hablante» (p. 31), y se corresponde con una estructura considerada universal[65]: la «estructura triangular del complejo de Edipo» (Laplanche y Pontalis, p. 62), si bien el arquetipo tiene variantes. Se puede encontrar en *Edipo rey* al padre del deseo o en *Tótem y tabú* al padre de la pulsión, por ejemplo. Para explicar la particularidad de la relación hijo – padre en el cuento *La venganza*, se propone

[65] Para Kristeva (2006), si bien el complejo paterno es universal, se manifiesta de modos diferentes en diferentes civilizaciones y religiones, del mismo modo que la fantasía del *padre muerto* (s.n.).

revisar un par de arquetipos más, en los que se pueda evaluar la función paterna en la representación de la ausencia del padre. *La Odisea* y el mito de Cronos[66] ofrecen dos alternativas.

En *La Odisea*, el padre, aunque ausente, ha cumplido la función paterna. Su ausencia es llenada por el legado de su buen nombre: es un héroe, elegido por los dioses; además, su ausencia no es voluntaria y habrá retorno. El hijo, Telémaco, ha heredado la identidad paterna inscrita en el orden social: es un príncipe, el hijo de un rey. Telémaco asume el destino de su linaje desde una posición de virtud reconocida por los dioses —será un héroe como su padre: «no habrás nunca de ser, bien lo veo, ni vil ni cobarde, pues, tan joven, vinieron los dioses a hacerse tus guías», le dice Néstor al descubrir que Atenea protege al muchacho (2008, p. 65)— y por los hombres —«tales eran las piernas de Ulises y tales sus manos, tal su agudo mirar, su cabeza y así sus cabellos», reconoce Menelao al saber que tiene enfrente al hijo de Odiseo (p. 75).

No se plantea la rivalidad entre padre e hijo como en la tragedia de Sófocles, puesto que el orden representado por el padre, en cierto modo instaurado por él, no es cuestionado; es el orden ideal. Su ausencia es temporal; el padre, en realidad, está todo el tiempo presente a ojos de la posición lectora en función de su quehacer heroico, y el hijo se inscribe indiscutidamente en la norma, que lo beneficia[67]. A continuación se desarrolla la hipótesis de que una identificación plena, aunque característica de obras producidas en entornos altamente jerarquizados, como es el caso de la épica, hoy constituye un tipo perverso de identificación, lo cual se hace más evidente cuando, en lugar del padre idealizado del modelo heroico, se sitúa su representación en el marco de la narrativa moderna, como un *héroe problemático*, en el sentido en que lo conceptualiza Lukács (1974 [1916]) o, incluso, como un antihéroe; este último es el caso de *La venganza*. El carácter perverso de la identificación plena se deriva de lo imperfecto o, incluso,

---

66 Saturno, en la mitología romana.

67 Otro tanto ocurriría con el arquetipo de los hijos expósitos que, como fantasía, permitiría al hijo elegir un padre que le hereda unos valores o una posición que lo eleva por encima del hombre promedio: es hijo de reyes o de dioses o ha sido elegido por ellos para realizar una misión privilegiada. Estos hijos también se inscribirían apaciblemente en la «Ley del Padre», compartida por ellos y benéfica para sus intereses.

propiamente perverso de la norma que se hereda del padre, por lo que se requiere algún grado de ruptura respecto a esta[68].

Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) destacan que el complejo de Edipo «hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto)» de un modo que «une de modo inseparable el deseo y la ley» (p. 65). Respecto a la noción de perversión, señalan que resulta difícil concebirla «si no es por referencia a una norma» (p. 272) y que, con frecuencia, Freud contrapone la perversión a las neurosis «por la ausencia de mecanismo de represión», en cuyo lugar intervendrían «otros modos de defensa», entre los que se destacan *renegación* y *escisión* (*Spaltung*) del yo» (p. 274). Si bien desde una perspectiva ortodoxa, en particular respecto a los desarrollos de Freud, «solo se habla de perversión en relación con la sexualidad», hay autores que hacen referencia a «perversiones del sentido moral» (p. 272). Es en esta órbita y, en todo caso, en relación con la norma cultural, es decir, con la ley del Padre, que se aborda la noción de perversión en este trabajo.

Atenerse a la ley del Padre no requiere obediencia ciega ni plena identificación con el padre biográfico, como en la versión cristiana de la obediencia (frente al padre biológico, frente a la ley y frente a Dios) o en la versión épica, por ejemplo, de *La Odisea* y del *Libro del caballero Zifar* (en el que se conjugan elementos de la épica antigua y de la axiología cristiana). Igualmente, *matar al padre* no significa romper radicalmente con la ley del Padre, sino convertirse en este[69], es decir, en quien detenta autónomamente esa ley, aunque con los ajustes necesarios para que vaya teniendo lugar algún perfeccionamiento moral tanto en la esfera individual como en la social. No es gratuito que, como explica

---

68 No está de más hacer explícitas dos cosas, aunque puedan parecer evidentes: la primera, que la ruptura radical con la ley del Padre también implica perversión; la segunda, que las elaboraciones literarias no constituyen pasajes al acto, sino tan solo fantasías, por lo que el análisis necesariamente implica dos planos: el del acontecimiento narrado, en el cual se puede analizar a los personajes como si fueran personas, y el del efecto de sentido (o efecto estético), en el que se sitúa a los personajes como elaboraciones simbólicas, parte de un tramado de signos mediante el cual se produce el sentido, de manera que, por ejemplo, se puede decir que el personaje es perverso mientras que la obra, en su conjunto, produce un distanciamiento respecto a este.

69 En la tercera parte de este capítulo se analizan las representaciones que hace Mejía Vallejo, a lo largo de su obra, del padre, ya sea a través de su ausencia y del hijo que lo busca, ya sea a través de la puesta en contraste entre el padre presente y el padre ausente, en una narrativa caracterizada por ir de la búsqueda del padre que abandona al hallazgo del padre presente.

Kristeva (1998 [1996]), «Freud atribuye el *origen* de la civilización nada menos que al asesinato del padre»[70] (p. 31). Sin embargo, la plena identificación con el padre, sin *matarlo* o sin perfeccionar su ley, sitúa al individuo y a la sociedad en el marco de los autoritarismos y de la perversión de la ley: es perversa toda ley inmutable. Desde la perspectiva que se desarrolla aquí, amar al padre, aceptar la falta, perdonarlo y conservar el don paterno, es decir, el acceso a la cultura, no tiene que excluir la opción de romper parcialmente con él y con su ley, para construir una identidad propia, una verdadera identidad. Sin esta capacidad de *mutación* intergeneracional no sería posible la evolución cultural.

En *La venganza*, el hijo vive desprovisto de albedrío, de la posibilidad de elegir autónomamente objetos de deseo, igual que Telémaco. Su objeto de deseo es el heredado del padre, y su identificación con él es a través del daño —en esto se diferencia del hijo de Odiseo—. Carece de identidad propia, lo cual lo hace abyecto; su único recurso para acceder a una es la identificación ciega que requiere renuncia a la autonomía: la entrega a la fatalidad. La identificación ambivalente, al mismo tiempo con la defectividad paterna y con su prepotencia, se explica a partir de la constitución psíquica del personaje y de la particularidad de su Edipo.

Laplanche y Pontalis explican que el complejo de Edipo «desempaña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano» y lo definen como un

> conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de la muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto (p. 61).

Desde esta perspectiva, la relación entre hijo y padre en *La venganza* encajaría en la normalidad del complejo de Edipo. En el plano del conjunto del texto en relación con su lector, es decir, en lo que atañe al efecto de sentido que produce, se puede considerar que *La venganza* es una reescritura (o una sobreescritura) de Edipo rey y una reelaboración

---

[70] Se refiere a *Tótem y tabú* (1991 [1913]).

del mito arquetípico en torno al cual Freud explica el complejo. Nasio (2013 [2007]) explica el *fantasma* como «una escena en general inconsciente destinada a satisfacer un deseo incestuoso que no se puede realizar» (p. 12) y añade que «los deseos cuyo señuelo es el fantasma son deseos sexuales o agresivos» (p. 15). El fantasma, «el teatro mental», que guía la vida del protagonista de *La venganza* consistiría en matar al padre[71] que se ha apropiado del deseo de la madre —tenerlo solo para sí—. Lo particular del fantasma del personaje es que es más que una fantasía inconsciente; allí se sustrae de la normalidad del Edipo. En el plano de los personajes[72], este deseo no es simplemente fantaseado ni mucho menos reprimido por el hijo, sino que es su motor y el sentido de su vida. La ausencia paterna lo ha privado, por una parte, del acceso a la ley y, por otra, de un modelo identitario sobre el cual construir y del cual distanciarse para generar una identidad propia. La ausencia del padre desfavorece que se cumpla adecuadamente la *función paterna*[73], por lo cual, la *falta*, en su ambivalencia ya mencionada, se convierte en un daño imperdonable e insuperable. La fantasmática del padre es puesta en el lugar del vacío paterno, al punto que el hijo se inviste de ella y llega a identificarse plenamente con el padre en el daño y la fatalidad.

Volviendo a la teoría, en relación con el complejo de castración, el Edipo es resuelto cuando el hijo comprende que, aunque tiene pene, no tiene el falo, y que el padre, a quien una vez le atribuyó la omnipotencia de tenerlo, tampoco lo tiene. La no resolución del Edipo puede derivar en apegarse a un padre presuntamente no castrado[74]. Otra posibilidad es no aceptar la castración y pretender ocupar el lugar del padre. En *La venganza*, la abyección usurparía el lugar del perdón, ante la imposibilidad de que este emerja y le permita al hijo, además de comprender los motivos del padre, reconciliarse con su propia

---

71 Más adelante se volverá sobre el concepto de *fantasma* en relación con la trayectoria del protagonista del cuento quien, mientras persigue al padre para matarlo, se va dejando habitar por su fantasma.

72 No así, en el plano del conjunto del texto en relación con su lector, es decir, en lo que atañe al efecto de sentido que produce.

73 Es claro que la función paterna puede ser cumplida por alguien distinto del padre, incluso por la misma madre; pero tal como está planteada la narración, no hay marcas que permitan constatar que esta haya sido llevada a cabo en *La venganza*.

74 O, en ausencia de ese padre, a un líder autoritario investido como detentor del falo, característica identificada en las culturas, a un tiempo, fatalistas y autoritarias. Esto se desarrolla en la segunda parte de este capítulo.

historia y superar la culpa, de modo que pueda elegir un camino menos doloroso y seguir adelante. Sin embargo, el cierre abierto del cuento deja al personaje situado ambiguamente entre la opción del perdón y la de la culminación de la venganza, que consiste en derrocar al padre y convertirse en el nuevo detentor del *falo* (como pretensión de omnipotencia y como falta, es decir, como prepotencia) para poder tener, si no a la madre, a otra mujer que ocupe exactamente el mismo lugar en la estructura, el lugar de víctima: esta es una salida fallida, perversa, del Edipo, y la culminación de la escena fantasmática antes descrita.

Saturno devorando a un hijo (Francisco de Goya, 1819-1823). Óleo sobre revoco trasladado a lienzo (146 cm × 83 cm). Museo del Prado.

En cambio, en el mito de Cronos, este castra a su padre, Urano, y, temeroso de ser derrocado por sus propios hijos, los devora. En esta genealogía, vencer al padre o ser devorado por él son las alternativas de Zeus, su hijo. Por su parte, Cronos, *como hijo, castra* para acceder al poder del padre y a su posición; *como padre, devora* para no perderla. En *La venganza*, al mismo tiempo que se afirma y justifica el perdón, se puede interpretar que, puesto que este es, o bien tardío, o bien simplemente imposible, las opciones del hijo son como las del linaje de Cronos: *castrar o ser devorado*. Es decir, Cronos se asemeja más al padre de la pulsión, de *Tótem y Tabú*, que al del deseo, de *Edipo rey*. Gómez explica la oposición así:

> A diferencia de lo que ocurre en el Edipo individual, en el que la renuncia a la madre posibilita el acceso a las demás mujeres, la alternativa en la que nos sitúa el mito prehistórico [el de *Tótem y tabú*] es el del «todo o nada», puesto que el padre primitivo posee a *todas* las mujeres, y ante él no parece caber otra salida que «o tú o yo», someterse a cambio de protección o rebelarse e intentar desbancarle. Pero, como Freud señaló, cuando los hermanos se dieron cuenta de que ninguno de ellos podía volver a ocupar el lugar del padre, comenzó el desarrollo social. En este sentido, «matar al padre» no es sino matar la fantasía de totalidad no castrada, alzándose en su lugar, en la estructura psíquica, el límite y la prohibición (Gómez, 2009, p. 297).

En lo que respecta a *La venganza*, dada la caracterización que se hace del padre como un tirano, un *no castrado*, su asesinato, de haber ocurrido, podría interpretarse como satisfacción de la *fantasía* a la que alude Gómez; pero esto no ocurre, al menos no en el nivel anecdótico más explícito. Aun así, también es posible leer, en el nivel de las connotaciones, un par de gestos simbólicos de castración del hijo respecto al padre: corta con su cuchillo el cinturón del padre y lo derrota en el duelo de gallos frente a la mirada del pueblo que lo aborrece, solidarizándose con el hijo, es decir, lo derroca.

El momento en que el hijo finalmente confronta al padre constituye la escena más inquietante y de mayor intensidad del cuento. Al revelar el nombre del gallo con el que lo quiere retar, el hijo genera la sospecha en el padre sobre su relación filial, lo derrumba: «Envejeció dos años. O veinticuatro. Toda mi edad lo derrumbó[75]», y el padre

> había convertido el látigo en rejo para castigar su pasajero temblor. Me lo disparó desde los tres metros. No fue difícil evitar la marca en el rostro y dar con el rejo una vuelta en mi muñeca, dejando libre el pulgar. Así, mil veces tumbé potros y toros en mi trabajo de vaquero y amansador. Lo mismo pasó con el Cojo: de un formidable jalón lo hice saltar la grada restante (p. 141).

El rejo queda tenso, como la escena, entre la mano del padre y el hijo. El hijo es consciente del poder que detenta. Cuando el padre trata de rasgar el poncho para ver el gallo del hijo, este le hace «un chisguete en el cinturón» (p. 141) con su puñal. El padre apenas si puede esquivar la herida de Cronos. De algún modo, el hijo ha llegado a devorar al padre, a incorporarlo en sí mismo, y, en este punto, a castrarlo con una hoz (como lo hace Cronos con Urano): a derrocarlo. El

[75] Parece haber una inconsistencia en el relato, o una falta de claridad, respecto a la edad del hijo y el tiempo transcurrido tras la muerte de la madre; es decir, el tiempo de la travesía vengativa. Aquí se explicita que tiene 24 años y que la travesía empezó tras la muerte de la madre. Le dice a la muchacha que empezó a viajar a los 12 años (p. 130) y en otro lugar dice que buscó al padre durante 15 años (p. 135). De ser así, 1) habría quedado huérfano a los 12 años y 2) tendría 27 años, y no 24, al momento de la confrontación. Por otra parte, también se dice explícitamente que el padre tiene 45 años, o al menos es la edad con la que el hijo lo caracteriza cuando pregunta por él en los caminos (p. 121), con lo cual, en el momento de su concepción, el padre habría tenido, o bien 21 años (si el hijo tiene 24), o bien 18 (si tiene 27).

destino se cierra, el hijo tiene ahora el poder: «al insinuarle que él era mi padre, neutralizaba su poder, lo ponía en ridículo delante de un pueblo sometido a su crueldad» (p. 142). El hijo nota el principio de la derrota sobre su padre: los hombres de la gallera, que antes parecían apoyar al Cojo, en realidad lo odian y se solidarizan con esa especie de nuevo rey que es el hijo.

El padre acepta el duelo de gallos y el hijo corta el vínculo estrecho con el padre real: «Con mi cuchillo corté el rejo tenso entre mi puño y su muñeca. Mi vida se había hecho para este momento» (p. 142). La revelación de que la falta está en el lugar de la omnipotencia atribuida al padre ocurre en el momento de la ruptura del vínculo tenso y violento entre padre e hijo, momento del asesinato simbólico: el padre es solo un hombre. Cuando le revela el parentesco, el padre se debilita, empiezan a esbozarse sus circunstancias y a hacerse visible la circularidad, en forma de identidad, entre padre e hijo[76]: «Podría jurar que [el Cojo] no me veía a mí, sino todo lo que detrás de mí pudiera referirse a él» (p. 143); «no dejó de mirarme. Era como si ante un espejo empañado tratara de reconocer un rostro que pudo ser el suyo» (p. 144). Es así: la tensión del rejo entre las manos de los dos hombres, la confrontación, pone a padre e hijo ante un espejo en el que no solo el padre reconoce al hijo, sino que el hijo ve por primera vez su propia imagen.

Así, el hijo se ve proyectado en el rostro de su padre, como hijo o simplemente como hombre. El Cojo dice (y se percibe como una explicación de los motivos que lo alejaron de su madre y lo llevaron a su ser actual): «Los caminos nos pierden»; «Son torcidos los caminos que andamos»[77]. La expresión que acompaña estás palabras hace pensar en un sentimiento de arrepentimiento (además, expresión metonímica de la derrota): «Era como si le clavaran cien espuelas» (p. 146). Al identificarse con su padre en el juego especular como producto de los caminos y reconocerse, se empieza a abrir paso la comprensión: «Al frente estaba el culpable. ¿Culpable de qué? […] ¿De ser hombre?» (p. 145). La visión del padre poderoso y tiránico es reemplazada por otra en la que este es *solo un*

---

[76] Es de destacar que el reconocimiento del hijo es efecto del reconocimiento del gallo, como descendiente del que dejó 24 años atrás en manos de una mujer.

[77] Como se señaló previamente, la alusión a los caminos es constante a lo largo del cuento: los hombres se hacen hombres en los caminos, los caminos los conducen, los caminos son torcidos, los caminos marcan el destino.

hombre:

> En el Cojo no vi más que un hombre, solo un hombre, también desamparado, sin otro camino que el de la muerte […] me dolieron sus canas, su pierna *contraída*[78], sus arrugas, el zurriago nudoso, la gruesa bota de cuero crudo; lo supuse muy cercano a mí, con sus angustias. También él vivió trago a trago la vida, resistió el contragolpe de las propias acciones, el sabor a ceniza de cada jornada. También a él le gustaría el olor de la madera, el canto de los sinsontes, los campos sembrados después de la lluvia… (p. 147).

Sin embargo, uno de los gallos deberá morir, y estos son proyecciones metonímicas de los galleros: «Yo sentía en mí los picotazos de Buenavida, en el Cojo los espolones de Aguilán» (p. 145); en esa medida, necesariamente uno de los hombres, padre o hijo, ha de morir; es decir, vencer al padre es *matar al padre*. Para Ávila Rodríguez (1976), «la muerte de Buenavida por Aguilán, simboliza la derrota y la muerte moral del Cojo, y el triunfo del personaje narrador» (p. 366), y se trata de una derrota sin gloria: «En la trastienda hervía agua en una olla de barro. "Allí sancocharán los gallos que resultan muertos", imaginé con fastidio» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 128). Se anticipa que la derrota de los gallos significa su muerte, sin honores ni gloria, del modo más pedestre, con el tratamiento de cualquier pollo, como alimento para los vivos, y se ha hecho lo propio respecto a los hombres en pugna: «Alguna tumba debería estar cavando la pica del enterrador» (p. 141) En adición, el debilitamiento del gallo es la anticipación de su muerte: «se arrastró el tiempo, y Aguilán no atacó más su sombra […] una mañana el pico amaneció clavado en el polvo» (p. 122). Esto alude a dos muertes sucedáneas: a la del padre que será reemplazado por su prole; pero también al inicio de la decadencia del hijo: puesto que el signo de vitalidad es *atacar la propia sombra*, para el vengador, quedarse sin el proyecto vengativo, sin la necesidad de perseguir también la sombra del padre, que es también la sombra de sí mismo, conlleva perder el sentido de la propia existencia.

A pesar de la alusión simbólica a la castración (*el chisguete en el cinturón*), en la medida en que se produce una plena identificación hijo-padre, la oposición castrar *o* ser devorado

---

[78] Nótese el contraste entre este modo de aludir a la pierna irregular del padre en el momento del reconocimiento, y el modo previo, en el que esta era calificada como más gruesa y musculosa.

se expresa en *La venganza* como castrar *y* ser devorado. En realidad, una u otra opción implican lo mismo: castrar al padre, derrocarlo para ocupar exactamente su lugar, asesinarlo simbólicamente, es incorporarlo; ser devorado por el padre es ser incorporado en él, ser investido por su fantasma. Las dos conllevan la identificación de padre e hijo a través de la relación tiránica y violenta, excluyente del perdón y de una posible construcción autónoma del sujeto.

La escena de la confrontación, como se ha planteado previamente, es una escena de espejamiento: padre e hijo contemplan en el rostro del otro sus versiones pasada y futura, respectivamente. Aquí se quiere añadir que se trata también de una escena que pone en evidencia el desdoblamiento, rasgo que Troncoso (1986) identifica como frecuente en los duelos característicos de varias obras de Mejía Vallejo. Para ilustrarlo, toma como ejemplo la visión de un personaje respecto a su contendor en *Humo de leña verde*[79]: «En el fondo, Antonio le gusta; es la parte que él ha perdido. Si dispara, echaría a perder algo propio, una posibilidad suya que vive y actúa afuera». Esta percepción del otro ilustra la posición de hombres «fatigados de matar a otros, de la vida y de sí mismos» que «quieren morir y el otro los mata sabiendo que con ello se está asesinando en él mismo la otra posibilidad de su existencia» (p. 198). En cuentos como *La venganza*, *La muerte de Pedro Canales* y *Palo caído*[80], dicho desdoblamiento se asocia, además, con lo inevitable de la fatalidad y, en los dos primeros, con una especie de sucesión: el más joven o más limpio deberá derrotar al otro y, en cierto sentido, ocupar su lugar. Puesto que, en *La venganza*, lo que antecede el instante en el que se hace evidente el desdoblamiento es toda la travesía del vengador, esta relación entre los dos espejados, que en el fondo son uno mismo, está atravesada por la circularidad daño-venganza-daño, así como por el problema de la legitimidad de la ley y de su infracción:

De Gamboa (2007 [2002]) explica que los sentimientos vengativos pueden obedecer a que el daño recibido sea percibido como un menoscabo moral, ante lo cual la persona afectada quiere «vencer al ofensor para mostrar que el mensaje simbólico que envío era

---

79 *Humo de leña verde* es un fragmento, de la novela inédita *El hombre vegetal*, que fue publicado, en 1959, en el número 137 de la *Revista Universidad de Antioquia*, pp. 66-72, según refiere Troncoso.

80 Los tres incluidos en *Cuentos de zona tórrida*.

falso […] la víctima cree que si vence al ofensor readquiere el valor moral perdido» (p. 152). En *La venganza*, junto con la madre, el hijo sufre el menoscabo del abandono y el desamor y, con ello, recibe un mensaje de invalidación. No busca una disculpa ni el resarcimiento del daño, tarea ya imposible, sino hacerse valer, recuperar su propia valía aniquilando al padre. Sin embargo, ya se ha dicho lo que conlleva simbólicamente el aniquilamiento en la venganza.

Pineda Camacho (2007 [2002]) observa en los rituales mediados por la venganza que vengarse trae consigo convertirse en el enemigo; encuentra una asimilación del otro en los rituales de venganza tupinambá: el matador, caníbal, se transforma en su propio enemigo: «retoma sus nombres, bienes e incluso mujeres […] el matador adquiere la perspectiva del enemigo» (pp. 90-91). Sin ir muy lejos, en efecto, si la falta convierte al infractor en delincuente y la víctima responde con una acción vengativa, es decir, por *fuera de la ley*, se convierte a su vez en delincuente. En el cuento, derrotar al padre como acto de venganza conlleva convertirse en el padre y perderse a sí mismo.

En relación con la ley, esto admite dos interpretaciones que conducen al mismo resultado: o bien, la venganza y el abandono de la familia son la ley del mundo percibido, el mundo de la fatalidad, y, en esa medida, la ley que gobierna ese mundo, la ley del padre en ese mundo, es una ley perversa; o bien, tanto la venganza como el abandono son acciones contra la ley, y padre e hijo son igualmente perversos en su infracción. La ley a la que se hace referencia es la que se deriva del complejo de Edipo y su infracción radical constituiría la perversión.

En la narración que el hijo hace de su recorrido es visible que, como si ya lo hubiera derrocado, va devorando al padre, va incorporándolo (quiere tener su voz, usa sus espuelas, adiestra sus gallos y se convierte en gallero) o, más precisamente, va entregándole su cuerpo al padre fantasmático y permitiendo que sea este el que devore al hijo, dándole así inmortalidad, permanencia en un tiempo circular, y la circularidad del tiempo de la fatalidad se corresponde en realidad con la detención del tiempo psíquico, tanto en la venganza como en la identificación dañosa con el padre. En el vengador se superponen la actividad del perverso, por fuera de la ley, y la pasividad del deprimido, que asume como propia la culpa. Kristeva (2001 [1997]) explica que

> el deprimido sufre primeramente de una ambivalencia: él/ella ama-y-odia al otro que le ha hecho mal; él/ella sufre de la fuerte intensidad de sus pulsiones (amor y odio), pero igualmente de la de un superyó tiránico que le impide detectar las fuentes internas tanto como las externas de su mal (p. 36).

Aunque el daño explícito es el abandono del que fueron víctimas el protagonista del cuento y su madre, otro daño es representado en una escena de la historia que parece ser equiparable a la *escena originaria* referida por Freud: se trata de una «escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta, y fantaseada por el niño. Este la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre» (Laplanche y Pontalis, p. 123). Una escena así es imaginada por el hijo en *La venganza*: la existencia del hijo sería resultado de un acto de violencia, seguido del abandono, es decir, del daño que debe ser reparado mediante la venganza. Ese momento, del que el hijo no puede tener noticia, es imaginado por él: «Lo veía [al padre], veía las espuelas en la noche, veía a mi madre, veía el apego a su pobre historia, su dolor remendado una y cien veces en la mesa gris» (Mejía Vallejo, (2017 [1967]), p. 136). En esta escena se representan, de modo yuxtapuesto, el encuentro sexual imaginado, el abandono y la espera de la madre. Sobresale la visibilidad de las espuelas en la noche, símbolo de la violencia del encuentro, símbolo que el hijo investirá como propio.

Por tanto, la búsqueda que el hijo hace del padre en él mismo, este devenir el padre, aparece como paradójica, puesto que el padre es representado en tanto agente del daño. Esto, sin embargo, se explica si se observa que la escena es fantaseada por un hijo que no acepta quedar fuera de ella. Él espera que caiga el padre para, así sea tardíamente, tras su muerte, rescatar a la madre, resarcir su honra u honrar su sufrimiento con la venganza. Pero, al mismo tiempo, fantasea con ser el padre; sin darse cuenta, se convierte en él y repite la historia con otra mujer que ha de ocupar el lugar de la madre en el abandono y el incumplimiento de la promesa.

Tras el abandono, el triángulo edípico está constituido por madre, hijo y una sombra que la madre llama constantemente: «Luchaba por resignarme a oír hablar a mi madre de cuando el desconocido le entregó el gallo y le dijo: “Es de la mejor cuerda, volveré”» (p. 124). La madre no mira al padre, sino a su sombra, a los objetos fálicos que lo simbolizan: el gallo de pelea y las espuelas. Es una sombra la que separa al hijo de la madre. En

cambio, esa sombra, a la que la madre mira, es incapaz de devolverle la mirada al hijo y de reconocer su identidad: «Nunca el desconocido. Ni él ni su mirada» (p. 135). Debido a la ausencia de la mirada paterna, la función paterna tiene fallas. El hijo pierde el mundo materno, semiológico, y accede a la diferencia sexual, pero sin acceder realmente al mundo simbólico, el mundo de las normas, de los otros. Como los gallos, el hijo agrede a la sombra, agrede a su reflejo: «seleccionaba los [gallos] que a picotazos destruían su imagen en los charcos, los que atacaban su sombra» (p. 123).

Es decir, madre e hijo no son representados en el cuento como una totalidad inseparada; la sombra del padre ha intervenido en la separación. Aun así, el carácter exclusivamente fantasmático del padre, como sombra, idealizado en exceso, así sea en relación con el daño, conduce al hijo a hacerse de la presunta totalidad paterna, a hacerse padre de la pulsión, para repetir la historia del abandono sobre otra (la misma) mujer[81] y otro hijo (él mismo), como se desprende de la circularidad del relato. Puesto que el lugar del padre lo ocupa una sombra, el hijo entrega su cuerpo a esta sombra, se deja habitar por el fantasma, como ilusión de ser –de identidad– a través de la fantasmática del padre, ante el vacío de ser del hijo. Primero «la venganza sustituye a la castración» (Ramos, 2004, p. 225) y, más tarde, al comprender la fatalidad, el hijo acepta la culpa como un destino que ha de repetirse al convertirse en el padre, pero que no lo inhibe de infligir(se), él mismo, el daño.

Así, sobre la escena imaginada de su concepción, ahora se solapa otra escena en la que el hijo es sucedáneo del padre, y la muchacha que conoce en la gallera lo es de la madre, quien será, de nuevo, tomada y abandonada. El hijo le dirá las palabras con las que fantaseó toda su vida y de las cuales se valió para adivinar la voz del padre: «Mañana volveré, no hay uno igual» (p. 122). Con las palabras del padre, como eco de su voz, le dirá a la muchacha: «Aquí dejo este gallo en prueba de que volveré. Es de la mejor raza» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 148). Así se solapan dos daños que marcan la vida del hijo: la violencia de la concepción, un daño imaginario, constitutivo de la propia

[81] Por demás, la representación de padre y madre es estereotipada: actividad y pasividad, aventura y espera, victimario y víctima; esto quizás para reforzar su carácter arquetípico.

existencia, una *falta*, y el abandono, un daño real[82].

2.1.4. Un mundo escindido: eros y tánatos, lo femenino y lo masculino

Sin la motivación de la venganza, la existencia del hijo se queda sin más propósito que, de acuerdo con la circularidad del relato, seguir andando el mismo camino. Aunque en la narración hay una apertura sutil a otros caminos, vías de salida del infierno que es Tambo, y que simbolizan la posibilidad del perdón, dichos caminos son desatendidos por el personaje como efecto de las anteojeras de la venganza, que constriñen su percepción del mundo. En la tensión entre pulsiones de vida y muerte, sobre el deseo y el disfrute de la vida, se imponen el goce vengativo y la compulsión de repetición. La imposibilidad del perdón se produce en un mundo definitivamente escindido: lo masculino excluye lo femenino y la pulsión de vida, incapaz de intrincar la pulsión de muerte, es sofocada por esta. Entre las imágenes descritas y las atmósferas construidas en el relato, la posibilidad del perdón, que permitiría transformar la pulsión de muerte en deseo, en eros, aparece débilmente, como una ausencia, como un lugar otro, fuera del cuadro: una canción que a duras penas se oye.

En el conjunto de la obra de Mejía Vallejo hay una especial insistencia en el advenimiento de la muerte, bien sea por mano de los hombres (los varones), bien sea en su encuentro con los poderes de la naturaleza, bien sea, en el mejor de los casos, por cuenta del paso de los años. Junto con la muerte, especialmente la de los patriarcas familiares, se expresa la degradación de la vida social, siempre desde una mirada nostálgica y antimoderna que, a ojos de Williams (1991), caracteriza las letras antioqueñas (p. 122). Aun en este contexto de inminencia de la muerte y degradación, el escritor concibe la posibilidad de su contrapunto en el amor —aunque escaso y efímero—, en el contacto con la naturaleza y en el mundo del arte. La última tensión la explicita el autor en una entrevista reeditada por Escobar Mesa (1997): «La muerte siempre está como primer principio. La música, el baile… nos liberan de ese peso trágico» (p. 419).

---

[82] Sobre esta dupla se volverá más adelante, para asociarla con la propuesta por LaCapra (2005 [2001]), entre *ausencia* y *pérdida*.

Este contrapunto es expresado en *La venganza*, pero concediendo en el plano de la representación un rol débil al polo de eros, de la fuerza vital o pulsión de vida. Prima el retrato de un mundo hostil y caliente, un *infierno*; aun así se insinúan vías de salida, opciones para sobrellevarlo y hallar algún disfrute: salidas que el protagonista, a pesar de ser quien las refiere, como narrador autodiegético, las ignora, lo cual lo revela como un narrador deficiente, es decir, que no puede comprender lo que le transmite al lector con la misma claridad que este último.

Los caminos torcidos que el protagonista ha seguido en búsqueda de su padre lo conducen a Tambo, un infierno gobernado tiránicamente por el Cojo. Ávila Rodríguez (1976) observa en la caracterización de Tambo, tanto en la novela como en el cuento, un «ambiente de destrucción, de abandono, de deterioro, de aniquilamiento» (p. 360). En un sentido similar, Capote-Díaz (2012) califica dicha caracterización como plena de simbología apocalíptica. La primera imagen que observa el protagonista es la de «las primeras casuchas de Tambo, a medio destruir» (Mejía Vallejo, 2017 [1967], p. 125), se insite en los «muros agrietados» como efecto de los terremotos (p. 134). Es «un pueblo con maldición» (p. 128), un lugar donde no lloverá, sino «tal vez ceniza del volcán», «tal vez candela» (p. 126). En él, el volcán es una presencia inminente: «Era denso el olor de ceniza. Volvió a retumbar el volcán» (p. 127). Tambo es un lugar en el que «dicen que el sol quema pájaros en pleno vuelo, caen al suelo chamuscados» (p. 127).

Se caracteriza el pueblo como inmóvil y carente de brisa: había «una tira de papel inmóvil en una alta viga; si se hubiera movido, me habría refrescado. Pero en Tambo no entraba la brisa» (p. 134). Tampoco llueve: «"¿Lloverá esta semana?". "¡Qué va a llover!". "Tal vez ceniza de volcán". "Tal vez candela"» (p. 126). Y ese infierno es gobernado por el Cojo: «Él manda en este infierno. Él […] y esta sofocación» (p. 128). La geografía es una extensión del Cojo: Tambo, el volcán y el Cojo son asimilables: «Matan, hacen pesada la vida» (p. 129). Tambo es, pues, el mundo fantasmático del padre.

En medio de los afectos asociados al odio y de esta atmósfera infernal, tres elementos resultan *refrescantes*: la muchacha, de manera destacada, los helados y la música. Empecemos con lo último:

La representación en *La venganza* de ese lugar reparador que puede constituir el arte se

insinúa a través de la mención de la canción: «Del pueblo rodaba el eco de una rara canción. "La cantará uno que no quiere llorar, ni morirse", reflexioné avanzando por sobre troncos de lava» (p. 126). La canción, para alguien, evita que la pulsión de muerte se desintrinque de la pulsión de vida y conduzca a la melancolía, a la percepción de la vida como una sinsalida. La alusión a la canción es contrapuesta, en el mismo párrafo, a la imagen de la muerte: más adelante avanzaba el sepulturero. El protagonista percibe su sonido, pero no la atiende, no se beneficia del alivio que ella podría brindar; en cambio, sí nota los efectos que la música produce en la muchacha: «La sentía cansada de sus horas, del calor, del oficio de tanta gente. Se suavizó al oír el canto» (p. 129). Y la música también se asocia a la locura[83] con la que se sobrelleva el miedo:

> —Siempre la misma canción. Está loco, el pobre.
>
> —¿De qué enloqueció?
>
> —De miedo, dicen.
>
> Dos cohetes estallaron en el cielo amarillo.
>
> —¿Miedo de qué?
>
> Subió los hombros y mordió un mango que arrojó a un balde. Seguimos en el aire la trayectoria de la fruta.
>
> —De Tambo, del volcán, del Cojo. Matan, hacen pesada la vida (p. 129).

La canción permanece, acompañando el recorrido del personaje desde que se encuentra con la muchacha, pero la escucha sin atenderla. Está presente cuando va con ella al cañaduzal: «Lejos cantaban la extraña canción» (p. 134). La música, metonimia del arte, está representada en el relato como alternativa; sin embargo, la percepción de camino cerrado no le permite al protagonista considerarla como tal. En todo caso, la alusión a la música es ambivalente: tanto en referencia a la voz como a un tambor. La voz que canta se menciona en términos positivos, pero se alude a ella como la voz de un *loco*. La percusión del tambor aparece remarcando los momentos de tensión y de violencia, y

---

[83] Previamente se señaló el vínculo entre venganza y depresión. Las alternativas del protagonista serían, entonces, el odio melancólico conducente a la venganza o la locura de las vías alternas: el amor y el arte. En esta contraposición, si la vía del perdón es la locura, la evasión, entonces lo no evasivo es cumplir el proyecto vengativo. Para el melancólico, como para el vengador, la ley abyecta, de un modo psicótico, se instaura como ley verdadera. La única realidad posible es la de venganza; el único camino aceptable es el que conduce a ella. Es en esta medida que el perdón constituye una forma de *revuelta* como, siguiendo a Julia Kristeva, se propondrá más adelante.

asociada a la muerte:

> Alguien *aporreaba* con un palo dos cueros que servían de acompañamiento a la canción (p. 126).
>
> Alguien, lejos, tocaba un tambor. Recordé los cueros de res en las afueras, la barriga de iguanas y caimanes, un perro con el buche inflado de muerte (p. 128).
>
> Entre el *quejido* del tambor los ruidos fueron transparentes: vasos contra vasos, vasos contra el cuello de la botella, el gorgoreo, un cañón de revólver contra un vaso (p. 132).
>
> En Tambo no entraba la brisa, entraban el humo, el chillar de los grillos de verano, el golpe del tambor (p. 134).

Y estos dos elementos musicales aparecen en el momento de mayor tensión, durante la confrontación a muerte de padre e hijo: «El público estrechaba más, arreciaba el calor, arreciaban los golpes contra los cueros de res, arreciaba el bramido del volcán» (p. 138); «El volcán, los cueros de res, la absurda canción… El Cojo y yo callábamos frente a frente, separadas las piernas, arqueados hacia adelante, en las manos los gallos listos para el careo» (p. 144).

Un segundo elemento *refrescante* mencionado de modo reiterado, pero ignorado por el protagonista es el llamado del heladero. La primera vez que escucha al vendedor de helados, el protagonista está con la muchacha; percibe el llamado, que podría haberse hecho con su propia voz, pero no lo atiende:

> —¡Helados! —pregonaron en una esquina; la voz soplaba como el viento (p. 128).
> —¡Helados! —volvieron a gritar más cerca, pensé que con mi propia voz. La lengua de la muchacha recorrió los labios (p. 129).
> —¡Helados! […] Únicamente al rato volvió a oírse el pregón, como una tinaja de agua sobre carbones al rojo (p. 133).
> —¡Helados! […] Quietas seguían las alas de los pájaros y la cinta de papel. El humo de verano seguía quieto (p. 138).

En cada ocasión, el llamado del heladero se opone al entorno hostil: el calor intenso, el aire inmóvil, a las «candelas de verano» (p. 128), al «reflejo del sol [que] hería en los techos de zinc, en los casquetes de botellas, en la pica del enterrador» (p. 129). Los helados, igual que la música, se oponen, pero también se yuxtaponen a la muerte.

La música y los helados movilizan el deseo y representan el polo de eros, de la pulsión de vida, este deseo va principalmente del texto al lector, aunque también se asocian con la presencia de la muchacha y, en el caso de los helados, con su propio deseo: «La lengua de la muchacha recorrió los labios» (p. 129). No obstante, no se representan como objetos de deseo del protagonista, quien solamente llega a expresar dos deseos: el deseo de asesinar al padre y el deseo erótico que le despierta la muchacha. Al erotismo y a la muchacha se asocia todo lo que escasea en el pueblo y todo lo que procuraría una vida más llevadera: brisa, frescura, humedad, movimiento, sensualidad… perdón.

A su vez, la muchacha vincula al forastero con una vida mejor, con lo opuesto al infierno y al Cojo. Si fuera posible que ella lo rescatara del infierno, del destino circular, de la venganza, si fuera posible el perdón, también sería posible que ella fuera salvada de ese mismo infierno. La muchacha le pregunta por otras tierras, quizás fantasea con ellas, con salir de ese pueblo invivible: «Suena sabroso la palabra páramo. Es fría» (p. 131). Pero esa posibilidad está cerrada[84], el hijo está deviniendo el padre, el espacio para eros es escaso frente a un tánatos pesado y agobiante.

Ella encarna la pulsión de vida: «La muchacha caminó con paso lento, largo, de jaguar al mediodía. Fue sensual su mirada, su desperezamiento, el ceñirse de la falda contra los muslos» (p. 130); su sensualidad se concatena con el movimiento, la levedad, el aire, la frescura, la humedad: «Echó al aire una pelusa, la sopló como besando el aire. Viéndola sentí el sabor de la música en las tierras altas, parecida a viento y a lluvia entre los árboles» (p. 131), «con las manos remedó alas que se quiebran […] En su presencia disminuía el calor» (p. 127). Al observarla, el vengador se apacigua: «Me pareció blanda la tarde: era como si tocara sus senos a la orilla de un río» (p. 127), y puede imaginar, por única vez en el relato, un mundo pleno: «Lo que esas manos tocaran se convertiría en hogar» (p. 131).

---

[84] El camino negado del páramo, sin embargo, es abierto en las obras del ciclo de Balandú (otro pueblo imaginario que hace parte de la geografía literaria que se recorre en la obra de Mejía Vallejo). En especial, *La casa de las dos palmas* llega a ser concebida como un *locus amoenus*, un lugar donde se puede aspirar a la felicidad; no obstante, ese lugar también se degrada, esa posibilidad también se cierra, dando cuenta de una mirada melancólica del mundo: ni aquí ni allá; no en el presente y tampoco en el futuro, tan solo en un lugar irrecuperable del pasado, el «paraíso perdido del páramo», como lo denomina Troncoso (1989, p. 18).

Esta visión, no obstante, se esfuma cuando ella menciona a su padre, quien también fue un gallero. El protagonista teme que sea el hombre que está buscando para matar (lo cual queda descartado un poco más adelante) y se escuchan los pasos que anuncian la llegada de los hombres, caracterizados como si todos fueran uno o, en efecto, como si uno u otro dieran lo mismo: son solo espuelas y pasos «a la sombra» (p. 132). Ella sale poco después y la atmósfera, en la que sería posible el encuentro amoroso, se transforma completamente: los humos, las espuelas, las armas y los choques de cristales caracterizan la hostilidad del mundo masculino. Quien pregona los helados se abstiene de acercarse: «Continuó su camino al ver a los buscapleitos» (p. 133).

El mundo masculino es caracterizado como violento. Los hombres son como los gallos, y así como el protagonista «seleccionaba los que a picotazos destruían su imagen en los charcos, los que atacaban su sombra» (p. 123), en el mundo de los hombres imperan también los más recios, osados y violentos. Se trata de un mundo en el que lo femenino es menospreciado: para poner en duda su virilidad, un gallero, aliado de su padre, se burla del protagonista diciendo de su gallo: «Le podríamos casar pelea con mi gallina» (p. 136).

La imagen del gallo, además de simbolizar el tipo de masculinidad caracterizado por la propensión a la violencia, sintetiza la tensión entre los impulsos erótico y tanático: «Al contacto de mi mano las plumas de Aguilán tenían la aspereza de las hojas de la caña, la suavidad que tenía la piel de la muchacha al sol de Tambo (p. 134). El gallo también se representa como un compañero solidario del gallero o como una extensión de su propio cuerpo. Por ejemplo, cuando el protagonista teme que la muchacha que le atrae sea su hermana, se expresa lo siguiente: «Algo se sacudió violentamente en mí. También Aguilán se conmovió a la presión de mi mano» (p. 132).

Paradójicamente, pese a la exclusión de lo femenino y la visión de lo femenino como inferior o despreciable en el mundo de los hombres, el protagonista solamente se suaviza, se debilita, en presencia de la muchacha. Lo mismo ocurre con las alusiones a Aguilán en relación con ella: recio, pero de plumas suaves; violento, pero solidario. Una de las posibilidades que llega a suscitar la presencia de la muchacha es la del perdón: tras invitarla al encuentro en el cañaduzal, «mi mano pasó del cuchillo a las plumas de Aguilán. Sobre ellas aprendían a perdonar viejas historias» (p. 133). De hecho, en la versión del relato incorporada en *El día señalado*, ella se manifiesta en contra de la

venganza, a pesar de que «también sé qué cosa es odiar» (Mejía Vallejo, 1994 [1964], p. 64):

> —Pudimos habernos vengado —dijo.
>
> —¿Por qué no se vengaron?
>
> —Porque así nunca se acaba, porque me da miedo, porque ya no importa (p. 65).

Del mismo modo que la venganza sofoca la alternativa del perdón, puesto que «la venganza no establece ningún equilibrio, ningún orden que no sea el de la violencia misma» (Ramos, 2004, p. 227), el odio estrecha la posibilidad de emergencia del amor: en la escena del encuentro sexual entre el protagonista y la muchacha, el erotismo es silenciado por la pesadez del entorno: «Cuando me perdí con la muchacha en el cañaduzal, el sol tumbaba el humo, tumbaba las sombras contra el suelo rajado» (Mejía Vallejo, 2017 [1967]), p. 134). El encuentro erótico es referido como un desvío de la ruta vengadora o como un desvarío: *perderse*, y en lugar de la descripción erótica, se alude al accionar violento del sol. El encuentro sexual en el cañaduzal no es mostrado y con esto desaparece de la geografía algún soplo de encuentro real con el otro. Si es más que una insinuación, una elipsis, un silencio, si hay alguna referencia a los cuerpos, es solo en tanto *sombras tumbadas por el sol*. Así, se replica la *escena originaria*, la escena violenta que el protagonista fantasea como el momento de su gestación, 24 años atrás. El modo alterno de relacionarse con los otros y con el mundo, el erotismo, es sofocado. Sus efectos no podrán desviar al protagonista de su destino, sino que quedarán inscritos en él. El lenguaje del narrador-protagonista es vehículo principalmente del odio, se desvaloriza en él su posibilidad conciliadora, de establecer lazos, de tramitar alguna plenitud. La venganza avanza para cerrar la circularidad del relato.

2.1.5. El distanciamiento irónico y el perdón como efecto estético

El hijo derrota al padre en el duelo de gallos, lo ve disminuido, siente compasión; no lo asesina[85]: «El bordón se aflojó en sus manos, el cuchillo se desgonzó en las mías» (p.

[85] Williams (1991) observa que, para el caso de la versión del relato en *El día señalado*, la decisión del hijo de no matar a su padre representa un proceso racional extraño para un entorno de violencia continua e irracional, y la asocia con el proceso de convertirse en un hombre (p. 143), asunto tematizado tanto en la novela como a lo largo de la obra de Mejía Vallejo.

146). Sin embargo, dado que esta especie de epifanía que salva la vida del padre no salva al hijo de repetir su historia, respecto al *plano de los personajes*, este perdón sin *reinicio*, ni para el hijo que perdona ni para el padre perdonado, admite dos posibles interpretaciones: o bien es demasiado tardío, o bien la venganza sí ha tenido lugar, simbólicamente. El hijo sí ha *matado* al padre, sí lo ha castrado, el gallo que lo representa ha vencido al que representa al padre, ha tirado abajo el falo en el que se afianzaba se poder tiránico: lo ha derrocado. Y lo ha hecho en su misma ley, una ley perversa, siguiendo su mismo camino, identificándose plenamente con él, incluso en el daño. La alternativa del perdón con reinicio aparece como una imposibilidad para quien ha consumido su vida en la vía abyecta de la venganza, que ha sido lo que le ha dado sentido desde el momento en que su madre atisbó a su padre «desde una ventana al camino sin pasos de regreso» (p 135); es decir, una vida asumida así: como un *camino sin pasos de regreso*. El perdón sería la posibilidad de enmendar el camino, de un *reinicio*; pero la comprensión de las circunstancias del padre es tardía, igual que su aparición como hombre real (como *solo un hombre*), de modo que al despejar la fantasmática con la que su ausencia se había llenado, este ya no puede ocupar ese lugar, sino tan solo dejarlo vacante.

De este modo, el perdón, entendido como una reconciliación con el mundo, es una posibilidad tumbada por el sol, reducida a sombra, sofocada por la imposibilidad y, como se analiza en el partado anterior, también negada en el nivel de las imágenes y las atmósferas. Aun así, como efecto estético, sí ha tenido lugar, gracias al distanciamiento que la posición receptora puede tomar frente a la geografía infernal que se le presenta.

Pardo (1990) observa en los personajes de los *Cuentos de zona tórrida* que las leyes que los dirigen «son aquellas engendradas lentamente en el rencor, en el cultivo del odio o la venganza, en el gastar la vida en esa especie de tristeza deleznable, pero sin más caminos a escogerse» (p. 44). El odio y la venganza, como destino, es decir, como fatalidad, en efecto constituyen el tema de *La venganza,* incluido en esa colección. Aunque los personajes de Mejía Vallejo sean fatalistas —y el protagonista de *La venganza* es un exponente ejemplar de esta actitud ante el mundo—, sus cuentos no lo son: la fatalidad se expresa como una miopía de los personajes, la cual produce en la posición receptora un *distanciamiento crítico compasivo*; es decir, en el plano del efecto estético, estos

cuentos ironizan el fatalismo, de manera que su sentido consiste en una suerte de crítica compasiva del fatalismo. En el caso de *La venganza*, la fatalidad se manifiesta como efecto del enceguecimiento producido al personaje por su odio y deseo de venganza, y constituye la forma interna del cuento, dada su estructura circular. Sin embargo, quien lee percibe los caminos alternativos que el personaje percibe como cerrados, inexistentes o que simplemente no atiende.

Se ha insistido en el análisis del relato en dos niveles: el del mundo representado (incluido su plano simbólico) y el del efecto estético, es decir, el que remite a la relación entre el texto y su lector implícito. Lo que ocurre en el primer nivel es ironizado en el segundo a través del distanciamiento que procura el texto mismo. En el plano de lo representado, **1)** no ocurre el perdón de modo oportuno o completo; **2)** la función paterna no tiene lugar sino perversamente, por lo cual el *complejo paterno* es malogrado; **3)** a través del recurso de la circularidad se reafirma la visión fatalista del personaje; **4)** la reducción del acto erótico, o bien a una elipsis, o bien a un acto violento reafirma lo irreconciliable de lo masculino y lo femenino, del hombre y la mujer, reducidos así a victimario y víctima, respectivamente, y **5)** la pulsión de muerte sofoca la pulsión de vida. Todo esto, no obstante, se resignifica en el plano del efecto estético, en la medida en que la posición receptora es movida a tomar distancia frente a estas representaciones: el efecto estético del cuento promueve, a través de la ironización de las opciones del protagonista, el distanciamiento frente a la venganza, la visión fatalista, la vivencia machista de la masculinidad y la identidad cerrada a la ipseidad, cerrada en sí misma, en una concepción en la que no solo el hijo da lo mismo que el padre, sino que un hombre da lo mismo que otro. Finalmente, la propia puesta en forma estética de la historia permite que se les dé sentido a la predominancia de la pulsión de muerte y al carácter fallido del complejo paterno.

En el caso de *La venganza*, si bien inicialmente el texto atrae la solidaridad de la posición receptora hacia las penurias del protagonista y de su madre, y lo hace empático frente a su ánimo vengativo, el distanciamiento se produce gracias a que este puede atender lo que el narrador-protagonista no atiende, y a que pueda notar su carácter deficiente para percibir sus alternativas. Quien lee sí atiende el vínculo entre la canción y otra vida posible, sí nota que el erotismo que conecta al protagonista con la muchacha puede

depararles a ambos una vida alternativa; quien lee desea el helado para los personajes y percibe caminos alternos a los abyectos y torcidos.

En esta medida, de un modo similar a Juan Pablo Castel, cegado por los celos, o a Macario, capaz de referir lo que ocurre, pero limitado cognitivamente para interpretarlo adecuadamente, el odio del protagonista de *La venganza* le impide considerar adecuadamente las alternativas que él mismo va refiriendo. Por ejemplo, hace una reflexión en la que se deja ver la conciencia sobre cómo el reconocimiento de la alteridad es condición para la piedad: «para no tener piedad hay que ver de lejos al hombre, verlo en la masa». Y añade: «Sentí una rabiosa compasión por todos los seres caídos. Y el Cojo era uno de ellos» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 147). Se trata de un tipo de conciencia *puesto* en el texto, a la vista de la posición receptora, de modo que ayuda a construir los efectos de sentido, pero que no permite al personaje obtener un *reinicio* a través del perdón. Así, la identificación inicial entre lector y personaje se va transformando en compasión, especialmente por su percepción de haber sido determinado a un destino invariable, por su fatalismo. Mientras para el personaje su destino está cerrado a la circularidad, de un modo fatalista, sin posibilidades de reinicio, quien lee experimenta la emoción del perdón, especialmente a partir de la escena de la confrontación entre padre e hijo, en la que este último tiene una epifanía, una comprensión repentina de que quien tiene en frente es *solo un hombre*. Esta experiencia sensible del perdón por parte de la posición receptora va acompañada de un proceso de comprensión de las circunstancias ajenas: de cómo los *caminos torcidos* pueden ir reduciendo las opciones de vida de cualquier persona y, en especial, de cómo el ánimo vengativo puede convertir a una víctima en victimario, con el costo sacrificial de su propia vida psíquica. El Cojo es descrito como un mal hombre, alguien merecedor de todo el odio, incluido aquel con el que quien lee es solidario, mientras que el hijo atrae hacia sí su solidaridad y compasión, y en el punto de giro final, que revela la circularidad del relato, también se le revela al lector que, en gran medida, padre e hijo son la misma persona: que el padre fue ese hijo y que el hijo se convertirá en ese padre, de manera que la compasión hacia la víctima (el hijo) se extiende hacia el victimario y se hace patente que cuanto media entre ser el uno o el otro son tan solo los *caminos torcidos*. El efecto de perdón intensifica el de comprensión de las circunstancias ajenas, incluidas las percepciones fatalistas.

Pachón Padilla (1988) destaca de la cuentística de Mejía Vallejo que «sus personajes no se dejan arrastrar por la todavía indoblegable naturaleza, ni paralizar por el implacable fatalismo» (p. 550). No obstante, no es así en el caso del protagonista de *La venganza*, quien, si bien ha podido sobreponerse a las adversidades de su vida, ha sido solo en función del único sentido que le ha dado: vengarse de su padre, y es este ánimo vengativo el que lo encierra en una fatalidad que engloba el sentido de su existencia (*ser para la venganza*) y que, como se desprende del final, pondrá en la misma posición a su prole. Tampoco es así en lo que concierne a otros personajes de *Cuentos de zona tórrida*: la percepción que tienen, en *La venganza*, madre e hijo del futuro y de su rol en el mundo, como una fatalidad, se extiende a los demás personajes de esta colección: Pardo (1990) identifica en ellos la convicción de no ser dueños de su destino: «parecen navío sin piloto distinto a aquel que sabe que se llega a la muerte» (p. 44). Esta recurrencia de la fatalidad sin duda obedece al contexto histórico en el que se inscribe y al que alude la colección: el periodo de La Violencia. En *La venganza*, la fatalidad de la violencia está elaborada estéticamente mediante el recurso de la circularidad: la violencia es un ineludible círculo vicioso que se hereda de padre a hijo. No hay lugar para el albedrío frente a la fatalidad.

Esto no significa que el cuento, en su conjunto, sea fatalista. No lo es gracias al distanciamiento que se produce entre el camino que el personaje ha tomado y el efecto de sentido que produce el texto en la posición receptora. La estética del cuento es la del perdón, no la de la fatalidad. Más que afirmar una ideología fatalista, el cuento se vale del fatalismo, como representación, para efectuar una crítica del estado de cosas que conducen a él. No critica al personaje ni al ser humano real, condicionados sociohistóricamente a tener percepciones fatalistas del mundo y de su lugar en la sociedad[86]; por el contrario, crea frente a ellos efectos de sentido relativos a la compasión y la solidaridad. Lo que se cuestiona, en cambio, es el sistema social que los rodea, y que admite y reafirma esa ideología. Es decir, el fatalismo representado, pero mediado por el distanciamiento irónico, se experimenta en la lectura como crítica del fatalismo.

Otra faceta de la fatalidad es lo irreconciliable de los mundos masculino y femenino, cuyo

---

[86] Más adelante se ahonda en la cuestión del fatalismo como rasgo de la cultura política colombiana, en particular en relación con su contexto de violencia.

mayor símbolo de reencuentro es la relación erótica, elidida en el cuento y simbolizada a través de una descripción de un paisaje inhóspito y violento: *las sombras tumbadas por el sol*. La muchacha encarna la posibilidad de salir del infierno que es Tambo, al tiempo que ella vislumbra en él una salida también para ella, hacia las tierras frías. «¡Helados! —volvieron a gritar más cerca, *pensé que con mi propia voz*», narra el protagonista. Su voz podría ser, podría haber sido, la que llama a refrescarse, a alivianarse, en medio de un entorno aplastante; el vengador, de haber seguido otros caminos, habría podido ser el que aligerara el peso del mundo, y ante este llamado «la lengua de la muchacha recorrió los labios» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 129). Sin embargo, esta fuerza alterna no es la que detenta el protagonista; la masculinidad que ejerce en el relato es la dominante, la de los galleros[87], unos hombres listos a derrotar a otros, y este llamado acalla el de la muchacha y acalla cualquier otra voz posible. Y esta fuerza es asociada a la pulsión de muerte, desintrincada, como se ha dicho, de la de vida, y dominante frente a esta.

No ocurre lo mismo en el plano del efecto estético, en el que la pulsión de muerte, triunfadora en lo representado, es intrincada con la pulsión de vida al tomar forma estética. La música, expresión de eros, de un lado, se asocia a la locura y, de otro, tiene como contraparte el sonido del tambor, ligado a la violencia y la muerte. Así, Mejía Vallejo suele condensar en sus obras la tensión entre erotismo y muerte. Sin embargo, más acá de lo representado, todo arte, todo ejercicio de simbolización, subordina la energía tanática a la de creación, y las intrinca. La contraparte del vengador es el artista que señala su sinsalida. Así mismo, la representación de la venganza, y de la violencia por extensión, como una fatalidad ineludible, es parcialmente subvertida, por un llamado a romper la espiral de una ley paterna perversa, que conmina al hijo a reincidir en el camino violento que, dado el contexto en el que se inscribe, el de La Violencia, remite a pensar en una suerte de compulsión de repetición que se extiende de los casos de individuos —que no se vengan *de* sus padres, sino que vengan sus asesinatos a manos de integrantes del otro partido en pugna (liberales vs. conservadores)— a la escala social,

[87] Las otras posiciones masculinas referidas son la del heladero (se le menciona como una *voz*, sin que se explicite su género, pero dado el contexto, se asume que es una voz masculina), la del *loco* que canta y la del sepulturero.

como se ahondará en el siguiente apartado.

El padre de la pulsión es también padre de la ley, pero de una ley perversa, podría decirse. Si bien en el plano de lo representado, el protagonista de *La venganza* se identifica con esta ley, es claro que se trata de una identificación sufriente: la adopta porque no percibe alternativa en un mundo regido por la fatalidad. Sin embargo, tras entregar el gallo a la muchacha junto con la promesa —que no cumplirá y que reiniciará el ciclo de daño y venganza—, se aleja llorando, y esta es la imagen que retiene el lector y que remarca su compasión. Si no ha ocurrido el perdón, sino un asesinato simbólico, un derrocamiento, en el plano de los personajes, el distanciamiento que acaece en el plano de la relación texto-lector permite repensar el relato en tanto una *fantasía* que favorece la sublimación del acto, transformado en simbolización. Tomada esta distancia, *matar al padre* «no es sino matar la fantasía de totalidad no castrada, alzándose en su lugar, en la estructura psíquica, el límite y la prohibición» (Gómez, 2009, p. 297).

Kristeva (2006) desarrolla un arquetipo sobre el complejo del padre, alternativo a los desarrollados previamente: el de la crucifixión de Jesús, como manifestación de la fantasía *el padre es golpeado hasta morir*, contraparte de *Pegan a un niño* (Freud, 1919), texto freudiano que ella contrapone a *Tótem y tabú* (1913). Desde su perspectiva, esta fantasía permite sublimar, o bien el deseo por el padre, o bien el deseo del padre, y favorece la identificación viril con este hombre torturado. Jesucristo tiene la peculiaridad de ser padre e hijo (y hermano), al mismo tiempo. Si bien *La venganza* no desarrolla la imagen del padre golpeado o torturado (aunque sí se menciona algún grado de abatimiento más bien sicológico), lo que sí interesa de la puesta en relación con este arquetipo es la lógica de la identificación entre padre e hijo. Según explica Kristeva (2006), para el inconsciente, este padre no es solamente el agente de la prohibición y el castigo, sino que él es el objeto del amor prohibido que, igual que el hijo, sufre la prohibición y el castigo. El hijo sufrirá lo que ha sufrido el padre: «Estamos juntos en el amor y en la culpa, ambos merecemos ser golpeados [por la vida] hasta morir. Solo la muerte nos reunirá» (sección 2). Se trata de un vínculo sadomasoquista y perverso (de una *père-version*, una versión perversa del padre y de su ley).

No obstante, dicha fantasía se encuentra en las bases de la fe cristiana y su sentido es contrarrestar el amor incestuoso del padre y hacia el padre, a través de su proyección en

un sufrimiento apasionado, como posible ruta de sublimación. La prohibición del incesto se expresa como un castigo infligido por el padre (*un niño es golpeado*) o sobre este (*el padre es golpeado hasta morir*), para finalmente permitir el amor del padre o hacia este en la reconciliación a través de un *amor intelectual infinito* (Spinoza) o de la *sublimación* (Freud). A través de estos, la identificación en el sufrimiento y la muerte, tiene como contraparte un componente de resurrección: el *yo* sufriente por desear/pensar, amar/ser amado es capaz de *representar* su pasión (y su goce) para sí mismo; esta representación es su resurrección: pensamientos, narrativas, pinturas y música son fruto de esto. Kristeva enfatiza en que el *yo* es capaz de ir más allá de sus progenitores, de sí mismo y de sus amores, pero con la condición de ser un sujeto en permanente disolución a través del análisis, lo cual presupone que no hay solamente un *padre muerto*, sino figuras paternas y amores, en plural, en los cuales el *yo* encuentra placer, los asesina y los resucita cuando habla, ama y piensa (sección 3). Y crea arte, se debe añadir.

Durante casi todo el relato, el protagonista de *La venganza* odia al padre al punto de desear asesinarlo; en el desenlace, la identificación que se produce con él es a través del daño, no del perdón, por lo tanto, no tiene lugar una transformación amorosa frente a este que permita superar el daño causado por él. Tiene lugar la comprensión de sus circunstancias, pero no el perdón que le permitiría al hijo reconciliarse con la cultura (el padre simbólico), con el agresor (el padre anecdótico) y con el pasado, mediante la elaboración de la huella interior, la huella íntima. En cuanto a quien lee, mientras se distancia del personaje, es decir, mientras toma conciencia de las vías negadas para él en el relato, se aproxima a su propia falta, a su propia insatisfacción frente a la *ley del Padre* y accede a la posibilidad del perdón, dispuesto en el relato como vía de sanación. Acompaña al protagonista mientras sale «pisando la sombra por el camino seco y solo», llora con él cuando este admite: «Me parece que iba llorando» (Mejía Vallejo, 1985 [1967], p. 148), y ocurre algún tipo de epifanía que le permite dar sentido a algo –o sospechar un sentido para algo– que había estado oscuro en su propia experiencia psíquica. Es decir, en el nivel del efecto se puede considerar la violencia del hijo hacia el padre como una *fantasía* y, desde el punto de vista psicoanalítico, como la elaboración de la salida adecuada del complejo

paterno[88].

El efecto estético, como se señaló en la introducción, implica un vínculo entre dos objetividades: el texto en sí mismo y los contextos que son encapsulados en este y activados, durante la lectura. Se puede pensar que hay algún grado de simetría entre el *repertorio* del autor y el de su lector ideal. En otras palabras: en la proyección textual del lector implícito, se le atribuye la capacidad de activar ciertos contextos encapsulados en la obra, entre los que, como se planteó más arriba, sobresale el marco sociohistórico en el que esta se produce, del que se nutre y al que responde: el periodo de La Violencia en Colombia, un contexto que remarca tanto el sentido social de *La venganza* como las implicaciones sociopolíticas de la estética del perdón, en cuyo horizonte se sitúa.

2.2. Algunas coordenadas de la visión estética de Mejía Vallejo

En esta sección se quiere situar el cuento *La venganza* en relación con dos marcos: **1)** el contexto sociopolítico de La Violencia, que el cuento convoca a modo de *repertorio*, y **2)** las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo, enmarcadas, además de la cuestión de la violencia política, en el subcampo antioqueño y en un periodo de transición social entre lo rural y lo urbano, con sus respectivos ecos literarios. Dichas búsquedas escriturales explican el modo en que alude a la violencia, pero siempre dentro de la lógica de la *refracción*, abordándola en su dimensión simbólica, apelando a mitos y arquetipos, que permiten darle sentido más allá de la coyuntura sociohistórica. El perdón y la comprensión son efectos de sentido que emergen de la puesta en relación entre el mundo social refractado y lo representado a través de las mediaciones antes dichas.

En la primera parte de esta sección se aborda la venganza contra el padre como metáfora

---

[88] Ignorar este segundo nivel sería incurrir en un tipo de análisis contenidista del relato, como si los acontecimientos y caracteres fueran reales y no signos tejidos en un entramado estético. A partir de ellos se puede extrapolar lo ético-cognoscitivo en relación con el mundo percibido y evaluado por el autor, pero lo más relevante es cómo, en la puesta en forma, la materialidad del texto viabiliza imágenes e ideas que no necesariamente son conscientes y que tienen potencial para erosionar las ideologías y para conectar con la dimensión íntima del lector. De hecho, este segundo nivel es el más relevante por cuanto la conexión de quien lee con el arte se produce principalmente a través de lo que en la posición lectora y en el texto es silencio.

de la violencia política: Tambo es Colombia, o al menos una parte significativa de ella, y la venganza es el germen de dicha Violencia. La vía abyecta de la venganza obedece, en parte, a la exclusión social y cultural que ha caracterizado la historia social de Colombia y que conduce a la sociedad a concebir su lugar político —siempre en el marco de unas estructuras de tipo autoritario—, o bien de un modo fatalista, o bien reaccionando a la opresión estructural mediante el recurso de la rebelión violenta. Se propone situar la obra de Mejía Vallejo, con énfasis en *La venganza*, en relación con ese contexto, y se extrapola, de la iteración que hace de los jóvenes vengadores, una visión crítica de los modos violentos de hacer política, en los que la venganza se constituye en una especie de *motor quietista*; unos modos de hacer viciados por lo repetitivo, que hace pensar en el *retorno de lo reprimido* y en la *compulsión de repetición*. Matar al padre, en el sentido perverso expuesto en los apartados anteriores, se asocia con el modo vengativo de asumirse políticamente en la escala social, a través de la rebelión violenta.

Aunque se insiste en el encapsulamiento de lo sociohistórico en la obra de Mejía Vallejo, cabe insistir en que el abordaje que hace el escritor antioqueño no se inscribe en la lógica del reflejo, sino en la de la *refracción*. La crítica coincide en valorar positivamente las mediaciones imaginativas y escriturales que le permiten un abordaje de la violencia que supera lo panfletario y la pretensión de reflejar la realidad, en particular, en los *Cuentos de zona tórrida*, que incluyen «La venganza», y en la novela *El día señalado*, en la cual Mejía Vallejo vuelca este relato como núcleo de uno de sus ejes narrativos. Entre dichas mediaciones sobresalen el énfasis en las historias individuales, la prevalencia de lo simbólico y lo mítico (como subtexto) y la apelación a estructuras narrativas de raigambre cinematográfica, especialmente las del wéstern.

2.2.1. La venganza contra el padre como metáfora de la violencia política

Al igual que Faulkner, Rulfo y García Márquez, Mejía Vallejo recrea una geografía imaginaria, y una sociohistoria de esos lugares que, no obstante, se vinculan con espacios reales: Tambo y Balandú[89] aluden a lugares de Colombia, y su ideación permite recrear

[89] Las obras de la saga de Balandú (y de la familia Herreros) son *Aire de tango* (1973), *Las noches de la vigilia* (1975), *Tarde de verano* (1980), *La casa de las dos palmas* (1988), *Otras historias de Balandú* (1990) y *Los invocados* (1997). Entre los *Cuentos de zona tórrida*, Tambo solamente es mencionado

mítica y simbólicamente la génesis y la historia de su conflictividad. Respecto a *El día señalado*, que transcurre en Tambo, Menton (2007 [1978]) dice que esta *deslocalización* «se aproxima a una representación nacional de la Violencia» (p. 166). En un sentido similar, Macías (1994) apunta que el pueblo descrito en esta novela «se erige en el arquetipo de la aldea latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta» (p. 16).

Frente a esta aldea arquetípica, aquí se desarrolla la hipótesis de que posiblemente, también en la escala social, la no resolución o la resolución mal llevada del *complejo del padre* puede explicar el círculo vicioso de la violencia en Colombia. Esta intuición parece quedar recogida en *La venganza*, cuento que participa de lo que Troncoso cataloga como *búsqueda del padre* en la obra de Mejía Vallejo. El rol del *padre*, en la escala social, lo ejercen los partidos y los líderes políticos, algunos de los cuales, para el caso colombiano, han tendido a encarnar al *padre de la pulsión*, el que demanda venganza; pero el padre simbólico es también el Estado mismo, que produce la exclusión social y cultural de sectores masivos de su población, frente al cual se rebelan los hijos en búsqueda de la instauración de un *pretendido* nuevo orden, excepto que, al igual que en el cuento, los hijos se terminan adhiriendo a los modos perversos de hacer de este padre que cuestionan. El padre líder político demanda derrocar al padre Estado. La ley del padre puede ser abyecta; sin embargo, la revolución que se le opone —incluso la revolución justa—, si es motivada por el ánimo vengativo, instaura una nueva ley perversa y conmina a la circularidad, a la sinsalida de la repetición. Esta forma en espiral de la violencia hace pensar en la *compulsión de repetición* llevada a la escala social.

Por otra parte, la historia social de la violencia en Colombia está compuesta también por historias individuales de hijos e hijas, padres y madres, hermanos y hermanas, esposos y esposas, impelidos a participar de la política por la vía violenta, con la motivación de vengarse de los miembros de otro grupo, considerados responsables de las pérdidas de sus seres queridos: el hijo venga al padre, convirtiéndose en victimario, y el hijo de la nueva víctima reinicia el ciclo. Y, como se ha insistido, vengar al padre biográfico es

---

en «La venganza». Igualmente lo es en *El día señalado*; allí, este pueblo se sitúa en la misma cartografía imaginaria de Balandú, territorio que va a ser central en la saga de los Herreros. De acuerdo con Corbetta (2000), «Balandú forja desde la literatura una comarca imaginaria compuesta por los rasgos distintivos del pueblito antioqueño de ese momento» (p. 379).

también vengarse del padre simbólico, en el marco de culturas abyectas. Lo que se juega en la venganza puesta en la escala social es la ausencia simbólica del Padre, es decir la ausencia del límite que traza la ley —una ley bajo la que la ciudadanía se perciba abrigada y con la que, por tanto, pueda identificarse *como hija*—, sin el cual lo abyecto se desborda y se convierte en imperativo.

La cultura de la abyección se enraíza en la cultura política colombiana, caracterizada por una estructura de autoritarismo-sumisión, que da lugar a actitudes fatalistas o a salidas revolucionarias por vía de la violencia. Así mismo, tiene en su base una estructura que, aunque patriarcal, se caracteriza por padres que abandonan (el vengador es, con frecuencia, un hijo sin padre, sea porque este lo ha abandonado, sea porque la violencia se lo ha arrebatado) y a modelos de masculinidad asentados en ideales arcaicos de honra, cuya restauración es un motivo frecuente del vengador y un detonador de la agencia masculina del héroe, el guerrero, el mártir, el justiciero.

2.2.1.1. Autoritarismo, fatalismo y exclusión social

Craig y Cornelius (1980) definen la tendencia autoritaria como la preferencia por líderes fuertes y autócratas y por la baja tolerancia a las opiniones minoritarias (p. 350). De Adorno y sus asociados, retoman el concepto de *personalidad autoritaria*, entendido como un síndrome de personalidad caracterizado por tendencias antidemocráticas implícitas —prefascistas y etnocéntricas—. Para ellos, quien tiene personalidad autoritaria tiende a glorificar, a ser sumiso y acrítico de las figuras de autoridad de su grupo, y a maltratar a los miembros del *out-group* (p. 346). Respecto al sistema político, abordan la tendencia social autoritaria con base en el modelo de Juan Linz: pluralismo limitado (no responsable), baja movilización social, débil incidencia ideológica en la toma de decisiones por parte de las élites y ejercicio arbitrario del poder por un líder o un grupo pequeño (p. 351).

Son características del binomio autoritarismo-sumisión: pensamiento dicotómico maniqueo, acriticidad frente a figuras de autoridad y frente al orden establecido, confianza en el heroísmo, intolerancia, machismo, racismo, falta de esperanza y fatalismo acerca del futuro, percepción de incompetencia política o de imposibilidad de incidir en el sistema político o en cualquier otro tipo de entorno. Se vincula con estructuras mentales

antiguas y rígidas, con culturas políticas elitistas, con subculturas políticas conservadoras (como expresión de la posición privilegiada dentro del sistema de los grupos que las cultivan o de su acriticidad) o apáticas, y con entornos en los que abundan las normas, pero son débiles los lazos sociales, de modo que si hay vinculación con el sistema, no es por una conexión real con los líderes, sino por el interés egoísta de conservar gratificaciones económicas.

La estructura del autoritarismo-sumisión se corresponde con la denominada *personalidad autoritaria*. Al hablar de autoritarismo-sumisión no se debe pensar en un continuo, con un punto intermedio de equilibrio de las relaciones de poder; se trata de dos caras de la misma moneda. En una organización jerárquica se asume uno u otro rol, en reconocimiento de las relaciones de poder establecidas e inapelables. Es decir, no solo comparten este sistema quienes se benefician por el orden que respalda, sino sectores importantes de otras clases que lo han aprehendido como el único orden posible e incluso deseable.

Se trata de un sistema claramente asociado con estructuras mentales conservadoras, como las descritas por Goldmann:

> Las estructuras y las categorías mentales antiguas, que persisten en la conciencia de la mayor parte de las gentes, les impiden aprehender la nueva realidad, que es esencial en la medida en que ella estructura, efectivamente, la vida cotidiana de los hombres, incluso aunque muchos no sean conscientes de ello (Goldmann, 1975 [1956], p. 190).

Siguiendo esta idea, y teniendo en cuenta que la historia social es un continuo constituido sobre las tensiones entre continuidades y rupturas, cabe preguntarse hasta qué punto las estructuras culturales premodernas más profundas, como el autoritarismo, siguen estando en la base de las estructuras políticas modernas, a tal punto que pueden hacer que incluso aquellos que se encuentran en posiciones desventajosas acepten sin cuestionar su lugar en la sociedad y las normas que han llevado a ese estado de cosas y lo conservan. Esta actitud fatalista frente al devenir social se inscribe en la estructura autoritaria.

En el esquema de autoritarismo-sumisión, el polo de la sumisión se corresponde con percepciones del mundo fatalistas. La percepción de las relaciones sociales establecidas como un estado irrevocable es un fuerte sustento para explicar la postura acrítica de

grandes sectores de la población que se convierten en prolongadores del sistema a pesar de que ocupan posiciones muy desventajosas dentro de este. El fatalista percibe las instituciones como fuentes de las normas cuya legitimidad está fuera de discusión. De estas, solo espera las coacciones, no las garantías. Los rostros detrás de las instituciones están velados y distantes. Ningún lazo lo une a ellos. No hay bienestar, no lo espera. Tampoco tiene nada que decirles. La política no es lo suyo. Lo suyo es lo que traiga el destino. Es decir, la continuidad de la sumisión. No percibe que tenga libertad ni albedrío para enfrentar lo determinado (por Dios, la naturaleza, los patrones, los mayores, los de sexo masculino).

Wilson y Wildavsky atan directamente el fatalismo a la cultura política apática, la cual, para ellos, se produce en un entorno en el que abundan las normas, pero los lazos del ciudadano con el grupo de donde provienen son débiles, y Wildavsky entiende el fatalismo como la actitud de *lo que ha de ser que sea* (citados por Velásquez, Losada y Sánchez, 2003, p. 22). Es decir, lo que sea decidido por otros será aceptado; de modo que el fatalismo es asociable, sobre todo, con el tipo de apatía de los que no se sienten competentes para participar y además no creen que puedan cambiar nada con su participación.

Se trata de una actitud política extendida en Latinoamérica. Craig y Cornelius (1980) citan a Fromm y Maccoby, quienes hicieron un estudio de la provincia mexicana y hallaron que el modo de socialización más frecuente era la sumisión, entendida como falta de esperanza y fatalismo acerca del futuro, sensación de carencia de poder para cambiar los eventos, sumisión a la naturaleza y la voluntad de Dios, sumisión de los jóvenes ante los viejos, de las mujeres ante los hombres y de los pobres ante los ricos (p. 347). Cuentan además que, según un estudio de Cornelius, los habitantes de la Ciudad de México que habían nacido y crecido en áreas rurales mostraban tendencias significativamente más autoritarias, definidas por la preferencia por líderes fuertes y autócratas y por la baja tolerancia a las opiniones minoritarias. A esta tendencia la denominan *caciquismo* (p. 350).

Algo similar encuentra Mejía Quintana (2006) en su análisis de la cultura política colombiana. Dice que «el enraizamiento de un *ethos* autoritario en una significativa porción de la población [...] se refleja en una predisposición a conformarse acríticamente

con los mandatos del poder investidos por el sujeto de autoridad» (p. 6). Para el caso mexicano, desde la perspectiva de Craig y Cornelius, la explicación es que hay ciertas actitudes, valores y creencias altamente estables que se conservan en el campesino y el habitante de bajos ingresos promedio, que es importante tener en cuenta para comprender su tolerancia a la inequidad socioeconómica y que operarían incluso bajo otras condiciones estructurales (p. 381). Estos argumentos concuerdan con las posiciones de Kavannagh (1980), acerca de la vigencia de valores derivados de estructuras antiguas, y de Goldmann (1975 [1956]), sobre las estructuras mentales antiguas como problema para aprehender la nueva realidad. Se trata de explicaciones que atan la estructura autoritario-sumiso a la cultura. Ahora se mostrará ese vínculo con la estructura política.

Una explicación del autoritarismo, específica para el caso de Colombia, se puede deducir de la apreciación que Delgado y Rico (1992) hacen de su historia política. Según ellas, «la historia de la sociedad colombiana se ha caracterizado por la exclusión permanente y sistemática de grandes grupos» (p. 46) y «en la medida en que estas minorías se perciben como inferiores, se legitiman, a través de la costumbre, normas de convivencia basadas en la dominación» (p. 48). Wills (2002) complementa:

> Excluidos de los escenarios de la gran política reservados para la gente *comme il faut*, los sectores populares se situaron en un lugar adentro y afuera del régimen desde donde les fue difícil nombrarse claramente, enunciar su malestar y promover proyectos propios (p. 46).

Wills relata cómo se consolidó ese estilo político de élites, y por tanto excluyente:

> Luego de la Independencia, entre las esferas política y cultural se produjeron disonancias [...] si por un lado las prácticas políticas promovieron la construcción de redes multiclasistas de tipo clientelista que permitieron la inclusión de sectores populares [...] por el otro, las representaciones culturales sobre la autoridad y el prestigio social, promovidas por las élites político-intelectuales legitimaron una distinción entre política profana y gran política que justificó la exclusión de los otrora incluidos (p. 45).

Y destaca como característica del sistema político colombiano «la combinación de inclusión clientelista / exclusión cultural» (p. 46). Para Pateman (1980) la separación de la esfera políticay la participación política popular, de otras esferas de la vida social es característica estructural central de la teoría liberal» (p. 65), y si bien se puede interpretar

que no es realmente una característica estructural de la teoría liberal, sí ha sido, en la práctica, un efecto de su implementación. Según Delgado y Rico, esta forma de estado y de democracia se consagró en Colombia con la Constitución de 1886 que, para la élite política y económica de la época, «garantizaba la continuidad de sus privilegios en el poder» (p. 30). Y añaden que

> sobre esta base se afianzó un proyecto político, y se fue perfilando a lo largo de un siglo un tipo de sociedad en la que predominaron el autoritarismo, la exclusión de la mayoría de la población de los beneficios del desarrollo y del acceso a la toma de decisiones políticas, el fortalecimiento de los privilegios económicos de los estamentos agrarios e industriales, el ahogo de las iniciativas locales, el clientelismo partidista y los marcados desequilibrios regionales (p. 31).

Los antecedentes de este modo de relación probablemente se podrían rastrear hasta los inicios de la humanidad; sin embargo, para el caso latinoamericano hay un antecedente definitorio y dramático: la Conquista y la Colonización de América, periodos en los que se establecieron relaciones jerárquicas por motivos de raza y origen, cuyos efectos son rastreables hasta el presente. Uno de los hechos más dramáticos es la aniquilación de las culturas indígenas o el arrebatamiento del *nombre del Padre*: a los indígenas se les quitan su nombre y su dios; se les inflige una herida que los deja sin padre.

Todos estos aspectos explican tanto la *soledad de padre* correlatada en la literatura latinoamericana como los estilos de liderazgo autoritario y las percepciones fatalistas respecto a las posibilidades de participar políticamente y transformar la sociedad, que han estado en juego en Latinoamérica (pero no hay que perder de vista que las investigaciones sobre culturas políticas han encontrado estos rasgos también en Estados Unidos y Europa). De modo que las historias literarias no distan excesivamente de lo que ha acontecido en la vida política y, si se cierra el plano, en la vida psíquica de los poderosos y sus gobernados.

2.2.1.2. La Violencia, jóvenes vengadores, rebelión y compulsión de repetición

La historia de Colombia está atravesada por una conflictividad violenta prácticamente ininterrumpida: a la guerra independista la suceden las pugnas por imponer su modelo de país, entre centralistas y federalistas, radicales y conservadores, liberales y conservadores

y, más recientemente, entre el Estado, las guerrillas, los paramilitares, los narcotraficantes y otros grupos de delincuencia organizada a gran escala. El periodo de La Violencia (1948-1964) es la denominación que se le ha dado al periodo de mayor escalamiento de la violencia bipartidista entre liberales y conservadores, a partir del asesinato del candidato presidencial y líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán, tras el cual se desata el Bogotazo, levantamiento que luego se extiende a otras regiones del país, da lugar a confrontaciones ciudadanas, se degrada en la conformación de guerrillas liberales y grupos paramilitares conservadores, los cuales llevan a cabo tanto masacres como asesinatos selectivos a lo largo del país, y crea las condiciones para el surgimiento de las guerrillas comunistas FARC-EP y ELN.

La Violencia ha sido el periodo de confrontación violenta entre liberales y conservadores de mayor sevicia y mayor duración continua, si bien tales confrontaciones entre integrantes de los dos partidoss son de vieja data: anteceden por un siglo La Violencia, si se cuentan las guerras sucesivas entre radicales y conservadores del siglo XIX, la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y sus sucedáneas, entre liberales y conservadores, en la primera mitad del siglo XX. Entre las causas de su continuidad se pueden considerar el ánimo vindicativo y el odio arraigado entre los integrantes de los dos partidos; en esa medida, La Violencia se inscribe en las dinámicas de violencia espiral características de dos siglos de conflictividad violenta. De hecho, si bien en este trabajo se acoge la delimitación del periodo que abarca la conflictividad entre 1948 y 1964, tomando el Bogotazo como hito de inicio, otros analistas del fenómeno apelan a rangos más amplios, que pueden abargar incluso desde los años 20 del siglo XXI y, sin negar las especificidades de cada conflicto concreto y cada periodo, se pueden identificar vínculos estrechos entre unos conflictos y sus predecesores, e inscribirlos todos en una sola espiral de violencia.

De manera que lo que explica Urdaneta Arbeláez (1960) respecto a La Violencia puede aplicarse a otros conflictos colombianos: «Producido el primer ataque sangriento de liberales contra conservadores o viceversa, el proceso se desarrollaría automáticamente; vendría entonces el deseo de venganza y quedaría urdida la cadena de la violencia, que

después, sería imposible de romper» (p. 286)[90]. En efecto, un rasgo sobresaliente de las modalidades de aniquilamiento que tuvieron lugar durante La Violencia (1948-1964) es la espiral de venganza en la que se basaba esta violencia partidaria, como lo registran Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna (1962). Uribe Alarcón (2018 [2004]) dice al respecto:

> Es imponsible establecer la ley de equivalencias que alimentaba la cadena de las venganzas. Por la muerte del padre, de la madre, de un hermano o de un hijo del jefe de cuadrilla, era posible que se necesitaran muchas muertes del otro bando […] En la mayoría de los casos, si no podía desagraviarse la muerte de un pariente liquidando al autor material de dicho asesinato, se escogían algunos copartidarios suyos que lo sustituían. Estos reemplazos no solo abarcaron a los familiares y a los copartidarios, sino a todo aquello que estuviese ligado con quien se deseaba liquidar, su mujer, sus hijos, sus animales, su casa y sus cosechas (p. 83).

Del mismo modo, destacan la relación entre la impunidad y la búsqueda de venganza por parte de quienes, siendo niños, fueron «testigos impotentes de la violencia sin límites contra sus progenitores. La afección de cuanto les había acontecido despertó al término de la adolescencia, en rudo pero explicable resurgir de pretéritas ofensas» (p. 416). La venganza es también una de las motivaciones de los jóvenes bandoleros (p. 163), y la capacidad de llevarla cabo con la mayor crueldad es una expresión apreciada de liderazgo en las guerrillas de la época (p. 264).

Destacan el rol de los jóvenes en la violencia del periodo, primero, como víctimas y, luego, como victimarios: «Un alto porcentaje de los actuales autores de crímenes atroces hace parte, precisamente, de los llamados *hijos de la violencia*» (2020 [2005], p. 243), y añaden: «Lesionado tremendamente en su psiquis porque cuando niño presenció el espectáculo brutal de la tragedia, el antisocial joven es el fruto peor de la violencia». Para

---

[90] Sobre este libro es necesario señalar que su autor fue presidente designado de Colombia del 5 de noviembre de 1951 al 13 de junio de 1953, periodo en el que, de acuerdo con Lara Salive (2019), «la violencia alcanzó dimensiones espeluznantes» (p. 21). El periodo 1950-1953 también es destacado por Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005]) como uno de los de «mayor destrucción y sadismo» (p. 435). La interpretación del conflicto que propone Urdaneta es catalogada por Valencia Gutiérrez (2012) como «reaccionaria». Dice que Urdaneta «considera a La Violencia como una estrategia global de los líderes marxistas para conquistar el mundo» (p. 70). Aun así, está entre los antecedentes mencionados por Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, precisamente en lo referente al rol de la venganza.

ellos, «el nuevo tipo de malhechor es ante todo desarraigado, pues empieza a sustituir las normas que antes regían su conducta por otras adaptadas a las nuevas condiciones de violencia […] Su existir se desenvuelve en un ambiente de zozobra, en ideación permanente de aventura, de autorrealización en compromisos mortales, sin significado trascendente» (p. 375).

Los caminos torcidos, recorridos por el protagonista de *La venganza,* son los mismos que transitan estos jóvenes: «Nuestro hodierno antisocial bandolero deja el sendero conocido porque la tropa lo persigue o porque la táctica de guerrillas lo obliga a buscar atajos insospechados y rastras ocultas para el asalto por sorpresa» (p. 376). Y su participación en la vida social es a partir de un sistema de valores discrepante del acuerdo social recogido en la ley, es decir, abyecto: «irrumpe en el plano social con una escala de valores nueva, pero deformada y anormativa, resultante de su bajo nivel ético-cultural» (p. 378). Es esa propensión a la abyección la que mejor explica incurrir en la venganza, puesto que si bien, el punto de partida de la venganza puede ser un daño objetivo, en palabras de Uribe Botero (2009), «el perpetrador no solamente viola un sistema de prohibiciones arraigadas, sino que de una u otra manera, insulta dichas prohibiciones» (p. 166); es decir, la ejecución de la venganza convierte al vengador en perpetrador, en quien insulta dichas prohibiciones, en quien rompe la ley de Padre. Por otra parte, el menosprecio por las vidas ajenas se enlaza con la poca valía que le atribuye a su propia vida, abocada a la muerte de un modo fatalista: «Con dominante vivacidad también surgen en él actitudes fatalistas porque tiene la certeza de que cualquier día lo matan. “Mientras tanto, hay que hacerles [a los que concibe como enemigos] el mayor daño que se pueda”, es su frase textual» (p. 379).

No obstante, sin desestimar la relevancia de la motivación vindicativa, ven en la reputación honrosa de la venganza una fachada cínica de móviles netamente económicos:

> Un grupo puede organizarse para vengar cruelmente a sus muertos en nombre de un partido político, matando a los de color político contrario, pero en realidad también para apropiarse de los bienes de las víctimas; u otro se proclama defensor de la fe para expulsar o matar miembros de otras sectas, pero en realidad para defender intereses creados locales (p. 545).

La venganza es, pues, una de las motivaciones que mueven a la violencia en la lucha

interpartidista, pero junto con intereses de dominación política y económica.

Por otra parte, la violencia del periodo obedece a dos conjuntos de actitudes disímiles que se expresan en dos violencias: entre liberales y conservadores, en una pugna por el acceso a un poder enmarcado en el Estado existente, y por parte de las guerrillas de izquierda, que buscaban su transformación radical. A pesar de esta diferencia de orientación, dichas actitudes también estaban hermanadas en su vínculo con estructuras de pensamiento autoritario, su recurso a la violencia y su incapacidad para concebir verdaderos reinicios, basados en el perdón o en el reconocimiento de los otros, lo cual implica comprensión de sus circunstancias y disposición a la tolerancia.

En cuanto a la primera pugnacidad, entre liberales y conservadores, se quiere destacar el abandono de la dirigencia política frente al pueblo y su condena ambivalente de la violencia, lo cual configura la perversidad del lugar del padre simbólico: ausente y ambivalente. Si en el plano político-social, el líder político ocupa la posición del padre, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, es eso lo que los liberales salen a vengar a las calles: el asesinato del padre. Los dos bandos en pugna son hijos de padres distintos, pero, al mismo tiempo, dada la ambivalencia entre la inclusión clientelista y la exclusión cultural, señalada por Wills (2002), no son hijos de ninguno o han sido abandonados por ambos, y los hermana esa condición de abandono que describe Alape (2018) a propósito del intento de toma de la Casa de Nariño (palacio): «Y ese pueblo honroso en ofrendar su vida en los intentos de la toma de Palacio, en ese momento decisivo no encontró ninguna orientación ni vinculación con sus dirigentes; fue abandonado a su ilusión y a su propia derrota» (p. 21).

La ambivalencia por parte de la dirigencia de los dos partidos se expresa en una casi simultánea censura frente a la violencia acaecida, en paralelo con discursos incendiarios y guiños de complacencia con la movilización violenta. Para Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna (2020 [2005]), los bandoleros «se cobijan con rótulos políticos a pesar del repudio que les han dado los directores de los partidos» (p. 380). La tematización literaria de la venganza en este cuento, y en la novela, correlata la visión de Mejía Vallejo sobre el conflicto armado colombiano de la época: «Los mismos políticos y gobernantes de turno han estimulado la venganza, el odio. Unos en los púlpitos, otros desde los directorios políticos, otros más desde el gobierno o el Parlamento, o en las plazas públicas,

o desde los medios de comunicación. Es una cadena de venganzas sobre venganzas» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 419).

El lugar del padre en la escala social, como se ha dicho, lo ocupa el líder político; no obstante, al mismo tiempo, lo encarnan el Estado y el conjunto de su institucionalidad, quebrada, ambivalente y excluyente, como se ha anotado más arriba. La rebelión violenta se puede interpretar como una alianza de los hermanos para aniquilar al padre abusivo, perverso, al padre de la pulsión de *Tótem y tabú*. Y en ese afán justiciero, como ocurre con frecuencia, se pueden confundir el sentido de justicia con el deseo de venganza. La venganza se puede entender como un impulso por vengar siempre al padre (al biológico y, por extensión, a los miembros de la estirpe, de la comunidad, del partido, al líder político…); pero, como se ha insistido, *vengar al padre* conlleva siempre *vengarse del padre*. Así que, en la rebelión violenta, aunque se ataque al Estado para vengar, en su caída, a las que han sido sus víctimas, es decir, al padre, necesariamente se incurre en el camino abyecto, en la traición del acuerdo social, del no matarás. *Matar al padre* no debe consistir en ocupar el lugar de ese padre imaginario, tiránico y todopoderoso, ni matar al Padre de la ley, en el sentido de violentarla radicalmente para instaurar una nueva, lo que implicaría la identificación con el padre fantaseado, todopoderoso. Si este es el camino, ante el tirano derrumbado, se yergue un nuevo tirano. Uno de izquierda frente a uno de derecha o viceversa, puesto que lo que no se derroca es precisamente la imposibilidad de perdonar y, en esa medida, de transformar la estructura autoritaria y excluyente.

Tomando en cuenta lo anterior, es posible leer en la circularidad fatalista de *La venganza* una metáfora de la política, entendida como círculo vicioso, asociación que también se ha efectuado en relación con la narrativa latinoamericana, como lo recoge López Tamés, cuando se refiere a la *soledad del padre* y a la búsqueda americana identitaria, que se ha estudiado en especial en las llamadas novelas de dictador. En este nivel, derrocar al Padre y ocupar su lugar para hacer un ejercicio del poder casi idéntico al suyo, se adhiere a la frase escéptica *las cosas solo cambian para seguir igual*.

Como se ha señalado, el cuento *La venganza* está volcado en la novela *El día señalado*, en la que este, como eje de la historia individual de venganza, se articula con una historia social con varios protagonistas. Las dos se van tejiendo, generando unas textualidades paralelas y se insinúa una correlación entre la rebelión armada y la búsqueda de venganza

contra el padre, dado el paralelismo entre los capítulos alusivos a la confrontación entre guerrilla y fuerzas del Estado, y los dedicados a plasmar el recorrido del hijo en búsqueda de venganza contra su padre, y en el desenlace de las dos líneas de acción: el hijo derrota al padre en la riña de gallos mientras la guerrilla se toma el pueblo[91], lo cual es celebrado por el pueblo al tiempo que el hijo va ganando la simpatía y el respeto del público en la gallera.

Ávila Rodríguez (1976) identifica estos dos ejes paralelos en *El día señalado*, para los que Tambo «constituye el elemento de unión»: «el Tambo de la violencia, ejercida por soldados y guerrilleros, y el Tambo de la gallera, las riñas y las peleas» (p. 359). Este último eje es el que corresponde a los desarrollos que tiene el relato de *La venganza* en *El día señalado*. De este modo, se articulan dos esferas de acción de la venganza y la violencia: la personal y la sociopolítica (Menton 2007 [1978], p. 163; Capote-Díaz, 2012, p. 24)[92], y la novela desarrolla lo que no está dicho en el cuento, pero que, aun así, constituye un necesario horizonte interpretativo para su análisis, dado el contexto histórico al que responde: el periodo de La Violencia.

Se puede interpretar que entre las dos esferas hay una relación, o bien de retroalimentación (las violencias individual y colectiva se nutren mutuamente), o bien de causalidad; esta última admite pensar la esfera individual también como originaria, mítica y, en este sentido, atemporal. Menton (2007 [1978]) atribuye a la novela una mistificación poética consistente en la alternancia entre los capítulos dedicados a La Violencia y los dedicados a la venganza personal y su convergencia en el desenlace en el que «coinciden los dos enfrentamientos, entre padre e hijo en la gallera, y entre guerrilleros y soldados en el pueblo»[93] (p. 152). Añade: «Aunque la llegada de los guerrilleros, la muerte del sargento y la derrota del Cojo Chútez en la gallera marcan el triunfo de los *buenos*,

---

91 Esta coincidencia es observada brevemente por Menton 2007 [1978], p. 163; Escobar Mesa, 2000b, p. 22-23, y 2013, p. 58; Capote-Díaz, 2012, p. 24. Troncoso (1990) también destaca «la relación entre la historia social y la historia individual» en esta novela (p. 61).

92 Escobar Mesa (2000b) también analiza los dos ejes y su entrecruzamiento, pero no con el sentido de los autores mencionados: un eje social y otro individual.

93 Si bien el crítico estadounidense considera *El día señalado* como «la más digna de un análisis literario» entre las cuarenta y siete novelas de la violencia, publicadas entre 1951 y 1971, que él contabiliza, no la considera parte de la «primera constelación de novelas colombianas» (p. 152).

también marcan el triunfo de la violencia» (p. 156).

Tomando como base este paralelismo, se puede considerar que la venganza se inscribe, en el plano colectivo, en la circularidad de la historia social, como lo hace en el cuento en la circularidad de la historia familiar. A tal sazón, se puede abordar la violencia, en su carácter vengativo, como una acción *repetitiva*, más que reflexiva, en los términos de LaCapra (2005 [2001]) expuestos en la introducción; esto es, como un *pasaje al acto*, propio de la *compulsión de repetición*.

La circularidad es la forma narrativa tanto del ciclo de daño-venganza-daño tanto como parece serlo de la historia de la violencia en Colombia; así lo destaca Fals Borda (2020 [2005]): «Por periodos sucesivos, la violencia y el terror vuelven a levantar su horrible cabeza enmarañada de meduza, como copia casi fiel de lo ocurrido antes» (p. 11). También es la forma narrativa del trauma no elaborado, lo cual, según LaCapra (2005 [2001]), «es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia» (p. 156).

No es secreto que, en la historia política reciente de Colombia, los procesos de paz han encontrado escollos en las personalidades de quienes tienen poder de decisión o ascendencia sobre la opinión pública. Por ejemplo, la familia de Pedro Antonio Marín (Colombia, 1930 – 2008), conocido por su alias de Manuel Marulanda Vélez o Tirofijo, una familia liberal, fue víctima en 1949, en Ceilán (Valle del Cauca), de un ataque perpetrado por pájaros y chulavitas, grupos armados conservadores, en un ataque en el que asesinaron a 150 personas y quemaron sus casas. «Este fue, según su testimonio a diversos historiadores, el motivo de su vinculación a las guerrillas liberales» (Colombia. Comisión de la Verdad, 2022). Se puede interpretar que esta herida psíquica lo impulsó a enmascarar su venganza, seguramente de modo no consciente, bajo la apariencia de un proyecto político insurgente; él se hizo el guerrillero más viejo del mundo y murió sin haberse desmovilizado, a pesar de haber participado en procesos de negociación de paz con un Estado al que, como institución, nunca habría podido perdonar. En la otra orilla, Álvaro Uribe Vélez (nacido en 1952), fue electo presidente de Colombia en dos periodos consecutivos, de 2002 a 2010, bajo el estandarte de mano dura contra la guerrilla; su padre Alberto Uribe Sierra fue asesinado en 1983 por la guerrilla de las Farc, comandada por

Manuel Marulanda. El discurso público de los dos se caracterizó por su inflexibilidad.

A lo que se quiere apuntar es a que las heridas psíquicas, los daños no reparados, pueden estar en la base de las violencias declaradas, debido a la ausencia de ejercicios de perdón y reparación. Y estos dos poderosos de la historia reciente suceden a otros poderosos en una cadena de víctimas y victimarios que se extiende, probablemente, más allá de las guerras de independencia y de las pugnas entre partidos políticos y corrientes ideológicas, a la violencia de la Conquista, de la esclavitud, de la Inquisición… Heridas que paralizan la historia en la circularidad de la violencia y en la inmovilidad política, siempre dentro de las estructuras de autoritarismo-sumisión. La venganza, así sea en forma de ira justiciera, de revolución, como ha señalado Sloterdijk, es un "banco de ira" (Sloterdijk, 2010: 79-83).

La literatura ha hecho metáfora constante de esa impasibilidad, de esa detención del tiempo psíquico que es el círculo daño-venganza-daño, de esa identificación perversa con el Padre que no permite transformar las relaciones políticas, de ese vaciamiento identitario que significaron la Conquista y la Colonia, y la ha elaborado bajo la metáfora del *padre ausente*, portadora de diversas fantasmáticas y elaboraciones psíquicas de la *falta*, y casi siempre se ha tratado de elaboraciones en las que la ausencia paterna se asocia a la melancolía o la abyección. Para Vattimo (2002c), «lo que Nietzsche intentó imaginar con la idea de superhombre es una sociedad libre, es una subjetividad que no reproduce los modelos del padre […] invita a quienes han sido hijos a nunca ser padres como emulación de un ídolo de poder y saber» (pp. 80-81). Pero la no emulación del padre como ídolo de poder y saber no tiene que traer consigo el rechazo radical de este. El padre, también es símbolo de la cultura y, por tanto, de la comunión con los otros; en su rechazo radical subyacen, o bien la melancolía o bien la abyección, y casi siempre la violencia.

2.2.2. Las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo y el problema literario de la violencia

A partir de una historia familiar, caracterizada por el abandono y la venganza, que se reiteran en un bucle, forma de la fatalidad, Mejía Vallejo sintetiza una visión crítica respecto al continuo retorno de la violencia política en la historia de Colombia, historia concebida, entonces, como un círculo vicioso: no avanza, se repite. Se ha planteado que, aunque se recree un mundo en el que la fatalidad impera como ley, lo que se despliega

desde *La venganza* es una crítica del fatalismo y de las estructuras sociales y culturales en las que se enraíza.

En este apartado se quiere situar esta visión crítica en un segundo marco: el de las búsquedas escriturales del autor, caracterizadas por varias tensiones: **1)** entre la tendencia de la literatura de la época a abordar la violencia política dentro de lógicas del *reflejo* y con un ánimo no solo veritativo sino sentencioso, y las búsquedas, de algunos autores, de lenguajes literarios autónomos para abordar la realidad acuciante de la violencia, esto es, dentro de lógicas de la *refracción* que darían lugar a escrituras del *realismo de la otra realidad*, como lo denomina Adoum (1979 [1972]); **2)** entre el efecto crítico que produce la narrativa de Mejía Vallejo respecto a la violencia y las masculinidades abocadas a esta, y su fascinación con esta y con aquellas, con el *thymós*, para usar el concepto propuesto por Sloterdijk; **3)** entre la tradición escritural antioqueña centrada en lo rural y la apertura a lo urbano y cosmopolita, tendencias correlativas a las transformaciones sociodemográficas de los años 50 y 60.

Con el fin de dar cuenta de dichas tensiones, se hará una aproximación a la particularidad de la prosa de Mejía Vallejo a la hora de afrontar la violencia, a su visión respecto a ella en diferentes ámbitos, a la recurrencia en su obra de la madre abandonada, de la venganza y del hombre aventurero, pistolero, vengador y abocado a la muerte. Es innegable que un componente central del *habitus* de Mejía Vallejo lo conforma su propia experiencia de La Violencia y las violencias que la antecedieron, puesto que, como señala Morales Benítez (1987) con acierto, «lo intelectual no reverdece solo, ajeno a lo que lo rodea, limpio de los circunstanciales apremios» (p. 70). Así mismo se abordará el recurso frecuente que hace el narrador antioqueño de la estructura del wéstern. Finalmente se hará una aproximación a la caracterización de la escritura de Mejía Vallejo respecto a algunas tensiones y transiciones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño. En algún sentido, estos marcos apuntan a cómo se constituyen el *habitus* del escritor (Bourdieu, 1995 [1992]) y la particularidad de su *escritura* (Barthes, 2003 [1972]), en la cual este, hasta cierto punto, se proyecta.

2.2.2.1. La violencia en la narrativa de Mejía Vallejo

En la medida en que suele hablarse de *literatura de La Violencia* para abarcar las obras

que responden a este fenómeno, en tanto documentos sociohistóricos, varios críticos proponen distinciones con miras a señalar diferentes grados de elaboración estética. Entre los autores consultados que hacen dichas distinciones, todos coinciden en situar *El día señalado* entre las obras de mayor calidad (Menton, 2007 [1978]; Escobar Mesa, 1997 y 2000; Osorio, 2006; Van der Linde, 2016).

Escobar Mesa (2000a) propone diferenciar entre dos tipos de elaboraciones: una generalmente más temprana, antes de 1958, dependiente de los hechos históricos, más permeada por las pasiones partidistas y que «se pierde en el laberinto de muertos y de escenas de horror», a la cual la sucede otra en la que «los escritores se despojan de los estereotipos, del anecdotismo, superan el maniqueísmo y tornan hacia una reflexión más crítica de los hechos» (pp. 323-324), y en la que «no importa tanto lo narrado como la manera de narrar» (p. 326). Se trata de «una literatura que se interesa por la violencia no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso» (p. 327).

En un libro previo, Escobar Mesa (1997) sintetiza la diferencia entre las dos así: «La literatura que trata el fenómeno de la violoencia se puede precisar, en un sentido, como aquella que surge como un producto de una reflexión elemental o elaborada de los sucesos histórico-políticos». A la segunda, «que reelabora la violencia ficcionándola y reinventándola formal y estéticamente» (p. 19), le atribuye las siguientes características: mirada crítica sobre la violencia en sí misma (p. 126), abordaje de ella «no como hecho único, excluyente, sino como fenómenos diverso y complejo» (p. 128) y «el interés reside no en la acción ni en el drama […], sino en la intensidad del hecho, en la secuela que deja […] o en el rencor que se aviva al paso del tiempo» (p. 130).

Por su parte, Osorio (2006) propone considerar cuatro tipos de novelas que aluden a este periodo: aquellas en las que «el hecho histórico prima sobre el hecho literario», en las que «hay un distanciamiento del hecho histórico (generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico)», en las que «el hecho literario se impone sobre el hecho histórico» y en las que «hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico». Él sitúa *El día señalado* en el tercer grupo (p. 106).

Al margen de las tipologías, Anderson Imbert (1974) describe el estilo de Mejía Vallejo como «impersonal, exacto en su versión de las cosas […]. Pinta sin asco asquerosas

escenas de miseria colectiva o de violencia popular» (p. 378). Williams (1991) observa en la obra de Mejía Vallejo una aproximación faulkneriana a la violencia (p. 49) y añade que en *El día señalado* no aborda las causas de La Violencia de un modo centrado en la coyuntura de polarización política sino, más allá, en la irracionalidad humana (p. 50). Para Van der Linde (2016), «*El día señalado* se distancia de las novelas-documento de los años cincuenta porque un drama personal no solo acompasa y se funde al final con el histórico, sino que el drama personal, de alguna manera, contiene claves para interpretar el histórico» (p. 21). Troncoso (1989) observa, en la evolución narrativa de Mejía Vallejo, un debilitamiento del referente a favor de la mirada: «síntesis del mundo real desde la conciencia» (p. 19), y de los dualismos a favor de «la paradoja de su unidad» (p. 19). Según regoge Morales Benítez (1999), Mejía Vallejo afirmó, en referencia a *El día señalado*: «Lo que escribí fue el rechazo al odio y rescaté lo que humanamente lo trascendía» (p. 14).

De acuerdo con Escobar Mesa (1997), Mejía Vallejo «reflexiona sobre el basilisco de la violencia que invade y contamina hasta lo más recóndito de la vida moral y social de los colombianos» (p. 27). Refiere una entrevista del antioqueño[94] en la que este cuenta que la violencia que recrea en sus obras estaba arraigada en las costumbres, y la observó en su infancia y adolescencia[95]: «La gente se enfrentaba con puñal y se desafiaba con machete» (p. 409), «era muy común que todos los muchachos cargáramos cuchillo en el colegio» (p. 434).

No obstante, eso *muy común* y naturalizado en la cotidianidad de la época es despragmatizado en su obra, dándole a la violencia su carácter dramáticamente determinante en las vidas individuales y en la de la sociedad. En palabras de Mejía Vallejo, su registro literario de la violencia no es para atizarla, sino para «profundizar en los conflictos del hombre presente» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 413). Se refiere, a

---

94 No especifica cuando tuvo lugar la entrevista ni si se desarrolló en diferentes momentos.

95 Mejía Vallejo, de principios liberales, aunque no militó en ese partido, al inicio de La Violencia vivía en Jardín (Antioquia), pueblo de mayorías conservadoras en el que los liberales empezaron a cobrar viejas deudas. Por pertenecer a una familia conservadora, fue amenazado y tuvo que huir a Venezuela antes de iniciar una correría por Centroamérica, donde vivió de escribir columnas y de premios literarios.

propósito de Homero, a la necesidad del distanciamiento temporal como condición para narrar la violencia sin apasionamientos: Homero «pudo pintar el heroísmo, la ternura humana y la rabia de lado y lado». Condición que no se cumple en las novelas de La Violencia colombianas centradas en el odio partidista o el odio a los militares:

> Un soldado es un ser humano así asesine. Entonces, para ver el amor, la ternura que también existe en el victimario, se necesita una mayor perspectiva de tiempo y de distancia. Yo tuve que esforzarme para no escribir con rabia y quité muchas páginas de mis novelas porque estaban llenas de odio personal, aunque justificado (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 427).

Se trata de una tarea que no es tan simple para un escritor inmerso en aquello de lo que requiere distanciarse y cuyos insumos siguen calientes. Así lo expresa Mejía vallejo: «Para un escritor comprometido, como yo me considero, creo que es menos simple de lo que la gente cree escribir sin odio y pintar a veces la verdad con poesía» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 420). A pesar de este distanciamiento a través de la escritura, el narrador antioqueño también hace referencia a que no censura el recurso de la violencia en todos los casos y a su fascinación esta como espectáculo estético:

«A mí me atrae la violencia. Recuerdo que cuando estaba pequeño me tocó ver derrumbarse parte de una montaña. Era un desgarramiento de la tierra y era destructor; para mí fue un espectáculo inolvidable»; también alude a su fascinación con las tormentas y los rayos: «Yo veía cómo caían e incendiaban los árboles» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 420). Troncoso (1986) plantea que «en las primeras obras de Mejía Vallejo, la violencia se concretiza en la lucha del hombre contra la naturaleza, que marcó al hombre antioqueño colonizador» (p. 183) y refiere lo que dice el mismo Mejía Vallejo al respecto: «Todo en América habla de barbarie, desde la doma hasta la muerte. Aquí esta es salvaje y gusta de acechar a campo abierto, en el monte, en el filo de los puñales, en el colmillo de las víboras, en el machete o el fusil de los guerrilleros» (citado en Troncoso, 1986, p. 183).

Así como declara la violencia un tópico en su narrativa, como efecto de la fascinación que le despierta, también la ve como eje de las grandes obras (Peña Gutiérrez, 1990, p. 54) y como una demanda del contexto: «Nos queda muy difícil a nosotros, que estamos metidos en este fango […] escaparnos a una torre aislada a cantar a las alondras

mañaneras y a la hermosa flor de loto, cuando todo a nuestro alrededor grita o gime o calla un doloroso silencio» (citado en Escobar Mesa, 1997, pp. 432-433). A propósito, Pachón Padilla (1988) caracteriza la cuentística de Mejía Vallejo en relación con el señalamiento de arbitrariedades «como el abuso de autoridad, la ilegalidad, la infamia, el delito y las extralimitaciones del caudillismo» (p. 550).

Por otra parte, Mejía Vallejo no se opone a la violencia en cualquier circunstancia, sino que, por ejemplo, ve con admiración la Revolución cubana y a sus líderes, un uso de la violencia que difiere, según él, del colombiano: «Las muertes se justifican cuando hay caudillos que pelean por ideales, pero aquí se peleaba por política que era idéntica en unos y otros [liberales y conservadores]» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 413). En todo caso destaca que también le atrae «quien se sobrepone a la violencia» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 421).

2.2.2.2. Hombres guerreros, mujeres abandonadas, hijos vengadores

Al mismo tiempo que aclara que su atracción por la violencia entre seres humanos es en tanto tema literario, puesto que su acaecimiento en la realidad le duele; también afirma su visión de la violencia como una fatalidad, como algo inherente al hombre[96]: «El hombre es eso y desgraciadamente necesita alimentarse con sangre para nutrir su impulso, su verraquera» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 428). Otro componente de su fascinación con la violencia es su idealización del heroísmo y de la fuerza viril; la *verraquera* a la que alude parece estar en la vecindad de la noción de *thymós*, como la conceptualiza Sloterdijk (2010 [2006]).

El filósofo alemán plantea que en la Modernidad, «la domesticación de la ira produce la forma antigua de una nueva masculinidad […] en el cultivo burgués del *thymós* sobrevive como ánimo varonil (*andreia*)». El *arrojo*, como se traduce, es el residuo de la ira antigua, consiste en una «ira útil y justa […] responsable de la defensa ante las ofensas y atrevimientos desconsiderados» (p. 23). Añade que la existencia no se orienta solamente a la muerte, como propone Heidegger, sino que «puede orientarse igualmente a recorrer

[96] No es claro si se refiere a los varones o a la especie humana.

como conjunto la trayectoria que va de la humillación a la venganza» (p. 77). El *thymós*, o arrojo, se emparenta además con la honra: «El gozar de buena fama por parte de los hombres que compiten entre sí funda el flujo thimótico» (p. 23).

En relación con la obra de Mejía Vallejo, Troncoso (1986) considera que sus hombres «están en todo momento dispuestos a jugarse la vida para mostrar su hombría» (p. 196), son «seres violentos que tienen que cumplir una cita con la muerte» (p. 197), característica que obedece, a un mismo tiempo, a la fascinación del autor con el heroísmo y la violencia, y al rol del machismo en la violencia política, en la que su obra encuentra contexto. Morales Benítez (1999) dice que en las fabulaciones de Mejía Vallejo prima la figura del *guapo*, una figura que se puede asociar, de un lado, con los hombres reales que fueron protagonistas como victimarios en La Violencia y las violencias precedentes y, de otro, con los héroes y antihéroes del cine. Lo caracteriza así:

> Es un macho a la más alta potencia. Actúa sin temor a ninguna de las reglas de la comunidad. Las contradice e impulsa su fuerza hacia actos temerarios. El mundo que lo rodea lo vuelve centro de un espectáculo donde la tragedia tendrá primacía. No lo detiene ninguna de las órdenes humanas ni legales (p. 22).

Y refiere las palabras de Mejía Vallejo acerca de los guapos: «El guapo se juega a muerte las cosas... es un estado del alma... es un héroe de la realidad violenta del pueblo» (p. 22). El escritor antioqueño también afirma: «Me gusta el héroe, el desafío» (citado en Escobar Mesa, 1997, p. 421). Y enfatiza: «Me atrae mucho el tema del heroísmo; me atrae la violencia» (p. 428). En un conversatorio de 1989 declaró: «Me gustan los actos heroicos y para esto se requiere cierto tipo de violencia». Y añade: «Me gusta tratar la violencia porque es donde se prueba el hombre, donde el hombre es un cobarde o un valiente, donde es […] cosa vana […] o merece perdurar mediante actos de valor» (Peña Gutiérrez, 1990, p. 54).

Un mundo en llamas, en el que los muchachos se acostumbran a llevar puñales al colegio y son habituales las confrontaciones a machete, un mundo partido en dos, en el que los del otro bando son fuente de toda la maldad y cuyo asalto es una amenaza permanente, retrotrae en el siglo XX las sensibilidades propias de la épica, en la que, como explica Sloterdijk (2010 [2006]), es cierto que «allí donde prende la ira, allí se da el guerrero integral». Es un mundo definido por las batallas: «Para la ontología arcaica el mundo es

la suma de las batallas que se disputan en él» (p.17). Y, en esa medida, es un mundo que tiene como eje a los guerreros: «A través de la irrupción del guerrero enardecido en la batalla se realiza la identificación del hombre con aquellas fuerzas impulsoras con las que el hombre domesticado sueña en sus mejores momentos» (p. 20).

En sintonía con esta sensibilidad arcaica y, sin embargo, vigente, la masculinidad en la obra de Mejía Vallejo con frecuencia se expresa como fatalidad y orientación a la violencia. En todo caso, mientras en La Violencia, y las otras violencias que la precedieron, el escalamiento del conflicto social y político llega a tal punto que no hay leyes, reglas ni códigos que no sean transgredidos hasta la barbarie, en los cuentos de Mejía Vallejo, igual que en el wéstern y en los libros de caballería, prevalecen ciertos códigos de honor. Sus personajes centrales no son héroes épicos, desde luego, sino héroes problemáticos con visos trágicos y fatalistas; empeñan su honor en afrontar la muerte sinada, que les salvaguarda aunque sea solo esa honra: la muerte a manos de otro hombre, que llega a la confrontación también por motivos asociados a su honor viril.

Aunque se trate de una elaboración manierista, los cuentos comparten con la violencia de la realidad la concepción que tienen los guerreros de la época de su virilidad, de la defensa narcisista de su reputación, en la que matar es un rubro sobresaliente. Este abordaje admite dos lecturas. Se le atribuye machismo a Mejía Vallejo o se considera que su representación de estos paradigmas de hombría, a veces por hiperbólica, está impregnada de ironía, lo cual produce un efecto de crítica del mundo representado, incluido el machismo. Lo más probable es que sea un poco de ambas cosas.

Para E. Escobar (2019), aunque Mejía Vallejo no lo quisiera, era «un representante del machismo latinoamericano» (p. 12). Troncoso también atribuye a su obra una «exaltación del machismo» y Morales Benítez (1999) describe el lugar que ocupa el hombre en la obra de Mejía Vallejo bajo la influencia de su tiempo: «El varón estaba en el centro, dirigiendo las tempestades del corazón, de la vida y las que incubaba la muerte» (p. 11). En cualquier caso, el tratamiento que Mejía Vallejo da a sus personajes *machos* es propiamente novelesco, es decir, los concibe como *héroes problemáticos*, en el sentido de Goldmann (1975 [1956]), lo cual implica algún grado de distanciamiento irónico respecto a estos: en términos generales, el héroe novelesco, a diferencia del épico, se equivoca y su equivocación es puesta en evidencia, a través del efecto estético, a ojos de

la posición receptora.

Por ejemplo, en *La casa de las dos palmas*, toma distancia crítica frente al estereotipo machista de masculinidad y las demandas de hombría que se desprenden de este. Se refiere a «la aventura como bautizo porque era obligación probar la hombría» (p. 241): Enrique aprende del padre, en referencia a la castración de los potros, que solo puede haber uno en cada manada; pero mientras el padre dice esto, «Enrique creyó verlo señalándose con el índice» (p. 236). Otro ejemplo: José Aníbal le exige a su esposa, Evangelina, cabalgar tras él, aunque ella sea mejor jinete: «El hombre debe encabezar siempre, el hombre señala el camino aunque no lo conozca. El hombre» (p. 242) y este mismo personaje le dispara a un toro que entra a su casa porque «a la casa de José Aníbal Gómez nunca entrará un macho que no sea José Aníbal Gómez» (p. 249).

En concordancia con la preeminencia de las masculinidades hegemónicas y estereotipadas, los personajes femeninos tienden a quedar encajonados en roles de pasividad y espera. Un arquetipo familiar frecuente es el de la madre abandonada y el padre ausente que, más que un estereotipo, traduce literariamente una experiencia ampliamente extendida en el ámbito hispanoamericano. *La venganza* encaja en una estructura que Troncoso (1990) considera reiterada en la obra de Mejía Vallejo: «Un joven se encuentra una campesina, el joven se enamora de la campesina, el joven abandona a la campesina que espera un hijo de él», de manera que en su obra «aparece siempre la mujer abandonada con el hijo» (p. 59).

En un texto previo, Troncoso (1986) señala la relevancia del padre ausente en *El día señalado* (p. 94) y se refiere al concepto de *soledad del padre* de López Tamés: «Esta soledad, que no es sino la búsqueda del origen y del sentido» (p. 95). Si bien el padre ausente es una constante, en *El día señalado* esta ausencia, desplazada por la figura del padre tiránico que encarna el Cojo, dice Troncoso, es contrastada con la de otro padre «que levanta en su dignidad a los que lo rodean y siembra árboles donde habitan los pájaros[97]. Este segundo es *El hombre* y en cambio el primero es tratado como el cojo

[97] Troncoso (1986) señala el fragmento como una cita de la novela; sin embargo, no aparece en la edición consultada.

Chútez»[98] (p. 96).

La venganza, como se ha planteado, es una expresión de la búsqueda del padre[99], una constante que Troncoso (1989) identifica a lo largo de la obra de Mejía Vallejo. Este crítico plantea que, en *La casa de las dos palmas*, «de la búsqueda del padre hemos pasado al encuentro con él, a la reconciliación con la eternidad. A saber, que la única respuesta a ese combate inútil […] no es tanto buscarlo, como hacerse y constituirse en padre» (p. 21). A propósito de esta constante, son notables los paralelismos entre las trayectorias vengadoras del protagonista de *La venganza*, contra su padre, una venganza no pedida por la madre, y, en *La casa de las dos palmas*, la de Juancho López contra su hermano, Efrén Herreros, quien, tras la muerte del padre de los dos, ejerce como *pater familias*. En este caso, el ánimo vengativo le es insuflado por su madre, Etelvina López: «Él es el culpable, hijo» (2003 [1988], p. 514). Al resentimiento por ser un hermano no reconocido, tratado como un empleado más de la familia, se suma el causado por un castigo injusto y excesivo. Sin embargo, cuando tiene a tiro de pistola a Efrén, se arrepiente. Al verlo con su hija amorosa, quien lo hará abuelo, reflexiona: «Ya matar no era una venganza, matar sería en alguna forma el suicidio, la crueldad sin amo» (p. 515).

Las representaciones de género, en especial las que asocian la violencia con este ejercicio hegemónico de la masculinidad, admiten una doble lectura —o más bien un doble cuestionamiento— ante su ambivalencia: es machista el escritor o es machista el mundo que habita y que retrata, despragmatizando, precisamente, los roles y las relaciones de género que, además de encarnar facetas de las violencias cotidianas, participan de la gran violencia política. Además del rasgo machista derivado de las estructurales culturales que han rodeado el conflicto armado en Colombia, Troncoso (1986) destaca uno derivado de las económicas, que también es atendido por el narrador antioqueño: «El héroe violento de Mejía Vallejo, un profundo desarraigado que añora un pedazo de tierra, no encuentra sitio donde vivir» (p. 202). Una y otra experiencia, la de la violencia y la del desarraigo, son vividas por el propio autor, quien tuvo que huir del país al inicio de La Violencia y

---

98 El padre positivo no aparece en el cuento *La venganza*.

99 Y su persecución es una expresión del duelo por su abandono, como se ahondará en el capítulo 4.

solo pudo retornar en 1957.

Balandú y Tambu constituyen un mundo de ficción construido a partir de sus recuerdos de infancia y juventud, de la ruralidad y la vida de pueblo, recuerdos que se debaten entre el *locus amoenus* de la casa paterna, así sea con sus contradicciones, entre ellas el machismo y la solidaridad con la posición materna y, por extensión, la femenina, y el *locus terribilis* de La Violencia y las violencias que la precedieron y que Mejía Vallejo atestiguó incluso en carne propia, con el costo del destierro. Como señala Morales Benítez (1999), «para las gentes, nacidas alrededor del año 20 de este siglo, no ha sido posible, ni fácil, ni siquiera medianamente lógico, poner orden en los desesperantes mundos de la patria y del exterior» (p. 9).

2.2.2.3. El wéstern, los gallos y Rulfo

La violencia como expresión de virilidad y honor, y la asimilación del destino ineludible de la muerte cercana, es decir, en tanto efecto de una concepción fatalista por parte de los personajes, están instaladas en la imaginería cinematográfica de la época, en especial, en la del wéstern y el cine mexicano. Aunque Mejía Vallejo reconocía que la crítica le atribuía una construcción de imágenes del orden de lo cinematográfico, consideraba que el cine no tuvo influencia en su obra, como lo afirma en un conversatorio recogido Peña Gutiérrez (1990, p. 53).

Sin embargo, Villegas Restrepo (2023) observa en *El día señalado*, además de las influencias literarias latinoamericanas (Juan Rulfo, Elena Garro, José María Arguedas y Alcides Arguedas) y estadounidenses (John Steinbeck, Walter van Tillburg Clark y William Faulkner), otras transmediáticas: el wéstern y «el cine mexicano de cuño mariachi y temática gamonal», que hace mediación de este (p. 19). Así mismo, en el gallero de esta novela, que es el mismo de *La venganza*, encuentra «retazos de Gary Cooper, Jorge Negrete, Humphrey Bogart, Pedro Armendáriz o Clint Eastwood» (p. 20). E. Escobar (2019) cuenta que él y los nadaístas a veces veían a Mejía Vallejo «salir del matiné después de ver alguna película norteamericana de vaqueros que quizás le ayudaba a redondear sus fábulas de duelos de matones» (p. 11). De hecho, la película *High noon* (1952), de Fred Zinnemann fue proyectada en Colombia con el título *A la hora señalada*, como apunta Villegas Restrepo (2023, p. 22), título cercano al de su novela. Por su parte,

Juan Luis Mejía (1990) le recuerda a Mejía Vallejo que en una ocasión este se sintió tan identificado con lo que vio en una película mexicana que «inmediatamente, saliste a escribir lo que estabas sintiendo» (p. 17).

Es notable lo cinematográfico, por ejemplo, en cuentos como *Palo caído* y *La muerte de Pedro Canales*. En estos dos, igual que en *La venganza*, sobresalen las escenas de duelo, la violencia como expresión de la virilidad y el honor, y la asimilación del destino ineludible de la muerte cercana, es decir, en tanto efecto de una concepción fatalista por parte de los personajes. El western estadounidense y latinoamericano, especialmente el mexicano, circulan en la época, de manera que se pueden considerar influencias disponibles.

Respecto a las estadounidenses, la mayoría de las películas de vaqueros (wéstern) sitúan sus historias entre 1860 y 1890, durante la conquista de teritorios indígenas en el oeste, aunque también hacen referencia a la Guerra Civil y a las guerras fronterizas con México. El protagonista es un personaje nómada que se enfrenta a villanos, rescata a mujeres y ayuda a reinstaurar el orden o a hacerlo más justo, siempre en el marco de sus propios códigos de honor[100]. En esta medida, recogen parcialmente el arquetipo del héroe de los libros de caballerías. Su periodo de mayor auge fue entre los años 50 y 60, con cintas, entre otros directores, de John Ford y Howard Hawks, si bien siguen apareciendo películas extemporáneas dentro del género, a modo de homenaje.

Como género característico de la cinematografía estadounidense, ha tenido influencia en otros ámbitos geográficos. El más reconocido es el llamado *spaghetti western*. Según Barreiro Posada y otros (2022), «situaciones emblemáticas [del género], como la inoperancia de la ley, las tensiones entre comunidades o los conflictos por la tenencia de tierras, permitieron que el mito del Oeste viajara a otras latitudes como Europa, Asia y Latinoamérica» (p. 3). Bazin (1990 [1958-1962]) destaca la «universalidad geográfica» en cuanto a la recepción de las películas estadounidenses del género (p. 244) y destaca

[100] Barreiro Posada y otros (2022) proponen una tipología del género con cuatro tipos de tramas: la clásica, en la que un héroe forastero vence al villano de un pueblo en problemas; la de la venganza, en la que esa es la motivación central del héroe; la de transición, en la que el pueblo se alía con el villano, y la profesional, en la que el héroe defiende al pueblo a cambio de dinero (p. 3).

los «atributos formales en los que se reconoce de ordinario el wéstern no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito» (p. 245) y sus estructuras no son herederas solamente de la epopeya, sino también de la tragedia, debido a la contradicción «entre el imperativo categórico de la ley» y el «no menos irreductible, de la conciencia individual» (p. 252).

Barreiro Posada y otros (2022) destacan que en el ámbito sudamericano, aunque hay películas que se pueden clasificar dentro del género desde 1915, se empezaron a producir con mayor consistencia desde la década de 1960 (108 películas desde entonces), esto es, mientras el género empezaba a declinar en Estados Unidos. Se trata de películas que si bien se nutren del wéstern estadounidense, hacen «traducciones estilísticas y narrativas adaptadas a los entornos geográficos y a los procesos sociopolíticos de sus países, agregando capas de sentido a la noción del género» (p. 1). A diferencia del wéstern estadounidense, que responde a «un contexto marcado por una ideología expansionista y por políticas de asentamientos» (p. 3), el sudamericano aborda el género

> desde perspectivas no solo coloniales, sino también decoloniales. Los conflictos entre el Estado y el pueblo, las etnias y los grupos al margen de la ley, pero en especial las luchas de clases, atraviesan a estos países en películas con campesinos en vez de *cowboys*, intentando dar voz al sujeto subalterno (p. 4).

Según Slatta (1984)[101], «las numerosas semejanzas del cówboy con los jinetes latinoamericanos [de los llanos de Colombia y Venezuela y de la pampa argentina] parten de una común herencia española» (p. 197), por lo cual se puede entender la influencia del wéstern, de un lado, como un préstamo al mismo tiempo que un retorno y, de otro, en suma a otras influencias derivadas de las propias historia y literatura nacionales. Es notable, en cualquier caso, la influencia del wéstern estadounidense en Colombia, junto con la del cine mexicano o con su mediación, puesto que, según Flórez Malagón (2021), en esa época este tuvo una relativa subordinación frente al cine estadounidense, al replicar varios de sus elementos, entre ellos, los vaqueros (p. 122). Cuenta que, en los 60, el cine de la Revolución mexicana «sufrió un entrecruzamiento con el wéstern estadounidense

[101] Slatta apoya esta aseveración en el trabajo *Centaurs of Many Lands* (1964), de Edward Tinker.

en su afán por atraer el consumo popular»[102] (p. 110).

En todo caso, Flórez Malagón destaca la relevancia que tuvo el cine mexicano en la cultura colombiana entre los años 40 y 70, como el segundo más visto, después del estadounidense. Dice que «las referencias culturales mexicanas se construyeron a menudo […] en referencia a las memorias de la violencia y los patrones patriarcales rurales» (p. 60). El influjo pudo obedecer a que La Violencia «comenzaba a crear memorias compartidas con la Revolución mexicana, que fueron fácilmente reconocidas a través de la visualidad del cine que recreaba dicha revolución» (p. 92). Entre los temas recurrentes de este cine se encontraban «el mundo masculino del charro» y «la representación de la mujer como figura subordinada» (p. 97). También se observan coincidencias «en la persistente representación de la violencia rural-urbana, el charro a caballo se aproximaba más a la mentalidad del campesino armado colombiano». Estas descripciones encajan en lo que se ha dicho sobre algunos de los patrones observados por la crítica en la obra de Mejía Vallejo. Se trata de una influencia razonable teniendo en cuenta que, en palabras de Flórez Malagón, «a mitad de siglo, el modelo del pistolero macho y aventurero coincidía a menudo con la propia experiencia colombiana de violencia partidista» (p. 111).

En este sentido, Pardo (1990) observa en los *Cuentos de zona tórrida* la prevalencia de la muerte como destino cercano percibido por sus personajes y el duelo como medio para el cumplimiento de dicho destino (pp. 43-44). Sus personajes, dice, parecen tener la seguridad de que van a morir «en un duelo acompasado por el filo del puñal, el ruido metálico de los machetes o el humeante triunfo de los cañones del revólver o de la escopeta» (pp. 43-44). En efecto, un elemento del wéstern son los duelos que, en el caso de los sudamericanos, se efectúan «con machetes, puñales o con gallos» (p. 4). La alusión a los galleros y las riñas de gallos es otro elemento reiterado en la obra de Mejía Vallejo[103]. Troncoso (1986) destaca catorce escenas de duelo entre dos hombres en la obra de Mejía

---

[102] Un hallazgo preliminar de la investigación de Barreiro Posada y otros (2022) es que en México se han producido cerca de 300 películas dentro del género wéstern (p. 2).

[103] Por este rasgo algunos críticos catalogan de *costumbrista* la obra de Mejía Vallejo; Troncoso (1986) cuestiona este juicio y señala que «en realidad tales escenas corresponden a una solución narrativa concreta» para representar la violencia política (pp. 188-189).

Vallejo, «a través de la copla, de los gallos, de los machetes y de los cuchillos» (p. 198), además de los duelos a tiros al estilo del wéstern. Se trata, añade Troncoso (1990), de «momentos de decisión», en un sentido trágico, puesto que «al elegir nos definimos» (p. 64).

Volviendo a la influencia de la cultura mexicana en la región, así como con el cine, Giraldo (2020) destaca el impacto de las artes y la literatura mexicanas en las latinonoamericanas, desde las primeras décadas del siglo XX, «lo que dio paso a una literatura telúrica, criolla y de denuncia». Esto sitúa tales influencias en la raíz de unas literaturas que se hicieron universales «con el *boom* latinoamericano, cuando la comarca salió al mundo, como diría Mario Benedetti» (p. 2-3). En el caso de la obra narrativa de Mejía Vallejo, la que parece más notoria es la de Rulfo. En una conversación con el escritor antioqueño, Juan Luis Mejía (1990), señala afinidades entre sus búsquedas escriturales y las del mexicano, en cuanto a la apelación a la nostalgia por la tierra, el desarraigo y el protagonismo de los jornaleros y los pequeños hacendados (p. 16). Los dos escritores se conocieron y se admiraban mutuamente. Peláez Vallejo (2017) cuenta que, durante una reunión de intelectuales en México, en 1984, García Márquez presentó a Rulfo y Mejía Vallejo, diciéndole al primero:

> «Maestro, le presento a este paisa, el poeta Manuel Mejía Vallejo». Y Rulfo le respondió: «No me lo tienes que contar. Yo lo conozco antes que a ti. Él es el mejor cuentista de América» […] y conversaron entre ellos todo el tiempo, aislados de los demás (p. 11).

Corbatta (2000) señala la coincidencia entre *Pedro Páramo* (1955) y *El día señalado* (1963): al igual que en la obra de Rulfo, en la de Mejía Vallejo «se aúnan la violencia del entorno sociopolítico y la violencia interior de ese hijo abandonado que busca al padre para matarlo» (p. 378). Troncoso (1986) observa las coincidencias entre el mundo de *El día señalado*, que es el mismo de *La venganza* (1960), y el de *Pedro Páramo*, en especial en cuanto a la relación del padre ausente y el hijo vengador (p. 94). Si bien esta novela de Vallejo tiene las fallas que destaca Menton (2007 [1978]) y que impiden situarla al nivel de las grandes obras latinoamericanas del periodo, el cuento *La venganza* sí se destaca como uno de los más importantes de la cuentística colombiana y, junto con los demás relatos de *Cuentos de zona tórrida*, es inevitable situarlo en la estela de los de *El llano en llamas* (1953) y destacar las afinidades entre los dos narradores.

Algunos aspectos formales y estructurales en la obra de Mejía Vallejo se pueden rastrear a partir de las tomas de posición explícitas del escritor acerca del rol del artista frente a su contexto y de su fascinación con la violencia y la masculinidad del guerrero y el aventurero, visiones que, no obstante, se hacen ambivalentes y polémicas al tomar forma literaria. Su escritura se nutre, además de la tradición literaria, de otras influencias culturales que estaban en su medio, como el wéstern, el cine mexicano y la música ranchera, en los que está volcado un imaginario del orden de lo mítico, acerca de la confrontación de dos hombres que se juegan su honra viril en un duelo a muerte, y que Mejía Vallejo recrea, además de en «La venganza», en cuentos como «Palo caído» y «La muerte de Pedro Canales», incluidos en *Cuentos de zona tórrida*. Las producciones culturales y literaturas que nutren esta colección y la novela *El día señalado*, a su vez, pueden albergar relaciones nutricias complejas entre ellas: el cine en la música y viceversa; el wéstern estadounidense en el cine mexicano y viceversa, y todos estos en las literaturas con las que la obra de Mejía Vallejo se relaciona. Así mismo, las figuras sociales del gallero, el campesino a caballo (el gaucho y el llanero) y el *cowboy* son relativamente contemporáneas entre ellas, de manera que los imaginarios que producen son el punto de partida de los productos culturales que las consagran y que, a su vez, inciden en nuevos imaginarios sociales.

2.2.2.4. Mejía Vallejo frente a las tensiones y transiciones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño: una aproximación

En cuanto a las relaciones específicamente literarias, en esta sección se hace una aproximación a la relación de la escritura de Mejía Vallejo con un par de tensiones del campo literario colombiano y del subcampo antioqueño, propiciadas en parte por las transformaciones sociodemográficas de los años 50 y 60, entre la tradición narrativa antioqueña, centrada en lo rural, y la apertura a lo urbano y cosmopolita. Se verá cómo la crítica sitúa la obra de Mejía Vallejo en ese punto de inflexión, algunos catalogándola como más cercana a las formas tradicionales de un siglo XIX que se extiende hasta buena parte del XX y otros reconociendo en su obra un carácter *pendular*, entre la tradición y la ruptura y entre lo regional y lo cosmopolita, que se inscribe plenamente en la modernidad literaria antioqueña y colombiana. Para este abordaje, se tomará como punto de partida el subcampo literario antioqueño, provisto de ciertas particularidades frente al campo

literario nacional, como escenario primario de las tensiones antes dichas.

Gabriel García Márquez (1927-2014) y Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) encabezan los dos subcampos regionales más importantes del periodo, el costeño y el antioqueño, y sobre el último, el escritor de Jericó ejerce una influencia cuyos ecos se perciben hasta el presente, en escritores destacados como Tomás González (n. Medellín, 1950) y Juan Diego Mejía (n. Medellín, 1952). Aun así, la atención que ha recibido su obra es muy inferior a la del escritor de Aracataca. Críticos como Williams y Medrano (2018) consideran que Mejía Vallejo «pasó la mayor parte de su vida relativamente subestimado» (p. 170).

Quizás porque acoge en su estilo los legados de la literatura telúrica de un modo menos mediado que los escritores del bum y por haber quedado a la sombra del nobel, como los demás escritores colombianos de esa generación, Mejía Vallejo no logra mayor trascendencia internacional, aunque sí recibe el premio regional más importante, el Rómulo Gallegos, en 1989, por *La casa de las dos palmas*, su penúltima novela y la mejor lograda. Frente a la obra de García Márquez, es notable el carácter distintivo de la construcción de mundo de Mejía Vallejo, un mundo andino, de montaña, representado a través de un realismo hiperbólico, manierista y onírico. Escobar Mesa (1997) refiere que el poeta Carlos Castro Saavedra sostiene: «Si García Márquez es aliento del mar […], Manuel Mejía Vallejo es pura tierra que relata» (p. 28). Estas distinciones dan una idea de la relevancia de lo regional para las letras nacionales en el periodo de emergencia y consagración de Mejía Vallejo, si bien se trata de una corriente que encuentra en su generación sus últimos estertores y que, para algunos, incluso entonces, ya está caduca.

Para Giraldo (2005), «la tendencia americanista en las letras de las primeras décadas [del siglo XX] proyecta las naciones haciendo hincapié en la identidad regional» (p. XIX); así lo observa Federico de Onís en un texto de 1951, en el que afirma que el regionalismo es «una toma de conciencia» y que «nuestra América, incluidos sus grandes centros urbanos, solo se define auténticamente en términos de región» (citado por Troncoso, 1986, p. 18). En relación con estas consideraciones, es pertinente hablar de subcampos literarios regionales. Marín Colorado (2010) plantea que los criterios de nacionalidad, regionalismo y cronología solo tienen sentido si constituyen «sistemas particulares, es decir, si se organizan a través de estructuras y reglas determinadas que se diferencian, de alguna

manera específica, de otros sistemas». Tomando como referencia el concepto de *campo*, y específicamente el de *campo literario*, de Pierre Bourdieu, propone «entender el subcampo como sistema particular, como una estructura que se diferencia de otra. Los límites de ese subcampo son visibles en tanto se pongan en relación con otros sistemas y se puedan observar sus diferencias» (p. 24). Tal es el caso del subcampo antioqueño.

De acuerdo con Macías (2020), «el siglo XX ha significado la consolidación de la tradición literaria antioqueña, definida como una literatura regional en el marco de la tradición universal» (p. 536). Dice que esta consolidación se inició con la obra de Tomás Carrasquilla (1858-1940). En este autor, la crítica identifica una figura central en la consolidación del subcampo antioqueño. Por ejemplo, Giraldo (2020) considera que con Carrasquilla no solo se consolida la literatura antioqueña, sino el cuento colombiano (2020, p. 2). Por otra parte, Mejía Vallejo es identificado como un receptor de este legado, para reafirmarlo y también para actualizarlo. Morales Benítez (1987) destaca que «en ambos [Carrasquilla y Mejía Vallejo] se evidencia y se proyecta la vitalidad de la literatura antioqueña» (p. 125). Según Macías (2000), Mejía Vallejo, «partiendo de este legado, le dio expresión definitiva al desarrollo histórico y social que marcó el paso de la aldea campesina a la ciudad y de la descripción del paisaje a la preocupación metafísica» (p. 537).

De esta manera, entre el escritor y el subcampo al que pertenece, se propone una relación de incidencia mutua: Mejía Vallejo reafirma y actualiza la tradición y, al mismo tiempo, ese subcampo y esa tradición son fundamentales para explicar su obra y dar sentido a los aspectos en los que se distancia de la tradición para renovarla y resignificarla. Por ejemplo, Troncoso (1990) plantea que «Manuel no hubiera podido escribir todas sus obras si él no perteneciera a un grupo, Manuel no hubiera podido escribir si no hubiera sido antioqueño» (p. 66). En un texto previo (1986) ya destaca la necesidad de situar la obra de Mejía Vallejo en el contexto social antioqueño, caracterizado por «sus propios valores, producto de una tradición». Añade que «detrás de él se percibe una tradición literaria y más allá de él todo el proceso histórico de una región a la cual siempre ha permanecido unido» (p. 13).

Troncoso dice que el grupo al que perteneció en los cuarenta, integrado también por el poeta Castro Saavedra, el escultor Arenas Betancourt y el muralista Pedro Nel Gómez,

entre otros intelectuales, asume «la herencia regional o costumbrista[104], en la época en la cual la transición hacia otro tipo de organización social y, por lo tanto, otra forma de expresión artística era evidente» (p. 25). Señala que, en todo caso, este grupo también exploró referentes artísticos de otras latitudes y que «con ellos termina el costumbrismo y quizás también con ellos comienza la agonía del fenómeno llamado Antioquia» (pp. 27-28).

En relación con el agotamiento del carácter distintivo del subcampo antioqueño, Williams y Medrano (2018) plantean que «desde mediados de la década de 1960 es cada vez más difícil leer la novela colombiana a partir de contextos regionales», puesto que sus autores tienden a caracterizarse por su inmersión en la cultura escrita y su mayor cercanía con los movimientos literarios internacionales (p. 149). En este sentido, si bien la noción de subcampo puede resultar fructífera para explicar las letras regionales especialmente hasta el periodo de La Violencia, sin dejar de ser relevante, pierde vigor mientras las letras avanzan hasta la actualidad, cuando el carácter regional de las literaturas ha tendido a desaparecer. Esto no obsta para reconocer cierta ascendencia, aún hoy, de las figuras de Carrasquilla y Mejía Vallejo entre los autores antioqueños, un mayor reconocimiento de estos en su región y una tendencia a que sus historias tengan epicentro en Antioquia y en su capital, Medellín.

Esto implica que la reafirmación de la tradición antioqueña que se le atribuye a Mejía Vallejo tiene la connotación de *punto de cierre*, en contraste con la de *inauguración* que se asocia con el nombre de Carrasquilla. Otra forma, menos dramática, de decirlo es que el autor de *La venganza* erige su obra es un momento de transiciones sociodemográficas y culturales drásticas, uno de cuyos efectos es, si no el derrumbamiento de los subcampos

---

[104] Aunque Troncoso (1986) usa la expresión *costumbrista*, se aparta de ella cuando la crítica la usa con menosprecio, y señala que «el costumbrismo se convirtió en una denominación fácil para hacer generalizaciones que pretendían reducir a la identidad movimientos diferentes» (p. 172). Igualmente plantea que el contexto regional constituye el mundo real que Mejía Vallejo tuvo como referente y que «es la propia realidad la que va creando en el escritor honesto nuevas posibilidades formales […]. Este proceso es poco comprendido en un país acostumbrado a que las concepciones más amplias y las sistematizaciones culturales lleguen del exterior» (p. 173). Las obras de Mejía Vallejo, dice, «son una amalgama de costumbrismo, realismo, romanticismo, simbolismo, de trazos impresionistas y expresionistas […] hay algo nuevo que rompe los esquemas fáciles y pertenece solo al autor y a su búsqueda desesperada por expresar la realidad» (p. 174).

regionales, su declive. Se trata de unas tensiones que se extienden a otros géneros literarios y al ámbito latinoamericano. Para el caso del cuento en Colombia, por ejemplo, según Giraldo (2020), la cumbre del género cuentístico acoge «una variedad de tendencias» y tensiones como la que se observa entre «la permanencia en estructuras tradicionales» y el «afán de cambio» (p. 3).

Frente a la obra de Mejía Vallejo, Troncoso (1986) expresa esta tensión en otros términos: entre partir y permanecer (relaciona esta tensión estructural de la obra con el recorrido biográfico del autor), lo cual tiene como correlato su recurso a la memoria y su exposición a influencias más allá de su región de origen. Su obra da cuenta de un proceso evolutivo que parte de un mayor arraigo de la tradición antioqueña en su estilo y sus tópicos, pero que se abre a otras búsquedas escriturales y temáticas y, cuando retorna, lo hace con un estilo renovado que da lugar a un tratamiento escritural de los tópicos enraizados en la tradición, pero mediado por una voz que la sola tradición no podría explicar; es decir, su obra pendula sobre la tensión entre tradición y ruptura.

Los rasgos que Williams (1991) considera centrales de la cultura y la ficción antioqueña son 1) la tradición igualitaria; 2) la narrativa basada en la tradición popular, las costumbres regionales y la oralidad, más que en los modelos elitistas de escritura, y 3) una reacción antimoderna que se expresa como nostalgia (p. 123-124). Un cuarto rasgo que la crítica suele situar en esa tradición, al menos hasta los años 50 o 60, es la preeminencia de lo telúrico, que junto con el segundo y el tercero es ostensible en la narrativa del autor de *La venganza*. Pachón Padilla (1988) destaca que «la tierra siempre es el escenario fundamental de [la cuentística de] Manuel Mejía Vallejo, esa misma de Tomás Carrasquilla, actualizándola en su luminosa estela» (p. 549).

Morales Benítez (1999) también destaca el arraigo no solo en la tierra, sino en lo popular, de sus búsquedas literarias; dice que el mismo Mejía Vallejo afirmó que «el narrador popular es el iniciador de la literatura antioqueña. Él acepta que de allí se nutre», pero considera que «si recoge elementos de este, es para elevarlos a una categoría universal» (p. 9). Morales Benítez pone el énfasis en que su obra está mediada por la memoria y la nostalgia; dice que según se desprende del prólogo a la tercera edición de *La tierra éramos nosotros*, para Mejía Vallejo «la escritura era una manera de que no desapareciera aquello que aconteció a su alrededor, para que así no se “esfumaran los seres y las cosas que

atestiguaron mi camino de hombre"» (p. 12), y apunta: «Así van quedando en sus páginas parte de la Antioquia y de la Colombia que desaparecían» (p. 9).

Precisamente por atender la vida rural en sus letras, algún sector de la crítica niega o subestima la evolución en la obra de Mejía Vallejo y su pendulación entre la tradición y la ruptura, y reduce la participación del autor en su subcampo y en el campo nacional a ser simplemente el heredero de Carrasquilla; tal es el caso del nadaísta E. Escobar (2019), quien afirma que Mejía Vallejo «estaba decidido a continuar la tradición de Tomás Carrasquilla» (p. 11). La relación de Mejía Vallejo con los nadaístas permite observar la tensión real, pero falaz desde un punto de vista lógico, en el subcampo antioqueño, entre lo tradicional - regional - telúrico y lo moderno - cosmopolita - urbano. E. Escobar refiere la amistad y las tensiones entre Mejía Vallejo y este grupo de narradores y poetas, quienes en múltiples aspectos se orientaban a búsquedas estéticas situadas en las antípodas del autor de de Jericó. Dice que Mejía Vallejo «se aferraba a la nostalgia del pasado» y que su escritura, además de obedecer a modelos clásicos, «olía a boñiga y a saúcos en un mundo que se urbanizaba»; sin embargo, también reconoce que su prosa era «próxima a la verdad de la vida» (p. 11).

En efecto, aunque Mejía Vallejo incursiona en la narrativa urbana con *Aire de tango* y en la experimental con *Tarde de verano* (1980), el grueso de su obra se ocupa de la vida campesina en torno a pueblos pequeños, y los rasgos más destacados de su apuesta estética apuntan a cómo representar esos mundos con un lenguaje inscrito en la tradición de Carrasquilla, pero, al mismo tiempo, renovado. Para Morales Benítez (1987), «su obra pertenece a un tiempo determinado y a una comarca bien conocida»; sin embargo, añade, «lo que le interesa es dejar una visión de la existencia. Y esta asoma con sus complejidades, que no son locales, sino que hacen parte del raudal universal» (pp. 133-134). El mundo narrado por Mejía Vallejo, aunque se concibiera como pasado, seguía presente en la realidad, y seguía requiriendo ser elaborado literariamente.

Troncoso (1990) considera que la obra de Mejía Vallejo recorre diversas etapas que responden a su trayectoria biográfica, atravesada por la tensión entre irse[105] y regresar.

[105] El joven Mejía Vallejo asocia ser escritor con marcharse, como se infiere del relato que hace en una

Dicha tensión explica la transformación de su escritura desde *La tierra éramos nosotros* (1945), en la que se integra al costumbrismo antioqueño, si bien sin repetirlo textualmente (p. 58) hasta sus obras más maduras: *La casa de las dos palmas* (1988) y *Los invocados* (1997), que siguen teniendo como protagonista la tierra, representada a través de una escritura mediada por una poetización nostálgica. «Manuel brota de la tierra», dice Troncoso, «pero él tiene que irse, él se va» (p. 59). Williams y Medrano (2018) coinciden en destacar de la obra de Mejía Vallejo sus «evocaciones nostálgicas de la Antioquia rural»[106] (p. 169).

En realidad, la tensión tradicional - regional - telúrico, opuesto a moderno - cosmopolita - urbano es falaz por recrear un falso dilema: lo moderno no necesariamente excluye el abordaje de la tierra y de lo rural como tópico; no hay razón para asumir que las escrituras modernas necesariamente deben abocarse a lo urbano, abandonando las problemáticas rurales que siguen teniendo relevancia social y que, en esa medida, pueden seguir interesando a los escritores. Adicionalmente, si bien la caracterización de las tensiones es útil para el estudio de un campo o un subcampo literario, no se deben abordar desde perspectivas dicotómicas, puesto que es frecuente que los escritores tomen posición frente a dichas tensiones en sus obras de modos sincréticos, como puede ser el caso de Mejía Vallejo. Es en un marco no solo dicotómico, sino que asigne el valor literario al polo de lo urbano y cosmopolita, negándoselo al otro polo, que las escrituras orientadas a representar la vida rural y de pueblo son vistas con sospecha, a partir de juicios maniqueos, como los cataloga Williams (2012, p. 21) y por tal sospecha deben demostrar su distanciamiento frente al regionalismo tradicional.

Pese a este razonamiento falaz de algún sector de la crítica, la mayoría de los estudiosos de la obra del autor antioqueño atienden tanto lo que hereda como la transformación de

---

entrevista con Troncoso: «“Estaba en el Teatro Junín, en Galería. Cuando eso, la entrada costaba quince centavos. La película era muy triste y, en ella, un hombre se iba de su tierra. Dejaba todo lo que él había sido”. Ahí Manuel sintió algo. Empezó a escribir en un cuadernito de rayas azules, con márgenes rojas. “Me di cuenta que era escritor”, dijo él» (Troncoso citado por Guzmán López, 2023).

106 Williams y Medrano (2018) plantean la hipótesis de que la nostalgia por el hogar tradicional sea un rasgo que ha atravesado tres periodos de la narrativa antioqueña: Tomás Carrasquilla, Manuel Mejía Vallejo y Fernando Vallejo, quien aborda la cuestión en *Casablanca la bella* (2013) (pp. 219 y 226-227).

sus letras. Pardo (1990), por ejemplo, identifica en la narrativa de Mejía Vallejo tres etapas: la de las ficciones más tradicionales, la de las innovaciones técnicas y la madurez, y sitúa los *Cuentos de zona tórrida* entre las dos primeras etapas (p. 43). Las transformaciones escriturales en su obra tienen su momento culminante en *La casa de las dos palmas* (1988); para Troncoso (1989), esta obra «representa el momento actual de un proceso creativo que, arraigado en la tradición estética costumbrista —Carrasquilla, Efe Gómez— encuentra sus propios temas, su propia forma y su propio lenguaje» (p. 19).

Antioquia constituye un componente central en el *habitus* temprano del escritor, en el sentido de fuente de experiencias y memorias y como marco de las lecturas a las que pudo acceder, esto es, también como *subcampo* cultural y literario. No obstante, la violencia del periodo, dada su magnitud y puesto que es experimentada por Mejía Vallejo, es más que un dato contextual: deviene en un factor sociobiográfico fundamental, que produce un distanciamiento en su obra, al menos parcialmente, respecto a la tradición literaria antioqueña: de un lado, por convertirse en un motivo literario y, de otro, porque abre su sensibilidad a otros contextos y modos de ser y de hacer, puesto que la violencia lo obliga a dejar no solo su región, sino el país. Para Troncoso (1986), «la violencia colombiana era el rompimiento de la tradición, de unos valores, de una estructura social rígida que tenía en los habitantes de Antioquia sus mayores defensores» (p. 181). Salir de Antioquia, observar el mundo a través de otras miradas y ampliar sus lecturas, amplía su *habitus*. En paralelo, por las dinámicas de integración de lo regional en lo nacional y de lo nacional en lo global, el *campo* también se amplía.

No solo las vivencias de la violencia y el exilio, sino, con ellas, las herramientas artísticas y escriturales que va hallando y explorando en el camino, van configurando su voz, erigida sobra la tensión entre la tradición y la ruptura, lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno. El periodismo es uno de esos hallazgos, como destaca Troncoso (1990): «es la ruptura a partir del periodismo. Manuel ha roto con su cultura antioqueña, que lo podría haber destruido en el sentido de quitarle visión» (p. 59).

En cuanto a la categoría de lo *moderno* en literatura, para América Latina, y en particular para Colombia, críticos como Williams y Medrano (2018) consideran que la novela moderna «abarca desde los años veinte hasta el presente, pero su producción más notable fue desde los años cuarenta […] hasta los años sesenta» (p. 23), es decir, en torno al bum

y sus antecesores inmediatos. Otros críticos, en cambio, observan en los sesenta un punto de quiebre que da lugar a una nueva novela, de tipo posmoderno[107]. Suele situarse el inicio de la modernidad literaria europea a finales del siglo XIX o inicios del XX, y respecto a la latinoamericana se plantea que el inicio es más tardío, fijando como hitos inaugurales a Borges y Rulfo, o a los escritores del bum.

Para el caso de Colombia, R. Williams (1998) sitúa el inicio de la modernidad literaria en torno a tres *novelas faulknerianas*: «*La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez, *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, y *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo» (p. 89). En un texto posterior (2012), explica que a partir del ciclo de Macondo y *La casa verde*, se rechaza el regionalismo tradicional de Carrasquilla, mediante un neorregionalismo que «tenía como propósito contar lo local pero alcanzar, a la vez, la experiencia universal», cuyos modelos eran «*Santuario* de Faulkner, *Cien años de soledad* de García Márquez, *La casa verde* de Vargas Llosa y la obra maestra del faulknerismo latinoamericano, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo» (p. 22).

En todo caso, añade que, para el caso colombiano, esta literatura llega a su apogeo a finales de los sesenta e inicios de los setenta con obras entre las que incluye la narrativa de Mejía Vallejo (p. 89). De este último dice que está entre los escritores que se han valido de una base regional para ficcionalizar experiencias consideradas universales, un tipo de ficción que cataloga como de *influencia faulkneriana* (1991, p. 210). Destaca dicha influencia en Colombia principalmente en relación con García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo[108], pero también postula que, en *El día señalado*, el escritor antioqueño aborda La Violencia con un estilo faulkneriano en cuanto a la técnica (estructura y alternancia de puntos de vista) y la visibilidad de la violencia física (pp. 49-50).

---

[107] Williams y Medrano (1918) proponen dividir la producción novelística moderna colombiana en cuatro *olas*, en relación no con la década de nacimiento de sus autores, sino con el desarrollo de recursos modernos en su obra (si bien las categorías no están diferenciadas esquemáticamente). La cuarta ola correspondería a las narrativas posmodernas que, desde esta perspectiva, no se conciben como opuestas a las modernas, sino como parte de ellas (pp. 119-196 [capítulos 5 y 6]). A Mejía Vallejo lo sitúan en la segunda ola junto con García Márquez y Rojas Herazo (p. 195).

[108] Para R. Williams (2012), estos tres autores colombianos, junto con los nuevos novelistas latinoamericanos como Mario Vargas Llosa, descubren una nueva manera de narrar lo regional: el método de William Faulkner (p. 21).

Otros críticos observan en la obra del antioqueño su apertura a nuevas formas y sensibilidades —en un sitio de honor que comparte con García Márquez, Rojas Herazo y Cepeda Samudio (Williams y Medrano, 2018)— y reconocen el rol central de la emergencia de Mejía Vallejo en la transformación de las letras antioqueñas y del eje cafetero (Williams, 1991, p. 140) y, para el caso de *El día señalado*, sus contribuciones significativas a la novela moderna en el país (p. 49). Williams cataloga esta obra como punto de entrada de la novela moderna a las letras antioqueñas; destaca de ella la particular síntesis que hace entre modernidad y tradición, y el distanciamiento que Mejía Vallejo logra frente al regionalismo tradicional de Carrasquilla, apropiándose del discurso modernista para crear lo que se ha denominado *ficción regionalista trascendente* (p. 146).

Respecto a la relevancia actual de la obra de Mejía Vallejo, quiero terminar esta sección con una anécdota:

Según refiere E. Escobar, Gonzalo Arango, una de las figuras más destacadas del nadaísmo, llegó a sentenciar en una carta: «Él [Mejía vallejo] sabe que su herencia no tiene porvenir en nuestra generación, que será olvidado antes de ser» (p. 13). Este vaticinio, no obstante, no se cumplió: a través de sus talleres de creación literaria en la Biblioteca Piloto de Medellín, Mejía Vallejo formó a otros jóvenes escritores que sí acogieron su legado; un ejemplo destacado entre ellos es Juan Diego Mejía, en cuyas letras, junto con las de Abad Faciolince y Tomás González, se conservan ecos de las búsquedas escriturales de Mejía Vallejo.

2.3. *Matar a Jesús* y *La venganza*: una comparación a modo de conclusiones

A través del análisis de la película *Matar a Jesús* (2018), dirigida por Laura Mora y escrita por ella y Alonso Torres, y del cuento *La venganza* (1963), de Manuel Mejía Vallejo se pudieron observar tres formas de afrontar el daño: la venganza legitimada dentro de la propia narración; la emergencia del perdón en el plano del contenido o como efecto en la posición receptora, y la acción de narrar la memoria, en tanto búsqueda de comprensión del daño pasado y renuncia a la venganza, sin que necesariamente lleve hasta el perdón en sentido estricto.

La venganza es un relato altamente simbolizado sobre la espiral de violencia que ha

caracterizado el conflicto político y social en Colombia; particularmente, el del periodo de La Violencia. La simbolización se entiende aquí como una mediación específicamente artística entre la realidad y la obra narrativa, que sustrae el resultado final de la lógica del reflejo (tanto en la pretensión del creador como en la recepción) para inscribirlo en el de la refracción: la obra responde a la realidad, pero no pretende apropiarse de ella dentro de un horizonte veritativo, y la atrae al relato a través de signos polisémicos, con lo cual la semiosis requiere una mayor participación imaginativa de quien lee. En esa medida, no obedece al mandato *realista*, o al llamado al *compromiso social del escritor* del modo ingenuo y atenido al *pensamiento fuerte*, que suele caracterizarlos, y puede suscribirse, más bien, al *realismo de la otra realidad*, como lo denomina Adoum (1979 [1972]), un giro de la literatura latinoamericana desde los años 50 y que está en la base del bum.

Frente al fatalismo del personaje, el efecto estético que late en el texto produce una lectura compasiva respecto a las opciones tanto del padre como del hijo, pero que al mismo tiempo toma distancia de ellas y de la reiteración del daño que implican, de modo que la estética del texto es la del perdón, como un efecto psíquico que permitiría al lector iluminar las zonas oscuras de su propia historia, hacia un camino de reparación. Aun así, el perdón tardío, la trayectoria arrojada a la fatalidad y el encerramiento de los personajes en la circularidad también participan de una visión melancólica del presente y del futuro, propia de la narrativa de Mejía Vallejo: Troncoso (1990) afirma que en el conjunto de su obra se repite una estructura temática: «Vivir, morir en la soledad, recordando los caminos» (p. 57). Es una visión según la cual, la plenitud, o la posibilidad de alcanzarla, ha quedado en el pasado, mientras el presente se desbarranca hacia una catástrofe inevitable, arrastrando, por igual, a quienes albergan esperanza y bondad y a quienes las han perdido.

Lo anterior es correlato de una mirada desesperanzada de la vida social colombiana. En la historia de esa geografía imaginaria que bien puede ser la de Colombia, hubo un tiempo en el que la plenitud fue posible y se podía mirar hacia el futuro con optimismo. En *La casa de las dos palmas* (1988), que constituye una precuela del mundo degradado de novelas y cuentos previos, se narra ese *locus amoenus*, pero también se refieren su colapso y la imposibilidad del patriarca, Efrén Herreros, de impedirlo, cuando su talante épico se confronta con una degradación del mundo imposible de combatir. En un sentido afín,

Troncoso (1989) afirma: «Con razón el autor se ha definido como el que se va, mirada larga para las cosas, angustia lenta en las soledades. El vecino de la muerte» (p. 20).

En cuanto a la puesta en relación de *La venganza* con *matar a Jesús*, cuatro de las coincidencias más sobresalientes en el tratamiento del perdón en las dos obras son que comparten el *leit motiv* de la venganza como respuesta a un daño, producen efectos estéticos de perdón, sitúan la historia individual en contextos de violencia social e involucran de manera central al padre, figura que simboliza la ambivalencia de la norma cultural entre censurar la venganza y demandarla, al modo del rey Hamlet. No obstante, respecto a lo último, hay una diferencia: en *Matar a Jesús*, se quiere vengar el asesinato del padre; en *La venganza*, es sobre el padre que recae el deseo de venganza del hijo. El análisis se centró en cuatro aspectos: el cronotopo de la venganza; el padre como símbolo de la tensión cultural entre perdón y venganza, la *comprensión* de las circunstancias y motivos del otro, que conduce a la renuncia a la venganza por parte de los personajes, y a la ocurrencia del perdón como efecto estético. Estos aspectos se retoman a continuación.

2.3.1. El cronotopo de la venganza

La indagación en torno a cómo se produce el efecto estético de perdón en *Matar a Jesús* y en *La venganza*, partió del análisis del cronotopo de la venganza en cada obra, que da cuenta de la travesía vengadora de sus protagonistas. Este se puede pensar como una variación del cronotopo de la aventura, descrito y explicado por Bajtín. Un rasgo central de este cronotopo es que, aunque transcurre la narración, y con ella un tiempo externo, el tiempo interno, del desarrollo biográfico del protagonista, se detiene. En estas obras, por cuenta de los estragos psicológicos de la empresa vengativa, la vida de los personajes también se estanca, y solo la comprensión los sustrae de ese estancamiento para que la vida continúe, si bien, para el protagonista de *La venganza*, tal comprensión es demasiado tardía, en cuanto su vida ya ha sido arrojada a la circularidad fatalista.

Un ejemplo paradigmático de esta representación paradojal del tiempo es *La odisea*, obra que, además, permite contraponer dos cronotopos: el de la espera, para Penélope, y el de

la aventura, para Ulises[109]. Mientras en *La odisea*, la motivación del héroe es tanto la aventura como la búsqueda del retorno a casa, la de Penélope y Telémaco es la expectativa del regreso del esposo y padre, respectivamente, motivaciones que se reconcilian en el desenlace cuando la superación de las adversidades de la aventura hace la espera fructífera. En cambio, en el cuento de Mejía Vallejo, la especificidad de la aventura es la venganza y su causa es precisamente la espera infructuosa de la madre; en esa medida, su protagonista es un Telémaco hastiado de la espera. Las especificidades de la travesía vengadora son los caminos torcidos, transitados tanto por el vengador como por el que persigue: su padre. En *Matar a Jesús*, el cronotopo de la travesía vengadora es resignificado por el viaje hacia el otro (lo cual conduce a la protagonista, si no al perdón en su sentido más comprometido, al menos a la no venganza, y al espectador, a un atisbo de comprensión de los motivos y circunstancias del otro). La especificidad de esta travesía se puede entender como un viaje al *rostro* del otro, es decir, hacia su *comprensión*.

Los cronotopos de las dos obras alojan un elemento que implica el punto de giro al modo de un *umbral* hacia la *comprensión*. En *Matar a Jesús* es el *rostro*, que conduce a la renuncia a la venganza, con lo cual se salva la vida ontológica de Lita, y a la catarsis compasiva del espectador frente a la vida que no podrá ser salvada, la de Jesús. En *La venganza* el umbral es una especie de espejo en el que el protagonista no solo reconoce al padre y sus circunstancias, sino que observa su propio camino torcido, que lo encierra en la fatalidad de convertirse en ese padre para otro.

2.3.2. El padre, símbolo de la ambivalencia cultural

En las dos obras, la demanda de venganza se relaciona con el padre, símbolo, o bien de la ley perversa frente a la que, a la vez, la venganza se expresa como una reacción y como una reafirmación, o bien de la ambivalencia cultural respecto a la tensión perdón-venganza. El padre biográfico, generoso, insinúa la necesidad de que la vida siga, especialmente a través del arte que cultiva Lita (la fotografía), pero el padre simbólico, que encarna la ley que nos vincula con la cultura, demanda venganza. Se trata de una

[109] Nótese que tanto la aventura como la espera entrañan la articulación de tiempo y espacio, y su contraste, entre otras muchas cosas, deja ver una concepción particular de los roles de género.

ambivalencia —entre proscripción y demanda de venganza— que se expresa en la producción cultural tanto como en los sistemas de justicia y en las actitudes ciudadanas, entre los ánimos vengativo y compasivo.

En el caso de *La venganza*, las especificidades de la travesía vengadora son los caminos torcidos, transitados tanto por el vengador como por el que persigue: su padre. Se trata de un recorrido duplicado, de manera que la no venganza, en la que desemboca dicha travesía por parte del protagonista, obedece a la comprensión del otro, pero solamente en su mismidad; es decir, en la medida en que el protagonista se identifica con el padre: ambos han recorrido esos caminos torcidos, de manera que convertirse en el padre que abandona, el padre fuente del daño, se narra como algo inevitable para el hijo. El efecto de perdón en el lector se deriva en gran medida de esa incapacidad del hijo de escribir una historia propia, una historia diferente y, en un sentido social, de romper con la espiral de la violencia como vía para tomar el lugar del Padre, el de la cultura, el de la ley, el del poder político.

En *Matar a Jesús*, en cambio, impera el guiño del padre amoroso sobre la demanda de venganza del padre arcaico. El recorrido de Lita, aunque guiado por el ánimo vengativo, no la encierra en los caminos torcidos que ella recorre brevemente, gracias a ese guiño y a la observación del *rostro* de Jesús. En esto, la fotografía simboliza el vínculo entre el modo en el que Lita busca captarlo y el modo en que Laura Mora propone, como eje ético-estético de su película, que el arte permita atisbar la complejidad de las circunstancias de quien ha sido abyectado de la sociedad.

2.3.3. Comprensión, otredad y contextos de violencia y exclusión

El *repertorio* de las dos obras convoca de forma marcada los contextos de violencia en Colombia que son contemporáneos a las trayectorias de sus autores: La Violencia y el sicariato, cuya puesta en relación permite observar un muy triste *continuum* de la violencia en Colombia, pero al mismo tiempo, de su degradación: de la violencia por razones políticas al asesinato por dinero (sin desconocer que el sicariato ya se atestiguaba como *modus operandi* en la época de La Violencia). De esos contextos hacen lecturas ético-estéticas tanto Manuel Mejía Vallejo como Laura Mora, y estas lecturas constituyen ejes significativos de su posicionamiento en sus campos artísticos respectivos.

Lita se encuentra con otro al que, por cuenta del poder de un arma, puede anular; no obstante, tiene un poder adicional: la libertad, el albedrío para optar por abstenerse de matar. El símbolo contrapuesto al arma de fuego es la cámara fotográfica, correlato de la visión de Laura Mora sobre su rol como cineasta. El protagonista de la venganza, en cambio, se encuentra con una variedad diferente de otredad; se encuentra con una imagen especular: el enemigo, el padre, es aquel en el que se ha convertido, por cuenta de un mundo concebido como fatalidad. El otro es la certeza de un *sí mismo* y, con ello, es la imposibilidad de alguna ipseidad, de devenir *otro*. Puede optar por no matarlo, como lo hace, pero ni esa opción ni la contraria romperían el círculo. Si lo matara, se convertiría en el que habrá de ser asesinado por su hijo; al dejarlo vivir, se convierte en el que será derrotado y, de algún modo, de antemano, ya lo ha sido. Padre, hijo y nieto ya han sido arrojados a los caminos torcidos que los encerrarán en la circularidad de la venganza. Esta fatalidad correlata un sentimiento arraigado en Colombia sobre las espirales de violencia que, en los periodos atestiguados por Mejía Vallejo, cabalga sobre la pretendida justificación de la venganza, en el marco del conflicto entre liberales y conservadores.

Ninguna de las dos obras explicita los efectos sociales de la venganza o el perdón; no obstante, tanto la película de Mora como el cuento de Mejía Vallejo, cuentan historias particulares, pero las presentan con un sentido metonímico, que hace pensar en sociedades inscritas en alguna sistematicidad social del daño y la venganza: el sicariato y La Violencia son los fenómenos sociales proyectados en estas obras.

Otra dimensión de lo social es la relativa a la relación de las obras con sus receptores. En el plano anecdótico, puesto que ninguna de las obras se cifra en algún ánimo utópico, el mundo social, caracterizado por el daño y el recurso de la venganza, no se transforma: habrá otros daños y otros vengadores. En *Matar a Jesús* la sociedad, dividida entre la sociedad que abyecta y los abyectados, se mantiene igual; en *La venganza*, el mundo fatalista representado conlleva la sinsalida de la espiral vindicativa, es decir, la carencia de autonomía de los personajes para obtener un *reinicio* y empezar historias diferentes. Esta elaboración crítica y sin concesiones del mundo social introyectado en las obras se puede entender como un llamado al público lector y espectador, sea a la acción, o sea, al menos, a la comprensión y la resistencia, en el sentido de Arendt, frente a estos componentes de la realidad.

2.3.4. El efecto estético de perdón

En la medida en que las dos obras convocan repertorios relacionados con la realidad social de violencia en Colombia, en los capítulos en los que se analizan se hace una aproximación a los marcos sociales y culturales que favorecen el acaecer del daño (incluido el que la propia venganza produce), como punto de partida para pensar el rol de las estéticas del perdón, y otras que le son afines (la ternura, la escucha, el no juicio y, en general, el reconocimiento del lugar del otro), en jalonar las dinámicas culturales hacia resoluciones compasivas de los conflictos y, en resumen, hacia culturas en las que el perdón sea un eje a la hora de pensar el pasado y las concepciones que se tienen de *los otros*.

La venganza y Matar a Jesús hacen un abordaje narrativo del ánimo vengativo, pero ironizando críticamente la venganza, con lo cual se produce en los lectores algún efecto de perdón. La comprensión que producen las dos obras tiene connotaciones diferentes: en la película, implica una apertura a pensar en las circunstancias de exclusión social que orillan a algunas personas a la abyección; en el cuento, una interpretación de la violencia política colombiana como círculo vicioso que cada individuo, en tanto agente político, debe procurar romper, abriendo caminos distintos de los torcidos, trasegados por sus antecesores.

Respecto a la salvación de la víctima a sí misma, en *Matar a Jesús* el perdón es oportuno: Lita está en tiempo de desandar el camino de la vengadora y retomar su vida, darse un *reinicio*; no obstante, el perdón que otorga consiste tan solo en perdonarle la vida al sicario, no en salvársela o, al menos, considerar hacerlo. La resistencia a la violencia, en el sentido propuesto por Mora, excluye al infractor, lo mantiene al margen de la comunidad de la víctima, pero evita que la venganza propicie un nuevo daño. Con quien hizo daño queda cerrada la posibilidad de construir comunidad, de ser amigos. En el cuento de Mejía Vallejo, el perdón es igualmente tardío para víctima y victimario, fijado el uno como destino del otro en una circularidad fatalista que, como se ha dicho, simboliza la espiral vengativa que caracterizó el periodo de La Violencia en Colombia (1948-1964) y que también está en la raíz de las conflictividades que dieron origen a los grupos paramilitares, los cuales, aunque se han denominado autodefensas, han tenido como móvil, más que la defensa, la venganza. El efecto de perdón en la posición receptora se

deriva en gran medida, respecto a *Matar a Jesús*, de la compasión que puede generar la imposibilidad de salvar a Jesús de su entorno y de la muerte que le hace sombra; en *La venganza*, de la compasión por la incapacidad del hijo para escribir una historia propia, una historia diferente y, en un sentido social, de romper con la espiral de la violencia como vía para tomar el lugar del Padre, el de la cultura, el de la ley, el del poder político.

3. El concepto de perdón

En los capítulos anteriores se abordó el perdón en un sentido amplio, que recoge actitudes de no venganza, así persista el rencor, o de no venganza y no rencor, aun sin que se otorgue el perdón en su sentido más estricto. De este modo amplio se ha venido entendiendo el perdón como efecto estético, esto es: como una disposición a la comprensión de las circunstancias humanas en las que ocurre el daño y una actitud favorable al perdón en un sentido más estricto. Sin descartar la importancia de una constelación así de amplia de actitudes que confluyen en las culturas del perdón (no venganza, no rencor, comprensión, compasión, empatía, benevolencia…), en esta segunda parte se busca acotar el término a su sentido más estricto, para luego volver a abrirlo con miras a establecer sus relaciones con esas otras actitudes.

En su primera acepción, el DRAE define el perdón como la «acción de perdonar», y esta última como «remitir la deuda, ofensa, falta, delito u otra cosa»; pero a esto le antepone «dicho de quien ha sido perjudicado». *Solamente puede perdonar quien ha recibido un perjuicio*. Una segunda acepción se refiere tanto a la remisión de una ofensa recibida, como a la remisión de una pena, una deuda o una obligación, y la tercera, a la remisión de los pecados. Así, mientras la primera acepción apunta al perdón en la escala individual, la segunda y la tercera involucran la institucional, la civil y la religiosa. Se trata de contenidos diferentes, para los que se pueden usar palabras que no son sinónimas exactas, como absolución (de los pecados tras la confesión y el acto de contrición), condonación (de deudas económicas), amnistía (frente a delitos, especialmente políticos) e indulgencia y clemencia (en la aplicación de penas por parte de una autoridad judicial). Además, incluso en el sentido más estricto, es frecuente que se hable de *perdón* sin aclarar si se hace referencia al que se pide o al que se concede. Igualmente, es de destacar que para la diversidad de sentidos a los que en español se alude con una sola palabra, en el inglés, por ejemplo, se cuenta con *pardon*, *apology* y *forgiveness*, que facilitan a los teóricos de ese ámbito lingüístico su distinción conceptual.

Por las razones anteriores, es necesario acotar y precisar: este capítulo se ocupa del concepto de *perdón*, situado en la escala individual: **1)** se propone una aproximación al sentido del perdón, **2)** se exponen algunos puntos flacos de la defensa del perdón unilateral e incondicional, como expresión ideal del perdón; **3)** se exponen unas *coordenadas* del

perdón intersubjetivo, condicionado, por el que se aboga en este trabajo, y se caracterizan unos momentos que lo constituyen; finalmente, se exploran **4)** sus límites, incluido el derecho que tienen las víctimas a no perdonar, y su relación con **5)** la comprensión, **6)** el duelo y **7)** la memoria.

El eje de la reflexión que se desarrollará a continuación es el ser humano, en tanto sujeto moral; de manera que se excluyen los animales y la idea del perdón divino, con el que suele contrastarse el humano. Se insistirá en que, en sentido estricto, el perdón así entendido, es decir, el perdón moral, solo puede acaecer en la escala individual, aunque pueda propiciarse y expresarse en la relación intersubjetiva; de manera que no es central aquí un perdón que no sea resultado de la reflexión moral y que se conceda simplemente porque es la norma o porque se suponga derivado de una prescripción divina. En tanto opción moral, aunque se considera deseable, se entiende que el perdón no es exigible y que la decisión de concederlo o negarlo pertenece a la esfera de lo íntimo. Se entiende que al hablar de *perdón* en la escala social, su sentido se flexibiliza y enlaza con asuntos como la administración de justicia, la amnistía, la reconciliación y los procesos de paz; sin embargo, esos asuntos no se abordan en este trabajo. En todo caso, sí se considera un perdón que trasciende lo individual, no en el sentido de *perdón social*, sino en tanto predisposición cultural, en el marco de *culturas del perdón*; las esferas cultural y estética, en las que también pueden manifestarse actitudes de la constelación del perdón (y es deseable que lo hagan), son asunto del capítulo cuarto.

3.1. A qué apunta el perdón

3.1.1. Metas del perdón: libertad, reinicio, memoria, reconciliación

Kristeva (2015 [1987]) asocia la noción del perdón con la de *misericordia* y, siguiendo a Tomás de Aquino, dice que a esta última le conviene apartar «la miseria del otro», entendida como «una *falta*, un *defecto de una naturaleza* cualquiera». Añade que «al colmar la falta con miras a la perfección, la misericordia sería una donación» derivada de Dios[110]. El perdón «supone una identificación potencial con esa divinidad de misericordia

[110] Kristeva es atea; se ocupa de los imaginarios religiosos en reconocimiento de su arraigo e influencia

efectiva y eficaz» (p. 212). En un sentido similar, Ramos (2004) resalta el papel de la *piedad* cristiana en la restricción de la venganza: «con el cristianismo […] la violencia recíproca de la venganza no tiene cabida y, en su lugar, la piedad o la compasión abren el paso al perdón» (p. 227). Las disposiciones hacia el otro, en particular hacia el otro que ha cometido una falta, vinculan la compasión y la misericordia con el perdón. Una meta del perdón es, pues, aliviar el sufrimiento del otro, su sentimiento de culpa.

Para Arendt, el perdón es «una de las más grandes capacidades humanas y quizás la más audaz de las acciones en la medida en que intenta lo aparentemente imposible, deshacer lo que ha sido hecho» (2005 [1953], p. 9); la facultad de perdonar consiste en «la posible redención del predicamento de irreversibilidad —de ser incapaz de deshacer lo hecho aunque no se supiera, ni pudiera saberse, lo que se estaba haciendo—[111]» (p. 256). Este *deshacer* lo hecho no es objetivo: no se borra el pasado, desde luego, sino que se inscribe en el plano intersubjetivo, esto es: deshacer el modo en el que el daño podría determinar a quien lo cometió: «Sin ser perdonados, liberados de las consecuencias de lo que hemos hecho, nuestra capacidad de actuar estaría, por así decirlo, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarnos» (2009 [1958], p. 257). En este sentido, para De Gamboa (2007 [2002]), «la moral no consiste simplemente en juzgar a las otras personas de acuerdo con unos ideales y unos principios, sino cuidar a los otros […], y este aspecto de la moral es fundamental para entender los sentimientos morales que están en la base del perdón» (p. 153).

El perdón se inscribe en el tiempo, en una relación que clausura el pasado doloroso para producir una apertura hacia el futuro de un modo renovado. De acuerdo con Derrida, (2017 [2012]), a diferencia del daño, que tuvo lugar en el pasado y frente al que la memoria «permanece irreductible, intratable» (p. 43), el perdón es una opción presente

---

cultural.

[111] Arendt (2009 [1958]) hace referencia a que, en la enseñanza cristiana del perdón, «la insistencia en el deber de perdonar procede claramente de que "no saben lo que hacen"» (, p. 259) y destaca su relevancia en ese contexto: Jesús de Nazareth llegó a equiparar el poder de perdonar con el de hacer milagros (p. 266). Sin embargo, como señala Madrid (2008), la noción de perdón en el pensamiento arendtiano excede su sentido religioso, «remite al ámbito de los asuntos humanos —es decir, que tanto su origen, como las consecuencias que este trae consigo, se dan en un *entre-los-seres-humanos*, y que, precisamente por ello, posee un significado y un sentido político—» (p. 141).

que permite despresentificar el pasado. Esta despresentificación se expresa como renovación, como un reinicio que tiene lugar en condiciones de libertad, como lo expresa Arendt (2009 [1958]): «Solo mediante esta mutua exoneración de lo que han hecho, los hombres siguen siendo agentes libres, solo por la constante determinación de cambiar de opinión y comenzar otra vez se les confía un poder tan grande como es el de iniciar algo nuevo» (p. 260). Y puntualiza: el perdón «logra dar lugar a un nuevo comienzo allí donde todo parecía haber concluido» (2005 [1953], p. 10), especialmente, en tanto «la acción, con todas sus incertezas, es como un recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso, sino para comenzar algo nuevo» (1995 [1957], p. 107). Por su parte, Nussbaum (2018 [2014]) encuentra la figura del renacimiento en la tradición religiosa y afirma que «la idea evangélica de *renacer* es una variante de la idea de absolución» (p. 119).

Augé (2019 [1998]) sitúa los reinicios en relación con la memoria, el perdón y el *olvido* que, como él lo entiende, consiste en elaborar el pasado y dejarlo atrás. Dice que «el olvido del pasado, necesario a todo reinicio verdadero, es exclusivo de toda prefiguración de futuro» (p. 99). La tercera *forma del olvido* que desarrolla es el *re-comienzo*, opuesto a la repetición implicada en la venganza («posesión sin olvido», p. 76); este permite que una misma vida pueda experimentar varios principios, con lo cual «abre las puertas a todos los futuros posibles», como ocurre en los rituales de iniciación (p. 67). «El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo» (p. 104). Es esto lo que pone en juego el perdón: la posibilidad de un reinicio tanto para quien perdona como para quien es perdonado. En tal sentido, Ricœur (2000) plantea que el perdón permite desligar potencias presentes y futuras de los hechos pasados para ambas partes, así el culpable queda «capacitado para comenzar de nuevo» (p. 628).

Una transformación central del reinicio es el alivio de la culpa en quien cometió el agravio, lo cual, de acuerdo con Griswold, incide enormemente en su bienestar, del mismo modo que su readmisión en la comunidad moral (p. 90); como su contrapartida, tiene lugar el aplacamiento del resentimiento. El filósofo estadounidense destaca que la presencia continua del resentimiento y de la culpa puede dañar la capacidad para amar y

sentir compasión y empatía hacia los demás; sin embargo, afirma que las razones para perdonar no son principalmente terapéuticas, sino éticas (p. 70). Se trata, como plantea De Gamboa (2007 [2002]), de una actitud virtuosa, y su virtud radica en que está orientado a los otros: «uno perdona para manifestar su interés por los otros» (p. 156). El perdón favorece un alivio emocional tanto para quien cometió la falta como para quien recibió el daño (salud mental, seguir adelante, liberarse de la carga, etc.), pero sus efectos, de reinicio, potencial reconciliación y readmisión del infractor en la comunidad moral, inciden en la vida comunitaria en su conjunto.

Según Kristeva (2012 [2005]), las religiones antiguas encontraron el antídoto al odio: el perdón, y Freud puso en marcha su variante moderna, infinita y posmoral: la interpretación analítica, que favorece el renacimiento del aparato psíquico (pp. 192-193). A su juicio, el perdón, al igual que la venganza, suspende el tiempo y el juicio, pero, a diferencia de esta, «apuesta por un nuevo punto de partida» (2001 [1997], p. 28). En su entender, «el perdón es ahistórico. Rompe el encadenamiento de los efectos y las causas, de los castigos y los crímenes, suspende el tiempo de los actos» (p. 197). Se trata de una *prescripción* «que conoce el crimen y no lo olvida, pero, sin cegarse en su horror, apuesta por una nueva partida, una renovación de la persona» (p. 200). No olvida el crimen y no lo borra, «pero permite al perdonado rehacer su camino» (2015 [1987], p. 188). Ella inscribe el perdón[112] en la *revuelta*, «generadora contra y con la antigua Ley (prohibiciones familiares, superyó, ideales, límites edípicos o narcisistas, etc.)», y plantea que, a través de esta, «se logra la singularidad de cada uno, así como su vínculo renovado con el otro» (2000 [1998], p. 22).

El perdón consiste, pues, en una apertura al futuro sobre el pilar de no olvidar el daño, pero apostando por el reinicio. Así lo concibe Acosta López (2012), para quien «el perdón es esa interrupción que inaugura la posibilidad de un camino hacia adelante, sin romper

---

[112] En referencia al perdón que tiene lugar en el análisis, Kristeva (1998 [1996]) plantea que «el perdón es la fase luminosa de la oscura atemporalidad inconsciente: la fase en que esta última cambia de ley y adopta el apego al amor como un principio de renovación del otro y de sí» (p. 202). En este sentido, se refiere a los efectos del análisis y, en particular, de la perlaboración analítica como un renacimiento: «a fuerza de volver sobre estos sitios dolorosos, con mayor razón si son neurálgicos, tiene lugar una reformulación de nuestro *mapa psíquico*»; en esa medida, «el análisis posibilitaría un renacimiento» (p. 94).

por ello con los lazos que lo atan necesariamente a lo sucedido» (Acosta López, 2012, p. 38). Añade que «se trata de una experiencia que logra a la vez abrir el presente, interrumpirlo, desanudarlo en un acto contingente, de ninguna manera necesario (y mucho menos exigible) que decide asumir lo imposible, cargar con lo irreparable» (p. 41). De este modo, a partir de sus lecturas de Hegel, se refiere al perdón como un «acto o decisión que permite responder a la vez tanto a las exigencias de la memoria como a la urgencia de la restauración de la vida en común» (p. 33). Se trata de «un acto que renuncia, que deja atrás, que generosa e inexplicablemente ofrece cerrar heridas incurables» y que brinda «la posibilidad de conservar una memoria del pasado sin revivir y empeorar el sufrimiento» (p. 38). Así el perdón concilia dos exigencias paradójicas: la exigencia de memoria y la urgencia de la reconciliación: «el perdón puede ser el punto de anclaje para una relación reparadora entre el pasado y el porvenir» (pp. 43-44).

Para Griswold (2007), en el marco de un mundo humano imperfecto, amenazado constantemente por el mal moral, el perdón favorece la reconciliación sin que sea necesario optar por la aceptación resignada de tales condiciones ni por una evitación enajenada (p. xxv). Sin embargo, aunque la reconciliación es una meta deseable del perdón, desde su perspectiva, el segundo no siempre conduce a la primera, en su sentido más generoso, de manera que lo que puede ocurrir, que no es poco, es la restauración del respeto mutuo y el reconocimiento por parte del ofensor y la víctima (p. 49).

El perdón, especialmente como alternativa a la búsqueda de venganza, es una respuesta favorable (si no indispensable) para el sosiego de quien recibió el perjuicio y para la restauración del tejido social. En la definición que propone Ramos (2004), el perdón tiene lugar cuando, en vez de la contención del afecto o su descarga violenta, *causantes de la melancolía y la abyección*, respectivamente, «el recuerdo de una afrenta es rectificado poniendo en su sitio los hechos, ponderando la propia dignidad, etc.» (p. 223). En cambio, en la melancolía, como explica Kristeva (2001 [1997]), «el deprimido sufre primeramente de una ambivalencia: él/ella ama-y-odia al otro que le ha hecho mal […] desvaloriza el lenguaje […] lazo esencial con el otro y con la vida» (p. 36). En cuanto a la abyección, ya se ha mencionado cómo a través de la venganza el abyecto sustituye la castración y se proclama por fuera de la ley (mandato cultural, «Ley del padre»). Para Kristeva, «el perdón desplaza la melancolía y la abyección» (p. 34).

3.1.2. Qué se perdona: acto - agente

Derrida (2017 [2012]) se pregunta si lo que se perdona es la falta o a la persona que la cometió; en el segundo caso, dice, la persona «no se confunde nunca totalmente con la falta» (p. 29). Ricœur (2000) coincide en que la alternativa del perdón radica en «la posibilidad de separar al agente de su acción […] perdonar al culpable sin dejar de condenar su acción» (p. 628), y concluye: «La fórmula de esta palabra liberadora, abandonada a la desnudez de su enunciación, sería: vales más que tus actos» (p. 632).

No obstante, De Gamboa (2007 [2002]) se aparta parcialmente de estas consideraciones y cuestiona la recomendación de Agustín de «odiar el pecado, pero no al pecador», por cuanto esta visión «preserva la moralidad del agente» (p. 156). En una línea similar, Griswold (2007) considera que la posibilidad de disociar completamente el acto del agente, como si hubiera sido motivado con independencia de este, no se da en el perdón, sino en la *excusa*, en la que se asume que el acto no refleja realmente al agente (de manera que se preserva su moralidad); en todo caso, plantea que perdonar trae consigo el reconocimiento de que el agente es más que su acto y que lo que constituye a la persona es más amplio que aquello en ella que fue responsable del daño, lo cual, desde luego, no implica desresponsabilizar (p. 57). Se puede señalar la falta del agente y considerar que su acción refleja *lo que él es*; sin embargo, puesto que el agente tiene la potencia de transformarse en el tiempo, sería más preciso decir que refleja *lo que él fue* al momento de la falta (por lo cual, la idea de *odiar* al agente —más allá de una respuesta emocional no permanente, de ira más que de odio— debería ser puesta en suspenso, en todo caso). En esa medida, a juicio de Griswold, no hay personas imperdonables, en tanto quien hace daño tiene la capacidad de cambiar (p. 65), y esta consideración es importante para derrumbar la visión del ofensor como un monstruo moral[113] (p. 66). Se puede, por ejemplo, como lo hace Laura Mora a través de su película, reconocer la atrocidad del sicariato y, aun así, intentar comprender las circunstancias del sicario e, incluso, en un

[113] Griswold (2007) plantea que considerarlo tal implica no reconocer en él la capacidad de ejercer agenciamiento o considerarlo constitutivamente incapaz de empatía y reconocimiento del lugar y el punto de vista del otro (p. 73). Estas características pueden corresponder con el psicópata, cuya humanidad, en todo caso, es reconocible (p. 75). La visión de quien ha hecho daño como un *monstruo moral* puede conducir a deshumanizar al ofensor y justificar inapropiadamente la venganza (p. 76).

caso concreto, considerar la posibilidad de brindarle un reinicio, una segunda oportunidad.

Es el perdón el que, así sea parcialmente, produce la disociación entre agente y acto. En sus antípodas, en la venganza, el odio de la víctima se vuelca sobre el agente como indisociable de la gravedad de su falta. De hecho, la gravedad no está en acto mismo, sino en el hecho de que haya sido cometido por un agente moral: ante el daño cometido por un agente moral reconocible se experimenta un grado de intrincamiento perceptivo entre acto y agente, de manera que, parafraseando a Tomás de Aquino, lo que se odia del *pecado*, no es solo el pecado mismo, sino el hecho de que haya sido cometido por alguien a quien se le pueda atribuir responsabilidad moral. Puede no ser claro si lo que se denomina *falta* es, por ejemplo, el robo o el hecho de que haya sido cometido por determinada persona. Desde la perspectiva de la parte agraviada, aunque cierto acto haya ocasionado una molestia inmediata, que esa molestia se prolongue a pesar de que el acto concreto ya cesó se explica en que *la molestia no se dirige al acto* (que cesó), *sino al agente moral* (que sigue presente, viviendo su vida como si nada). No se prolonga la molestia de la misma manera si se recibe un golpe por cuenta de una rama seca arrastrada por el viento (sin agente moral), si un carro pisa un vidrio que alguien arrojó irresponsablemente en la vía y una de sus esquirlas hiere el rostro (hay un responsable moral difuso; no se sabe quién es) o si una persona golpea con plena intención de herir o si, aun sin intención, se da cuenta de lo que hizo y sigue de largo (el agente moral es concreto e identificable). En cambio, sería irracional guardar resentimiento hacia un niño pequeño o un animal, incapaces de reconocer el daño causado. La recognoscibilidad como agente moral de quien cometió la falta, el dolo y su no admisión del daño intensifican la molestia.

Y el asunto admite otra vuelta de tuerca: no está en juego solamente el agente, por un lado, y el acto en abstracto, por otro, sino un accionar, localizable en el tiempo, que vincula al primero con lo segundo, pero bajo el reconocimiento de que es o puede ser más que ese acto. Se puede disociar a la persona del robo y se puede censurar el robo, en general, como una acción repudiable; pero también se puede separar a la persona de la acción de haber robado en un momento concreto: esta persona robó, pero no se considera que la acción que realizó en un momento concreto de su vida deba definir toda su

existencia: robó, pero la palabra *ladrón* no define todo lo que es. Y se puede incluso llegar a considerar que robó por necesidad y que, por tanto, a pesar de que el robo en general es repudiable, su acción de robar en determinada ocasión, por una necesidad apremiante, es justificable. Se trata pues de tres instancias diferenciables: el agente (con su potencia de transformación y perfeccionamiento moral), el acto en abstracto (como tipo penal, infracción o mal moral) y el accionar concreto (situado en un tiempo acotable y en unas circunstancias). El perdón es resultado, al menos parcialmente, de ser capaces de diferenciar el acto en abstracto del accionar concreto del agente. Se perdona a alguien en presente (con apertura hacia el futuro), por un accionar que agenció en el pasado.

En el proceso de perdón se produce la disociación; la disculpa y la disposición a comprender dicho accionar concreto la favorecen. La molestia se prolonga en tanto el daño se experimenta como prolongado, como presente, debido a la actitud de un agente moral de no reconocimiento, no empatía, no respeto… Una vez la parte agraviada logra, gracias a la disculpa, desvirtuar la percepción de prolongación del daño, contener la molestia en el pasado, en su justa proporción, y sosegar los afectos negativos, puede continuar rechazando el acto, en general, como un acto indeseable para sí y para otros, a pesar de *excusar*, en ciertos casos, la falta concreta cometida o *perdonar*, en otros, a quien la cometió, bajo el reconocimiento de que es o puede ser más que ese alguien que en un momento concreto hizo daño.

3.1.3. Las metáforas del regalo y la deuda

Un problema conceptual adicional es si se entiende el perdón como un *don* o un *regalo* y si se acepta la analogía entre otorgar el perdón y *liberar de una deuda*. Griswold (2007) se opone en los dos casos. En cuanto a lo primero, argumenta que hacer daño a una persona no es equivalente a haberle pedido prestado: de ser así, bastaría con que el ofensor pagara la deuda para obtener el perdón, lo cual lo haría obligatorio (p. 61). No obstante, de un lado **1)** se puede aceptar la metáfora de la *deuda* entendiendo que su particularidad radica en que lo que se debe no se pidió prestado, sino que se arrebató de un modo abusivo, y que es único y de un valor que solo la parte agraviada puede ponderar —por lo cual no siempre es posible devolverlo plenamente y solo la parte agraviada puede determinar si la *deuda* fue saldada o no—; de otro, **2)** en la medida en que el ánimo

vengativo se puede experimentar como el deseo de *hacer a alguien pagar*, tiene sentido entender el perdón a través de la metáfora de *perdonar la deuda* a alguien, liberar a esa persona de la obligación de *pagar*, de donde *renunciar a cobrar la deuda* significa renunciar al deseo de vengarse. Griswold admite esta metáfora solo en un sentido: perdonar al ofensor es perdonar una deuda, en tanto, una vez saldada, el asunto se cierra y el ofensor es liberado de pagar (p. 54).

Si bien, desde su perspectiva, no se debe entender el perdón según el modelo de la liberación de una deuda, la alternativa no es verlo como un regalo *si se entiende su carácter electivo en un sentido que no responde a ninguna razón moral*; es decir, el perdón no puede considerarse *incondicional* ni en el sentido de carecer de condiciones que definan lo que contaría como perdón, ni en el de que no haya restricciones sobre cuándo es lo correcto, o sea, lo que haría una persona virtuosa (p. 69). Justamente del modo que él lo cuestiona, lo entiende Derrida (2017 [2012]), quien destaca cómo en el origen latino de la palabra *perdón* se encuentra el vínculo con la noción de *don* (del latín *donum*), así implica que el verdadero perdón se da sin pedir ni esperar nada a cambio. Este tipo de implicación respecto a que un carácter incondicional está en la entraña del perdón es la que cuestiona Griswold, en tanto, a su juicio, esta visión hace que se pierda el carácter intrínsecamente interpersonal del perdón (en su sentido paradigmático) (p. 64). Considera que si el ofensor siempre mereciera el perdón, entonces no habría nada que perdonar (p. 69). En esa medida, para él, el perdón no debe ser entendido como un *regalo* porque concederlo a alguien que no lo merece puede alentar a esa persona a seguir haciendo daño y puede socavar en la víctima la percepción de que tiene derecho a sentir una *ira moral*[114] justificada.

No obstante, Arendt (2009 [1958]), quien caracteriza el perdón como un *don*, no desconoce las razones morales para otorgarlo o negarlo; considera que «en contraste con la venganza, que es la reacción natural y automática a la transgresión, y que debido a la irreversibilidad del proceso de la acción puede esperarse e incluso calcularse», el perdón actúa «de forma inesperada, no condicionada por el acto que la provocó y por lo tanto

[114] La expresión que usa es *resentment*; aquí se opta por traducirla como *ira moral* por razones que se explican más adelante.

libre de sus consecuencias, lo mismo quien perdona que aquel que es perdonado» (p. 260). Kristeva (2015 [1987]) tampoco desconoce las razones morales antes dichas: para ella el perdón es un regalo en la medida en que «reemplaza la falta», lo cual lo hace un «don suplementario y gratuito» (p. 212). Adicionalmente, propone entenderlo como una *donación de sentido*, desplazando la noción a las búsquedas del trabajo psicoanalítico y a los efectos del arte[115] (Kristeva, 2001 [1997]).

En todo caso, Griswold admite un paralelismo entre las lógicas del *regalo* y el perdón. Dice que es comprensible que se considere que fue un error dar un regalo en varios sentidos: dar un regalo de un valor inapropiado, dárselo a la persona equivocada, en el momento incorrecto o de un modo interesado. De esto deriva que el intercambio de regalos está sujeto a normas y que lo mismo ocurre con el perdón (p. 63). Más allá de estos reparos, aquí se considera que la asimilación a la idea de *regalo* es legítima puesto que, a pesar de que el ofensor cumpla las condiciones que propone Griswold, la víctima no está obligada a otorgar el perdón. Este no se inscribe en un intercambio comercial (de allí lo errado de las denominaciones *perdón transaccional* de Nussbaum y *economía corriente del perdón*, de Derrida): el cumplimiento de tales condiciones busca el perdón, pero no lo compra.

3.1.4. Una paradoja: el perdón como imperativo moral

1) El perdón es altamente deseable, especialmente porque su alternativa más antagónica, la venganza implica agresividad y violencia, en algún grado, y favorece su escalamiento a niveles que trascienden la escala individual, afectando la vida comunitaria. Es importante no perder de vista que el daño genera desequilibrio en tres direcciones: hacia el yo íntimo, hacia el otro concreto y hacia el otro simbólico (la cultura). Se consolida así una suma de razones por las que, como ya se dijo, el perdón se hace altamente recomendable desde las perspectivas psicológica, sociológica y política. El costo del perdón, según Ramos, es una pequeña renuncia: «Perdonar implica una cierta renuncia y lleva implícita la aceptación de una pérdida» (p. 229). Se trata de un costo mínimo frente a la posibilidad de preservar el equilibrio interior y una convivencia sana con el otro, lo

[115] Sobre esto se vuelve en el último apartado de esta sección.

cual queda excluido tanto en la melancolía como en la abyección.

2) Por otra parte, al perdón se le reconoce como un bien (un don, un regalo) que se otorga de modo inesperado y voluntario, es decir, sin tener la obligación, por tanto, es inexigible. Hay consenso respecto a que es una prerrogativa de quien ha sido víctima de un daño causado por un sujeto moral: no es obligatorio, no se puede imponer ni se puede otorgar mediante persona interpuesta (salvo excepciones)

Dada la validez de estos dos puntos, se produce una paradoja: al mismo tiempo que se le reconoce su inexigibilidad, por su carácter deseable, se busca persuadir con argumentos inscritos en una *demanda* cultural de perdón, que lo elevan casi a la categoría de deber: es tan deseable que se aboga por otorgarlo sin ninguna condición, (p.e., Derrida, 2017 [2012], y Nussbaum, 2018 [2014]) o en los casos en los que el ofensor cumpla unos requisitos (p.e., Murphy, 2003, y Griswold, 2007). ¿Puede haber tal cosa como un deber de perdonar, máxime cuando no se proclama, como otro deber recíproco, el de arrepentirse del daño infligido, disculparse, intentar reparar y comprometerse a no reincidir en la falta cometida?

La paradoja se puede entender como aparente o como irresoluble. Aparente si se entiende que el perdón siempre es prerrogativa de la parte agraviada, pero no solo es admisible, sino deseable incentivar culturas del perdón con arraigo en sus bondades éticas. Irresoluble si, al mismo tiempo que se reconoce tal prerrogativa, se juzga como una falla moral la decisión de no concederlo. Respecto a lo último hay dos gradaciones: aquellos filósofos que abogan por el perdón incondicional y aquellos que consideran que su otorgamiento solo es virtuoso si quien hizo daño cumple unas condiciones. Estas posturas se desarrollan en los dos apartados siguientes.

3.2. Perdón unilateral

Nussbaum (2018 [2014]) opone el *perdón incondicional* y el *amor incondicional* (variedades de perdón unilateral) *perdón transaccional*, denominación con la que carga negativamente esta posibilidad, cuando podría llamarlo, de un modo más neutro, *perdón condicionado* (aquí se propone denominarlo *perdón intersubjetivo*), cuya validez, según ella, se reduce a los casos de personas incapaces de abandonar su ira: «Los individuos a

los que otros han dañado y que son incapaces de abandonar su ira pueden encontrar valioso un tipo de ritual de perdón» (p. 377). Denomina *perdón transaccional* al que requiere de «un proceso típicamente diádico que exige la confrontación, la confesión, la disculpa y la resolución» (p. 29). A continuación se enlistan algunas de las razones por las que ella resta validez al *perdón intersubjetivo* o condicionado, que ella denomina transaccional, junto con las razones a favor del cumplimiento algunos requisitos:

Para la filósofa estadounidense, estos requisitos connotan «una continuación del deseo de venganza, solo que con otro nombre» (p. 31). Nussbaum vincula la expectativa de recibir disculpas con el deseo de que el otro se humille, lo cual implicaría una forma de venganza. De un lado, ella deriva la idea de humillación de la genealogía del perdón transaccional a partir de la tradición judeocristiana[116], especialmente de la judía, sin prestar suficiente atención a las posibles transformaciones del ritual del perdón, incluso dentro de esa tradición, a lo largo de los siglos, y en su tránsito hacia la apropiación laica del mismo. De otro, considerar que disculparse es humillarse podría obedecer a un exceso de narcisismo por parte de quien es renuente a reconocer su falta frente a su víctima, mientras que, desde la perspectiva del ofendido, puede haber motivaciones para esperar una disculpa, que sean diferentes de querer ver, de manera solapada, la humillación del agresor.

Opone la «preocupación eudemonista (esto forma parte de mis principios, de lo que me importa) a una preocupación narcisista centrada en el estatus (esto tiene que ver absolutamente conmigo y con mi orgullo o con mi nivel)» (p. 54), que asocia con la ira vengativa y con las condiciones del perdón transaccional. A propósito de este argumento,

---

[116] Al respecto, concluye que «ambas tradiciones [tanto la cristiana como la judaica] dejan claros los obstáculos que existen incluso en un tipo de perdón incondicional; las dos recomiendan el pensamiento transaccional y una generosidad que vuelve más fácil este tipo de pensamiento» (Nussbaum, 2018 [2014], p. 147). Nussbaum observa con suspicacia que las condiciones del perdón deriven de la tradición judeocristiana, como si no fuera posible que las posiciones éticas contemporáneas se nutran de las tradiciones que las preceden. Aquí se considera que, aunque heredera de la tradición judeocristiana, la lógica del perdón se debe desprender del posible desprestigio que algunos teóricos atribuyen a esa tradición, y se debe repensar en el marco de éticas laicas y resituar en sociedades laicas, en las que el sentido del perdón no es la participación de la divinidad, sino el bienestar de los actores involucrados en el daño y de la sociedad en su conjunto.

aquí se quieren resaltar unas variaciones del perdón incondicional que Nussbaum no aborda y que pueden ayudar a dimensionar la relevancia del cumplimiento de unas condiciones para el perdón en su sentido moral, en relación no solo con el fortalecimiento del sentido del perdón mismo, sino con el perfeccionamiento moral del infractor. Un perdón incondicional puede obedecer a que:

a) No se considera que el infractor sea un sujeto moral, se considera que, aunque lo es, apenas está en formación o que, siéndolo, no es un agente moral relevante, casos en los que, según la terminología propuesta por Griswold (2007), no se trataría propiamente de perdón, sino de *excusa*[117], que en el último caso es resultado de una mirada condescendiente, que no reconoce al otro como un par de relevancia moral.

b) La falta no se considera importante, ocurre de un modo aislado o por cuenta de un infractor anónimo (un altercado menor en la calle, por ejemplo), caso en el que, más que perdón, lo que acaece es la *indiferencia* o el *olvido*.

c) Hay dependencia afectiva, económica o de otro tipo respecto al infractor o menosprecio de sí mismo, razones por las que no se considera prudente exigir una disculpa o no se reconoce el merecimiento de recibirla —incluso, puede no haber plena conciencia del daño[118]—. En estos casos (*ignorar* o *reprimir*), los afectos negativos pueden acumularse, de modos más o menos inconscientes y causar daños adicionales posteriores.

d) Búsqueda de paz interior, de manera que la renuncia al resentimiento está orientada, en primera instancia, al propio bienestar, de modo tal que, más que perdón, lo que se procura es *indiferencia*.

e) Generosidad: este es el perdón que Nussbaum describe bajo las categorías de perdón y amor incondicionales.

---

[117] Para Griswold (2007), la *excusa* implica desresponsabilizar al agente de su acción, incluso si se reconoce esta como dañina (p. 7).

[118] Tanto Nussbaum (2018 [2014]) como Griswold (2007) descartan la posibilidad de perdón si no hay una molestia inicial; sin embargo, puede ser que la conciencia de haber sido receptores de un daño sea tardía o que el sentimiento de injusticia no se exprese como resentimiento; puede ser, incluso, que el ofensor mismo sea quien haga notar su falta, o bien con el ánimo de herir más profundamente, o bien en el preámbulo de su disculpa.

Como se ve, las actitudes enunciadas, caracterizadas por la renuncia al resentimiento sin que medie la necesidad de una disculpa, aunque deseables, pueden no cumplir todas las metas del perdón, particularmente el cuidado de sí, el perfeccionamiento moral del infractor, la ratificación social de la norma y la sostenibilidad en el tiempo del sosiego afectivo, de manera que los afectos negativos no sean, simplemente, forcluidos.

Nussbaum apunta que el *perdón transaccional* siempre está viciado de ira, presunción generalizante: es posible imaginar casos en los que ese carácter *condicionado* obedece a la convicción de que el perdón tiene un valor y un sentido, y que, por tanto, para darlo sin desperdiciarlo ni desprodigarlo de sentido, es necesario el ritual, la *escena* intersubjetiva, incluso pensando en el bienestar del infractor, de manera que también signifique algo para este. Si se entrega algo de valor, un billete o un libro, por ejemplo, a alguien incapaz de valorarlos, estos pierden todo su valor relativo, se desperdician, se vacían de sentido y validez. El ritual o la escena del perdón aseguran un sustrato y un código común para las dos partes, un punto de encuentro, un grado de comunicabilidad y de validación mutua.

En todo caso, aunque Nussbaum considera que el *perdón incondicional* es una opción preferible al condicionado, no es, para ella, la opción idónea. Dice que esta modalidad del perdón «se entiende como un abandono de la ira» sin que apunte hacia la transición «de modo estable»; por lo tanto, «sigue estando dirigido hacia el pasado» y «no dice nada en torno a la construcción de un futuro productivo» (pp. 130-131). Ella lo encuentra superado por otra forma de asumir la relación con aquel que infligió un daño: el *amor incondicional*, que, además de prescindir de los condicionamientos, no arrastra consigo una ira previa: «El amor es la primera respuesta, no sustituye un deseo de venganza previo» (p. 133). Se trata, pues, de un amor «que elimina tanto el perdón como la ira» y «se embarca en un futuro incierto con un espíritu generoso, en vez de seguir echando raíces en el pasado» (p. 137).

Resulta plausible la vinculación que proponen algunos teóricos entre perdón y amor: Ricœur (2000) dice que el perdón «es de la misma familia» que el amor (p. 596). Para Arendt (2009 [1958]), «el perdón y la relación que establece siempre es un asunto

eminentemente personal […] en el que lo hecho se perdona por amor a *quien* lo hizo»[119] (p. 261); asocia este amor con el respeto, entendido como amistad política, la *philia politika* aristotélica, que consiste en consideración hacia la persona por el solo hecho de serlo (p. 145). Según Kristeva (2001 [1997]), el perdón es una interpretación que «suspende el tiempo de los castigos y de las deudas, pero con la condición de que provenga del amor […] solo en el vínculo de amor al Otro puede esta insuficiencia ser puesta de manifiesto y rectificada» (p. 29). Está bien: se puede interpretar el perdón como un *don* generoso que se entrega al otro, inspirado en el *amor* que se le profesa, en el sentido bíblico de amar a los otros como se ama a Dios, o en uno laico de amar a los otros como a uno mismo. Aquí el asunto es si el amor al otro no debería conllevar que se favorezca su perfeccionamiento moral, lo cual se opone a un trato indiferente o condescendiente: me da igual si el otro se arrepiente o no, si se disculpa o no, si reincide o no, si aprende o no de su error; lo perdono porque lo amo.

A pesar de lo plausible de este vínculo, hay un primer argumento débil, o no sustentado, en el razonamiento de Nussbaum, que atañe a la relación con el pasado: ella asume que solo el amor incondicional abre la relación hacia el futuro, con lo cual desconoce que el objetivo de la *escena del perdón* condicionado, en su carácter intersubjetivo, es justamente asegurar una reconciliación duradera y sosegar los afectos negativos, con el efecto esperable de favorecer algo parecido a un reinicio de la relación, esto es: una nueva apertura hacia el futuro. Adicionalmente, en los ejemplos de *amor incondicional* que propone Nussbaum se vislumbran los alcances limitados de situarlo como opción ideal frente al *perdón incondicional* y, sobre todo, frente al *perdón intersubjetivo*, como se ilustra a continuación:

En un primer ejemplo, la filósofa estadounidense alude al pasaje bíblico: «Padre, perdónalos, *porque* no saben lo que hacen» (p. 129). No es «perdónalos porque los amas», ni «perdónalos porque sí»; el *porqué* del pasaje conlleva *una condición* que se puede

[119] Arendt (2009 [1958]) explica que «el amor, aunque es uno de los hechos más raros en la vida humana, posee un inigualado poder de autorrevelación y una inigualada claridad de visión para descubrir el *quién*» (p. 261), concepto que se aproxima a las nociones de *rostro* y de *otro*.

entender de dos maneras: la condición externa de que quien comete la falta no sabe lo que hace o, dentro del reconocimiento de que cuando faltamos nunca sabemos lo que hacemos, la condición interna de ser capaces de comprender que esto es así frente al caso de una falta concreta que otro ha cometido y nos ha afectado. Si es lo segundo, es decir, si nunca sabemos lo que hacemos, si esa es una característica esencial, un determinismo, quedarían excluidas las posibilidades de perfeccionarse moralmente a través del reconocimiento de la falta y, sobre todo, de incidir en el perfeccionamiento moral de quien nos daña. En efecto, alguien puede cometer una falta sin conciencia de sus efectos, pero es el llamado de atención lo que le permite hacerse consciente e incorporar hacia el futuro dicha conciencia; esto es: perfeccionarse intelectual y moralmente. Se trataría de un determinismo que, además, cierra la discusión ética sobre la relación daño-reconciliación.

Nussbaum propone un segundo ejemplo de respuesta supuestamente amorosa ante el daño. En su análisis de la sinfonía *Resurrección* (1901) de Mahler, observa una reacción del compositor judío al antisemitismo instalado en el gusto musical, en el contexto cristiano en el que se produce la obra. Si bien rechaza dichas actitudes, que lo han afectado, «este rechazo no es iracundo: solo determinado. La niña [que encarnaría la posición del compositor dentro de la obra] dice: "seguiré mi camino y no permitiré que me detengas"». Nussbaum considera que «no hay juicio, solo un coro de personas que canta suavemente. No hay castigo ni recompensa, solo un amor incontenible», y añade que «la vida creativa de una persona que ama […] es su propia recompensa» (p. 140). Considera que en esta obra no hay *ira de transición*, no hace falta superar ningún ánimo vengativo: «el *héroe* de la sinfonía no pide disculpas[120] y tampoco decide perdonar sin una disculpa (que sería el *perdón incondicional*). Simplemente continúa su vida como una persona creativa que ama» (p. 141).

Esto, sin embargo, más que amor hacia el prójimo, expresa amor propio e indiferencia hacia el otro; tolerancia, a lo sumo, en su sentido menos comprometido. Que una comunidad conviva con otra que le da un trato hostil, pero sin relacionarse sino escasamente con ella, sin duda es más deseable que el enfrentamiento violento, pero no

[120] Una traducción más precisa de «doesn't ask for apology» sería «no exige disculpas» o «no pide que se disculpen».

es el ideal de convivencia: la manifestación del malestar y la acción para que el otro comprenda que está haciendo daño, que en lo posible se le exija enmendar su comportamiento, son necesarios para que el malestar no se reprima melancólicamente o se acumule hasta quebrar la represa y expresarse de formas violentas por parte de la misma generación o de las siguientes[121].

Adicionalmente, esta variante, por la que aboga Nussbaum, prescinde del juicio (p. 133) y consiste en una reacción puramente afectiva, como se desprende de otro ejemplo que ofrece: cuando regresa el hijo que cometió una falta, después de mucho tiempo y de que la familia hubiera temido su muerte, «el padre siente fuertes punzadas de un tipo de amor intenso» y le da la bienvenida sin ningún reproche (p. 136). De esta manera, Nussbaum sitúa como ideal un caso en el que más que el amor, la salida del temor de haber perdido al hijo, el alivio por su regreso, es lo que lleva al padre a renunciar al juicio.

A propósito del juicio, De Gamboa (2007 [2002]) propone distinguir entre *perdón* y *condonación*. La segunda suspende el juicio sobre el ofensor, como si nada hubiera ocurrido, a favor de un valor que se considera más importante que la ofensa misma (p. 154). Este valor, por ejemplo, puede ser la reconciliación y el cese de la guerra, en el contexto de un proceso de paz, o el amor filial y el deseo de recuperar la convivencia, en un contexto familiar. Para De Gamboa, en la medida en que la condonación «suspende la facultad de juzgar al otro», favorece la acumulación de resentimiento (p. 158). El *perdón*, en cambio, implica un juicio, es decir, el reconocimiento de que una persona ha causado un daño, tras lo cual se otorga el perdón. Retomando las reflexiones de Hampton, añade que «cuando la víctima perdona al ofensor […] hay un cambio de sentimiento por el cual la víctima piensa que el ofensor puede cambiar moralmente» (p. 154-155). Destaca el carácter de virtud moral del perdón precisamente en tanto no se da espontáneamente, sino que «implica un acto voluntario» (p. 155). Tal acto no se da si no hay una molestia a la cual renunciar, bien sea por el *amor incondicional*, tal como lo caracteriza Nussbaum, bien sea porque las condiciones culturales no permiten considerar que se tiene derecho a

[121] De esto dan testimonio los análisis de Volkan (2001 y 2018) y McAfee (2019). La cuestión se desarrolla en el capítulo 4, en la sección «Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad».

no ser maltratado y, por tanto, no se toma conciencia de un daño que podría o no ser perdonado.

Nussbaum (2018 [2014]) pone en escena un ejemplo más de amor incondicional: se refiere a *Breaking night* (2010), la autobiografía de Liz Murray en la que narra cómo llegó a perdonar a su padre, drogadicto y con sida, quien, debido a sus adicciones no había sido un padre «efectivo». Nussbaum dice que para Murray «el perdón significa dejar ir el dolor que siente ante la incapacidad de su padre de ser alguien diferente, y asumir la tarea mucho más difícil de apoyarlo y cuidarlo como la persona que es». Considera que en este caso «no hay transición porque nunca hubo ira» (p. 181); por lo tanto, a su juicio no se trata de un ejemplo de perdón, sino de amor incondicional. Sin embargo, si bien describe un caso en el que el perdón solo puede ser unilateral, dada la condición del padre, no es tan claro que no haya un afecto negativo que superar: Murray no lo denomina *ira*, sino *dolor* y *angustia*, sentimientos que el perdón le ayuda a sosegar. Aunque Murray usa la palabra *perdón* y para ella «el perdón significa dejar ir el dolor que siente ante la incapacidad de su padre de ser alguien diferente», en la medida en que nunca sintió ira, ni siquiera *de transición*[122], Nussbaum desestima el modo en que Murray nombra su decisión; dice que no se hablaría de perdón en este caso, sino de *amor incondicional* (p. 181), puesto que según su conceptualización, sentimientos diferentes de la ira, que para ella implica necesariamente deseo, así sea fugaz, de venganza, no son susceptibles de perdón.

Así, pues, se observa en los desarrollos de Nussbaum una visión que tiende a ser: determinista o que, en todo caso, pone en segundo plano el juicio moral respecto al daño, la responsabilidad, la reparación...; individualista, condescendiente e indiferente respecto al perfeccionamiento moral del otro; desatenta frente al trabajo de sosiego de los afectos —puesto que, como señala Griswold (2007), el perdón tiene una dimensión inevitablemente afectiva (p. xxvi)—, a las dinámicas de reconciliación, a su sostenibilidad en el tiempo y a las consecuencias de los afectos no procesados adecuadamente, y reduccionista, en la medida en que entre los posibles afectos que puede suscitar un daño,

[122] Más adelante se expone el concepto de *ira de transición*, propuesto por Nussbaum.

solo reconoce la ira y, en su ausencia, no concibe la opción del perdón. Adicionalmente, Nussbaum se enfoca en la subjetividad de la víctima y en los ideales morales del *perdón incondicional* o, preferiblemente, del *amor incondicional*, sin reparar suficientemente en la profundidad de la herida, que puede depender de la gravedad del daño recibido, ni en los requisitos del duelo para curarla. Asimismo, deja en segundo plano el aspecto intersubjetivo del perdón: en qué medida la escena de *perdón intersubjetivo* (o *transaccional*, como ella lo llama) puede incidir en el perfeccionamiento moral del agresor y en la reafirmación social de los límites que no deben ser transgredidos, como factor de cohesión de la comunidad moral y de sostenibilidad en el tiempo de la no interferencia para la reconciliación que se tiene como meta. En este mismo sentido, ella desestima la importancia de la culpa.

Por lo anterior, ante las gradaciones de bondad entre las expresiones del perdón hasta la no necesidad del perdón, en el caso del *amor incondicional*, aquí se prefiere prescindir de las divisiones terminológicas que ella propone y abordar el perdón como un continuo entre posibilidades caracterizadas por la renuncia a la venganza o a cualquier afecto negativo, por la orientación del ánimo hacia el sosiego de los afectos y por la apertura al futuro y a la comprensión de la complejidad de las motivaciones y circunstancias ajenas, con miras al aprendizaje del pasado, a curar las heridas sociales y a la reconciliación.

En un sentido similar al de Nussbaum, Derrida (2017 [2012]) cuestiona los condicionamientos para el perdón, lo cual denomina *economía corriente del perdón* (p. 38), llama *impuro* al perdón resultante de las mismas (p. 70) y lo cataloga como *corrupto*: «si concedo el perdón con la condición de que el otro confiese, comience a arrepentirse, a transfigurar su falta, a disociarse de ella […] entonces mi perdón comienza a dejarse contaminar por un cálculo que lo corrompe» (p. 72).

En una entrevista amplía su perspectiva:

> Yo estaría tentado a objetar esta lógica condicional del intercambio […] según la cual no se podría contemplar el perdón más que *si* es solicitado en el curso de una escena de arrepentimiento, atestiguando, a la vez, la conciencia de la falta, la transformación del culpable y el compromiso, al menos implícito, de hacer todo lo posible por evitar el retorno del mal (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 26).

En oposición a la idea de Jankélévitch de que «el perdón no puede concederse […] más que si es *pedido*, explícita o implícitamente», se pregunta si «la disociación entre el perdón pedido y el perdón concedido no es de rigor para todo perdón digno de ese nombre» (p. 35). Describe la expectativa del ritual (o la escena) del perdón sarcásticamente: «una manera de acusarse, de apuntar hacia sí un dedo acusador y autorreferencial», y concluye que cuando el victimario reconoce el crimen se disocia del «sujeto que ha sido culpable» (p. 51), con lo cual se anula el perdón *como perdón del otro*: «esta lógica de la identificación con el otro que supone la escena del perdón […] compromete y neutraliza, anula por adelantado la verdad del perdón como perdón del otro» (p. 63). En otro texto amplía esta idea: «Si yo te digo: "Te perdono con la condición de que al pedir perdón hayas cambiado y no seas más el mismo", ¿perdono?, ¿qué perdono? y ¿a quién?» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 29). Y añade: «es necesario que la alteridad, la no-identificación, incluso la incomprensión, permanezcan irreductibles» (p. 36).

Aquí se considera que la *escena* requiere la mediación de esta alteridad sin que pierda su carácter de irreductible. Al reconocer su falta, el ofensor no deja de ser otro, solamente renuncia a ser el que daña a otros, en la medida en que dañar a otros no tiene que considerarse una característica esencial de su alteridad[123]. En otras palabras, pedir perdón no es transformarse radicalmente en otro, al menos no más de lo que nos transformamos con cada aprendizaje, sino expresar el reconocimiento del daño y la voluntad de enmendarse; perdonar tampoco es ya ser otro, libre de cualquier afecto negativo, sino comprometerse a intentar superar esos afectos. Pedir y otorgar el perdón son actos inscritos en una *escena* que favorece el proceso de transformación individual hacia el perfeccionamiento moral, sin que esto implique la disolución de la alteridad entre los dos agentes morales. Así mismo, los alcances de la identificación en este caso se restringen a encontrar un suelo común en medio de las diferencias, que no serán anuladas. Tal vez sea más preciso, en lugar de la palabra *identificación*, hablar de disposición a la *empatía*[124].

---

[123] La tensión en la identidad entre lo ídem y lo ipse, propuesta por Ricœur (2013 [1990]), permite concebir un otro que se transforma sin dejar de serlo.

[124] Estos dos conceptos se abordan en el siguiente apartado.

Derrida también cuestiona la idea de Jankélévitch y Arendt respecto a que «no se perdona sino allí donde se podría juzgar y castigar», lo cual, para el filósofo francés, «supone un poder, una fuerza, una soberanía». Este texto lo concluye diciendo: «Trato de pensar […] un perdón sin poder: *incondicional, pero sin soberanía*» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 44).

Otro rasgo de su visión idealizante es que muestra menosprecio por el perdón que es resultado del distanciamiento temporal y los trabajos del duelo y de la memoria:

> el perdón prometido habrá debido no solo convertirse en trabajo de duelo (una terapéutica, incluso una ecología de la memoria, una forma de bienestar con el otro y consigo para continuar trabajando, intercambiando, comerciando, viviendo y gozando), sino, más gravemente, trabajo del duelo del perdón mismo (p. 64).

El único perdón *digno de ese nombre* para Derrida es el perdón de lo imperdonable[125]: «¿No se debe sostener que un perdón digno de ese nombre, si existe alguna vez, debe perdonar lo imperdonable, sin condiciones?» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 29). Este perdón, además de incondicionado, debe carecer de mediaciones:

> cada vez que el perdón está al servicio de una finalidad, fuese ella noble y espiritual (salvación, redención, reconciliación), cada vez que tiende a restablecer una normalidad (social, nacional, política, sicológica) por un trabajo de duelo, por alguna terapia o ecología de la memoria, entonces el perdón no es *puro* ni su concepto (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 25).

A pesar de esta jerarquización que hace entre el perdón ideal, incondicional, y el condicionado y ritual, Derrida (2007 [1999]) reconoce que para que «el perdón devenga efectivo, concreto, histórico […] es necesario que su pureza se comprometa en una serie de condiciones de toda índole». Y se refiere a estas dos modalidades del perdón como «irreconciliables pero indisociables» (p. 34). En todo caso, Crocker considera que «a pesar de la oscilación, para Derrida lo más importante es esta dimensión trascendental. El peligro es que esa predilección minimiza la importancia de establecer herramientas con

---

[125] Ricœur (2000) comparte esta idea (p. 597). Más adelante, en el capítulo 5, se volverá sobre este concepto para hablar del perdón (o de algo que, sin serlo en su sentido más estricto, se denomina con esa palabra) como única salida del horror de la confrontación violenta.

metas humanas que sean útiles para una sociedad» (De Greiff, Crocker y Mejía Quintana, 2007 [2002], p. 53). Adicionalmente, en su esfuerzo por validar el perdón en los casos más extremos, Derrida menosprecia el perdón que se da frente a daños menos graves: propone diferenciar entre los usos «corrientes, cotidianos y ligeros» de la palabra, por ejemplo, tras tropezarnos con alguien, y «los usos graves, reflexivos, intensos» (2017 [2012], p. 26). Llega a afirmar que no hay mérito moral en perdonar lo (más fácilmente) perdonable; el esfuerzo moral, y por tanto el mérito, está en perdonar lo difícil, lo concebido en un principio como imperdonable.

Aquí se considera que el perdón no solo merece ser llamado así ante *lo imperdonable*; por el contrario, se reconoce la relevancia de disculparse y disculpar las pequeñas faltas, precisamente para evitar su escalamiento hacia hechos más graves y potencialmente irreversibles. Quizás no sea necesario establecer un meritómetro respecto al perdón ni una línea divisoria entre el perdón que merece denominarse así y el que no. El perdón siempre es meritorio. Después de todo, el resentimiento a veces es resultado de pequeñas faltas que se van sumando hasta hacerse *imperdonables*. Cada tanto nos enteramos de cómo un desencuentro cotidiano, en el transporte público, por ejemplo, termina en un hecho violento grave, y algunos hemos experimentado el sosiego inmediato que atrae una disculpa cuando nos empujan o nos pisan por descuido. Con esa disculpa nos sentimos reconocidos y los afectos negativos, por habernos sentido tratados como objetos o seres sin valía, se apaciguan.

El que Derrida enarbola es un perdón hiperbólico, como el tono de su texto, que subordina todo lo que tenga dimensiones más modestas, como las de la escala humana. Ciertamente, en la *pureza* del perdón imposible e incondicional resuenan ecos de santidad, de sacralidad, de revelación y misterio religiosos, en contravía de la racionalidad del juicio moral implicado en el proceso de perdón, de la puesta en escala humana que supone reconocer la intensidad de los afectos producidos por el daño y de la dificultad que requiere apaciguarlos en los trabajos de duelo y de memoria. Para defender la posibilidad y la validez del perdón incondicional, Nussbaum y Derrida se la restan al perdón intersubjetivo (condicionado), superponiendo así un perdón idealizado y santificado, a otro tipo de perdón, más viable por estar arraigado culturalmente y que cuenta con otras ventajas prácticas; abogan por un perdón casi mágico, que no es resultado ni de un

proceso intersubjetivo, que involucre unas condiciones razonables, ni de uno íntimo de duelo o, en un sentido más amplio, de un trabajo de la memoria. El perdón o el amor incondicionales son modalidades tan idealizadas del perdón, que su ocurrencia real puede ser muy escasa. Adicionalmente, por qué calificar de impuro un perdón que requiere de un proceso a escala humana, deseable y posible, cuando lo importante es su ocurrencia; qué más da que sea incondicional o resultado de un proceso y unas condiciones.

3.3. Perdón intersubjetivo, su proceso y escena del perdón.

Idealmente, el perdón se caracteriza por la renuncia a la venganza y a cualquier afecto negativo, por la orientación del ánimo hacia el sosiego de los afectos y por la apertura al futuro y a la comprensión de la complejidad de las motivaciones y circunstancias ajenas, con miras al perfeccionamiento moral, a curar las heridas individuales, a restablecer el tejido comunitario y, en lo posible, a la reconciliación. Una definición funcional del perdón no debe restringirlo al cumplimiento de unas condiciones ni a que sea resultado de un ritual o de una escenificación, como los caricaturizados por Nussbaum y Derrida, puesto que, en esencia, dar el perdón es un acto íntimo y subjetivo, es decir, es perfectamente posible que el perdón tenga lugar de manera incondicional; pero tampoco se debe excluir que se requiera de una escena o de un ritual de perdón, intersubjetivos, y que el perdón responda a un proceso, con unas condiciones arraigadas culturalmente. Desde luego que **1)** puede haber perdón unilateral e incondicionado, **2)** cualquier perdón es preferible a la venganza y **3)** conviene incentivar culturalmente la disposición a perdonar sin condiciones. Lo cuestionable es que se demerite la relevancia psicológica y social del perdón condicionado e intersubjetivo.

La facultad de perdonar, en sí misma, atrae hacia sí una relación intersubjetiva: alguien hizo daño, voluntaria o involuntariamente[126], y alguien redime del carácter irreversible de dicho daño, pero esta redención, para serlo realmente, implica una voluntad de ser perdonado por parte del ofensor. Griswold (2007) insiste en el carácter diádico del perdón en tanto, las transformaciones que ofensor y víctima experimentan son mutuamente

[126] Como se verá más adelante, en los casos en los que el daño se hizo involuntariamente, sin que ataña responsabilidad moral al agente, más que de perdón, se hablaría de excusa o justificación.

dependientes (p. 47); afirma que el perdón es fundamentalmente un proceso interpersonal cuyo éxito requiere acciones de ambas partes (p. 212) y destaca su carácter social, del que se deriva la interdependencia moral de las dos partes. Por su parte, Ricœur (2000) observa «que existe algo como una correlación entre el perdón solicitado y el perdón otorgado», lo cual «traslada la falta del régimen unilateral de la inculpación y del castigo al del intercambio» (p. 610).

En cuanto a la importancia de la disculpa, De Gamboa (2007 [2002]) destaca que existe una diversidad comunitaria en torno a la percepción de merecer o no respeto y reconocimiento[127]. Dice que «idealmente, una persona tendrá un carácter moral apropiado» cuando en el proceso de socialización aprende a ser reconocida y a reconocer a los otros (p. 149). En la medida en que esta condición ideal de reconocimiento ha sido resultado de luchas sociales milenarias, se puede pensar en su fragilidad y en la necesidad, subjetiva u objetiva, de reclamar ese reconocimiento cuando se vea negado o amenazado. Para De Gamboa, la ofensa implica que el ofensor le transmite a su víctima un mensaje de menoscabo moral: «Usted para mí no cuenta». Por eso, añade, «el valor esencial que se afecta con una injuria moral es precisamente el reconocimiento del otro» (p. 150). En esa medida, si la víctima se siente vulnerada por la ofensa, es decir, si percibe que no fue tratada de acuerdo con su valía y su dignidad, puede desarrollar un «resentimiento virtuoso o apropiado»[128], el cual tiene lugar cuando la víctima no aspira a rebajar al otro para resarcir su propia autoestima, sino a «derrotar y exponer ese falso mensaje que el ofensor envío»[129]; es decir, no quiere degradar a la otra persona, sino mostrarle la injusticia de la ofensa (p. 153).

---

[127] Como se señaló, desde la perspectiva de esta disertación, dichas percepciones, y las normas culturales que tienden a producirlas o a inhibirlas, constituyen rasgos de las culturas de la memoria e inciden en que estas tiendan más hacia relaciones con el pasado, o bien de resentimiento, o bien de perdón.

[128] En oposición al resentimiento excesivo que ella denomina «odio malicioso» y que recoge los sentimientos vengativos (De Gamboa (2007 [2002]), p. 152).

[129] A los factores sociales, De Gamboa suma los relativos al carácter individual, en relación con la autoestima: a mayor autoestima, menor importancia se le dará a la falta en la medida en que no se la percibe como un verdadero menoscabo del yo[129]. Habría, pues, dos variables que incidirían en la percepción de la ofensa: de un lado, su gravedad objetiva, en la medida en que realmente afecte la valía de la persona respecto a su entorno social, y, de otro, la capacidad individual para impedir que la ofensa haga mella en la autoimagen del ofendido.

Propugnar por el cumplimiento de las condiciones del ritual o la escena del perdón es deseable, puesto que estos apuntan en tres direcciones: a quien recibió la falta, para que tenga disposición a perdonar; a quien la cometió, para que pueda aprender de ella y perfeccionarse moralmente, y a la comunidad, para refrendar la regla, fortalecer el lazo comunitario y favorecer la reconciliación.

En términos generales, el perdón intersubjetivo, condicionado o *paradigmático*[130] —entendido no solo como el momento en el que es otorgado, sino como un proceso que antecede el otorgamiento y se prolonga más allá de este— tiene tres tiempos: **1)** La llamada de atención. **2)** La escena intersubjetiva del perdón, en la que son centrales la disculpa por parte de quien cometió la falta, y el otorgamiento o no del perdón por parte de quien recibió afectación derivada de esta. **3)** Los procesos íntimos del perdón de ambas partes: de una, intentar cumplir el compromiso de apaciguar el resentimiento, en especial el deseo de venganza, y, de otra, el de resarcir el daño, no reincidir y demás compromisos que se hayan adquirido al momento de la disculpa. Tanto la disculpa como el otorgamiento del perdón tienen un componente objetivo —las palabras dadas para disculparse y perdonar— en la escena intersubjetiva, y otro subjetivo, referido a la distancia entre la palabra dada y, de un lado, su sinceridad y, de otro, la capacidad de atenerse al compromiso hecho, pese a la fuerza de los afectos dolidos y otras circunstancias que puedan resultar adversas a dicho compromiso. Este apartado se ocupa de esos tres momentos y, en última instancia, de **4)** aquel *perdón* que se queda al margen del paradigma antes descrito, al punto de que se ponga en duda su denominación, pero que, de todos modos, procura algunas de las metas del perdón paradigmático.

3.3.1. Lo que antecede la escena del perdón: la llamada de atención y la predisposición a perdonar

La llamada de atención es lo que conduce a la toma de conciencia por parte del ofensor respecto a que su acción estuvo mal, hizo daño a alguien y es necesario llevar a cabo una enmienda, que incluye disculparse. Tal llamada puede ser interna o externa: o bien se da cuenta por sí solo, por un regaño de su propia conciencia —lo cual implica

130 Así lo denomina Griswold (2007).

reconocimiento y arraigo íntimo de la norma vulnerada—, o bien se lo hace notar quien recibió el daño o un tercero (en un caso más bien extremo, la conciencia apenas la despierta el llamado de un agente determinado socialmente, como una autoridad policiva o el aparato de justicia). Entre las razones para disculparse pueden estar la sola conciencia de haber cometido una falta, la culpa, la presión social y el deseo de enmendar la relación (por afecto y reconocimiento hacia el otro).

Por su parte, la parte agraviada puede estar predispuesta o no a perdonar, por razones culturales, características individuales y en función de la gravedad atribuida a la falta. Algunas de las circunstancias y actitudes favorables al perdón, aun antes de la disculpa, pueden ser el afecto que se le profesa al ofensor; el deseo de dejar ir el resentimiento y enmendar la relación (estas dos en los casos en los que el ofensor es una persona cercana); la convicción del deber moral de amar al otro, incluso al que ha hecho daño; la intuición de que puede haber unas razones que expliquen por qué lo hizo; la disposición empática y compasiva a escuchar dichas razones y a comprender los motivos y circunstancias que rodearon el hecho; el reconocimiento de la humanidad compartida y de la propia imperfección, y la experiencia de haberse equivocado y haber sido perdonado en el pasado, etc. Una cultura del perdón puede favorecer una mayor predisposición a otorgar el perdón (incluso el incondicional) o, al menos, a escuchar lo que el ofensor tiene para decir[131].

3.3.2. La escena y lo intersubjetivo

Al caracterizar la escena del perdón, Griswold hace énfasis en que se trata de lo que

[131] Si se tiene en cuenta la diversidad cultural entre sociedades y en el seno de una misma sociedad, se entiende que en la medida en que los marcos culturales pueden naturalizar el daño y hacer que este se conciba como un deber (político, religioso, moral…), estos mismos marcos pueden dificultar la comunicación entre la parte agraviada y el ofensor en un nivel más profundo que el del lenguaje, en el nivel de la conciencia: puede ser que las dos partes sean incapaces de ponerse de acuerdo sobre quién es la parte agraviada y quién hizo daño, y, aun en un escenario de búsqueda de la reconciliación, sobre quién debe ofrecer disculpas. Esta dificultad se puede ilustrar a través de un desencuentro en la esfera familiar que compromete dos visiones de mundo que, en un principio, pueden parecer irreconciliables: supongamos que el padre espera que su hijo se disculpe por haberse declarado homosexual, o simplemente por serlo, y que renuncie a esa faceta de su vida como condición para restaurar el lazo paterno-filial; al mismo tiempo, el hijo espera una disculpa de su padre por haberlo excluido y menospreciado por ser quien es. Desde la perspectiva del padre, el hijo ha subvertido la ley; desde la del hijo, la ley con la que ha roto es injusta, perversa e imposible de cumplir.

denomina *escena paradigmática* (p. 56). La sitúa en un entendimiento del perdón como una relación moral entre dos individuos capaces de comunicarse; en este marco, dice, el perdón requiere reciprocidad entre las dos partes (p. xvi) y enfatiza en que se trata de una respuesta ética frente al mal y frente al infractor (p. 39). Atribuye a la escena y a las seis condiciones que debe cumplir el ofensor en su disculpa la potencia para que el compromiso de perdonar sea posible (p. 57).

Estas seis condiciones son: 1) asumir responsabilidad por su accionar dañoso; 2) repudiar el daño causado; 3) demostrar arrepentimiento; 4) expresar compromiso de cambiar; 5) mostrar que comprende los alcances del daño desde la perspectiva de la parte agraviada, con actitud empática y compasiva, y 6) explicar cómo y por qué llevó a cabo la acción dañosa, con veracidad y sin pretender justificar su actuar (pp. 49-51). Se trata, según su perspectiva, de condiciones de naturaleza moral que pueden favorecer un cambio de percepción respecto a quien hizo daño, para que no quede reducido a ser solo eso (p. 56). La disculpa puede ayudar a sosegar el enojo causado por tres razones: el deseo de ser reconocido y respetado como alguien que no merecía ser tratado mal, la necesidad de comprender cómo el ofensor pudo hacer lo que hizo y el sentimiento de haber sido atrapado por el pasado (p. 120).

En general, desde la perspectiva de la parte agraviada, en la escena del perdón, y particularmente en la disculpa, se juegan dos procesos íntimos: el de comprensión del otro y el de sentirse reconocido y resarcido. Desde la perspectiva del ofensor, la disculpa significa un paso fundamental en el sentimiento de haber iniciado un proceso de transformación y reencuentro con la contraparte. En relación con esto, aquí se propone una configuración alternativa de las condiciones implicadas en la disculpa:

A. Confesión o reconocimiento. Se puede hablar de *confesión*, en sentido estricto, cuando el daño causado no tiene un agente conocido (un crimen anónimo), expreso (se sabe que el delito lo cometió un integrante de un grupo criminal, pero no se sabe quién) o comprobado (se tienen indicios o sospechas, pero no pruebas ni certeza), de manera que hay un grado de novedad informativa en la disculpa: *soy yo quien te hizo daño*. Con *reconocimiento* se hace referencia a un componente del relato del ofensor en el que expresa su responsabilidad en los casos en los que su rol en la acción dañosa ya era consabido. En ambos casos, debe ser completada la verdad sobre cómo ocurrió el daño,

por qué y en qué circunstancias. Así mismo, debe hacerse reconocimiento de otros males perpetrados por el ofensor que hayan podido afectar a la parte agraviada. En contraste con la posición de Nussbaum, que asocia estos requisitos con una humillación cargada de ánimo vengativo, de acuerdo con Ricœur (2000) «esperar del culpable la confesión es respetar su propia estima» (p. 611); es decir, reconocerlo como un igual, un agente moral capaz de afrontar la verdad de sus acciones. Su relato, si es sincero, se estabiliza como verdad frente a los efectos emocionales que puede tener la incertidumbre o la puesta en duda por parte de terceros, y permite que lo sucedido se asiente en la memoria. En la escala social, la confesión de la verdad genera estabilidad frente a las pugnas por la memoria.

B. Responsabilización. El relato de la verdad de los hechos no debería procurar una justificación de las propias acciones, una culpabilización de la víctima, una puesta en duda del derecho de la víctima a sentirse enojada u ofendida ni una relativización de la gravedad de los hechos. El relato del ofensor debe orientarse a reconocerse como agente moral responsable. Si la confesión o reconocimiento apunta al componente objetivo de verdad (el daño ocurrió y fue por mi mano), la responsabilización completa la verdad con su componente subjetivo de sintonía en el juicio moral (*soy responsable y comprendo la gravedad del daño que te causé*).

C. Expresión de arrepentimiento y solidaridad con la víctima. El relato debe incluir una valoración moral de las propias acciones (*estuvo mal lo que hice*) y un abordaje empático de los efectos que causó en la víctima, esto es: un reconocimiento ya no solo de la falta, sino de sus efectos y de la experiencia de la falta vivida por parte de ella. Para que la expresión de este arrepentimiento sea verdaderamente empática, debe estar abierto a atender el propio relato de la parte agraviada, su enojo y su malestar, validar estas expresiones y demostrar arrepentimiento ante ellas. Así como el infractor da cuenta en la escena del perdón del reconocimiento de su falta y de sus circunstancias y motivaciones (que no excusas), la parte agraviada también puede encontrar en esta escena el espacio para expresar sus afectos: Pinkola (2024 [1995]) considera que «para poder sanar realmente, tenemos que decir nuestra verdad, no solo nuestro pesar y nuestro dolor, sino también los daños, la cólera y la indignación que se provocaron y también qué sentimientos de expiación o de venganza experimentamos» (p. 541). Ante el relato de la

parte agraviada, o en ausencia de este, el ofensor debe demostrar comprensión de la falta y del daño causado. De Gamboa apunta que del carácter intersubjetivo del perdón deriva la necesidad de que el ofensor admita la falta y muestre «que le importa la víctima», que la «toma en serio como ser humano». De hecho, para ella, aunque se puede otorgar por otras motivaciones, el arrepentimiento constituye «la única razón moral para otorgar el perdón» (p. 156).

D. Compromiso. El relato también debe involucrar conciencia de aprendizaje frente a la falta cometida, el compromiso de cambio —voluntad de transformación para ser digno de confianza—, de no repetición y de resarcimiento o compensación[132] —si cabe—. Estos compromisos implican la voluntad de lograr un grado de transformación, en el sentido de perfeccionamiento moral. Para De Gamboa es importante que, como parte de ese reconocimiento, se esté dispuesto a reparar el daño (p. 156). Tanto el perdón como la reconciliación son procesos que requieren de sostenibilidad en el tiempo. Dicha sostenibilidad depende en gran medida de que se logre restaurar la confianza, en lo cual la verdad respecto a los hechos acaecidos y la percepción de honestidad en las promesas de enmienda y de no repetición ocupan lugares destacados.

E. Petición de perdón.

Para que la disculpa pueda conducir al perdón, se requiere de un reconocimiento mutuo que se expresa en la disculpa, si esta es válida, y en la renovación que se produce, a través de esta, de la visión que tiene la víctima de su ofensor. Se producen fallas de validez, éticas y pragmáticas, en la disculpa si esta conlleva **1)** negación, en vez de reconocimiento de la verdad; **2)** ocultamiento de otras faltas relacionadas; **3)** justificación de la acción o culpabilización de la víctima; **4)** menosprecio por los efectos de la falta en la vida de la vida, incluidos los efectos morales y afectivos (*no es para tanto*); **5)** insinceridad en el arrepentimiento o en la voluntad de transformación y no repetición.

En términos generales, como se ha apuntado previamente, la condición de la disculpa responde a **1)** el *reconocimiento del otro* como sujeto moral y de su potencia para el

[132] Para Griswold (2007), la lógica del perdón no requiere compensación y reparación, salvo en el ámbito de la justicia.

perfeccionamiento moral; **2)** *cuidado de sí*, por lo que, para restaurar una relación que ha causado daño en el pasado, se requiere de garantías; **3)** *preocupación social* en dos sentidos: que el infractor no dañe a otras personas y que, con la disculpa, se reafirme la norma que prohíbe dañar a otros, y **4)** *sostenibilidad en el tiempo* del propósito del perdón, de modo que las emociones negativas, supuestamente aplacadas con un perdón incompleto o aparente, no retornen y causen nuevos daños.

El componente final de la escena es, desde luego, la expresión del perdón por parte de la parte agraviada, declaración que, a juicio de Griswold, en su explicitud, puede ayudar a que ambas partes alcancen metas éticas: superar la culpa y el resentimiento (p. 58). La consumación del perdón conlleva, para el filósofo estadounidense, que quien lo otorga sea capaz de comprender que el ofensor es más que su acto dañoso y lo que fue en el momento en el que lo cometió. Esto, sobre la base de su confianza en el futuro. Tal confianza se deriva de su capacidad de aproximarse empáticamente a las circunstancias y a la persona del ofensor (p. 57). Considera que la consumación del perdón acarrea, por parte de quien perdona, renunciar a la venganza, moderar los afectos dolidos, comprometerse a dejar ir el resentimiento, ver al ofensor de otro modo (desde otra perspectiva), verse a sí mismo de otro modo, dirigirse al ofensor y comunicarle que le concede el perdón (p. 174).

Por su parte, de acuerdo con Griswold, la víctima debe ser capaz de ver al ofensor desde una nueva perspectiva, lo cual significa ser capaz de creer la narrativa de su disculpa con una actitud empática (p. 57). Debe renunciar a cualquier pretensión de superioridad moral definitiva y, en cambio, reconocer la humanidad compartida entre los dos. También requiere renunciar a una identificación definitiva como víctima de esa persona (p. 58). El solo hecho de tratarse a sí mismo y a los otros como capaces de crecer éticamente puede favorecer dicho crecimiento (p. 71).

Entre los detractores del gesto de perdón, destacan Derrida y Nussbaum. Derrida (2017 [2012]) observa un riesgo de que el gesto de perdón resulte jerarquizante, sea este pedido o no, en tanto arriesga «llevar consigo el equívoco irreductible de una afirmación de soberanía, incluso de dominio» (p. 25); esto lo reitera en una entrevista con Wieviorka: «lo que hace el "yo te perdono" a veces insoportable u odioso, incluso obsceno, es la afirmación de soberanía» (Derrida y Wieviorka, 2007 [1999], p. 43). De un modo similar,

Nussbaum (2018 [2014]) observa que «incluso el perdón incondicional puede estar manchado de narcisismo, agresión y de una superioridad asumida» (p. 146).

Aquí se considera que, aunque esa connotación de la acción de perdonar puede tener lugar en algunos casos, no es generalizable. Y la escena, en su conjunto, no necesariamente debe verse como una relación de soberanía del ofendido sobre el ofensor. La relación de simetría en la que se ha insistido no solo se refiere a las condiciones que establece el ofendido, sino que reconoce la autonomía del ofensor. Si este no pide perdón, si se rehúsa a participar del ritual, comunicarle un perdón que no ha pedido puede implicar un gesto jerarquizante: se da un supuesto regalo que el otro no quiere recibir y tampoco puede rechazar, así que se le impone como una carga. Por otra parte, si lo recibe de buena gana, el perdón recupera su carácter intersubjetivo y su dimensión ritual.

A pesar de sus críticas al perdón condicionado, la propia Nussbaum (2018 [2014]) cita como ejemplar la actitud de R. Zera en el Talmud; dice que él «no espera a que quien lo lastimó vaya a él […] y se esfuerza activamente por crear, de modo flexible y generoso, condiciones para la disculpa y la reconciliación» (p. 145). Este ejemplo ilustra la posibilidad de que la condición de la disculpa no se base en un ánimo vengativo soterrado, como el deseo de que el infractor se humille, sino en el deseo de restaurar el vínculo con el otro a través de un «acto gentil de abrir el camino a la disculpa, lo que la vuelve sencilla y natural» (p. 147).

En cualquier caso, la escena del perdón no garantiza que este sea concedido y, en especial, no obliga a la víctima. Como destaca Ricœur (1997 [1995]), «el perdón nunca es debido. Solo puede ser pedido, y el pedido puede ser legítimamente rechazado» (p. 204). Tal rechazo puede ser definitivo o consistir en una retención, mientras, desde la perspectiva de la parte agraviada, se cumplen las condiciones subjetivas o las intersubjetivas para concederlo. De manera que los resultados de la escena pueden ser un perdón negado definitiva o temporalmente (aplazado), concedido o tan solo prometido —es decir, su concesión puede ser inmediata o mediata (el compromiso de procurarlo conlleva un proceso por venir)—. Adicionalmente, puede otorgarse de modo completo o incompleto —el perdón se puede entender simplemente como la renuncia a la venganza y al rencor, sin que incluya una voluntad de restaurar la relación anterior al daño (*incompleto*), o como

un borrón y cuenta nueva, es decir, un verdadero reinicio (*completo*)[133]—, y limitado o ilimitado —se puede concebir como algo que se concede todas las veces que sea necesario o como una segunda oportunidad dentro de un número limitado de oportunidades—. El tipo de perdón que se otorgue puede estar relacionado con el tipo de relación que se tiene con el ofensor: por ejemplo, puede ser que los padres estén más dispuestos al perdón *incondicional* e *ilimitado* respecto a sus hijos en formación, mientras que esta opción puede estar menos disponible (*limitado*) frente a sujetos morales más plenamente constituidos.

Cuadro 2. Alternativas ante la disculpa

Concesión	Tiempo	Alcance	Oportunidades
Concedido Prometido Aplazado Negado	Inmediato Mediato	Completo / consumado Incompleto	Ilimitado Limitado

Además del tipo de relación, el perdón puede depender del temperamento y, además, ser más fácil o difícil dependiendo de la gravedad del daño y de sus consecuencias, especialmente, de sus efectos en el presente. Así, pueden producirse diferentes actitudes frente al daño que ocurrió y cesó, o que puede cesar con una enmienda (un robo y la devolución de lo robado, un insulto seguido de una disculpa, una mentira y una retractación…), y frente a aquel daño cuyas consecuencias no cesan (el asesinato de un ser querido, una lesión incapacitante). Lo anterior se cruza además con los efectos del paso del tiempo que tienden a sosegar los afectos. En cualquier caso, como explica Griswold, en los casos en los que el daño constituya un delito de obligatoria denuncia, el perdón dado por la víctima no descarga a la comunidad de su obligación de aplicar justicia (p. 56).

Un factor que puede dificultar la concesión del perdón es la intensidad de los afectos

[133] Cabe destacar que el perdón es deseable incluso si no está completo. Sobre formas del perdón alternativas a su expresión *completa* se volverá más adelante, en la sección «La constelación del perdón».

negativos. Es también en relación con estos que aquí se destaca la validez de la escena perdón, en parte, por su dimensión ritual. En un contexto laico contemporáneo no se trata de un ritual propiamente dicho, aunque sí como uno de sus sucedáneos seculares. Pineda Camacho (2007 [2002]) señala que «la *rabia* es una fuerza difícil de controlar, y la vida ritual en gran parte está destinada a controlarla o mantenerla a raya» (p. 95). Cuenta que, por ejemplo, para suspender la cadena de venganza entre comunidades amazónicas durante la Colonia, la cual había sido estimulada por los portugueses, que les daban hachas y otras mercancías a cambio de que capturaran esclavos de otras comunidades,

> los jefes locales exigieron que se devolviese a sus muertos […] Pensaban que era factible hacerlo mediante la organización de ciertos rituales, en los que […] sus enemigos vomitarían a sus *muertos* […] Sellaron esta alianza mediante el intercambio de diferentes bienes […] las mercancías blancas que precisamente ocasionaban la disputa y el tráfico de esclavos (p. 93).

Este apaciguamiento ritual, sin embargo, no corresponde en sentido estricto con la noción de perdón paradigmático, como lo concibe Griswold, ni con la escena del perdón, tal como él la caracteriza. De hecho, el filósofo estadounidense cuestiona la validez como perdón paradigmático de ciertos rituales, por ejemplo, en un caso que analiza, en el que quien cometió la falta no se disculpa directamente con la víctima, y el *perdón* lo otorgan los ancianos de la tribu (pp. 167-171). Aun así, se puede conceder que la escena del perdón, sin constituir un ritual en sentido estricto, puede poseer una dimensión ritual, y no se debe descartar que esta dimensión favorezca el apaciguamiento de las emociones negativas, resentimiento y culpa, en especial, y les dé estabilidad a los acuerdos logrados en la escena, teniendo en cuenta, precisamente, el carácter inestable de la rabia y otros afectos.

La dimensión ritual se refiere a la relativa convencionalidad y estabilidad de los actores y acciones que se involucran en el encuentro y a la atmósfera que allí se propicia, sin que sea indispensable el empleo de símbolos como los que describe Pineda Camacho. Afectos falsamente apaciguados y olvidados, en ausencia de dichos rituales o escenificaciones, puedan reemerger en forma de odio, resentimiento y ánimo vengativo, tanto en la escala individual como en la social, en el sentido en que lo registra Volkan (2001 y 2018). Con el gesto de perdón, y la escena que idealmente lo acompaña, se ponen en juego aspectos

relacionados con la durabilidad del sosiego individual y de la reconciliación, respecto a los desencuentros tanto privados como en la escala social.

3.3.3. El proceso íntimo posterior

3.3.3.1. La promesa

Ante lo irreversible de lo ya acaecido y lo impredecible del porvenir, Arendt (1995 [1957]) destaca «la redención posible de esta desgracia de la irreversibilidad [que] es la facultad de perdonar, y el remedio para la impredecibilidad se halla contenido en la facultad de hacer y mantener las promesas» (p. 106). El perdón, dice, «está ligado al pasado y sirve para deshacer lo que se ha hecho; mientras que atarse a través de promesas sirve para establecer en el océano de inseguridad del futuro islas de seguridad» (p. 106). Ambas facultades «son como mecanismos de control establecidos en el propio seno de la facultad de iniciar procesos nuevos y sin fin» (p. 107). Ricœur (2000) destaca la relación entre perdón y promesa implicada en su reflexión: uno nos desataría del pasado y la otra nos ataría a un compromiso sobre el futuro (p. 621).

Precisamente, perdón y promesa se entrelazan en la expresión del perdón, que, si bien clausura la escena, en muchos casos apenas da inicio a un proceso: perdonar no es solo un gesto que se expresa con dos palabras en un momento determinado. El punto de partida es dar la palabra, comprometerse, lo cual constituye un momento decisivo en el proceso: el momento en el que la persona dolida se muestra dispuesta a repensarse en relación con el otro, con el daño y con el pasado. «Lo más importante del perdón es empezar y continuar», como propone Pinkola (2024 [1995]).

Por su parte, Griswold (2007) considera que la noción de promesa es imprecisa; para él, no es posible obligarse a perdonar para cumplir la promesa de hacerlo, puesto que se trata de un proceso cuyo desenlace se desconoce; tan solo es posible comprometerse a dejar ir el resentimiento persistente (p. 71). Acogiendo sus reparos a la idea de promesa, se puede entender el perdón con el que se responde a la disculpa como la promesa de intentarlo. La expresión de la voluntad de perdonar implica la renuncia a la venganza, la moderación del resentimiento y el compromiso de procurar que este se vaya del todo. Se trata de una promesa hasta cierto punto simétrica con la de no reincidir en la falta, por parte de quien

se disculpa. Por tanto, la escena requiere de la sinceridad de las dos partes y de sus promesas (una especie de reciprocidad ritual), que apuntan al futuro y favorecen el asentamiento de esta voluntad a lo largo del proceso, para darle estabilidad y sostenibilidad, si bien es del cumplimiento de las dos promesas que depende la duración de las paces resultado de la petición y la concesión del perdón.

La reciprocidad de la promesa, además de abrir la escena hacia sus efectos futuros, remarca su carácter plural, intersubjetivo. Arendt (2009 [1958]) dice que «el perdón y la relación que establece siempre es un asunto eminentemente personal (aunque no es necesario que sea individual o privado), en el que lo hecho se perdona por amor a quien lo hizo» (p. 261). Sin embargo, aunque admita este carácter personal, enfatiza en el carácter social e intersubjetivo del perdón y su contraparte, la promesa:

> ambas facultades dependen de la pluralidad, de la presencia y actuación de los otros, ya que nadie puede perdonarse ni sentirse ligado por una promesa hecha únicamente a sí mismo; el perdón y la promesa realizados en soledad o aislamiento carecen de realidad y no tienen otro significado que el de un papel desempeñado ante el yo de uno mismo (p. 257).

Esta pluralidad convoca a quien ha de perdonar, a quien se disculpa y, eventualmente, a una tercería que cumpla el rol de testigo. Los testigos de la promesa se convierten en un tercero, una posición desde la norma, y, en esa medida, unos garantes, hasta donde es posible (puesto que no pueden obligar), de que las promesas sean cumplidas por las partes implicadas.

Este perdón *mediato* (mediado por un proceso) incluye tanto el concedido-prometido como el aplazado; así mismo, se debe considerar que con frecuencia la negación del perdón tras la disculpa inicial puede ser resultado de una indisposición cargada de afectos dolidos de tipo temporal, susceptible de este mismo proceso, así no haya mediado la promesa de concederlo. Como se ha dicho, el perdón puede expresarse como una voluntad temprana (se puede entender como *querer perdonar*) o estar al final de los procesos de apaciguamiento (es decir, se perdona porque los afectos dolidos se han disuelto previamente). Incluso si solo se puede hablar de perdón en sentido estricto, en este último escenario, en la medida en que puede ser antecedido por un gesto que signifique tan solo la intención de llevar a cabo el proceso, aquí se prefiere reconocer el valor de perdón de

ese momento inicial; es decir, se entiende que el otorgamiento del perdón no necesariamente es un *borrón y cuenta nueva* inmediato, sino que la expresión de la concesión del perdón puede consistir tan solo en una promesa cuya validez reside en que sea cumplida.

3.3.3.2. El apaciguamiento de los afectos negativos

Para Griswold, el perdón no se completa a menos que los sentimientos de la víctima hacia el ofensor se transformen (p. 48), de manera que el proceso de perdón se enfrente también con la dificultad y la volatilidad de los afectos. Según el filósofo estadounidense, el reconocimiento de la humanidad compartida con el agresor, la empatía hacia este, la comprensión de sus motivos y circunstancias (a partir del conocimiento de su historia y de su perspectiva) no bastan para que el perdón tenga lugar, puesto que se requiere especialmente del compromiso, por parte de quien perdona, de dejar ir el resentimiento[134] (p. 81), y se puede añadir: de *soltar el acontecimiento*. Pinkola asocia el perdón con un *olvido consciente* que «equivale a soltar el acontecimiento, no insistir en que este se mantenga en primer plano, sino dejar más bien que abandone el escenario y se retire a un segundo plano» (p. 543). Se trata de un proceso de índole sicológica, como apunta Griswold, en el que se empeñan tiempo y determinación en cumplir el compromiso de perdonar (p. 81).

El resentimiento, afirma, no responde de manera inmediata y completa a la voluntad cognitiva, pero, por fortuna, no se trata de un asunto de todo o nada (pp. 42-43). En un sentido similar, Murphy (2003) señala que la oposición perdón - venganza no es una cuestión de razón vs. compulsión y que quienes lo ven así pasan por alto no solo los peligros del perdón acrítico o apresurado (los de la venganza son obvios), sino también la dificultad que entraña perdonar (p. 116). De Gamboa (2007 [2002]) destaca el carácter de *transformación moral* que implica el proceso de perdón para el receptor del daño y señala que, en tanto proceso, «aun habiendo perdonado, ciertos sentimientos negativos hacia el ofensor pueden permanecer por largo tiempo» (p. 155). Pinkola (2018 [2014]),

---

[134] Al resentimiento, que él menciona, se deben añadir la ira, el sentimiento de impotencia, la frustración, la decepción, la angustia o cualquier afecto dolido susceptible de apaciguamiento.

por su lado, considera que «aunque una profunda purificación elimina buena parte del antiguo dolor y la antigua cólera, el residuo jamás se puede borrar por completo […] la limpieza de la cólera residual debe convertirse en un ritual higiénico periódico» (p. 539). El perdón, añade, no es un acto singular «que hay que completar en una sola sesión», sino que «tiene muchas capas y muchas estaciones» (p. 540).

En lo que respecta al ofensor, el afecto que le puede costar trabajo superar es la culpa, superación que tiene dos componentes: el que depende del perdón de la parte agraviada y, cumplidas las condiciones, el que depende de su propio trabajo íntimo. Si la víctima no lo perdona, requiere compensar la incompletud del proceso con su propio ejercicio de comprensión de esta negativa. Si lo perdona, pero aun así no puede superar la culpa, Griswold considera que lo que requiere no es perdonarse a sí mismo, sino aceptar el perdón ya otorgado (p. 124). Por otra parte, de modo recíproco con la promesa y el promeso íntimo de transformación emocional de la parte agraviada, parte del proceso que compete al ofensor consiste en demostrar su transformación moral con acciones que pueden ayudar a la víctima a considerarlo digno de confianza y merecedor del perdón, especialmente si para ella las palabras no bastan. Levi (1998b [1986]), por ejemplo, expresa las condiciones de arrepentimiento y transformación (no solo la promesa ritual, sino la transformación real) en los siguientes términos: «Quien comete un crimen tiene que pagarlo, a menos que se arrepienta. Pero no con palabras. No me basta con el arrepentimiento verbal. Estoy dispuesto a exculpar a quien haya demostrado con los hechos que ya no es el hombre de antes» (p. 114).

Frente a la afirmación de Arendt (2009 [1958]) respecto a que la facultad de perdonar «sirve para deshacer los actos del pasado» (p. 256), De Gamboa precisa que más que *deshacer*, se trata de *reparar* (p. 159), una acción continua de la que la disculpa puede ser apenas un punto de partida. En todo caso, frente a la oposición deshacer – reparar, aquí se propone otra vuelta de tuerca: es imposible *deshacer* y no siempre es posible *reparar* más allá de lo que la disculpa implica en sí misma de reparación; de lo que se trata es de *apaciguar* las emociones negativas (resentimiento, deseo de venganza, desprecio, miedo, culpa, menosprecio de sí mismo) y de reducir tanto como sea posible sus efectos en el futuro; esos dos asuntos están en el corazón del proceso. El tiempo y la determinación (en el caso del perdón prometido) o el apaciguamiento más o menos espontáneo (en el caso

del aplazado o del inicialmente negado) se inscriben en el proceso de perdón, del cual la escena es solo un eslabón.

En términos estructurales, el proceso del perdón consta de tres momentos:

1) Un momento que se puede denominar *de preparación* íntima por parte tanto de quien afrentó como de quien recibió la afrenta: en esta etapa, el primero experimenta la conciencia de haber obrado mal y el deseo de enmendar, hasta donde sea posible, su falta, es decir, desarrolla una disposición a disculparse, mientras que el segundo concibe la posibilidad de escuchar al otro empáticamente, conocer sus razones e intentar comprenderlas. Estas dos disposiciones no necesariamente se desarrollan sincrónicamente; puede ser que el afrentado requiera de un gesto previo de disculpa o que quien cometió la afrenta necesite del llamado de atención de la comunidad o de su contraparte para empezar a vislumbrar la necesidad de disculparse.

2) El momento intersubjetivo de la escena del perdón, en el cual quien afrentó cumple, como mínimo, la condición de disculparse, con lo cual ofrece un cierre al pasado y facilita una apertura al futuro a través de la promesa de no dañar de nuevo, la cual tiene como contrapartida la promesa del perdón, en el sentido que se explicó más arriba, o, al menos, el compromiso de no retaliación. Se puede entender, pues, la escena como un potencial hito y punto de giro en el proceso de perdón, que, en todo caso, lo excede. Mientras la escena involucra al menos a dos actores (es decir, es intersubjetiva), el resto del proceso tiende a vivirse de un modo íntimo (subjetivo), si bien el ritual puede incidir en que el proceso restante se acorte, se asiente y sea más eficaz.

3) El tiempo del apaciguamiento de los afectos dolidos, del cumplimiento de las promesas y de la búsqueda, o bien de una plena reconciliación, o bien de una relación, así sea distante, de respeto y reconocimiento mutuo. Este tercer momento puede ser, más allá de la escena, el verdadero tiempo del perdón, de su consumación, sea porque es el momento del cumplimiento de la promesa, o sea porque no fue posible perdonar como respuesta inmediata a la disculpa, sino que se requirió de un tiempo adicional para sopesar lo ocurrido y sosegar los afectos causados.

3.3.4. Perdón inacabado, imperfecto, incompleto y los extramuros

Griswold (2007) centra su reflexión en lo que denomina *perdón paradigmático*, el que tiene lugar en *la escena*, previamente descrita. El perdón, en su sentido más estricto, difiere del simple olvido o la indiferencia —que, en todo caso, suponen el sosiego, al menos en el nivel consciente, de los afectos dolidos, en particular de la ira y el resentimiento— y del perdón forzado, otorgado simplemente por cortesía o, en resumen, insincero —en el que no se asegura el sosiego antes dicho, pero, al menos, se fuerza la renuncia a la venganza—. Aunque ninguna de estas actitudes responda al ideal de perdón, son preferibles frente a la expresión del resentimiento y frente a un ánimo vengativo que trascienda el plano de la sola ideación, como fantasía.

Para Griswold (2007) el perdón no debe trastocarse en condonación (*condonation*), en justificación (*excuse*) ni en piedad (*mercy*). Condonar es restar importancia al daño mismo, lo cual puede animar al ofensor a seguir cometiéndolo, sea en el sentido de aceptar el daño al no desaprobarlo, o de tolerarlo, evitando la confrontación y mirando hacia otro lado. Justificar es desembarazar al ofensor de su responsabilidad. La condonación y la excusa pueden ser lo que se obtiene del perdón unilateral (*perdón incondicional* y *amor incondicional*). Si bien Griswold reconoce la importancia de renunciar al ánimo vengativo y de sosegar los afectos negativos, considera que el perdón unilateral a aquel que pudiendo disculparse no lo hace o, directamente, no se arrepiente del daño infligido, está por debajo del umbral del perdón: no constituye perdón, ni paradigmático ni imperfecto (pp. 116 y 121). Por otra parte, la piedad (*mercy*), entendida como suspensión de la pena, no le corresponde a la víctima, sino al aparato de justicia (pp. 46-47).

A la excusa, el olvido, la indiferencia, ignorar la falta (por no tener la conciencia de que se tiene derecho a un mejor trato) o reprimir los afectos dolidos causados por esta[135], se suma el *cierre*, forma de un *perdón* que se otorga, con o sin la mediación de la disculpa, pero no en consideración de la potencial transformación moral del infractor, sino en búsqueda de *paz interior*, es decir, se expresa como *indiferencia*. Para Griswold, los beneficios del perdón no tienen nada en común con los del *cierre*, que no tiene la misma

[135] Esto se explora en el numeral 3.1.1.

profundidad moral y espiritual (p. 70). Adicionalmente, hace referencia a un uso de la palabra perdón, en su sentido más laxo, para nombrar una *aceptación* más bien genérica de las adversidades de la vida: denomina *metaphysical forgiveness* al esfuerzo para dejar ir el enojo ante las imperfecciones del mundo, tales como la muerte, la enfermedad y el inevitable paso del tiempo, así como el daño que unas personas infligen a otras (p. xix). También se puede pensar la *aceptación* en el ámbito de las relaciones interpersonales como renuncia a la expectativa de que una situación o una persona cambien, y ajustar la relación a lo que se percibe como posible en su dinámica, esto frente a infracciones menores (p.e. impuntualidad) o medianas (p.e. infidelidad). Así mismo cabe aquí la *aceptación* de eventos dolorosos sobre los que no se tiene control (p.e. un divorcio decidido unilateralmente: el uno decide, el otro solo puede aceptar).

Si bien es relevante desrelativizar el sentido del perdón, y el perdón que conduce a la reconciliación (*perdón ideal*) es muy preferible[136] que la sola renuncia a la venganza, cualquiera de estas dos opciones es deseable frente a la alternativa de la empresa vindicativa. A continuación, se abordan tres formas del perdón caracterizadas por su carácter inacabado, imperfecto o incompleto, y se propone una gradación de actitudes, entre la no venganza y el perdón ideal:

1) El perdón inacabado, o en proceso, aunque otorgado sinceramente, se encuentra en un punto en el que los afectos, a pesar de dicha voluntad, no terminan de sosegarse; si bien la voluntad no tiene pleno dominio de las emociones, sí lo tiene de las acciones y resguarda al dolido de incumplir su palabra y de que su dolor lo conduzca a una acción de tipo vengativo. También se puede considerar aquí el perdón aplazado: aquel que no se puede conceder tras la disculpa, sino que requiere por parte de la parte agraviada de un tiempo para ponderar su justicia. Se trata de un compás de espera que puede ser razonable: Murphy (2003) considera que el perdón acrítico o apresurado puede poner en riesgo el orden moral (en la escala social) y la capacidad individual de defenderse. Al perdonar apresuradamente se corre el riesgo de apoyar una visión del mundo moralmente débil, en la que no se toman en serio las malas acciones y en la que a los que han hecho daño no se

[136] Por otra parte, más adelante (3.4) se mostrará que el no perdón o la no reconciliación son las opciones éticas recomendables en determinadas circunstancias.

les dan incentivos suficientes para arrepentirse, expiar y reparar (p. 115).

2) El perdón imperfecto se refiere a aquel que se otorga ante la imposibilidad de que se produzca la escena paradigmática. Griswold (2007) se refiere a algunos casos no ideales o no paradigmáticos de perdón, correspondientes a casos en los que una de las partes no puede disculparse o no puede otorgar el perdón porque, por ejemplo, ha muerto o padece de demencia: el perdón otorgado por un tercero cuando la víctima no puede otorgarlo; perdón unilateral a quien no puede pedirlo; perdonarse a sí mismo cuando la víctima no puede hacerlo, cuando quien recibió el daño fue el mismo que lo infligió o cuando no pudo evitar hacer daño (por ejemplo, si delató a compañeros por efecto de una tortura) (pp. 120-130).

3) El incompleto es un tipo de perdón otorgado, unilateralmente o en el marco de la escena intersubjetiva, pero que excluye la posibilidad de restaurar la relación con el infractor o la recuperación de la confianza en este, meta que no siempre es razonable ni posible —asesinato, violación, maltrato sistemático…—. Griswold considera que el perdón paradigmático no necesariamente conduce a la reconciliación, pero estima que tanto el compromiso de cambiar por parte del infractor como el de dejar ir el resentimiento por parte de la víctima implican, como mínimo, permitir que el otro siga adelante (p. 110), denomina a esto *no interferencia*[137] (p. 93).

4) Se puede reconocer un grado de perdón en un tipo de negativa a perdonar que excluya el deseo de venganza, aun si se mantiene vivo el resentimiento o en procura del sosiego de afectos negativos. Renunciar a la venganza no necesariamente acarrea el perdón en sentido estricto, como se ilustró en relación con el final de *Matar a Jesús*; pero en tal renuncia hay algún grado de perdón. Cabe reiterar que la renuncia al resentimiento y a la retaliación es deseable, incluso si no tiene lugar en el marco de la escena paradigmática del perdón, como en el caso del perdón unilateral (perdón y amor incondicionales, según

---

[137] Griswold (2007) plantea dos posibles sentidos de la noción de *reconciliación*: **1)** no interferencia (lo cual implica renuncia a la venganza, aunque no necesariamente perdón) y **2)** renovación de los lazos de afecto previos. Aunque el perdón sea condición para lo segundo, no debe conducir a ello necesariamente; tal meta puede no estar justificada o no ser deseable (p. 110-111).

las denominaciones propuestas por Nussbaum), e incluso en casos en los que no se puede hablar de perdón propiamente dicho. Mora prefiere no catalogar la actitud ética que proyecta en su película como perdón; prefiere hablar de no venganza o de resistencia a la violencia, expresión de amor, pero no del *amor incondicional*, que permite conservar un lazo con quien hizo daño, sino de amor a su comunidad y respeto por sus enseñanzas, vínculo del que permanece excluido el infractor.

Así, se puede pensar en una gradación que va de la no venganza al perdón ideal: renuncia a la venganza con resentimiento, renuncia a la venganza y al resentimiento sin perdón, perdón en proceso, perdón sin reconciliación (no interferencia), perdón con reconciliación. Igualmente, se pueden cruzar estos grados de perdón con las categorías propuestas por Griswold: perdón paradigmático, perdón imperfecto y otras expresiones que suelen denominarse perdón, pero que él no considera que lo sean en sentido estricto.

Cuadro 3. Gradaciones de la no venganza al perdón ideal

1. Renuncia a la venganza	No venganza
2. Sosiego de afectos negativos, renuncia a cobrar la deuda moral	Cierre, aceptación, excusa, indiferencia...
3. Disposición a comprender los motivos y circunstancias de quien hizo daño, pero sin perdón.	Comprensión
3. Perdón otorgado unilateralmente ante la imposibilidad de recurrir a la escena paradigmática	Perdón imperfecto
4. Perdón en proceso, resultado de la escena paradigmática	Perdón paradigmático
5. Perdón completo, resultado de la escena paradigmática, pero sin reconciliación	
6. Restauración del lazo, recuperación de la confianza en el infractor, perfeccionamiento moral del infractor	Perdón ideal, completo

Resumiendo, el perdón puede ser unilateral e íntimo a tal grado que no se comunique, con el efecto deseable de procurar sosiego emocional al afligido; no obstante, su expresión bilateral (intersubjetiva) favorece, adicionalmente, la reparación de la relación y el perfeccionamiento moral del infractor, al mismo tiempo que reivindica la validez de la norma infligida. Si bien lo más deseable es que el perdón acarree perfeccionamiento moral de quien hizo daño y restauración del lazo, de tal modo que se favorezca una reconciliación duradera (perdón ideal), es preferible cualquier gradación del perdón (incompleto, imperfecto, inacabado) a la alternativa de la venganza, incluso si no se renuncia al deseo de castigo o la expectativa de no impunidad, siempre que esta función se ceda al aparato de justicia. Esto incluye opciones de no interferencia como la indiferencia o el distanciamiento respecto a quien hizo daño.

3.4. Ira útil y los límites del perdón

Pese al carácter altamente recomendable del perdón desde las perspectivas ética, política y sicológica, su otorgamiento, aunque pueda ser aconsejado, no puede ser demandado, ni por el infractor, aun si considera que ha cumplido todos los requisitos para pedirlo, ni por ningún tercero, institucional o no: la prerrogativa de perdonar solo puede recaer en la parte agraviada. Y por más deseable que sea, de un lado, el perdón tiene como principales límites el *cuidado de sí* —físico y moral— por parte de quien recibió el daño, que podría volver a recibirlo si su perdón se interpreta como *permiso* para seguir dañando y, de otro, el cuidado de las normas sociales que se consideran fundamentales y cuya validez práctica se ponga en entredicho por cuenta de la impunidad. Adicionalmente, un cierto grado de ira o, más puntualmente, de indignación debidamente encausada puede participar de dicho cuidado de sí, del cuidado de otros y de la defensa de normas fundamentales para la convivencia en condiciones de paridad y justicia. Sobre estas salvedades se reflexiona a continuación.

3.4.1. *Women talking*, de Sarah Polley: el perdón *debido* y el reinicio sin perdón

Women talking es una película de 2022, dirigida por Sarah Polley, quien adaptó el guion[138] a partir de la novela homónima de 2018, escrita por Miriam Toewls, que toma como punto de partida un hecho ocurrido en una comunidad menonita de Bolivia entre 2005 y 2009. Narra la disyuntiva de un grupo de once mujeres que deben decidir si abandonan su colonia religiosa, donde han sido violadas sistemáticamente, o si se quedan a luchar en defensa de sus derechos. Para abusar de ellas, incluso de las niñas pequeñas, los hombres las han drogado con tranquilizante para ganado, y ante su denuncia, el daño ha sido negado por los patriarcas o atribuido a fuerzas sobrenaturales o a su propia imaginación. De manera que cuando atrapan a uno de los hombres y él delata a otros, la ira que no sabían si tenían derecho a sentir se desata. Los denunciados son encarcelados en un pueblo cercano, por protección de ellos mismos, a donde se desplazan los demás hombres para pagar las fianzas. Estos les imponen a las mujeres un plazo de dos días para

[138] Estuvo nominada en la edición 95 de los Premios de la Academia (Óscar) en las categorías de mejor película y mejor guion adaptado, en la que ganó.

perdonar a sus atacantes, el tiempo que ellos tardarán en volver, de lo contrario serán expulsadas de la colonia y excomulgadas, bajo el estandarte de que el perdón hace parte de la fe comunitaria.

Ellas deciden votar por no hacer nada, quedarse y luchar, o marcharse. Ante un empate entre las dos últimas opciones, para decidir qué hacer son elegidas once mujeres de tres familias integradas, cada una, por tres generaciones. Si bien la opción de cumplir la condición de perdonar a los violadores, impuesta por los hombres de la colonia, está descartada, dos mujeres perseveran en la defensa de la posición de quedarse y *no hacer nada*: Janz y Mariche. Janz abandona molesta la reunión, junto con su hija y su nieta, dejando a cargo de la decisión a las dos familias restantes (ocho mujeres). Las hermanas Ona y Salome abogan por quedarse y luchar, y la posición de irse, inicialmente, no tiene una defensora visible.

3.4.1.1. Perdón debido y libertad

En tanto avanza la reunión, se va revelando que la violación y el maltrato físico son parte de una violencia más amplia que han experimentado: sobresale su exclusión de los espacios de decisión y del ámbito educativo. Esa injusticia que no pueden nombrar como tal, por estar naturalizada en su entorno, las hace sentir ingrávidas. Su exclusión se expresa de manera destacada en el plano simbólico: poder pensar libremente. De hecho, parte de la dificultad es que en esa comunidad las mujeres no suelen hablar de sus cuerpos, así que no poseen el lenguaje preciso para nombrar su malestar «y en ese silencio estaba el verdadero terror» (12.40). Uno de los tópicos a los que llegan es a qué tienen derecho: ¿tienen derecho a más de lo que los hombres les conceden?, ¿es posible un tipo de relación con ellos en la que no queden en una posición de vulnerabilidad como la que favoreció sus violaciones y promueve la impunidad?

El problema del perdón y sus límites es central en la discusión. Entre las mujeres persiste la duda sobre el deber de perdonar en dos sentidos: puesto que el perdón es un mandato de la fe comunitaria y siempre han perdonado, ¿por qué no hacerlo ahora?, y ¿el perdón que se impone es verdadero? Lo primero apunta a la tradición y, más puntualmente, al hábito, y lo segundo al sentido ético del perdón. La libertad para cuestionarse al respecto se ve restringida por una cuestión adicional: la amenaza de excomunión, que les cerraría

las puertas del cielo, ante lo cual Ona, quien espera un hijo resultado de una violación, dice: «Debe haber algo por lo que valga la pena vivir esta vida, no solo la próxima». Para Ona, la meta de quedarse es luchar por unas condiciones de vida más justas para las mujeres; sin embargo, tal expectativa se confronta con dos paradojas: la primera es que los mismos hombres que les exigen perdonar podrían no perdonarlas; la segunda, que la lucha seguramente conduciría a la violencia, y el pacifismo es un valor central de su religión.

Ona replantea su posición tras escuchar la confesión airada y dolida de Salome: lo hará todo para defender a sus hijas: «Me convertiré en asesina si me quedo» (53.50). La siguiente es la argumentación de Ona: «He pensado en lo que es bueno: la libertad es buena, es mejor que la esclavitud; el perdón es bueno, es mejor que la venganza, y la esperanza por lo desconocido es buena, es mejor que el odio a lo conocido» (57.13 – 57.30). Si perdonar es bueno, replica Mariche, ¿por qué no quedarse y perdonar? Porque no se puede perdonar por obligación, le responde Ona, «pero, con un poco de distancia, quizás pueda entender cómo se pudieron cometer estas atrocidades y […] tal vez pueda compadecerme de estos hombres e incluso perdonarlos, e incluso amarlos» (59.00). Greta, madre de Mariche, complementa: «Irnos nos dará la perspectiva que necesitamos para perdonar» (1.00.35).

Ona pone sobre la mesa, de un lado, la potencia que pueden tener el paso del tiempo y la voluntad de comprensión para que pueda llegar a ser perdonado lo que parece imperdonable y, de otro, la ineficacia de un perdón impuesto. La discusión deja ver que no garantizaría que se supere el odio hacia los hombres de la comunidad (por violarlas, por no defenderlas, por hacerles creer que alucinaban, por menospreciarlas) y podría llevar a las mujeres a escalar su odio y su voluntad de proteger a sus hijas hasta el asesinato; irse, en cambio, les permitiría un reinicio: una disposición amorosa hacia el futuro y comprensiva hacia el pasado. Salome también cambia su postura y acepta la opción de irse cuando su madre, Agata, le recuerda la importancia del pacifismo en su fe: «No podemos convertirnos en asesinas y no podemos soportar más violencia, por eso debemos irnos», concluye Salome (57.00).

Mariche es la única que, en este punto, expresa una posición adversa a la propuesta de abandonar la colonia e iniciar una nueva, más justa, en otro lugar. Ella insiste en quedarse

y perdonar a los hombres, no tanto por amor hacia ellos como por hábito y escepticismo frente a la posibilidad de una vida mejor para las mujeres. Ante la pregunta de Ona de cómo podrá defenderse y defender a sus hijos e hijas si se queda, Mariche se siente juzgada y señala que no era posible para ella protegerse del maltrato, proteger a sus hijas de la violación y a sus hijos de convertirse en hombres como los demás. Greta, su madre, le pide perdón por haberle aconsejado que perdonara a su esposo una y otra vez. Cataloga esto como un mal uso del perdón (1.04.30). De un modo simétrico con lo inocuo de un perdón obligado, se revelan los riesgos de un perdón irreflexivo, que se otorga por tradición —responder al deber religioso— y por hábito. El perdón no puede ser debido —impuesto o irreflexivo—; no puede ser un deber religioso, sino un valor moral y un ejercicio ético.

¿Puede el perdón ser malo?, pregunta Mejal; Agata le responde que perdonar puede confundirse con dar permiso (1.06-10). Mariche acepta marcharse; Autje, su hija, resume la decisión: «Nos vamos porque no podemos quedarnos» (1.08.00). Mariche concluye que, con le decisión de irse, también han determinado que tienen derecho a tres cosas: a que sus hijas estén seguras, a ser consecuentes con su fe (pacifista) y a pensar libremente (1.21.00). Y se puede añadir: solo el pensamiento libre puede llegar a producir perdón.

3.4.1.2. El mal, la inocencia y la redención

El problema del perdón ante daños graves y profundos, como los que formula la película, entraña el problema del mal. El perdón condicionado tiene sentido solo si se concibe como posible que quien hizo daño sea capaz de transformarse moralmente; es decir, si el mal que causó no define su esencia; el accionar dañoso ha sido contingente. Ona observa que hay una estructura que ha puesto a hombres y mujeres en la posición de victimarios y víctimas, respectivamente. En ese sentido, concede, los hombres son tan inocentes como las mujeres. Algunas de las otras mujeres se sorprenden, pero no contraargumentan. Ona dice que ya ama al hijo que espera, pese a ser resultado de una violación, y lo considera tan inocente como lo fue su violador al momento de nacer (50.32).

Hay un único hombre en la reunión: August, que, de hecho, es el único hombre al que se le muestra el rostro en la película, el único individualizado. Es el maestro de la escuela, a la que solo pueden asistir los niños. Le piden participar para que lleve las minutas, puesto

que a las mujeres no se les enseñó a leer y escribir. Él es diferente de los demás hombres porque fue criado fuera de la comunidad, por su madre, una pensadora independiente, excomulgada y expulsada de la colonia —él fue readmitido recientemente—. Esta peculiaridad parece confirmar la visión de Ona sobre la estructura cultural de la colonia. August encarna una masculinidad alternativa: sensible, amorosa, comprensiva y vulnerable. Así mismo, encarna la idea de que los hombres también son víctimas de la estructura: Salome es la última en partir, August le entrega su arma para que las mujeres puedan defenderse en el camino; ante la pregunta de para qué la tenía, él llora, y ella comprende que había considerado suicidarse (1.33.15).

Por otra parte, a los niños sí se les muestra el rostro, quizás porque todavía son inocentes; pueden convertirse en hombres terribles, como sus mayores, pero aún no lo son, y se considera que es posible salvarlos de ese destino mediante la educación. En todo caso, pensando en el cuidado de sí mismas y de las niñas, las mujeres deciden que solamente llevarán con ellas a los niños y a los menores de 15 años que accedan a ir. Inicialmente se plantea que solo llevarán a los menores de 12, de manera que frente al rango entre los 12 y los 15 años se pone en entredicho su posibilidad de redención. En ese rango se encuentra Aaron, hijo de Salome. En una secuencia los dos van caminando juntos, apenas separados por una cerca. Y aunque la mujer puede extender su brazo y tocarlo, el ángulo y la composición del cuadro hacen ver la cerca como una separación radical (1.10.40). Aaron no accede a irse, por lo cual, en el marco de la premura, Salome lo duerme con el tranquilizante para ganado y se lo lleva con ella. Fuerza para él, la posibilidad de su redención.

No se expresa esta posibilidad para los adultos: Ona los considera *inocentes*, pero nadie expresa fe en su posible redención; por eso, quedarse y perdonar no puede significar más que la continuidad del maltrato y las violaciones. En *La mujer del animal* (2017), escrita y dirigida por Víctor Gaviria, el maltratador y violador es asesinado, y se experimenta su muerte, al final de la película, como una liberación. El solo título lo sitúa al margen de la agencia moral humana: no hay redención posible para él. No es ni puede ser más que quien viola y maltrata: un animal. En las dos películas se sustrae a estos hombres de su responsabilidad moral, emparentada con su posibilidad de perfeccionarse moralmente; específicamente, en *Women talking*, se les sustrae de la posibilidad de *pensar*, en el

sentido de Arendt, para superar la banalidad del hábito o la imitación de sus congéneres. Lo que está en juego es la responsabilidad moral. Quienes llevan a cabo las faltas más atroces no son animales, pero tampoco son inocentes. En cualquier caso, queda la duda de si ese *pensar* no está limitado por la conciencia posible que les dan sus contextos y lugares específicos en el mundo. Solo fuera de ese mundo se puede ser un hombre diferente, como August.

En la medida en que los hombres no tienen redención, la reconciliación no es posible ni en el plano del contenido ni en el simbólico. El amor entre un hombre y una mujer se desestima: August está enamorado de Ona, pero ella concibe el matrimonio como una renuncia a su identidad, de manera que lo descarta y, aunque lamenta que él no vaya con ellas —él se queda para procurar salvar a los adolescentes del destino de ser hombres como sus padres—, el amor que ella le profesa, dice su madre, es como el que siente por todos.

3.4.1.3. Utopía y didáctica del perdón desde una perspectiva feminista

Women talking aborda ficcionalmente un hecho real. La clave resultante no es plenamente realista: la película constituye una parábola feminista sobre el perdón, en la que se admiten transgresiones a la verosimilitud. La más destacada es que los personajes, mujeres analfabetas, son capaces de sostener discusiones que ilustran consideraciones académicas sobre la dominación masculina y las alternativas comunitarias frente al daño, incluidos los alcances y límites del perdón. Esto, sin suficiente asidero en el mundo que las constituye, salvo por lo que su fe les puede haber enseñado sobre el perdón.

La dimensión utópica se concreta en vislumbrar un reinicio: constituir una nueva colonia, fundada por mujeres, en la que haya paridad con los hombres que serán sus hijos y con los que puedan ser admitidos en el futuro. Si bien se plantea la duda de si irse es huir, se concluye que no lo es: no huyen; se van porque el costo de quedarse y luchar sería traicionar sus principios pacifistas: no pueden quedarse sin recurrir a la violencia (55.40). Irse se concibe con esperanza, y esta visión edulcora el fenómeno del que son representantes: el desplazamiento forzado, que puede ocurrir por expulsión o huida. No se explora el problema de la tenencia de la tierra y los peligros del desplazamiento: una mirada ingenua frente al afuera, que le da un tono utópico a un desenlace que apuesta por

el reinicio.

No obstante, la idea de reinicio está afincada en la estrategia narrativa de la película: la historia es narrada por, Autje, una de las niñas, hija de Mariche, quien no pudo librarse del dolor del ultraje que aúna a la comunidad de mujeres, y la narra al bebé en gestación de Ona. Concluye diciéndole: «Tu historia será diferente de la nuestra» (1.37.30). El final de *Women talking*, como se ha dicho, se abre a la utopía del reinicio, pero excluyendo la posibilidad de redención de los hombres en el plano de la historia o de la reconciliación simbólica, a través del amor de pareja. Así se expresa este *no perdón* que excluye la venganza y se orienta al reinicio. Como dice Pinkola: «Puede que la cosa no termine con un "vivieron felices y comieron perdices", pero a partir de ahora estará esperándola con toda certeza un nuevo "Había una vez"» (p. 545).

Quedarse solo les daba dos alternativas: La primera, *perdonar* de un modo que oblitera el sentido del perdón, como naturalización de la relación abusiva y permisividad para que el daño se siga repitiendo: un perdón sin transformación moral del infractor; el perdón incondicional que se les demanda convertiría la infracción en norma, haciéndola, por tanto, perversa. La segunda es recurrir a la violencia, incluso a la más extrema, para defenderse (o para vengarse). La utopía del reinicio es lo que les permite encauzar su ira e indignación en una dirección diferente de la permisividad o la violencia, preservando su potestad amorosa de cuidar de sí y de los suyos. *Women talking*, pues, pone de relieve los límites del perdón —un límite significativo es el *cuidado de sí*—, la justicia de la ira y también sus límites, asuntos que se desarrollan en los dos siguientes apartados.

3.4.2. *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon: no perdón e impunidad

El no perdón también es una alternativa ante la percepción de impunidad. En un escenario de impunidad institucionalizada, *Grâce à Dieu*, de Francois Ozon (2018), permite reflexionar sobre los límites entre el deseo de justicia y el deseo de venganza. A diferencia de otras obras que procuran persuadir sobre los efectos negativos de no perdonar, Grâce à Dieu se centra en la complejidad de la relación daño-impunidad, daño-justicia y daño-perdón.

Para Alexandre, el protagonista, un hombre católico y que ha formado a su propia familia

dentro de esa doctrina, no basta que el padre Preynat, sacerdote que abusó de él cuando niño, reconozca frente a la iglesia lo sucedido, sino que demanda que lo haga públicamente y que la iglesia lo expulse por su falta (lo secularice) como modo de demostrar reconocimiento a sus víctimas. Esta es toda su aspiración de justicia, puesto que el crimen ya ha prescrito jurídicamente. Preynat no le pide perdón —más adelante dice que lo olvidó: un olvido diciente de su consideración respecto a sus víctimas—, explica que su atracción por los niños es una enfermedad que no ha logrado superar y se niega a la confesión pública por temor a la violencia de las represalias sociales. En esa medida, su discurso más que una *disculpa* es una *excusa*.

Algunos personajes cuestionan si es justa la animosidad que mueve a Alexandre a sus demandas. Por ejemplo, un jerarca de la iglesia le pregunta por qué se empeña en «desenterrar el pasado» (43.00). Así mismo, sus propios padres, han abogado, desde cuando se enteraron —Alexandre tenía 17 años—, por mantener las cosas quietas: su madre postula que ahora Preynat «es un viejo inofensivo» (24.00); su padre dice del hijo que es «muy bueno removiendo mierda» (24.30). Algunas de las víctimas que Alexandre entrevista comparten esta postura y defienden el camino del perdón; sin embargo, también se dejan ver los estragos que la violación ha causado en sus vidas. Frente a muchos de las víctimas, Alexander parece haber logrado una mayor elaboración del daño, lo cual le ha permitido llevar una vida equilibrada —una muestra de esto es que cuenta en su gesta con el apoyo de su esposa y de sus hijos—.

La película está dividida en tres partes, en relación con las víctimas en las que focaliza: Alexandre, quien por ser católico procura los caminos eclesiásticos institucionales, hasta que percibe que los ha agotado sin resultados y recurre a la Fiscalía; François, ateo, quien además de las vías legales procura dar visibilidad mediática a las denuncias, y Emmanuel, en quien el trauma ha dejado mayores efectos y a quien hablar le hace mayor bien: le da un sentido a su vida, dice él. Ozon logra representar un cambio de tono y ritmo dramáticos mientras focaliza en cada protagonista, dando cuenta así de que, aunque se hable de víctimas y estas incluso se asocien, cada individuo tiene una vida y una experiencia particular.

¿Es adecuado su reclamo de justicia? ¿Hasta qué punto la demanda de justicia puede estar preñada de deseo de venganza?

3.4.2.1. Del deseo de venganza a la demanda de justicia

Nussbaum (2018 [2014]) señala que es posible confundir el deseo de justicia con el de venganza cuando lo que impulsa la demanda de justicia se inscribe en lo que ella denomina *el camino del estatus*: el deseo de que el infractor sea humillado y la víctima y sus aliados sean vistos como personas virtuosas y buenas. Plantea que «la justicia no se enfoca en un pasado que no puede alterarse nunca, sino en la creación de bienestar y prosperidad en el futuro» (p. 19). Es diferente si lo que se busca con la demanda de justicia «se enfoca en la creación de un bienestar futuro» (p. 60), lo cual no necesariamente descarta el castigo, orientado, en este caso, a la disuasión específica, la incapacitación, la disuasión general y, posiblemente, la reforma (p. 57).

En todo caso, se puede considerar que la institución judicial puede estar contaminada de residuos culturales de modos de tramitar el daño y el castigo correspondientes a culturas antiguas, de tipo vengativo. Etxeberria Mauleon (2016) señala que la centralidad del castigo en la aplicación de justicia puede tener dos implicaciones negativas: desde la perspectiva de la víctima, «puede ser una proyección contenida del deseo de venganza» y, desde la del perpetrador, puede conllevar que este «conciba su condena como *pago* […] incluso si no se ha responsabilizado moralmente por el daño a la víctima» (p. 241). A su juicio, el daño debería conllevar para la parte agraviada un proceso psicomoral de duelo que apunte a culturas de paz. Desde su perspectiva, esto conduce a que la víctima perciba «moralmente al victimario […] sin ignorar su condición de perpetrador […] también como humano» (p. 241). Y añade: «al hacerse cargo de la condición de humano del victimario, puede asumir el respeto mínimo hacia ella» y reclamar «una justicia penal retributiva, con la correspondiente centralidad del castigo proporcionado al sufrimiento causado, que […] no llegue hasta el punto de quebrantar su condición inalienable de dignidad» (p. 241).

Etxeberria Mauleon sitúa lo que aquí se concibe como *perdón*, como una posibilidad que está más allá del respeto mínimo hacia la dignidad humana del perpetrador en el contexto de la justicia retributiva. Dice que la víctima puede plantearse la posibilidad de la *transformación moral* de quien le hizo daño, «que pasaría a ser exvictimario», y que esto es posible «cuando hay una intensa reconfiguración del marco de sentido de su memorar —y de su correspondiente identidad narrada de víctima— […] que supone el

cuestionamiento del muro irrompible que la violencia creó entre ella y el perpetrador». Vincula esta posibilidad con la justicia restaurativa y con «horizontes de perdón y reconciliación en y desde la memoria» (p. 242).

En un sentido similar, Ricœur (2000) destaca que el espíritu del perdón puede manifestarse en el ámbito de la culpabilidad criminal: «Algo es debido al culpable. Podemos llamarlo consideración, ese contrario del desprecio» (p. 605). Por su parte, Nussbaum considera que «un enfoque estrecho en el castigo […] no ayuda a la búsqueda de justicia» si no se atienden las causas sociales y culturales del delito (p. 26). Propone tomar en consideración las injusticias estructurales que anteceden el delito y que pueden estar en la base de su etiología, lo cual debería conducir a actitudes clementes por parte tanto del sistema de justicia como de las personas que la imparten. Diferencia entre dos actitudes cercanas: la compasión y la clemencia; para ella, la *compasión* es una emoción que «reconoce que los acontecimientos fuera de nuestro control desempañan un papel importante en llevar a la personas a la situación negativa que inspira la emoción dolorosa» (p. 320), mientras que *la clemencia*, que no es necesariamente una emoción, «reconoce que el comportamiento negativo de la persona es, en parte, una consecuencia de condiciones inferiores previas, de las que no se la puede culpar» (p. 321). Señala que si bien «el crimen es indignante», en todo caso «podemos ver al delincuente con simpatía[139], como alguien que es más que el crimen y mejor que él, capaz de hacer el bien en el futuro, y podemos ajustar la sentencia ante este pensamiento» (p. 323). En este sentido, «un juez clemente dirige su vista hacia el pasado, pero al mismo tiempo que reconoce el hecho de la injusticia […] también mira hacia el futuro hacia un mundo de reintegración» y «se pregunta cómo, en un mundo de fragilidad humana, podemos todos vivir juntos de la mejor manera» (p. 322).

3.4.2.2. Impunidad y no perdón

Pese a que se reconozca la valía de la opción de perdón por parte de la víctima de un delito, su perdón tiene como límite la aplicación institucional de justicia. De acuerdo con

[139] Es más preciso traducir *sympathy*, el término que se usa en la edición inglesa, como *empatía*.

Arendt (2003 [1963]):

> Por lo general, los procedimientos penales que son iniciados de oficio, es decir, obligatoriamente, incluso cuando la víctima prefiere perdonar y olvidar, se basan en disposiciones legales que, dicho sea con las palabras empleadas por Telford Taylor en el New York Times Magazine, están inspiradas en el principio de que «el delito no se comete solamente contra la víctima, sino primordialmente contra la comunidad cuya ley viola». El delincuente es sometido a la acción de la justicia porque sus actos han constituido una perturbación de la vida comunitaria globalmente considerada, poniéndola en grave peligro, y no porque, como ocurre en los procedimientos civiles, los haya cometido contra individuos que tienen derecho a la pertinente reparación. La reparación, en el ámbito de la legislación penal, tiene distinta naturaleza; es el mismísimo cuerpo político quien necesita la «reparación», y es el orden público general lo que ha sido perturbado y debe ser restablecido. En otras palabras, debe prevalecer la ley antes que el individuo perjudicado (p. 380-381).

Este límite también atañe al perdón institucional, que puede ser indolente frente a la necesidad de justicia por parte de las víctimas. Ricœur (2000) aborda la amnistía como *olvido impuesto*. Dice que «la proximidad fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que […] la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación» (p. 578). Tal es el caso en *Grâce à Dieu*: a la Iglesia no le interesa aplicarle a Preynat el castigo demandado por Alexandre —lo único que cuestiona es que este no haya pedido perdón—. Incluso un jerarca le confiesa a Alexandre que Preynat nunca dejará de ser sacerdote (43.00). Al final de la película se señala en los subtítulos que tanto Preynat como su encubridor, el cardenal Barberin, gozan de presunción de inocencia.

Remover y *desenterrar* son dos expresiones con las que se censura la búsqueda de justicia de Alexandre, la cual implica también búsqueda del reconocimiento de la verdad. Ante el perdón y el olvido impuestos, la verdad requiere ser *removida* y *desenterrada*, puesto que su acallamiento es estragoso, de diversas maneras, en las vidas de las víctimas. La negativa a reconocer públicamente la verdad y a aplicar un castigo, a pesar de que no se presenta como excesivo, constituyen una impunidad que hace más difícil el perdón, mientras que la justicia, entre más oportuna, lo facilita. Por demás, Alexandre no recurre a la venganza por mano propia, sino que aspira a la no impunidad por vías institucionales

y a través de la argumentación, y su diálogo con Preynat, si bien está atravesado por un ánimo dolido, no manifiesta odio.

Resumiendo, si bien se puede reconocer que un sistema jurídico puede estar contaminado de residuos de concepciones vengativas, no se puede concluir que toda búsqueda de un individuo por que se haga justicia dentro de ese sistema implica un afán vengativo. Hay dos coordenadas que marcan la línea divisoria entre justicia y venganza: la primera es dejar la tarea de aplicar justicia a las instituciones sociales diseñadas para tal fin, y la segunda, que la motivación no sea buscar la humillación o sufrimiento de quien cometió un delito, sino la refrendación de la norma, la reforma de su infractor y, en ciertos casos, la protección de sus víctimas pasadas y de víctimas potenciales en el futuro. Excede este límite pretender aplicarla por mano propia o procurando excesos dentro del sistema establecido, a través de abusos de poder y actos de corrupción. También constituye un exceso la marca de *culpable* como un estigma que ate permanentemente al pasado de la infracción a quien fue infractor. En cualquier caso, no se excluye que se pueda demandar la revaluación de los principios del sistema, siempre que sea en su conjunto y no en beneficio o detrimento de alguien en concreto.

3.4.3. Los límites del perdón

Women talking y *Grâce à Dieu* dejan ver escenarios en los que el perdón no es posible, primero, porque no hay voluntad de pedir perdón y, segundo, porque concederlo pone en riesgo la integridad comunitaria (el *cuidado de sí*) y reivindica la impunidad.

Griswold se suma al consenso respecto a que el perdón no es demandable; plantea que no puede serlo porque su valor moral reside, en parte, en el cambio de actitud de la víctima respecto al ofensor: que pueda sosegar sus afectos negativos y pueda ver al ofensor de un modo renovado. Además, los afectos empeñados no dependen enteramente de la voluntad. Aun así, valora negativamente que la parte agraviada no lo conceda si quien hizo daño ha cumplido con las condiciones, derivando de su renuencia una «falla de carácter». Concede que no es injusto si una víctima no logra perdonar a su ofensor, pero sí puede ser censurable (p. 68). Con este razonamiento, traslada la acción ética del perdón del campo subjetivo —solo quien recibe el daño puede ponderar la suficiencia en el cumplimiento de las condiciones o su no necesidad, y elaborar el posible proceso de duelo

asociado al tránsito del daño al perdón— al de una supuesta objetividad o transubjetividad de la escena del perdón, en particular, respecto al cumplimiento de las condiciones por parte del infractor.

Aquí se considera que perdón es deseable, pero no demandable como un deber moral y, por tanto, no es censurable la negativa a otorgarlo. El perdón es un *regalo* que es idóneo conceder, pero no es algo debido. Sobre la víctima no puede recaer ningún deber de perdonar por el hecho de que el infractor ofrezca una disculpa cabal. La posición de Griswold puede deberse a que él no lo considera un regalo y, aunque no lo dice explícitamente, sí parece concebir una especie de deber de reciprocidad frente a la disposición sincera y potencialmente ardua de quien se disculpa. No obstante, por más que quien hizo daño ofrezca una disculpa que cumpla todas las condiciones necesarias, es necesario remarcar que estas condiciones no son suficientes: perdonar, como se desarrolló más arriba, es un acto generoso, es un regalo; no una obligación. El perdón no es un derecho de quien hizo daño, sino una prerrogativa de la parte agraviada, como también lo es en qué momento lo hace (perdón aplazado), hasta qué punto (perdón incompleto) y en qué circunstancias. Un perdón negado o aplazado puede ser expresión de cuidado de sí ante el riesgo de un *exceso de perdón* que pueda implicar *permisividad*, como se ilustra en *Women talking*. Pedir perdón o concederlo puede hacerse de manera honesta o insincera, como una pantomima para obtener algún beneficio, por lo cual el no perdón puede ser entendido como renuencia a comprometerse en una promesa vacía frente a una acción que solo puede concretarse y adquirir sentido, eventualmente, en el futuro. En caso de ser concedido, el perdón requiere renunciar a la venganza y al resentimiento; pero no necesariamente a apelar a la justicia, a esperar reparación o, como punto de partida, a recibir unas disculpas y fijar unas condiciones que resguarden dicho cuidado de sí.

No hay perdón debido; en cambio, se puede hablar de un *derecho a no perdonar*, lo cual no necesariamente equivale a guardar resentimiento: aun tras el sosiego de los afectos negativos, el no perdón puede ser una opción razonada. Puede ser que la muy deseable acción moral de perdonar colisione con otra acción moral todavía más deseable: cuidar de sí y de los suyos, proteger la vida y la integridad. Así lo reconoce Griswold, quien destaca que a quien perdona no solo le corresponde cuidar el bienestar del ofensor, sino

también el de sí mismo, de modos simétricos (p. 81). Por su parte, Pinkola (2024 [1995]), si bien destaca que «la tarea de la cólera [transformadora] no se puede completar sin el ritual del perdón» (p. 532), también señala los riesgos de «una excesiva consideración hacia los demás […] en perjuicio propio». Plantea que «la reacción adecuada se compone de perspicacia y una adecuada cantidad de compasión y fuerza debidamente mezcladas»; recomienda «la imposición de unos sólidos límites […] practicando el ofrecimiento de unas firmes y, a ser posible, generosas respuestas que no cedan, sin embargo, a la tentación de la debilidad» (p. 537).

Entre las razones éticamente justificadas para negar el perdón están aquellos casos en los que quien hizo daño no se arrepiente y no se disculpa, o se disculpa, pero de un modo (que se percibe como) insincero, o, incluso si se cree en la sinceridad de su disculpa y su voluntad de enmienda, se desconfía de que pueda imponer la voluntad de no repetición en su comportamiento futuro (por ejemplo, en el caso de personas que hacen daño en estados de conciencia alterada). Murphy advierte que una visión sentimental acerca del perdón puede predisponer de un modo alienado, acrítico, hacia el perdón, poniendo en riesgo a las víctimas del daño. A modo de ejemplo, señala que, en el ámbito de la psicoterapia, los saltos apresurados y acríticos al perdón pueden hacer que algunas personas (víctimas de abuso, por ejemplo) bajen la guardia y se expongan a más abusos (pp. 116-117). Según su visión, al perdonar apresuradamente se corre el riesgo de debilitar o incluso perder algunas estrategias de defensa (p. 115).

El perdón se desperdicia si no tiene como correlato la transformación real del infractor, condición de cualquier reinicio. El no perdón no necesariamente se refiere a unos daños que deban considerarse esencialmente imperdonables, sino, o bien a una condición propia de vulnerabilidad frente a la potencial repetición de la agresión, o bien a razones de peso para temer que el daño se repita. Un límite del perdón es el *cuidado de sí*. Se cuida del otro, compasivamente, y de la comunidad, por eso se está dispuesto a perdonar y se evita la respuesta violenta; no obstante, se fija como límite que haya riesgo o amenaza de una vulneración sistemática de la propia dignidad o integridad, ante lo cual, se debe recurrir a caminos alternativos tanto a la violencia como a un perdón ya ineficaz. La alternativa, agónica, a la que recurren las protagonistas de *Women Talking* es irse.

Por otra parte, además del cuidado de sí, un razonamiento que justifique subjetivamente

el no perdón puede ser el cuidado de valores sociales que se consideren importantes para la parte agraviada, y que tengan que ver con su consideración sobre los límites entre el bien y el mal o, al menos, entre lo admisible y lo inadmisible. En este sentido, a pesar de considerar que el perdón es una virtud, De Gamboa (2007 [2002]), haciendo referencia a un texto inédito de Nancy Potter, reconoce que «retener el perdón puede implicar para la víctima preservar su integridad como persona» (p. 158).

Finalmente, la retención del perdón puede ser definitiva o temporal, y total o parcial. Lo último atañe al *perdón limitado*. Pinkola advierte que el perdón no tiene que ser siempre al ciento por ciento ni significa «pasar por alto, comportarse como si algo no hubiera ocurrido» (p. 540). La expresión *borrón y cuenta nueva* es solo un decir; el *borrón* implicaría un olvido que permitiría *perder la cuenta* frente a cada falta perdonada, incluso si, tras el perdón, la falta se repite; con esto, se rebajaría el valor de la palabra empeñada en la disculpa, en especial el compromiso de no repetición, y el *borrón* conllevaría permisividad o tolerancia frente al daño. Lo que es razonable *borrar* no es entonces la memoria del acto dañoso, sino la memoria *dolida*, que contrasta con la búsqueda de sosiego y la renuncia al resentimiento. Se puede cultivar una memoria no rencorosa pero que, aun así, no pierda la cuenta y, sin recurrir a la venganza, rechace el incumplimiento doloso de los compromisos efectuados en la escena del perdón. Algo similar puede decirse de la expresión *poner la otra mejilla*, cuyo sentido de no violencia no debería prolongarse hasta la tolerancia al maltrato.

3.4.4. La ira útil

Así como el derecho a no perdonar merece ser contemplado y reconocido, tampoco debe ser negado o menospreciado el derecho a enojarse, a tener resentimiento o a tener fantasías vindicativas —siempre que no conduzcan a la venganza—. En este apartado se explora la validez moral de las emociones causadas por el daño, con énfasis en la respuesta emocional inicial, esto es: la ira moral o la cólera justa, así como su transformación en otra cosa (*ira de transición*) y su especificidad como indignación, una potencia que defiende la justicia y la no transgresión de ciertos límites que se considera que atañen a la dignidad tanto por parte de la parte agraviada como por parte de otros que se vinculan emotiva y políticamente con su causa. Dos expresiones de esta indignación,

ira moral o cólera justa que se exploran son la ira femenina y la ira del sometido.

3.4.4.1. Ira moral, justa cólera, ira femenina e ira del sometido

Griswold y Murphy defienden la expresión de un grado de *ira moral* (*resentmen*[140]) ante el daño y ante la persona que lo causó. El primero lo entiende como el sentimiento que expresa el respeto que uno tiene por sí mismo como alguien a quien no se debe tratar de mala manera (p. 65). Apunta que esta emoción proclama: «Está mal tratar así a alguien» y «Usted no debe hacer este tipo de cosas», de manera que involucra un componente poderoso de indignación (p. 45). Considera que la incapacidad para manifestarla puede implicar baja autoestima (p. 45) y reconoce en esta noción un elemento de orgullo (p. 57). Murphy (2003) defiende la validez de un grado de ira moral como defensa de tres importantes valores: respecto propio, defensa de sí mismo y respecto por el orden moral. Alega que quien no experimenta resentimiento ante el daño sería, o un santo, o alguien con una personalidad servil, carente de respeto por sí mismo, por sus derechos y por su condición de sujeto moral libre[141]. La ira moral, dice, da testimonio de nuestro cuidado

---

[140] El término que él emplea es *resentment*; sin embargo, traducirlo como *resentimiento* puede ser impreciso. El *Diccionario de la Lengua Española* ofrece ocho sinónimos para la palabra *resentimiento*: rencor, despecho, resquemor, amargura, encono, odio, animosidad y animadversión; la define como «acción y efecto de resentirse», y esta última, en su acepción más cercana, como «tener sentimiento, pesar o enojo por algo». Como se ve, la definición es inespecífica respecto a la vecindad semántica entre esta palabra y *rencor*: «resentimiento arraigado y tenaz». Aun así, se tiende a entender el resentimiento como un sentimiento de odio, enojo o disgusto hacia una persona, por una falta que se le atribuye y cuyas consecuencias recaen sobre uno mismo o sobre alguien apreciado; se trata de un sentimiento presente causado por un hecho pasado, es decir, que arrastra hasta el presente unos afectos causados en el pasado. Griswold (2007) diferencia la palabra *resentmen* de *ressentiment*, a la que atribuye un sentido más amplio, que incluye, entre otras connotaciones, el deseo de venganza (p. xix). Al primero, lo asocia con la noción de *moral hatred* (*ira moral*) y lo caracteriza como una emoción compleja con dimensiones cognitiva y afectiva, por lo cual está regido en parte, aunque no totalmente, por la voluntad y la razón (p. 213). Por otra parte, *resentment* alberga tres acepciones de acuerdo con el diccionario *Merriam Webster*: grudge (rencor); jealousy (envidia), y *anger* (ira), en el sentido de «the feeling of being offended or resentful after a slight or indignity». Se asume que la defensa de la *ira moral* que proponen Griswold (2007) y Murphy (2003), quien también usa el término *resentment*, es en el último sentido, como *sentimiento de estar ofendido*. Como palabra cercana semánticamente en esta última acepción, el *Merriam Webster* incluye *indignation*. Para evitar los malos entendidos que puede ocasionar traducir la palabra inglesa como *resentimiento*, aquí se opta por emplear la expresión *ira moral*.

[141] Él supone que una actitud menos proclive a la *ira moral* solo puede obedecer a los vicios que describe, con lo cual descarta prejuiciosamente la posibilidad de que **1)** esa actitud sea resultado de un aprendizaje o un proceso reflexivo sobre otros modos de responder al daño recibido, que se consideren preferibles, y **2)** que, como parte de ese aprendizaje o proceso reflexivo, se hayan encontrado otros modos de defender los tres valores que él destaca. Por otra parte, es posible que algunas personas pueden estar alienadas respecto al reconocimiento de su dignidad y derechos, y que, por esta razón, más que ser

de nosotros mismos y de nuestros derechos (p. 19). A su juicio, aunque estas pasiones no deberían ser la última palabra, tienen derecho legítimo a ser la primera y, si bien las pasiones vengativas representan una oscuridad que es deseable expulsar, inicialmente esta oscuridad puede brindar un poco de alivio y de protección frente al agravio recibido (p. 117).

Una de las expresiones de esta ira que suele censurarse socialmente y reprimirse es la *ira femenina*. Al respecto, dice Lacasa Carralón (2024 [2023]): «Las mujeres no se enfadan. Ni podemos ni debemos. La ira nos resta encanto. […] Nos cuesta mostrar nuestro enojo siendo tachadas de histéricas en cuento asoma». Esta restricción que se impone culturalmente al enojo femenino, dice ella, repercute en la salud mental de las mujeres: «Este tácito impedimento de manifestar nuestra rabia lleva implícita una sumisión que puede desembocar en una depresión» (p. 182). Solnit (2023 [2019]) atribuye dicha furia a la frustración (p. 133). En efecto, algo como la frustración por que su ira y su dolor sean desestimados es lo que se manifiesta en los discursos de Mariche y Salome: una ira justa que se intensifica ante la impunidad y la reiteración del crimen. En este sentido, Pinkola (2024 [1995]) reconoce una *justa cólera* femenina, resultado de la imposición de silencio frente a «una situación insoportable de corrupción o de injusto poder en la familia, la comunidad o el mundo» (p. 528) y plantea que experimentarla, expresarla y transformar el contexto a partir de ella «no solo es un derecho, sino que, en determinados momentos y en ciertas circunstancias, constituye para ella [la mujer] un deber moral» (p. 531).

Solnit, además de apuntar la necesidad de reconocer la ira femenina, amplia esta necesidad a otras identidades y posiciones no hegemónicas: a partir de la lectura de Traister, Chemali y Cooper[142], señala una actitud inconsistente frente a la expresión de la ira, dependiendo de quién provenga: «la raza y el género determinan a quiénes se les tolera el enfado y a quiénes se les censura» (p. 136) y se pregunta «¿cómo, sin idealizar

---

incapaces de ira moral o de indignación, son incapaces de ver el daño que se les inflige (contextos de esclavitud, explotación sexual, violencia doméstica, por ejemplo); en estos casos la indignación frente al trato alienante que han recibido debería dirigirse a sus victimarios y no a las víctimas, en forma de menosprecio.

142 *Buenas y enfadadas*, de Rebecca Traister; *Enfurecidas*, de Soraya Chemali, y *Eloquent Rage: A Black Feminist Discovers Her Superpower*, de Brittney Cooper.

y reforzar la ira, podemos conceder a las personas que no son blancas ni varones el mismo derecho a sentirla y expresarla?» (p. 133). Lloyd (2019) considera que la adopción de la ira es parte de una revisión de los valores centrales del activismo negro en Estados Unidos tras los eventos que desencadenaron el movimiento Black Lives Matter (p. 2). En su análisis observa que los activistas jóvenes procuran distanciarse de lo que consideran complicidad con el *statu quo* –con la supremacía blanca– de sus antecesores, y la adopción de la ira ha sido uno de sus estandartes políticos, siguiendo el concepto de *ira negra* (*black rage)*, desarrollado, por ejemplo, por James Baldwin y Audre Lorde. En su análisis, Lloyd observa dos posibilidades respecto al uso de la palabra *ira* en el discurso político: que simplemente se esté utilizando con más frecuencia que antes entre los jóvenes activistas negros, o que estos activistas sientan ira, y la combinación de lenguaje y sentimiento pueda ser un componente crucial del momento político actual (p. 3). En todo caso señala que, en varios textos que reivindican la *ira negra*, su expresión como afecto, como estrategia retórica y como tropo se entremezclan, haciendo ambivalente esta noción[143].

Otro contexto de exclusión social en que la reivindicación identitaria ha estado asociada con la ira es el de la diversidad sexual y el movimiento LGBTIQ+. En este contexto se habla de *furia queer* como motor y expresión de acciones artísticas y performativas y de modos de protesta. Susan Stryker (1994) recuerda que, en 1993, mientras participaba en la organización de una protesta en el encuentro anual de la Asociación Psiquiátrica Americana en San Francisco, como miembro de Transgender Nation —un grupo de activismo transexual—, buena parte de la discusión giró en torno a cómo aprovechar las intensas emociones que emanaban de la experiencia transexual —especialmente la ira— y movilizarlas hacia acciones políticas efectivas (p. 237). Por su parte, Paul B. Preciado (2022 [2020]) describe la experiencia trans de un modo que se asemeja a la del racializado: «Todos tenemos identidad. O, mejor dicho, nadie tiene identidad. Todos ocupamos un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. Estar marcado

[143] En efecto, en este y otros contextos en los que se hace una reivindicación de la ira, como expresión del malestar social, esta es vivida como indignación, como necesidad de asertividad en contextos de distribución desigual del poder de la palabra, pero también como puro pasaje violento al acto, del modo en que ocurre con frecuencia en las protestas públicas.

con una identidad significa simplemente no tener el poder de nombrar como universal tu propia posición identitaria» (p. 39). En esta exclusión tiene arraigo «la rabia que me hizo desconfiar de la norma, el goce de la desobediencia. […] Así repetí yo los gestos que rompían la norma para encontrar una salida» (p. 27).

3.4.4.2. Indignación e ira de transición

Aunque Pinkola (2024 [1995]) reconoce la validez de la *justa cólera* y alienta a las mujeres a expresarla, también advierte de sus excesos: «la cólera arde hasta alcanzar unas temperaturas extremadamente altas, contamina nuestras ideas con su negro humo y obstruye *otras maneras de ver y comprender*» (p. 539). Igualmente, Solnit se plantea la necesidad de reconocer la ira femenina sin idealizarla, puesto que «la gente enfadada es infeliz» y «fácil de manipular» (p. 134). Respecto a la propensión a ser manipulados por la vía afectiva, Butler (2025) se refiere a la posibilidad de que la indignación resulte paralizante y sea manipulada por quien hace daño desde una posición de poder: «Aunque hay toda razón para indignarse, no podemos dejar que esa indignación nos inunde y bloquee nuestras mentes». Sontag (2014 [2003]), por su parte, asocia la rabia y la frustración con la pasividad: «La pasividad es lo que embota los sentimientos. Los estados que se califican como apatía, anestesia moral o emocional, están plenos de sentimientos: los de la rabia y la frustración» (p. 88).

En un sentido afín, Pinkola apunta que las mujeres que experimentan la ira anhelan dejarla a un lado, pero reprimirla no da resultado (p. 507). No se trata, pues, de reprimirla ni de alimentarla, con su consecuente «precipitación del trauma» (p. 517), sino de prestarle atención, lo cual «da lugar al proceso de transformación» (p. 516) que consiste en «convertir la rabia en un *fuego que cocina cosas* y no en el fuego de una conflagración» (p. 532). Solnit se expresa en un sentido similar: «A la mayoría de los grandes activistas […] los mueve ante todo el amor […] su primer impulso es principalmente protector, no vengativo. El amor es esencial; la ira quizás sea opcional» (p. 142).

En *Women talking*, quien encarna mejor esta actitud es Ona, respaldada por Agata y Greta, las dos matriarcas, que se apoyan en los valores pacifistas de su fe religiosa. Ante el enojo que sienten las mujeres y que se arrojan unas a otras (las víctimas contra las víctimas), Agata propone: «Vamos a *digerirlo* [el enojo]. *Convirtámoslo en combustible*» (50.10).

Con un contenido simbólico similar, en un momento álgido de la discusión, Ona repite como un mantra: «Siempre *moviéndonos*, nunca peleando» (59.10). Moverse, se entiende, alude a la misma metáfora de *cocinar las cosas, convertir la ira en combustible*, encontrar *otras maneras de ver y comprender* y procurar apertura a la posibilidad de un reinicio para la comunidad de mujeres. Todas estas metáforas responden a lo que aquí se entiende por *perdón* en su sentido laxo, como la no venganza y la voluntad de aplacar la intensidad de los afectos dolidos; se trata de actitudes que, además, abren los caminos hacia la comprensión de los motivos y circunstancias ajenas. Esta apertura, esta ira que va dejando de nublar la mente, corresponde a lo que Nussbaum (2018 [2014]) denomina *ira de transición*.

Si bien Nussbaum admite que «la mayoría de las personas sienten ira» y le reconoce «cierta utilidad limitada como un indicador, para nosotros y para los demás, de que se ha cometido una falta, como una fuente de motivaciones para abordarla y como disuasión para los otros» (p. 23), enfatiza en la necesidad de su *transición* a otra cosa[144]: «una persona racional abandona este terreno en favor de pensamientos productivos con miras al futuro, se pregunta qué puede hacer verdaderamente para incrementar el bienestar personal o social» (p. 23). Sostiene que «la ira de transición no se enfoca en el estatus ni desea, ni siquiera por un momento, el sufrimiento del infractor como un tipo de venganza por el daño […] Se enfoca en el bienestar social desde un inicio». Aunque dice *desde un inicio*, más adelante aclara que es posible el paso de la ira vengativa a la ira de transición y que, de hecho, esto es más común: «primero enojarse y luego dirigirse hacia la transición» (p. 71).

En las nociones de *resentimiento, ira moral, justa cólera* e *indignación* puede haber una ambivalencia o un límite no suficientemente marcado entre su expresión saludable, *moral* y *justa*, orientada a la *transición*, y otra posible expresión que alcance *temperaturas extremadamente altas* y en vez de ser *fuego que cocine*, sea el *fuego de una conflagración*.

---

[144] Nussbaum (2018 [2014]) no considera que se pueda hablar de *ira justificada* en tanto, para ella, la ira necesariamente implica el deseo de venganza, que siempre está injustificado; no obstante, hace referencia a una ira *bien fundada*, en oposición a una que se dirija a una persona que no estuvo involucrada en la falta de la que se le acusa o que es desproporcionada frente a la gravedad del daño (p. 68).

Lloyd (2019) destaca la ambivalencia de la noción de *ira* (*anger*), asociada a la indignación y como fuerza política, en el abordaje que hace la literatura política estadounidense de la *ira negra* (la ira de las personas negras). Tal como señala Solnit, «*ira* es una palabra comodín que se aplica a diversos fenómenos», entre ellos, dice, «la indignación, el enojo y la inquietud, que por lo común nacen de la empatía hacia las víctimas, no de la animadversión hacia los victimarios» (p. 141). Por su parte, Galston (2018) distingue entre ira y odio: la primera se dirige al accionar, el segundo a la identidad: nos sentimos enojados por lo que alguien ha hecho, sentimos odio por quien alguien es (p. 97). Aun así, en este y otros contextos en los que se hace una reivindicación de la ira como expresión del malestar social, esta puede ser interpretada como indignación o como necesidad de asertividad en contextos de distribución desigual del poder de la palabra, pero también como puro pasaje violento al acto, del modo en que ocurre con frecuencia en las protestas multitudinarias.

La definición de Sloterdijk de *thymós*[145] parece corresponderse con estas nociones, como fuerza afectiva que impulsa a la transformación; sin embargo, su orientación se inclina menos a la empatía por los otros que a la *buena fama*: «El gozar de buena fama por parte de los hombres que compiten entre sí funda el flujo thimótico» (p. 23). También asocia el *thymós* con una fuerza transformadora de la historia, vinculada, si no a la venganza propiamente dicha, a algo que se le asemeja: el *desagravio*:

> El *thymós* activado descubre el mundo como un espacio para los proyectos prospectivos a través de su exigencia de desagravio: proyectos que toman impulso de lo pasado para el posterior ataque. La ira se convierte en el *momentum* de un movimiento hacia el futuro que se puede entender sin duda alguna como materia prima de la excitación histórica (p. 77).

Así, también en este caso, conviene deslindar la valía de una fuerza transformadora —motivada por la indignación o, más precisamente, por un sentimiento de que algo es injusto y, por tanto, por un sentido de justicia— de los solos ánimos narcisistas de desagravio o de búsqueda de fama honrosa. Es decir, la fuerza transformadora deseable

---

145 Expuesta en el capítulo 2.

se mueve mucho más por la benevolencia que por la furia, aun si esta última le inyecta un estímulo inicial, el cual, para ser útil socialmente, debe ser redirigido.

Esto es lo problemático del término *ira*, en *ira de transición*, en tanto la transición justamente implica redirigir la energía afectiva causada por el daño; sin embargo, Nussbaum elude la cuestión: «no me importa la respuesta a esta pregunta», dice, y pasa a denominar este afecto inicial como *molestia* o *enojo*, e *indignación* en la fase de transición propiamente dicha (p. 69). A su juicio, «la transición es un camino que puede seguir un individuo, pero también puede ser […] un camino evolutivo para una sociedad» (p. 23). La *indignación*, que Nussbaum denomina *ira*, «encarna la idea de una injusticia importante dirigida a una persona o cosa que nos preocupa profundamente» (p. 71). De este modo, la desliza desde la primera persona que recibió el daño hacia un *nosotros* preocupado y solidario.

En efecto, el término *indignación* tiene connotaciones preferibles a las de ira, cólera o resentimiento: la *indignación* se mueve del presente hacia el futuro, como fuerza potencial de transformación, mientras que la ira y el resentimiento, sin esta especificidad, pueden entenderse como emociones que arrastran hasta el presente un afecto dolido por un daño recibido en el pasado, sin que, por sí solo, movilice hacia la transformación. Aun así, no deja de ser un afecto previo al encauzamiento de la energía afectiva: el momento de la transición es cuando se la ata a un objeto socialmente aceptado, así la energía desatada (*pulsión de muerte*) se transforma en *pulsión de vida*. Se trata de *hacer algo* al margen del impulso vengativo, bajo el propósito de la restauración o el mejoramiento del orden: un propósito altruista. Es decir, la *transición* entraña la disposición a buscar soluciones y disuelve, en un *nosotros*, el binomio yo-víctima / usted-victimario. La indignación también requiere transición, de manera que no toda indignación es constructiva; por ejemplo, también está en la base de crímenes de odio, con la pretendida justificación de defender a una colectividad de otras que son percibidas como amenaza. Como ejemplo final, ira, cólera, resentimiento e indignación se ponen en juego en la zona limítrofe entre el deseo de justicia y el deseo de venganza, entendida como *justicia por mano propia*, en los casos del escrache y la *cultura de la cancelación*.

3.5. Perdón y comprensión

En el primer capítulo se hizo una aproximación a la noción de *comprensión*[146], que es la forma específica que adquiere el *perdón*, entendido en sentido amplio, en *Matar a Jesús*. Ese sentido amplio se intersecta con un sentido de la comprensión en el que sus alcances se reducen del ámbito del universo a los más modestos, pero no menos importantes, encuadres del daño[147]. Es en relación con la comprensión del daño que unas personas infligen a otras que se establece la vecindad, que no equivalencia, entre perdón y comprensión. En esta sección se aborda dicha vecindad, pero también se explora la *comprensión* en un marco más amplio: cuando se orienta a la observación del mundo y sus fenómenos, en el sentido de Arendt, como una actitud intelectual. Con Arendt se hace una aproximación a los estragos de la no comprensión —totalitarismos, ideologías, aislamiento— y sus metas: la reconciliación con el mundo, incluidos sus males, la resistencia frente al mal y la apertura a la pluralidad del mundo.

«Si pudiéramos comprenderlo todo, todo se podría perdonar», afirma Pinkola (2024 [1995]), de un modo tal que implica que los límites del perdón se asimilan con los de la comprensión: lo que no se puede perdonar es lo que no se puede comprender. Sin embargo, si nos atenemos a sus contenidos específicos, *perdón* y *comprensión* no son lo mismo, si bien, en lo que atañe al daño, tienen amplias zonas de intersección y zonas limítrofes compartidas o semejantes. Adicionalmente, se puede llegar a *comprender* del modo más empático y compasivo y, aun así, no *perdonar*, como lo expresa Laura Mora respecto al sicario de su padre.

Levi (1998b [1986]) remarca la diferencia entre los dos conceptos. Insiste, a lo largo de

---

146 En ese capítulo, para el abordaje de su importancia —entendiendo el término en relación específicamente con la comprensión del daño— se recurrió a consideraciones de Levi y de Todorov.

147 Kristeva (2012 [2005]) propone un tercer concepto que es conveniente poner en paralelo con estos dos: la *interpretación*. Dice que la interpretación es un perdón, un renacimiento del aparato psíquico, y plantea que Freud la puso en acción como variante moderna, infinita y posmoral del perdón (p. 193). Se refiere, desde luego, a la interpretación que se produce en la relación analítica. En cualquier caso, se puede entender el perdón como una interpretación compasiva, que tiene en cuenta tanto la peculiaridad de las circunstancias y motivos del otro (la comprensión), como la fe en la perfectibilidad humana.

varias entrevistas sobre el sentido de su obra, en que su escritura acerca de su experiencia en los campos de concentración ha sido un esfuerzo por comprender y hacer comprender. Respecto al perdón dice: «Perdonar no es un verbo mío», y explica: «Creo ser a mi manera un hombre justo. Puedo perdonar a un hombre y no a otro […] Si hubiese tenido frente a mí a Eichmann, lo habría condenado a muerte» (p. 114). Aun así, ya no frente a Eichmann, sino frente a Höss, se interesa por comprender[148].

Por su parte, Arendt (2005 [1953]) diferencia la comprensión, como actitud intelectual para observar el mundo —y también, pero no específicamente, el daño— del perdón, en tanto este consiste en «una acción única que culmina en un acto único», mientras que «la comprensión no tiene fin y por lo tanto no puede producir resultados definitivos» (p. 10)[149]. Añade que entre perdón y comprensión no hay relación de condición ni consecuencia. Una diferencia es que la comprensión difiere de la acción, mientras que, según la interpretación de Vargas Bejarano (2008), «Arendt sostiene la tesis novedosa de que el perdón es un modo de la acción» (p. 106).

El objeto potencial de la comprensión es todo lo que existe y todo lo imaginable (desde la microbiología y la psicología hasta la astrofísica); desborda el territorio del daño, que es la gran comarca del perdón. En cualquier caso, perdón y comprensión gravitan en la misma constelación: el hábito de la comprensión, incluso en su sentido más amplio y más inespecífico, favorece la disposición al perdón. El perdón suele implicar la comprensión y la comprensión allana el camino hacia el perdón; incluso si no se llega a este, la comprensión atempera la ira y suele cerrar el paso a la venganza. La comprensión es un antídoto para el odio y favorece el sosiego.

---

148 Esto se desarrolló en el primer capítulo.

149 Se puede rastrear en varios textos la oposición que Arendt establece entre la comprensión y el pensamiento, por un lado, y la acción, por otro: «Admito también que hay otra gente que está principalmente interesada en hacer algo. Yo no, yo puedo vivir perfectamente sin hacer nada. Pero no puedo vivir sin tratar como mínimo de comprender cuanto ocurre» (Arendt, 1995 [1979], p. 140); sin embargo, Di Pego (2012) señala que «en sus lecciones *Algunas cuestiones de filosofía moral* de 1965/1966 en la New School for Social Research, Arendt señala que "el pensamiento, a diferencia de la contemplación, con la que demasiado frecuentemente se identifica, es efectivamente una actividad"» (p. 279). En *Algunas cuestiones de filosofía moral*, la propia Arendt afirma que «la principal distinción, políticamente hablando, entre pensamiento y acción radica en que yo estoy solo con mi propio yo o con el yo de otro mientras pienso, en tanto que estoy en compañía de muchos otros en el momento en que empiezo a actuar» (2007 [1966], p. 119).

Rebecca Solnit recuerda un cuento zen en el que un samurái

> exige a un sabio que le explique qué son el cielo y el infierno. El sabio le responde preguntándole por qué debería explicarle algo a un idiota como él. El samurái se enfada tanto que desenvaina la espada y se dispone a matarlo. Acerca la hoja al sabio, que le dice: «Eso es el infierno». El otro se detiene y empieza a entender. «Eso es el cielo», dice el sabio (pp. 133-134).

El infierno es la ira, en este caso a causa del ego herido, y el cielo es el sosiego que trae la comprensión.

En todo caso, comprender es diferente de justificar. Mientras la comprensión requiere el esfuerzo empático del no juicio, además de la indagación desprejuiciada respecto a los hechos y sus contextos, la justificación es en sí misma un juicio cerrado en una toma de posición. Se trata de operaciones intelectuales y afectivas con cierta contigüidad, frente a las que, sin embargo, conviene discernir límites y alcances. En este sentido, pero también en referencia a la disposición del escritor a intentar representarse el lugar del otro, así sea tan solo a través de la imaginación, Amos Oz (2019 [2002]) apunta lo siguiente: «Esto no quiere decir que siempre justifique a los demás, sino que tengo la capacidad de ver sus puntos de vista» (p. 90). Ni justificar ni perdonar, necesariamente. Arendt (2005 [1953]) ejemplifica la segunda distinción en estos términos: «entender el totalitarismo no significa perdonar nada, sino reconciliarnos con un mundo en que cosas como estas son simplemente posibles» (p. 10) y, teniendo en cuenta que los movimientos autoritarios «han cristalizado a partir de elementos presentes en este mundo», dice que el proceso de comprensión de estos fenómenos también requiere «un proceso de autocomprensión» (p. 13).

La noción de *comprensión* que Arendt desarrolla especialmente en *Comprensión y política*, de 1953, está emparentada con la de *pensamiento*, central en *El pensar y las reflexiones morales*, de 1971[150]. En estos textos Arendt establece una oposición entre

[150] Ludz (2010 [2006]) observa la proximidad entre estas dos nociones: «Hemos oído ya declaraciones sobre la comprensión que permiten sospechar su parentesco con el pensamiento, si no una identidad entre ambos»; sin embargo, a su juicio, en la medida en que la comprensión sí tiene resultados, así no sean definitivos —el sentido y los momentos de reconciliación con el mundo— la *comprensión* se acerca a la *acción* más que el *pensamiento*, se sitúa en el mismo mundo de esta, como su contracara.

estas nociones y el *conocimiento*. En el primero, diferencia la *comprensión* del conocimiento científico, de la información correcta y de «las palabras usadas con el propósito de combatir», que se convierten en clichés y se inscriben en el adoctrinamiento, que «destruye la actividad de comprender» (2005 [1953], pp. 10-11). Frente a las dos primeras dice que la comprensión no produce resultados inequívocos: «Es una actividad sin final, en constante cambio y variación» (p. 9) y, como no tiene fin, «no puede producir resultados definitivos» (p. 10). En el segundo texto, afirma que «conocer es una actividad de construcción del mundo», mientras que la necesidad de pensar «no deja nada tan tangible tras sí ni puede ser acallada por las instituciones supuestamente definitivas de *los sabios*» (2005 [1971], p. 41). El pensar también es una actividad *sin final*: «interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria» (p. 43); «pensar, por naturaleza, carece de resultado» (p. 47). La proximidad las dos nociones se ilustra en el uso aparentemente indistinto de las dos en esta reflexión: «Podemos empezar preguntándonos qué significa *el pensar* para la actividad de actuar. Admitiré algo: básicamente, estoy interesada en *comprender*», lo cual, como se ha apuntado, lo opone a actuar (Arendt, 1995 [1979], p. 140).

En *Comprensión y política* dice que «el adoctrinamiento puede favorecer la lucha totalitaria contra la comprensión y, en cualquier caso, introduce el elemento de la violencia en el conjunto de la esfera de la política» (2005 [1953], p. 11), y en *El pensar y las reflexiones morales* enlaza la incapacidad para pensar con la *banalidad del mal*: actos monstruosos que obedecen a «una curiosa y absolutamente auténtica incapacidad de pensar» (2005 [1971], p. 35). Así enlaza la relevancia de la comprensión y del pensar, respectivamente, con el problema de los totalitarismos. Respecto al caso del nazismo, se plantea que parte de lo que produjo fue la pérdida del «propio marco en que la comprensión y el juicio podían emerger» (2005 [1953], p. 23). Los marcos sociales pueden restringir lo pensable y generar determinadas actitudes hacia los otros, como lo

---

Explica que «tras la publicación de *Understanding and Politics*, Hannah Arendt abandona el concepto de comprensión como lema de su propia reflexión o, si se quiere, como concepto metódico. Pero las tesis asociadas a dicho concepto siguen presentes en su universo conceptual. Así, por ejemplo, el concepto arendtiano de comprensión recibe luz adicional cuando se trae a colación lo que ella misma ha escrito sobre el pensamiento, el juicio y el relato» (pp. 21-22).

desarrolla Butler (2010 [2009]) respecto a los *marcos de guerra*, cuando destaca «el esfuerzo bélico para distinguir entre vidas valiosas y merecedoras de duelo, y vidas devaluadas y no merecedoras de duelo» (p. 42). El no pensar, dice Arendt, conduce a «adherirse inmediatamente a cualquiera de las reglas de conducta vigentes en una sociedad dada y en un momento dado» (2005 [1971], p. 60), lo cual es muy grave si se tiene en cuenta «lo fácil que a los gobernantes totalitarios les resultó invertir las normas morales básicas de la moralidad occidental» (p. 61).

Así como la ausencia de estas actitudes intelectuales (pensar / comprender) está en la raíz de los totalitarismos, que son «aquello que ha arruinado nuestras categorías de pensamiento», recurrir a ellas favorece la *reconciliación* con el mundo en ruinas que estos dejan: «la comprensión es la otra cara de la acción» y favorece que las personas puedan «finalmente aceptar lo que irrevocablemente ha ocurrido y reconciliarse con lo que inevitablemente existe» (2015 [1953], pp. 31-32), en pos de los reinicios políticos. Cataloga la reconciliación como «inherente a la comprensión» (2005 [1953]), p. 9). Por medio de la comprensión «aceptamos la realidad y nos reconciliamos con ella, esto es, intentamos sentirnos a gusto en el mundo» (2005 [1953], p. 9).

Arendt concibe la reconciliación con la realidad como efecto de la comprensión tanto en un sentido amplio — la comprensión «es el modo específicamente humano de vivir, ya que cada persona necesita reconciliarse con el mundo en el que ha nacido como extranjero y en cuyo seno permanece siempre extraño a causa de su irreductible unicidad»— como en relación específica con los estragos de la guerra y los totalitarismos —entender el totalitarismo permite «reconciliarnos con un mundo en que cosas como estas son simplemente posibles» (2005 [1953], p. 10). La reconciliación con lo acaecido se deriva de su comprensión: «La tarea de la mente es comprender qué ocurrió y tal comprensión, de acuerdo con Hegel, es el modo humano de reconciliarse con la realidad; su verdadero fin es estar en paz con el mundo» (Arendt, 1995 [1961], p. 80). Y, en otro texto, puntualiza: «No conozco otra reconciliación que el pensamiento» (Arendt, 1995 [1979], p. 140). Vargas Bejarano (2008), en primera instancia, asocia la reconciliación con la comprensión en el sentido en que lo hace Arendt: «la reconciliación se manifiesta como un modo de la comprensión gracias al cual resulta posible en primer lugar aceptar la irrevocabilidad e irreversibilidad de las acciones y actividades humanas en general»; en

segunda instancia, plantea que esta «se caracteriza por tener un efecto terapéutico o de catarsis, mediante el cual las experiencias de sufrimiento y de dolor son superadas y permiten el restablecimiento de la confianza de las víctimas en sí mismas y en el mundo, entendido este como el tejido de relaciones interpersonales» (p. 111).

En todo caso, la comprensión, desde luego, no equivale a la negación: «La comprensión no significa negar lo que resulta afrentoso» (Arendt, 2019 [1951], p. 26), y, si bien entraña aceptación de la realidad, esto solamente se refiere a lo que ya no se puede cambiar, puesto que la comprensión también significa «un atento e impremeditado enfrentamiento con la realidad, una resistencia a la misma» (Arendt, 2019 [1951], p. 26). La comprensión «no significa negar la atrocidad», no implica ni forcluir la realidad, por dolorosa que sea, «ni someterse mansamente a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera» (p. 33).

La concepción que Arendt (2010 [1953]) expresa sobre las ideologías se puede situar en las antípodas de sus nociones de pensamiento y comprensión: «las ideologías son sistemas de explicación de la vida y del mundo que pretenden explicarlo todo, el pasado y el futuro, sin necesidad de ulterior contrastación con la experiencia efectiva» (p. 421). También sin la comprensión o tan solo el conocimiento de la realidad: «La convicción subyacente a toda transformación totalitaria de la ideología en realidad es, dicho en otras palabras, la de que la ideología devendrá verdadera, sea ella verdadera o no» (p. 427).

Para ella, «el peligro que el totalitarismo pone al descubierto ante nuestros ojos [...] podría ser llamado el peligro del aislamiento y la condición superflua (pp. 433-434). Habla de superficialidad —el término más asentado en español para traducir su terminología es *banalidad*—, en tanto el totalitarismo hace «superfluo al hombre en cuanto ser que espontáneamente piensa y actúa» (p. 426). El aislamiento se desarrolla «cuando el hombre como individuo en constante necesidad de los otros para su individualidad, es rehuido por los otros o separado de los otros» (p. 432) y surge también del olvido de las «más primarias relaciones entre los hombres y el ámbito que ellas constituyen y que brota sencillamente del hecho de la pluralidad humana» (p. 433). Es decir, el aislamiento al que se refiere Arendt es el que produce razonamientos que no se enlazan con la pluralidad del mundo, que olvidan «que no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la Tierra» (p. 434). La comprensión, pues, se dirige a la pluralidad del mundo: en «los

procesos de pensamiento, la pluralidad está, en cierto modo, germinalmente presente» (2007 [1966]), p. 119).

Este tipo de aislamiento y banalidad también toma forma en la venganza tanto en la escala individual como en la política —la herida que se hereda y la venganza que se aviva desde el poder político como estrategia para justificar la expulsión de los otros o la dominación sobre los otros en ciertos contextos bélicos—. Su antítesis —como salida frente al daño real o falseado a través de la ideología— es el pensamiento abierto a la pluralidad del mundo, es la comprensión. La comprensión no es acción, pero produce una acción: el perdón, así sea entendido tan solo como cese del ánimo vengativo.

Así, pues, se puede entender la comprensión en su sentido más amplio como un marco que favorece la apertura a los otros —a la *pluralidad del mundo*— que requiere el perdón; en su relación más específica con el daño, aunque no es equivalente al perdón en sentido estricto, sí desemboca, como este, en la no venganza y el sosiego afectivo. Una diferencia destacable entre perdón y comprensión es la amplitud de su objeto: el objeto del perdón es el daño (más específicamente, las personas que lo han hecho), mientras que el de la comprensión es todo, incluidos tanto el daño como el sentido, la validez y la oportunidad del perdón. La comprensión es una tarea sin fin, mientras que el perdón parece ser una de sus concreciones posibles, y su otorgamiento se puede ver como una *acción*; sin embargo, si se entiende que el *perdón* es un proceso, cuya raigambre es la *promesa* o tan solo la decisión de perdonar, se puede reconocer su *espíritu comprensivo*, que trasciende la acción. La comprensión, adicionalmente, como hábito y disposición intelectual —más allá de los escenarios de daño, es decir, orientada hacia su objetivo amplio que es el *mundo* arendtiano, que no excluye el cosmos, todo lo que existe— favorece que se desarrollen culturas del perdón, al sentar bases en las que se dificulta que se erijan marcos restrictivos, de odio y desprecio, como los que describen Volkan (2001 y 2018), Butler (2010 [2009]) y Emcke (2017 [2016]).

En cuanto a la comprensión como efecto estético, se entiende que buena parte del arte apunta a estimular actitudes de comprensión, en sentidos afines a la conceptualización que ofrece Arendt. La disposición a comprender se puede orientar a dos objetos: las personas, casi siempre de un modo empático, y el mundo. En la medida que se trata de una inclinación tan generalizada del arte, resultaría muy inespecífico hablar de estéticas

de la comprensión. Incluso si se cierra el lente sobre la producción artística que estimula la disposición empática a reconocer la peculiaridad de los motivos y las circunstancias de los otros, el objeto se mantiene inespecífico. En cambio, si dicha disposición se orienta a personas que han dañado a otras, el efecto adquiere una especificidad favorable al perdón. Esta es la razón por la que no se habla de estéticas de la comprensión para describir el efecto estético y de sentido que produce *Matar a Jesús*, sino, puntualmente, de *estéticas del perdón*.

Una especificidad de la disposición a comprender los motivos y circunstancias ajenos —y, de la mano de lo anterior, a perdonar— es su raigambre auténticamente empática, en especial porque se trata de una apertura con un otro que se manifiesta en su otredad, en principio, más incomprensible: como agresor, como alguien que, al menos en apariencia, no mostró empatía. En ello radica la generosidad, amorosa si se quiere, de la disposición empática: en que no exige reciprocidad. Una disculpa, sin embargo, al mostrar por parte del agresor un trazo de empatía y reciprocidad en la comprensión, así sea tardío, facilita las cosas. La empatía es una fuerza poliamorosa, orientada a la diversidad del mundo. Es en esa medida que favorece la comprensión.

4. Culturas de la memoria, del odio y del perdón

Guerras internas o entre naciones, por razones étnicas, religiosas, políticas…, genocidios, desplazamiento forzado, rechazo a migrantes, silenciamiento de voces disidentes, crímenes de odio, ataques terroristas, comunidades en las que el miedo moldea la cotidianidad y los estilos de vida… El daño que infligen unas personas y unas comunidades sobre otras parece una constante en la historia de la humanidad y, en esa medida, se convierte en un motivo angustioso de indagación política, sociológica, ética y estética. En este capítulo se quiere reflexionar sobre la manera en que se instituyen socialmente el menosprecio por los otros, la exclusión, la enemistad y la violencia, en relación con problemas que atañen **1)** a las *culturas de la memoria* y **2)** a *marcos* sociales relativos a la concepción que se tiene de *los otros*. Esto con el fin de relacionar ambas cuestiones con el perdón, como propensión igualmente cultural.

El perdón, el resentimiento y la venganza son modos de relacionarse con el pasado; es decir, constituyen formas de la memoria. Estas actitudes se alojan en *culturas de la memoria* que pueden estar predispuestas al perdón, la paz, la convivencia y el reconocimiento de los otros, o al daño, la beligerancia y la exclusión. En este sentido, es posible concebir la existencia de culturas más propensas a un recordar dolido y al resentimiento —*memorias en pathos*, que alientan los ciclos de repetición asociados a la venganza— o más propensas al perdón, la comprensión, la solidaridad y la empatía. Estas últimas corresponden con lo que aquí se denomina *culturas del perdón*.

En cuanto a unos marcos sociales más amplios que las solas culturas de la memoria, lo que mejor define el tipo de cultura en que se vive es la concepción cultural que se tiene sobre *los otros*: una cultura basada en su menosprecio o en su percepción como amenaza puede conducir fácilmente al daño. En este capítulo se proponen algunas fuentes culturales del daño relativas a la concepción que se tiene sobre los otros y a los modos de enmarcar su existencia. Igualmente, se señala que las actitudes que se estimulan en las culturas del perdón —comprensión, solidaridad y empatía— pueden ayudar a poner en suspenso las actitudes culturales hostiles hacia los otros.

En lo que sigue se abordarán, pues, estas dos fuentes del daño a los otros: las heridas de la memoria, y las culturas del odio, el resentimiento y la enemistad. Posteriormente, en

contraste, se hará referencia a las culturas del perdón y a cómo se constituyen a través de los *trabajos de la memoria*. El marco para esta discusión es el reconocimiento de que las culturas del perdón y, en un sentido más amplio, las culturas de la memoria, se constituyen en lo que aquí se concibe como *campos culturales de la memoria*.

4.1. Campos culturales de la memoria y culturas de la memoria

Para abordar la cuestión de la memoria, Ricoeur (2000) propone considerar el *qué*, el *cómo* y el *quién* de la recordación; aquí se propone añadir otra pregunta que vincula el cómo y el quién, y tiene efectos en el qué: *en cuál contexto*. Esta pregunta conduce a considerar los procesos de recordación individuales y colectivos en el marco de *campos culturales de la memoria*, con las características de los *campos*, según la propuesta de Pierre Bourdieu (1995 [1992]) para estudiarlos. Se puede entender un *campo cultural* como una estructura que determina la forma de las interacciones entre los agentes que lo conforman y que da lugar a una red de relaciones objetivas entre posiciones. Se trata de un subsistema social diferenciable de otros por cuestiones esenciales, con leyes de funcionamiento propias, las cuales se explican a la luz de las leyes del sistema social y de las posiciones e intereses que tienen sus agentes. Para el filósofo francés un campo está caracterizado por «las fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, de forma diferencial según las posiciones que ocupan» y por las «luchas de competencia que tienden a conservar o transformar ese campo de fuerzas» (p. 344). Los campos culturales se debaten entre la autonomía y la subordinación respecto a otros campos (heteronomía), especialmente el político, el económico y el religioso; para Bourdieu, «el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado […] al principio de jerarquización interna» (p. 322).

¿Cuáles son los aspectos que se deben tener en cuenta para el estudio de un campo cultural de la memoria? Sin denominarlo así, Erll (2012 [2005]) se refiere a tres elementos que serían centrales y que ella hace corresponder con las tres dimensiones de la *cultura del recuerdo*: los medios —dimensión material—, los portadores de la memoria —dimensión social— y los códigos de la transmisión simbólica de la memoria, así como «los efectos que tiene la actividad del recuerdo sobre las disposiciones mentales que predominan en

una comunidad» —dimensión mental— (pp. 140-141). Jelin (2002 [2001]) hace énfasis en los procesos y los actores, y propone estudiarlos en la medida en que «intervienen en el trabajo de construcción y formalización de las memorias» (p. 39). Troebst (2011 [2010]) destaca el carácter diacrónico de los campos culturales de la memoria; en este sentido, se formula dos preguntas para el estudio de un campo nacional: ¿hasta qué punto las culturas nacionales de la memoria están moldeadas históricamente o incluso programadas? y ¿cuál es su amplitud histórica: sesenta, cien años, quinientos años (tomando el caso serbio), cuatro mil años (como se propuso para el caso de Grecia tras estallido de la controversia macedonia a principios de los años noventa? (p. 151).

Torres (2010), por su parte, propone concebir la memoria como un campo que se sitúa «dentro del metacampo del poder», en cuyo seno se viven pugnas por «mantener una memoria específica (con categorías en el interior de los relatos que justifican, detractan o sostienen una ideología)» o por «intentar transformarla» (p. 1). Aquí no se considera que el campo de la memoria sea un subconjunto dentro del metacampo del poder, al menos no más que cualquier otro campo de producción cultural, sino que se intersecta con este, por lo cual tiende a ser heterónomo —el rigor ético e intelectual frente a los hechos del pasado sería el principal criterio de autonomía, norte propio del subcampo historiográfico—. En lo que sí se concuerda con Torres es en el carácter pugnaz del campo; a su juicio, las relaciones entre los agentes que participan en él «están vinculadas a la competencia por la legitimidad de su autoridad» (p. 10). En esta línea, para Shriver (1995), los herederos de la memoria política son diferentes en cuanto a lo que recuerdan, en sus intereses respecto a lo que debe ser recordado y en cuanto al uso futuro que quieren hacer del pasado (p. 93). Para señalar estas diferencias resulta útil el concepto de *comunidades del recuerdo*, en las que pueden agruparse los agentes y que, según Erll *configuran* la memoria colectiva (p. 141).

Un campo cultural de la memoria fija las reglas acerca de lo que se recuerda y cómo se recuerda, así como lo que no tiene lugar en la cultura para ser recordado, al menos no de modo público, y lo que directamente debe ser *olvidado* debido a alguna prohibición, sutil o explícita, y las consecuentes censura y autocensura (represión del memorar). Así, dentro del campo se establecen jerarquías que van de lo memorable a lo irrelevante y lo que debe ser olvidado, y dispositivos y reglas para establecer las distinciones. Es decir, los campos

culturales de la memoria explican la constitución de los *marcos sociales* o *marcos colectivos* de la memoria[151], como los denomina Halbwachs (2004 [1925]), quien los entiende como «los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad» (p. 10) y como los medios que brindan los grupos a los que se pertenece para reconstruir los recuerdos, medios a los que el individuo recurre siempre para recordar: «el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y […] la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales» (p. 11).

En el seno de los campos culturales de la memoria se producen las *culturas de la memoria*, esto es: los modos en los que se piensa y se asume el pasado, lo cual incide en las consideraciones respecto a los otros y en lo que se compromete en cuanto a acciones e instituciones políticas, presentes y futuras. Una cultura de la memoria da formato al umbral entre percepción y memoria, escenario del tránsito de la duración real de los eventos a su prolongación virtual en forma de recuerdos. Adicionalmente, es necesario señalar, con Bergson, que la percepción misma está impregnada de memoria: desde cómo aprehender los estímulos del contexto y del propio cuerpo, hasta cómo interpretar qué tipo de reacción es adecuada ante ellos. El concepto de culturas de la memoria está orientado a destacar que en cada sociedad existen unos marcos culturales que definen *qué* se recuerda —y qué no, teniendo en cuenta las jerarquizaciones sobre qué cosas, qué personas, qué valores, etc., se consideran más valiosos que otros—, *cómo* y *para qué* se recuerda. Las actitudes respecto a hechos pasados implican un saber, así sea presunto (*qué*), unos afectos en torno a esos hechos presuntos (*cómo*) y unos usos morales, políticos, bélicos, etc., que se le dan a la memoria (*para qué*).

---

[151] En *La memoria colectiva*, Halbwachs (1995 [1968]) reafirma este carácter interdependiente, enmarcado, del recordar: «reconstruimos, pero esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás» (p. 211). Para Jelin (2020) la noción de *marcos sociales* de Halbwachs apunta «a establecer la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales» (p. 423) y le atribuye a esta matriz la ocurrencia tanto del recuerdo como del olvido. Erll (2012 [2005]) dice que, para Bartlett, de allí se derivan los esquemas específicos de la cultura: se trata de modelos y estructuras de conocimiento sobre cuya base se generan presupuestos respecto a asuntos, personas, situaciones y el modo en que se relacionan (p. 113) y añade que «los marcos sociales proporcionan y condicionan los contenidos de la memoria colectiva —el acervo de experiencias que son relevantes para la colectividad y el saber compartido» (p. 21).

El *cómo*[152] del recordar puede estar dado por hábitos afectivos e intelectuales arraigados en la cultura, pero también por influencias desde las esferas del poder, como lo registra Volkan (2001 y 2018), lo cual sitúa las culturas de la memoria en relación estrecha con las culturas políticas. Como resultado de las tensiones entre fuerzas autónomas y heterónomas, propias de los campos culturales, las culturas de la memoria pueden tender a los rigores de las disciplinas que reconstruyen el pasado humano siguiendo métodos científicos (historia, antropología, arqueología), o afianzarse en modos de recordar cercanos, o bien al mito, o bien a los sesgos de grupos de interés con poder para imponer sus versiones, con el consecuente resultado de memorias construidas ética y rigurosamente, o memorias encubridoras, manipuladas o incompletas.

Respecto al componente emocional del *cómo* y su arraigo cultural, Nussbaum (2018 [2014]) destaca el modo en que «normas sociales y circunstancias societales específicas dan forma al contenido cognitivo de las emociones» (p. 390). Por su parte, Schumacher (2007 [2002]) menciona la necesidad de una *educación sentimental* para el perdón en contextos en los que la racionalidad no se ha alcanzado o ha fallado, provocando violencia (p. 68)[153] y Etxeberria Mauleon (2016) señala que «el memorar social está inevitablemente cargado de expresiones sentimentales […] que hay que saber *educar moralmente*» (p. 238). De hecho, una tensión central entre modos de recordar es si se recuerda —y desde las posiciones de poder se alienta que sea así— con rencor y dentro de enfoques maniqueístas (culturas del rencor, la enemistad, la venganza y la exclusión de los otros), o con afectos sosegados y apertura a la comprensión de la complejidad del pasado y del accionar de sus agentes (culturas de paz y lo que aquí se entiende por *culturas del perdón*). Los afectos pueden ir de la indiferencia al rencor, o pueden estar relativamente sosegados si en los campos culturales de la memoria se estimulan actitudes favorables a los *trabajos de la memoria* (incluidos los procesos colectivos de duelo), el perdón, el no juicio, la duda, la compasión, la clemencia y demás actitudes que se pueden englobar bajo la categoría de *pensamiento débil*[154], tal como lo conceptualiza Gianni

---

152 El *qué* y el *para qué* se abordan más adelante, en la sección sobre *trabajos de la memoria*.

153 Más adelante se polemiza con estas condiciones de la educación sentimental para el perdón.

154 El *pensamiento débil* es una teoría del debilitamiento del ser con miras a la emancipación. Es «la rememoración de las vías a través de las cuales el ser no se ve más como autoridad definitiva sino como

Vattimo.

Sin decirlo explícitamente, De Gamboa (2007 [2002]) describe lo que aquí se denomina como *cultura de la memoria* cuando se refiere a «la tradición dominante que del ser humano se tiene en una comunidad política» y que «es fundamental para entender cómo las personas aprenden a sentir, actuar y valorarse a ellas mismas y a las demás». Ella apunta a características culturales que pueden naturalizar el daño, de manera que los receptores no lo perciben como tal, por ejemplo, en sociedades «sexistas, racistas clasistas o de castas» (p. 148-149). Quizás quepa destacar, en todo caso, que si bien los contextos culturales pueden favorecer o no, o hacerlo en diferentes grados, el sentimiento de merecer respeto y reconocimiento, en ellos puede haber comunidades que no se hagan conscientes del daño aunque sí lo perciban íntimamente (incluso en la esfera inconsciente); que sí lleguen a hacerse conscientes de él, pero no dispongan de canales para expresar su inconformidad o su indignación frente a la ofensa, o que lleguen a tomar conciencia transgeneracionalmente, lo que puede convertir el resentimiento en un rasgo identitario. Esta conciencia del daño y de la injusticia es lo que explica que las sociedades se transformen y que los sometidos se rebelen para lograr trato igualitario y reconocimiento de derechos. Por otra parte, opresores y oprimidos que sí se perciben como receptores de un daño, lo pueden valorar como perdonable (con o sin condiciones) o imperdonable. Los marcos que definen qué se entiende por daño y cómo se debe reaccionar frente a este pueden constituir culturas más o menos tendientes a la venganza o al perdón.

4.2. Heridas de la memoria y culturas del odio, el resentimiento y la enemistad

Para Nussbaum, «la ira es, en cierta forma, un universo cultural» (p. 390). Las culturas del odio, la exclusión, el miedo al otro y la propensión a la venganza se derivan, al menos parcialmente, de culturas de la memoria herida, o de la *mala* memoria. Si ambas culturas fueran conjuntos, se solaparían buena parte de sus elementos, tendrían una amplísima

algo que se disuelve, que se multiplica, que se disemina» (Vattimo, 2002, p. 28). Implica por tanto la superación de la metafísica y de la expectativa de verdad absoluta. El filósofo italiano asocia el pensamiento débil con el nihilismo en tanto conlleva «reducción de la violencia, debilitamiento de las identidades fuertes y agresivas, aceptación del otro hasta la *caridad*» (Vattimo, 1995 [1994], p. 120).

zona de intersección. No es objetivo de este capítulo establecer los límites entre una y otra, sino, tan solo abordar las culturas del odio desde la perspectiva, primero, de las culturas de la memoria y, enseguida, de los marcos que dificultan reconocer al otro y acogerlo como vecino o como integrante de la comunidad.

4.2.1. Memoria herida, trauma, compulsión de repetición y venganza en la escala social

Las culturas del odio, la exclusión, el miedo al otro, la propensión a la venganza y la memoria herida se asocian a traumas inscritos en la historia comunitaria que incluso pueden no haber sido experimentados por las generaciones presentes, sino por sus antepasados y, aun así, pueden conducir a la *compulsión de repetición*. Pero ¿es posible deslizar a lo social conceptos que apelan a las psiquis individuales, como memoria, trauma y compulsión de repetición? Cuando se asignan a comunidades se entienden de un modo connotativo, o bien metafórico (las comunidades experimentan *algo* que comparte alguna característica significativa con esas nociones), o bien metonímico (lo que en las comunidades acaece y se nombra con esos términos es la sumatoria y la interacción de las experiencias de trauma, compulsión de repetición y memoria individuales).

A partir del propio Freud, son varios los teóricos que establecen analogías entre las problemáticas de la memoria en las esferas individual y colectiva, y así como se habla de memoria colectiva, se pueden concebir fallas o patologías de la memoria en la escala social. Siguiendo las reflexiones de Freud, Ricœur (2000) dice que «olvidos, recuerdos-pantalla, actos fallidos adquieren, a escala de la memoria colectiva, proporciones gigantescas» (p. 571), impedimentos de la memoria que el filósofo francés contempla entre los abusos de la memoria, junto con la memoria manipulada y el olvido impuesto. Considera que «se puede hablar, no solo en un sentido analógico, sino también en los términos de un análisis directo, de traumatismos colectivos, de heridas de memoria» (p. 107).

En cuanto al *trauma* en la esfera individual, LaCapra (2005 [2001]) lo cataloga como «una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente» (p. 63); plantea que «el trauma señala una demoledora ruptura o

cesura de la experiencia, que tiene repercusiones tardías» (p. 192) y que «en la memoria traumática, el acontecimiento queda registrado e incluso se lo puede volver a vivir en el presente, a veces de manera compulsiva y repetitiva» (p. 108). Según su perspectiva, «hay algo en la repetición del pasado […] que equivale a una ofrenda a los seres queridos que se han perdido, o a una prenda de fidelidad hacia ellos, una suerte de homenaje donde la supresión y el olvido no tienen cabida» (p. 157). Y añade:

> por el mundo postraumático deambulan […] los fantasmas del pasado, aparecidos sintomáticos que no hallan paz porque hay una perturbación en el orden simbólico, un déficit en el proceso ritual o una muerte tan atroz por injustificable y transgresora que, en cierto modo, excede los mecanismos de duelo existentes (p. 217).

En cuanto a la *compulsión de repetición*, Ricœur (2000) explica que «la repetición en sentido freudiano es lo inverso de la rememoración» (p. 59). En efecto, Freud (1991 [1914]) hace referencia a la compulsión de repetición como una «manera de recordar» (p. 152) que, en realidad, sustituye el «impulso de recordar» (p. 153). Se trata de una memoria inconsciente que conduce a la repetición del trauma, a menos que sea perlaborada[155], esto es, traída a la conciencia y comprendida. Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) dicen que la *compulsión de repetición* es un proceso

> de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual (p. 68).

Situando el problema en el ámbito colectivo, Ricœur cataloga el ejercicio de memoria asociado aquí a la compulsión de repetición como *memoria repetición*, de la cual dice que puede dar lugar a la violencia: «cuántas violencias por el mundo que sirven como *acting out* "en lugar de" el recuerdo» (p. 108). En consonancia con Ricœur, LaCapra extiende estas nociones al ámbito colectivo: «ciertas heridas personales e históricas no curan sin dejar cicatrices o residuos en el presente: puede ser, incluso, que en algún sentido sigan

---

[155] Aquí se prefiere, para el español, el neologismo *perlaboración*. En la traducción del texto de LaCapra se usa *elaboración* y en otros textos se alude al mismo concepto como *reelaboración*. Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) reseñan el empleo de las expresiones *working-through* y *trabajo elaborativo* (p. 106).

abiertas aun cuando uno luche por impedir que engullan la totalidad de la existencia y lo dejen incapacitado como agente en el presente» (pp. 157-158), y llama la atención sobre la distinción entre dos modos de responder a la pérdida o al trauma histórico: el *acting out* y la *elaboración*, de los cuales son ejemplos la melancolía y el duelo, respectivamente (p. 86). En el *acting out*, dice, «el pasado se regenera performativamente o se vuelve a vivir como si estuviera presente plenamente en lugar de representado en la memoria» (p. 90).

En todo caso, LaCapra cuestiona que se asuma el trauma como fundacional[156] y se le convierta en base de la identidad (p. 171); según su criterio, en esos casos «el trauma debería plantear la cuestión de la identidad en lugar de servir simplemente para fundamentarla» (p. 172). Por su parte, Volkan (2001) señala los peligros de la fijación de la identidad colectiva en torno a traumas fundacionales, para los cuales él propone el concepto de *trauma elegido*. Lo define como una representación mental compartida por una comunidad, acerca de un evento traumático del pasado (alguna pérdida o experiencia de indefensión, vergüenza o humillación), enmarcado en un conflicto con otra comunidad. La transmisión transgeneracional de este trauma está asociada a la incapacidad de las generaciones previas de hacer el duelo y revertir la herida narcisista y la humillación (p. 87).

Volkan señala que para la comunidad es menos importante la precisión histórica de los hechos, dados por ciertos, que configuran el trauma elegido, que su carácter identitario, y apunta que dicho trauma puede permanecer en estado de latencia hasta ser reactivado, especialmente por un líder, cuando la comunidad enfrenta conflictos o cambios drásticos (p. 88). A diferencia de las conmemoraciones, en las que pasado y presente están claramente diferenciados, el trauma elegido activado hace que el tiempo colapse, de manera que los daños presuntamente recibidos por los ancestros sean experimentados como actuales por la comunidad, lo cual puede despertar ánimos de recuperar lo que fue

[156] Ricœur (2000) va más allá, cuestionando cualquier tipo de acontecimiento fundacional: «Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son esencialmente actos violentos legitimados después por un Estado de derecho precario. Lo que fue gloria para unos fue humillación para los demás. A la celebración de un lado, corresponde del otro la execración. Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación» (p. 108).

perdido (territorios, por ejemplo) o cobrar venganza (p. 89).

Siguiendo la conceptualización de Volkan, McAfee (2019) explica que cuando hay una amenaza para la identidad de un grupo, acaece el *miedo a colapsar*[157], bajo cuya influencia las comunidades políticas se aferran a *traumas elegidos*, cuyo hilo ha sido transmitido inconscientemente a través de las generaciones, los cuales se reviven como si acabaran de ocurrir (p. 227) y emerge un nosotros reificado (p. 228). Dichas comunidades, añade, tienden a retornar a estados primitivos de defensa, lo cual incluye fantasías melancólicas de orígenes naturales, negación esquizoparanoide de la ambigüedad e incapacidad para tolerar la imperfección. Considera que estas fantasías preparan el terreno para el ascenso de líderes fuertes que se proyectan como capaces de resolver todos los problemas (pp. 213-214).

Según McAfee, la política es asechada por fantasmas, viejas heridas y traumas, pérdidas por las que no se ha hecho o no se ha culminado el duelo, que operan en el presente de un modo subterráneo y que, alimentadas por los *síndromes de idealidad*, conducen a ansiedad y paranoia en la escala social. Este temor puede ser el terreno propicio para que cierto tipo de líderes políticos conduzcan a las comunidades a confrontaciones violentas con otras comunidades (p. 6). A modo de ejemplo, cuenta que las madres serbias cantaron a sus hijos, durante siglos, historias del príncipe serbio Lazar, martirizado durante la invasión otomana, y cuya muerte dejó a la nación en un duelo inacabado. El ánimo vengativo, sin embargo, solo se convirtió en pasaje al acto cuando Milošević usó el relato desde su posición de líder de la nación (p. 214).

A propósito de la venganza y la enemistad entre comunidades, Volkan (2018) postula que cuando dos comunidades están en conflicto, el enemigo es real, pero también es solo fantaseado (p. 126). El ánimo vengativo derivado del *trauma elegido* crea para el *nosotros* herido, a unos *otros* concebidos como victimarios, como enemigos, y, por tanto, objetivos potenciales de la venganza y el desprecio. McAffe (2019) identifica cuatro tiempos asociados con la venganza en la escala social: un pasado arcaico; un pasado construido; el aquí-y-ahora, que puede ser asechado por el *miedo a colapsar* que reactiva una

[157] El concepto se aborda en la siguiente sección.

memoria no vivida e inconsciente del pasado arcaico y su final cataclísmico, y un futuro que puede retornar, en un círculo vicioso, al pasado construido de un modo reificado o que puede abrirse a nuevos futuros (p. 217 y 231).

Los afectos vengativos, explica McAfee, están arraigados en una especie de inconsciente colectivo y, en esa medida, se hacen impermeables a la argumentación racional[158]; por lo tanto, es necesario comprender esos afectos, hacer que la gente preste atención a los impulsos agónicos primitivos que permiten la emergencia de esos nacionalismos virulentos. Que se tome el camino del estancamiento en el pasado o el de la apertura al futuro depende, en gran medida, de que se logre culminar o no el trabajo del duelo, que es, en sí mismo, un trabajo de la memoria.

4.2.2. Marcos de guerra y culturas del odio y del no perdón

Las *memorias heridas* sientan, pues, las bases de culturas de la memoria proclives al odio, la exclusión y la violencia, cuya raigambre dolida eclosiona gracias al asentamiento cultural de actitudes de no pensamiento y no comprensión (*banalidad*), que son uno de los factores que se pueden cristalizar en los totalitarismos, como explica Arendt (2019 [1951], 2005 [1953], 2010 [1953], 2009 [1958] y 2005 [1971])[159]. Además de las memorias en *pathos*, y en la base de estas, el odio encuentra su raíz en las concepciones que se tengan de *los otros*, las cuales obedecen a cierto tipo de marcos culturales que no son otra cosa que «moldes prefabricados» en los que el odio puede verterse (Emcke, 2018 [2016], p. 17). En esta sección se procura una aproximación a dichos marcos, en condiciones generales y en condiciones bélicas.

4.2.2.1. Los otros: odio y miedo

Un punto de partida para esta reflexión es preguntarse cómo ha sido concebido *el otro*: Schumacher (2007 [2002]) apunta que el otro bíblico tiene un alcance local y comunitario,

---

158 En un sentido similar, Ricœur (2000) considera que la *memoria repetición*, que puede conducir a la venganza como impulso colectivo, resiste a la crítica, en contraste con la «memoria-recuerdo», que es la que se persigue en la perlaboración (p. 215).

159 Esto se desarrolló en el apartado relativo a la *comprensión*.

en tanto «el prójimo de la Biblia no es cualquier otro, sino […] el que pertenece al mismo grupo», y destaca la ampliación paulatina de este prójimo local al ser humano en general (pp. 62-63). Sin embargo, se trata de una ampliación cargada de ambivalencias similares a las descritas respecto a la tensión entre perdón y venganza en la civilización occidental[160]. *Los otros*, *ellos*, se definen a partir de pequeñas diferencias (raza, etnia, religión, nacionalidad, ideología política, clase social, género, orientación sexual, estilos de vida…) y se oponen a *nosotros*, en una antinomia que con frecuencia conduce al menosprecio, la enemistad y la aniquilación.

Appadurai (2007 [2006]) apunta que «la creación de los otros como colectivo, o de un *ellos*, es un requisito que, mediante la dinámica de la construcción de estereotipos y del contraste de identidad, contribuye a colocar los límites y a demarcar la dinámica del *nosotros*» (p. 69). *El otro* sigue siendo un misterio que es mejor arrojar fuera de los confines del mundo conocido, fuera del logos, al otro lado de tabúes discursivos que se convierten en abismos, zonas prohibidas de la geografía social, a las que nadie debe asomarse, de donde nadie debe retornar. Volkan (2001) cuenta que en conversaciones con colectividades en conflicto en las que ha participado, las historias individuales que emergen suelen referirse a lo que *otros* nos hicieron a *nosotros* (p. 83).

A partir de la constatación de Todorov (2007 [1982]) respecto a que «la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad en identidad» (p. 157), Emcke (2017 [2016]) deriva el modo en que la diferencia se trastoca en inadecuación, lo cual conduce a la exclusión y el rechazo (p. 111). Lo *otro*, a su juicio, se concibe como la fantasía de un poder supuestamente peligroso o de algo supuestamente inferior» (p. 14). De esta manera, el otro resulta ser «aquel a quien cualquiera puede denunciar o despreciar, herir o matar impunemente» (p. 14). El otro, como señala Appadurai, amenaza mi identidad:

> la violencia a gran escala no es simplemente el producto de identidades antagónicas, sino que la violencia misma es una de las maneras a través de las que se produce la ilusión de unas identidades fijas y plenas, en parte para contrarrestar las incertidumbres acerca de la identidad que la circulación global invariablemente produce (p. 20).

---

[160] En el apartado «Culturas en tensión entre la venganza y el perdón», de la introducción.

El *otro*, además, no es un *alguien específico*, sino un *cualquiera de otro grupo*, a quien se le atribuyen las características estereotípicas de dicho grupo. Como resultado de la incapacidad para desagregar una comunidad humana y reconocer y empatizar con las diversas individualidades que la conforman, toda la colectividad ajena se pretende ver como el enemigo, de un modo que se inscribe en marcos culturales del odio. Así lo explica Emcke (2017 [2016]):

> El odio […] no es individual ni fortuito. No es un sentimiento difuso que se manifieste de repente, por descuido o por una supuesta necesidad. Este odio es colectivo e ideológico. El odio requiere unos moldes prefabricados en los que poder verterse. Los términos que se emplean para humillar; las cadenas de asociaciones y las imágenes que nos permiten pensar y establecer clasificaciones; los esquemas de percepción que empleamos para categorizar y emitir juicios están prefijados. El odio no se manifiesta de pronto, sino que se cultiva (pp. 17-18).

Del odio, Emcke dice que «es incapaz de esquivar su propio objeto o alejarse de él; necesita tenerlo a una distancia razonable para poder *aniquilarlo*» (p. 57) y que «del mismo modo que la consideración y el reconocimiento presuponen conocer al otro, el odio y el menosprecio presuponen con frecuencia desconocerlo» (pp. 62-63). La existencia del otro, pues, pretende ser negada simbólicamente, en ese mismo desconocimiento, ese borramiento tanto de lo particular que diferencia al otro del grupo con el que se asocia y del estereotipo con el que se etiqueta, como de lo general que se tiene en común con este, y también puede ser negada fácticamente, a través del genocidio. Pero, ¿por qué el otro merece semejante repudio?

Respecto al odio a los extranjeros, y el antisemitismo particularmente, Freud (1991 [1937-1939]) cuestiona cómo «la intolerancia de las masas se exterioriza con más intensidad frente a diferencias pequeñas que frente a diferencias fundamentales» (p. 87). Previamente, en *El tabú de la virginidad* (1992 [1918]), había acuñado el concepto de *narcisismo de las pequeñas diferencias*, con base en los escritos del antropólogo británico Ernest Crawley:

> Crawley señala que cada individuo se separa de los demás mediante un […] *tabú de aislamiento personal*, y que justamente en sus pequeñas diferencias, no obstante su semejanza en todo el resto, se fundamentan los sentimientos de ajenidad y hostilidad entre

> ellos. Sería seductor ceder a esta idea y derivar de ese *narcisismo de las pequeñas diferencias* la hostilidad que en todos los vínculos humanos vemos batallar con éxito contra los sentimientos solidarios y [que es] yugular al mandamiento de amar al prójimo[161] (p. 195).

En *El malestar en la cultura* (2013 [1930]), a propósito del control de la agresividad en la vida social y en relación con los nacionalismos, se vale de este concepto para explicar por qué son las comunidades vecinas las que más se agreden (p. 114). Señala que, dada la agresividad humana que subyace los esfuerzos culturales por contenerla, se opta por crear unos otros, ajenos al grupo, en quienes volcarla: «Siempre se podrá vincular amorosamente entre sí a mayor número de hombres, con la condición de que sobren otros en quienes descargar los golpes» (p. 113). En todo caso, Freud apuesta por que la meta de la cultura sea consolidarse en una unidad más vasta, sin exclusiones: la de la humanidad.

En el juego de dominación de los otros, se observan los casos en los que el otro objeto de menosprecio y violencia es muy distante y desconocido, como en el caso de la colonización de América y África, o es un otro próximo, con quien se tiene, incluso, una historia reciente compartida. Volkan (1991) se pregunta por el tránsito de las guerras entre los Estados-nación, de los siglos XIX y XX, hasta las guerras actuales entre pueblos del mismo Estado, y pone como ejemplos los casos de los Balcanes, de la República de Georgia y del conflicto entre tutsis y hutus. Se trata de comunidades que vivieron juntas por décadas y que de pronto se transformaron en enemigas. Para explicar estos fenómenos se centra en cómo se conforma la identidad colectiva y cómo su preservación puede conducir a la violencia de una colectividad sobre otra.

Define la *identidad colectiva* como la experiencia subjetiva de miles o millones de personas vinculadas a través de un sentimiento de igualamiento[162], aunque un número importante de las características consideradas propias sean compartidas con otras colectividades (p. 81). En situaciones de crisis, como cambios políticos drásticos,

---

[161] El análisis se remonta al mundo primitivo, para desmentir su supuesta falta de represión sexual, y analiza los sentimientos fundados en el temor del hombre hacia la mujer.

[162] Usa la expresión «sameness».

conflictos sociales o guerras, los individuos tienden a buscar protección en su identidad colectiva y también a protegerla y, bajo condiciones extremas, pueden llegar a hacer cualquier cosa, sádica o masoquista, para conservarla, y en pos de esto buscarán y rodearán a un líder que prometa defender su causa, sin importar los medios que use (p. 84).

McAfee (2019) explica el *miedo a colapsar* en relación con la aproximación que hace Winnicot a los impulsos agónicos, considerados por él como guardianes contra la pérdida extrema del *self*, y con lo que Kristeva denomina *síndromes de idealidad*, que consisten en fantasías de perfección o demonización que conllevan intolerancia a la ambivalencia, la complejidad y la ambigüedad (pp. 5-6). Este temor inconsciente a desintegrarse, a perder entidad, conduciría a los individuos a integrarse o a mantenerse integrados a colectividades y a asimilar sus patrones ideológicos de identidad, incluidos aquellos que se inscriben en la colectividad de modos no (plenamente) conscientes, como el *miedo a colapsar* en la escala colectiva, es decir, la escala política.

Por su parte, Appadurai (2007 [2006]) se pregunta «por qué los números relativamente pequeños que dan a la palabra *minoría* su significado más simple y que usualmente suponen una debilidad política y militar no impiden que las minorías sean objeto de temor y de furia» (p. 67). Parte de su respuesta se centra en las *identidades predatorias* «cuyas construcción social y movilización requieren la extinción de otras categorías sociales próximas, definidas como una amenaza para la existencia misma de determinado grupo definido como *nosotros*» (p. 69). Surgen de pares de identidades, a veces de conjuntos de más de dos, que poseen una larga historia de estrecho contacto, mezcla y cierto grado de formación de estereotipos mutuos» y «una de las identidades de esos pares o conjuntos a menudo se vuelve predatoria al movilizarse y concebirse a sí misma como una mayoría amenazada» (pp. 69-70). Uno de sus móviles es *angustia de lo incompleto*, que se produce «cuando algunas minorías (y sus números pequeños) recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha» (p. 22). Aunque, en la cita, él se refiere a las minorías étnicas, se puede concebir esta angustia en relación con todas las

minorías[163].

En la idea de *angustia* se cifra el binomio que puede conducir a la violencia: odio / miedo. Emcke apunta que «son numerosas las fuerzas de tipo afectivo que minan la disposición de una sociedad a mostrar compasión», entre ellas, siguiendo a Nussbaum, menciona el miedo, el asco y el narcisismo (p. 44). Para Han (2017 [2016]), «el miedo presupone la negatividad de lo completamente distinto» (p. 47); no obstante, a lo que conduce el miedo es a anular o contener la negatividad, a pretender anularla. A partir del Seminario 10, de Lacan («La angustia»), el filósofo surcoreano señala que «lo *completamente distinto*, inasequible a toda previsión, que no se somete a ningún cálculo y que infunde miedo, se manifiesta como *mirada*» (p. 73). No sabemos qué ven los otros en nosotros, qué les transmite esa visión ni cuál será su reacción ante ella: estamos a merced de su mirada.

Adicionalmente, la estereotipación que se vuelca sobre los otros se inscribe en lógicas maniqueas: nosotros-buenos, ellos-malos. Hay dos bandos: los míos y los otros, aunque tanto los míos como los otros sean desconocidos, los otros son potencialmente enemigos y receptores de mi miedo/odio. Para Todorov (2002 [2000]), participamos de una distribución maniquea del mundo, punto de partida de los totalitarismos, cuando «vemos como puros enemigos que deben suprimirse a los protagonistas de lo que consideramos el mal» (p. 168). A modo de ejemplo, León (2004) señala que «la interpretación del otro como causa del mal» está en la base del odio que condujo a la masacre de hutus sobre tutsis (p. 219).

El miedo/odio se alienta comunitariamente, se inscribe en los marcos culturales como modo de relación con los otros y como factor identitario de los nuestros, especialmente, en el ámbito nacional. Para Anderson (1991 [1983]), la *nación* es una *comunidad política imaginada* tanto en relación con los límites que le son inherentes como en relación con su soberanía, de un modo tal que, en la estela del nacionalismo, ha conducido a millones

[163] Es fácil imaginar cómo, en esta relación entre mayorías y minorías, las versiones mayoritarias tienden a imponerse en las pugnas por la memoria. A propósito, Emcke (2017 [2016]) se pregunta «cómo crear una cultura del recuerdo sin convertirla en una historia étnica excluyente» (p. 43), idea que se puede extender a historias políticas, económicas, religiosas, migratorias, del género, de la sexualidad, de los conflictos y los agentes sociales, etc.

de personas a matar y morir en función de «imaginaciones tan limitadas» (p. 25). Plantea que el nacionalismo debe entenderse: «alineándolo, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron, de donde surgió por oposición» (p. 30). Sitúa la emergencia de las ideas de nación y de nacionalismo en la Modernidad, y en oposición a los enfoques primordialistas, concibe su creación en pos de metas políticas y económicas. Las violencias que obedecen a pretensiones sobre el territorio que correspondería a cada nación por razones históricas se superponen con las raciales y religiosas[164], si bien, con frecuencia, estas hermandades imaginarias se usan para enmascarar metas económicas de tipo colonialista. Y suele ser en el marco de aspiraciones políticas y económicas de ese tipo que se instrumentaliza el miedo/odio inoculado en la identidad nacional o comunitaria para justificar la guerra y el genocidio, como lo explican Volkan, McAffe, Appadurai y el mismo Anderson.

4.2.2.2. Los marcos de enemistad y guerra

Butler (2010 [2009]) hace notar el modo en que nuestros marcos culturales, pero en especial los *marcos de guerra*, llevan a valorar unas vidas, con las que es posible identificarse, por encima de otras. Su indagación se centra en «los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás» y su premisa es que «dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras» (p. 13).

En un sentido similar, Emcke (2017 [2016]) se pregunta qué factores ideológicos, emocionales y psíquicos conducen a que unas personas sean incapaces de atender el miedo y el sufrimiento de otras, es decir «condicionan su mirada que no percibe a las personas como tales» (p. 51). Relaciona estos factores con normas que establecen «lo que se ve y lo que no se ve» (p. 26), produciendo una invisibilidad social que desorienta a quienes son excluidos o maltratados y «anula su capacidad de defenderse». Y se pregunta:

---

[164] Anderson se opone a quienes cifran la idea de nación en la raza y la religión. No obstante, es innegable que en la concepción de sí mismas de muchas naciones, imaginariamente, la raza y la religión, o al menos los procesos históricos de poblamiento del territorio dentro de lógicas raciales y religiosas, ocupan un lugar predominante. Que el racismo y la intolerancia religiosa no se contengan exclusivamente en el nacionalismo no excluye que tengan un peso importante en su definición fáctica, al menos en lo concerniente a un número destacado de naciones.

«¿En qué marco se fijan los patrones interpretativos según los cuales determinadas personas son catalogadas como invisibles e insignificantes o como amenazantes y peligrosas?» (p. 27). Para ella «la percepción —el campo visible—, no es neutral, sino que está predeterminada por esquemas históricos que solo registran o toman nota de lo que encaja en ellos» (p. 89).

Los marcos legales y las normas de hecho definen en gran medida lo que es considerado correcto en un contexto determinado. Esto se ejemplifica en el *Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios*, en el que el teólogo, filósofo y jurista español Juan Ginés de Sepúlveda (1996 [1550]) llegó a afirmar que

> con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los varones […] y estoy por decir que de monos a hombres (p. 101).

Arendt (2007 [1964]) destaca hasta qué punto los marcos normativos pueden trastocar, incluso, lo que se entiende por bien y mal. Respecto al Tercer Reich y sus políticas de exterminio, dice: «Las personas que obraron mal estaban muy impuestas de la letra y el espíritu de la ley del país en que vivían. […] Actuaron en condiciones en las que todo acto moral era ilegal y todo acto legal era un delito». Así mismo, pone en duda que exista «una facultad humana independiente, sin apoyo de la ley ni de la opinión pública, que juzgue de manera totalmente espontánea y de raíz cada acto y cada intención en toda ocasión que se presente» (p. 68). Sontag (2014 [2003]) destaca el modo en que esto queda recogido en las imágenes del horror: «Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizás se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo» (p. 97) y agrega: «Lo que es *bárbaro* para unos es el "solo estoy haciendo lo que hacen los demás" para otros» (p. 81)[165].

Respecto a estos marcos, que legitiman la opresión y el menosprecio por los otros, se puede pensar en actitudes relativamente asentadas, consolidadas, en las sociedades, como

[165] Esto refrenda que las ideas sobre el bien, el mal y los límites entre uno y otro anidan en los marcos culturales y pueden ser aprendidas y desaprendidas.

puede ser el caso de la España imperialista a la que da voz De Sepúlveda y en actitudes que se consolidan en un momento dado, resultado de la *cristalización* de múltiples factores, como en el caso de la Alemania nazi, y, en ambos casos, en la posibilidad de elevar una voz divergente, como lo hace Bartolomé de las Casas, o de ejercer algún tipo de resistencia. A la moralidad del accionar individual se puede asociar la dimensión ética del *ideal del yo* y su arraigo en unos ideales colectivos que se constituyen, a su vez, en unos marcos sociales particulares. Incluso si los marcos sociales son benévolos, tienden a la ambivalencia por no haber podido desprenderse del lastre de unos modos arcaicos[166] de relación con los otros, de manera que la adscripción a principios morales comunitarios de tipo benévolo puede llegar a trastocarse, por ejemplo, debido a la sumisión a un líder que eleva a norma visiones que se creían dejadas atrás[167] y que se convierten en visiones mayoritarias en contextos en los que la masa aplana o dificulta la posibilidad de expresar disensos.

Freud (2022 [1921]) atribuye al individuo subsumido en la masa «rasgos de debilitamiento de la actividad intelectual, desinhibición de los afectos, incapacidad de moderarse y de diferir la acción, tendencia a trasgredir todas las barreras en la exteriorización de los sentimientos y a su total descarga en la acción» (p. 111). Tal riesgo es mayor si en una sociedad determinada no están suficientemente asentados unos límites fundamentales. Para Baudrillard (1998 [1997]), «el bien se halla en la clara oposición entre el bien y el mal. El mal está en la indiferenciación de los dos» (p. 45). Marcos que tradicionalmente han sido de exclusión del otro, propensión a la reificación y ambivalencia moral asentada socialmente respecto a los límites son favorables a lo que Arendt denomina *banalidad del mal*. Se trata, además, de marcos propicios para la guerra.

Para Butler (2010 [2009]), «la guerra esta, en cierta manera, enmarcada/manipulada para

---

166 Pineda Camacho (2007 [2002]) destaca la existencia de comunidades que tienen arraigada en su *ethos* la participación en guerras y el recurso de la venganza. Toma como ejemplo a los tipinambás de Brasil: «El ideal del hombre tupinambá fue —como en muchas sociedades— participar en la guerra, capturar y sacrificar enemigos […] Los hombres capturados no huían, sino que aceptaban la muerte con honor, con la seguridad de que serían vengados a su vez por los suyos». En este contexto, explica, el perdón «sería una deshonra para el enemigo» (p. 90).

167 El problema del autoritarismo, la personalidad autoritaria (Adorno y otros, 2006 [1969]) y las culturas políticas viciadas de autoritarismo (Craig y Cornelius, 1980) también es una perspectiva interesante para abordar la cuestión del mal que se hace norma.

controlar y potenciar el afecto con relación a la capacidad diferencial que tiene una vida para ser llorada, así también la guerra enmarca/manipula distintas maneras de pensar el multiculturalismo y ciertos debates sobre la libertad sexual» (p. 47). A su juicio, en las condiciones bélicas contemporáneas,

> la condición de precariedad compartida conduce no al reconocimiento recíproco, sino a una explicación específica de poblaciones marcadas, de vidas que no son del todo vidas, que están modeladas como *destructibles* y *no merecedoras de ser lloradas*. Tales poblaciones son *perdibles*, o pueden ser desposeídas, precisamente por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas (p. 53).

A su juicio los marcos de guerra no solo tienden a forcluir la valía de las existencias ajenas, en su carácter frágil y precario, sino a precarizarlas[168] aún más. Su postulado es que, en estos marcos, ciertas vidas son menospreciados, como si no fueran dignas de haber sido vividas, por lo cual, sus muertes no merecen ser lloradas: «Hay una vida […] que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando se pierda. La aprehensión de la capacidad de ser llorada precede y hace posible la aprehensión de la vida precaria» (p. 33). Ella concibe los *marcos de guerra* como marcos epistemológicos dentro de los cuales ciertas vidas «nunca se consideran vividas ni perdidas» (p. 13) y

> aquellos cuyas vidas no se *consideran* susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte (p. 45).

Destaca, pues el rol que tienen los marcos socialmente construidos en esta incapacidad de sentir empatía: «Tales marcos estructuran modos de reconocimiento, especialmente en épocas de guerra». Y añade:

---

[168] En la traducción se usan los términos *precariedad*, «como una condición compartida» (p. 50), puesto que «la vida exige que se cumplan varias condiciones sociales y económicas para que se mantenga como tal» (p. 30), y *precaridad* (aquí se prefiere *precarización*), «como la condición políticamente inducida que negaría una igual exposición mediante una distribución radicalmente desigual de la riqueza y unas maneras diferenciales de exponer a ciertas poblaciones, conceptualizadas desde el punto de vista racial y nacional, a una mayor violencia» (p. 50).

> No podemos reconocer fácilmente la vida fuera de los marcos en los que esta es dada, y dichos marcos […] constituyen unas condiciones sostenedoras para esa misma vida. Las condiciones tienen que ser sostenidas, lo que significa que existen […] como instituciones y relaciones sociales reproducibles (pp. 43-44).

Una de las razones por las que se resta valía a las vidas ajenas es que a esos otros se les conciba como enemigos. Para Butler (2010 [2009]), «cuando una población parece constituir una amenaza directa a mi vida, sus integrantes no aparecen como *vidas* sino como una amenaza a la vida» y, en esta lógica, se les despoja de su humanidad:

> Esos a los que nosotros matamos no son del todo humanos, no son del todo vidas, lo que significa que no sentimos el mismo horror y la misma indignación ante la pérdida de sus vidas que ante la de esas otras que guardan una semejanza nacional o religiosa con nuestras propias vidas (p. 69).

Los marcos de guerra acarrean la deshumanización del enemigo. Sontag destaca que «al definir a un pueblo como menos humano que otro, legitiman la tortura y el asesinato» (p. 81). En este escenario, como señala Segato (2020),

> la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de la crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predadora. La crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisista y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de los otros (p. 27).

En cualquier caso, aunque se ha hecho énfasis en que el otro a cuya existencia se resta valía por cuenta de los marcos de guerra es el que pertenece a otra comunidad, dichos marcos, así sea en una escala diferente, también alojan el menosprecio por las vidas de integrantes de la propia comunidad. En la guerra no solo se borra la humanidad de integrantes de otras comunidades, los enemigos, sino que se juega la idea de miembros de la propia comunidad que se consideran prescindibles o imprescindibles —peones y nobles, en un tablero de ajedrez—.

Todo se inscribe en escenarios que producen lo que Segato (2020) denomina *pedagogías de la crueldad*:

> Todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, estas pedagogías enseñan algo que va

> mucho más allá del matar, enseñan a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto (p. 27).

En este punto se quiere llamar la atención sobre dos cuestiones que se han apuntado: que los marcos de exclusión de los otros, y en particular los marcos de guerra, instituyen la crueldad y la empatía selectiva como pedagogía hegemónica, y que las ideas sobre el bien, el mal y los límites entre uno y otro anidan en los marcos culturales y pueden ser aprendidas y desaprendidas. Incentivar, en estos contextos, culturas de la memoria sosegada y del perdón conlleva oponer pedagogías alternativas a las de la crueldad y la relativización del mal. En los siguientes apartados se explora la posibilidad de pedagogías y culturas del perdón, como expresiones deseables de las culturas de la memoria, y, en el siguiente capítulo, el rol que pueden jugar las artes en producir estéticas del perdón que participen de dichas pedagogías.

4.3. Culturas del perdón

El poema *Súplica de amor*, de Héctor Rojas Herazo (2005 [1961]), recoge algunas de las implicaciones de lo que tenemos en común como seres humanos: la soledad que nos aísla («por el oleaje de una soledad más antigua que Dios»), el hecho de estar arrojados a la muerte y nuestra consiguiente fragilidad («por el difunto que duerme en mi costado izquierdo»), la dificultad para constituirnos al margen del daño y la culpa («por mis ojos culpables de todo lo que existe»), el costo y el valor de estar vivos, como seres únicos, en cuya existencia nuestros ancestros y la naturaleza han empeñado sus recursos («por el aullido de mi madre / cuando mojé sus muslos como un vómito oscuro», «por la tierra recogida en mi sangre»). Y todas esas implicaciones de lo humano se resumen al final en una súplica: por todo ello, «ámame» (p. 43). Butler destaca esta fragilidad, esta *precariedad* de lo humano, y hace énfasis en que de tal carácter se tendría que desprender un deber ético con los demás integrantes de la especie: no sumar precarización a la precariedad.

Ante la oposición, constitutiva del odio y de la guerra, entre *ellos* (los otros) y *nosotros*, es necesario procurar una respuesta positiva para la pregunta ¿es posible un *nosotros* que incluya siempre a *los otros*? Quizás sea inevitable que tiendan a formarse, en diferentes contextos, oposiciones entre los dos grupos, pero debería tratarse siempre de oposiciones

temporales y que no impliquen exclusiones reales ni mucho menos violentas. Es decir, que, aunque de vez en cuando se mencione un *nosotros* excluyente de algún conjunto parcial de *los otros*, no se pierda de vista que también hay un *nosotros* que nos abarca a todos, como pasajeros de la misma nave, y es ese el que se debe privilegiar. En esta sección se explora esa posibilidad, asociada con que se asienten culturalmente predisposiciones favorables al perdón y a actitudes emparentadas con este, como la empatía, la comprensión, la compasión y la ternura.

La venganza, el perdón, la demanda de castigo y el rencor son configuraciones de la memoria, pero, a diferencia de ellas, el perdón favorece la despresentificación del pasado; lo sitúa en su lugar, para dar tiempo al presente de abrirse al futuro; esto es, favorece el reinicio y la recuperación de la autonomía sobre el tiempo. En contraste, en una cultura de la memoria centrada en el daño, en la inmediatez emocional relacionada con este y en el afán retaliativo, como señala Nussbaum (2018 [2014]), «las personas no pueden ser ellas mismas: son esclavas de un pasado que las atormenta» (p. 21).

Se entiende una *cultura del perdón* como aquella que acoge y estimula un conjunto de actitudes benévolas como respuesta al daño, pero no injustas con las víctimas, y que apunten a la valoración social de tres ideales: desde la perspectiva de la parte agraviada, al sosiego de los afectos dolidos y al perdón (al mismo tiempo, al reconocimiento de la validez del enojo, como respuesta al daño, y de la prerrogativa de no perdonar[169]); desde la del infractor, a cumplir las condiciones del perdón intersubjetivo, y desde la perspectiva institucional, a procurar leyes, y aplicaciones de estas, compasivas y orientadas al perfeccionamiento moral, a las segundas oportunidades y a la reconciliación, sin que se llegue al límite de una impunidad que implique injusticia frente a las víctimas, desestimule el respeto por las normas y aliente el recurso a la *justicia por mano propia*.

Un rasgo de esta cultura es descrito por Nussbaum (2018 [2014]) cuando caracteriza un entorno opuesto a la ira hacia los oponentes: «una actitud mental que separa

[169] Una cultura del perdón, en tanto favorezca la voluntad de comprensión de los motivos ajenos, también debe favorecer el respeto por la decisión de las partes agraviadas de no perdonar, en lo que compete a su fuero individual, y debe generar empatía frente a sus razones sin que esto implique que se comparta su resentimiento.

cuidadosamente el acto de quien lo comete, critica y repudia el acto negativo, pero no le imputa un mal inalterable a las personas» (p. 344). Una cultura del perdón debe traer consigo la comprensión de que, primero, nuestra imperfección humana nos puede llevar a cometer errores que afecten a otros («Quien esté libre de pecado que lance la primera piedra»); segundo, nuestras circunstancias diferenciales pueden favorecer que unos cometan errores más graves que otros, y, tercero, como sujetos morales, somos susceptibles no solo de error, sino de perfeccionamiento moral, tanto en la escala individual como en la colectiva. En el marco del *pensamiento débil*, una cultura del perdón alienta **1)** procurar el no juicio y, en especial, el no juicio apresurado, y **2)** si se hace el juicio, que sea benévolo, compasivo y orientado al bienestar y al perfeccionamiento moral de todas las personas de la comunidad, incluida la que cometió la infracción.

Las actitudes deseables en un contexto cultural de esta índole no se restringen al perdón entendido en algún sentido estricto, sino que convocan un amplio rango de actitudes de su espectro o que le son vecinas, aglutinadas en torno a dos mínimos: no rencor (aun así, comprensión por quien no logra sacudírselo) y, principalmente, no venganza (aun así, compasión frente a quien se embarca en la doliente travesía vengadora). En esa medida, aunque el perdón explícito y pleno sea preferible, también tienen cabida desde la tolerancia indiferente hasta el no juicio y la propensión a la comprensión. De un modo central, las culturas del perdón participan de culturas de paz y acogen los principios de la no violencia.

Por otra parte, aunque las culturas del perdón son expresiones deseables de las de la memoria, exceden el problema de la memoria, puesto que, además de la memoria dolida y la propensión a la venganza, las actitudes propias de las culturas del perdón (comprensión, empatía, compasión, solidaridad, reconocimiento del otro, etc.) se orientan a contrarrestar otras fuentes del daño que no necesariamente buscan justificación en el pasado y conducen a la *banalidad del mal*, como la explica Arendt. En las culturas del odio se mezclan e intersectan actitudes afincadas en determinados modos de asumir el pasado colectivo, pero también actitudes que obedecen a marcos sociales y políticos de exclusión y menosprecio por *los otros*, marcos que pueden llegar a naturalizarse y asumirse como modos incuestionables de relacionamiento.

Que el perdón sea una disposición cultural implica que debe inscribirse en los marcos de la cultura y, en la medida en que se conciba que se trata de una actitud no suficientemente asentada en ellos, su arraigo depende de unas *pedagogías* que hagan contrapeso a las *pedagogías de la crueldad*, conceptualizadas por Segato, y que desestabilicen los marcos que alientan el odio, la exclusión y la empatía selectiva. En un sentido compatible con esta idea, a partir de su análisis y puesta en relación de los discursos y trayectorias de Gandhi y King, respecto a dejar atrás la ira, Nussbaum concluye que «esta manera de relacionarnos con otros puede *enseñarse y aprenderse* y que la creación de un clima emocional público no es idealismo ingenuo» (p. 339). Este *clima* al que se refiere responde a lo que aquí se denomina *culturas del perdón*.

Por su parte, Pinkola (2024 [1995]), si bien plantea que el perdón puede depender de los temperamentos: «Algunas personas, por temperamento innato, pueden perdonar con más facilidad que otras. En algunas se trata de un don», destaca que «en la mayoría de los casos es un don que hay que *aprender* tal como se aprende una técnica» (p. 541). Para Etxeberria Mauleon (2016), la *educación de las emociones* implicadas en el memorar social debe apuntar a forjar culturas de paz (p. 239). En tanto «el perdón es un acto íntimo», Schumacher (2007 [2002]) se pregunta cómo se puede pensar en una cultura política del perdón (p. 60). Si bien él no se detiene en el tránsito de lo íntimo a lo social, apunta que «es a través de la *educación sentimental* que encontramos el valor de perdonar, cuando el perdón, por indeseable y poco razonable que parezca, sea ineludible y políticamente imperioso»[170] (p. 68).

[170] Aunque comparto el reconocimiento que hace Schumacher (2007 [2002]) de la relevancia de la educación sentimental, discrepo respecto a la jerarquización que establece entre perdón y justicia y lo que de allí se deriva para la concepción de las culturas del perdón, por cuanto sus reflexiones implican que el recurso del perdón a escala social entraña algún grado de defectividad cultural. Mi discrepancia es en tres aspectos: Primero, aborda la relación perdón – justicia desde una perspectiva evolutiva: él considera que, dentro de una cultura ideal, la justicia, guiada por la razón, supliría las funciones que tenía el perdón en las sociedades anteriores a la secularización (p. 63). Segundo, la enmarca en la dicotomía razón – afectos. Frente a estos dos puntos se puede señalar que incluso una sociedad que tiene como meta desarrollarse dentro de una cultura de la justicia puede recaer en los impulsos irracionales de la violencia más excesiva e incomprensible; por lo cual, lo que dicta la razón es el emparejamiento perdón – justicia, y no su disyunción. Por otra parte, la idea misma de una *educación sentimental* rompe con la disyunción entre razón y afectos. Es decir, si bien el perdón es el aplacamiento de un afecto como la ira, este no es solamente un afecto, sino también una toma de conciencia y una opción racional. Y, tercero, del emparejamiento perdón – justicia, por el que aquí se aboga, se desprende que no necesariamente deben ser concebidos como respuestas separadas, el primero frente

En efecto, una cultura del perdón no apunta solamente a la gestión de las desavenencias en la escala individual, sino a la consolidación de actitudes compasivas en la escala social. Situado en esta escala, Griswold (2007) se pregunta si el perdón puede ser concebido como una virtud pública, cívica o política (p. 134). Considera deseable que desde el ámbito político se promuevan culturas del perdón y la disculpa, si bien alerta sobre algunos de sus peligros: que se confundan los dos conceptos y que se politicen al punto de la coerción, la manipulación, la banalización y la imposición del perdón como un deber (pp. 181-183). Una cultura del perdón se forja en el sentido que Nussbaum (2018 [2014]) encuentra en *Euménides*: «tratar la ira como una enfermedad de la comunidad política y considerar la tarea pública como la cura y la reconstrucción de las relaciones interpersonales enfermas» por cuenta del ánimo vengativo arraigado socialmente (p. 265).

Por otra parte, respecto a la compasión, una actitud fundamental en las culturas del perdón, Nussbaum (2017 [2013]) plantea que «una de las tareas de cualquier uso político» de esta «consistirá en crear unas estructuras estables de interés por los demás, que extiendan ampliamente la compasión», especialmente en cuanto a la valía que se asigna a personas o animales susceptibles de recibirla (p. 179). De un modo afín, según registra Ricœur (2000), Klaus Kodalle[171] «propone como remedio para memorias enfermas la idea de la normalidad en las relaciones entre vecinos enemigos» y relaciona esta idea con la de una *cultura de la consideración* (p. 609). Ricœur observa una demanda moral de consideración respecto al ámbito de la culpabilidad criminal (p. 604); moderación, mansedumbre y clemencia, en el de la responsabilidad política, y «voluntad tenaz de comprender a esos otros a los que la historia hizo enemigos», en el de la responsabilidad moral (p. 609). En la estela del *espíritu del perdón* también sitúa la clemencia y la magnanimidad.

Perdón, comprensión, compasión, consideración, solidaridad, empatía, ternura… confluyen en los impulsos sociales que consolidarían culturas del perdón, que son formas

a contextos de exceso de violencia y la segunda a contextos de paz y ascendencia de las instituciones del Estado.

171 Kodalle, Klaus-Michael. (1994). *Verzeihung nach Wendezeiten*. Erlangen y Jena, Palm y Enke. (Conferencias inaugurales pronunciadas en la Universidad Friedrich-Schiller).

ideales de las culturas de la memoria y corresponden con el modo en el que Emcke (2017 [2016]) las describe:

> Solo una cultura del recuerdo que articule constantemente la esperanza de crear una sociedad inclusiva […] puede permanecer viva. Solo el recuerdo que, también en el presente, siga atento a los mecanismos de exclusión y violencia puede evitar que, en algún momento, pierda todo su sentido (pp. 191-192).

En todo caso, afianzar culturas del perdón en contextos dolidos y acechados por la guerra es un reto mayor, puesto que, además de los procesos lentos de pedagogía del perdón, la empatía, la compasión y la comprensión, se requiere de acciones institucionales que favorezcan el asentamiento y estabilización de dichas pedagogías y el sosiego de las memorias dolidas[172]. Los trabajos de la memoria son fundamentales en el camino hacia culturas del perdón, como se desarrolla a continuación.

4.4. Perdón, duelo y trabajos de la memoria

En esta sección se abordan los *trabajos de la memoria*, potenciales dinamizadores de las culturas del perdón, y se relacionan con los del duelo y la historia, que convergen en dinamizar cuestiones que les son centrales a estas: qué recordar (precisión histórica), cómo hacerlo (sosiego de afectos dolidos) y por qué (comprensión, atribución de sentido y dimensión ética del recordar). A modo de punto de partida, se contempla la falsa disyuntiva memoria – olvido y se desmiente que el olvido sea la meta del perdón.

---

[172] McAfee (2019) señala que las prácticas democráticas pueden movilizar a la gente de políticas esquizoparanoides a otras más deliberativas, que favorecen el trabajo de duelo (p. 214). Considera que, en el marco de las relaciones democráticas, la deliberación política es el camino para el reconocimiento del otro, lo cual consiste en procesos para hacer familiar lo extraño (lo incierto, lo forastero) sin reducir su alteridad (p. 7). Si no se debate y se lidia con la complejidad de las decisiones públicas, aparece la tendencia a demonizar a los oponentes, a dividir el mundo entre amigos y enemigos (p.10). Concluye que el trabajo deliberativo frente a asuntos polémicos siempre será un proceso afectivo y extenuante, que involucra reconocer los errores del pasado, encontrar modos de resolver viejos conflictos, comprender nuestra propia ceguera, admitir y sobrellevar nuestras imperfecciones y encontrar maneras de perdonarnos y perdonar a los otros (p. 239).

4.4.1. Perdón, memoria y olvido

Rieff (2012 [2011]) diferencia «entre la historia crítica de los historiadores y las memorias colectivas de los pueblos y naciones, psicológicamente verosímiles, pero de historicidad dudosa» (p. 13). Denuncia que la memoria histórica colectiva se aproxima al mito o a la ideología y la política contemporánea (p. 28) y le atribuye falta de precisión histórica y hondura política (p. 31). Añade que «siempre es selectiva, casi siempre interesada» y que «ha conducido con demasiada frecuencia a la guerra más que a la paz, al rencor más que a la reconciliación» (p. 37) e invita a platearse la posibilidad de que incluso «la memoria de un mal radical […] de nada sirve para proteger a la sociedad de los casos posteriores» (p. 51). Esta relativización de la validez y la utilidad de la memoria la plantea especialmente porque considera que «la justa medida de olvido comunitario es el *sine qua non* de una sociedad pacífica y decente» (p. 51). Se refiere a «la relación hostil entre tres objetivos virtuosos —la verdad, la justicia y la paz— en los periodos que siguen a guerras despiadadas, sobre todo en los casos en los que no hay un claro vencedor» (p. 39), contextos en los que la demanda de verdad y justicia pueden ir en contravía de la paz: «la rememoración colectiva no siempre ha sido un estímulo beneficioso para la paz y la reconciliación» (2018 [2016]), p. 109). Es en este sentido que aboga por el olvido.

Frente a los argumentos que plantea es necesario tener en cuenta varias cuestiones:

1. Una tensión central en los campos de la memoria es entre las versiones del pasado rigurosa y no rigurosamente reconstruidas o, incluso, entre las memorias manipuladas o intervenidas por los campos del poder frente a las éticamente orientadas siguiendo metodologías académicas rigurosas. En su argumentación, Rieff parece soslayar estas tensiones y esta diversidad, considerando el rememorar colectivo como uno solo, frente a cuyas fallas y a los riesgos que plantea, considera preferible el olvido. No obstante, lo que se pone en juego en lo que él describe no es la memoria en general, sino ciertos *abusos de la memoria*, como los que denuncian Volkan y McAffe y que se corresponden, especialmente, con las memorias manipuladas.

2. Las escalas sociales de valores pueden llegar a conducir a privilegiar la vida sobre la verdad, como salida a los conflictos, si bien, a mediano plazo, la negación del pasado se hace insostenible. Si se considera que la vida es un valor superior, se puede aceptar el

costo del silenciamiento de los hechos a favor de la pacificación; sin embargo, no se puede menospreciar el costo del silenciamiento para las víctimas y para la sociedad.

3. Es una falsa dicotomía la oposición paz con silenciamiento o lucha violenta en búsqueda de justicia y reconocimiento de la verdad: quizás una tercería sea imposible en ciertos contextos, pero **a)** No se puede renunciar a esas búsquedas y **b)** una vez lograda la meta de la paz, hacerla sustentable requiere la opción por el reconocimiento de los hechos históricos.

4. Es necesario señalar que existe una diversidad de tipos de conflictos y transiciones a la paz: transiciones sin derrotados (Chile y España); transiciones ambivalentes (Argentina); derrota de victimarios (II Guerra Mundial; Guerra de Secesión); prevalencia del victimario (Indonesia); conflicto reconocido (ex Yugoslavia); conflicto no plenamente reconocido o complejo (Colombia: cuáles son los actores y cuáles son los intereses).

5. Es necesario tomar en cuenta la potencial invisibilización de violencias estructurales que trascienden el conflicto coyuntural y los regímenes específicos, y que pueden estar en la base de la pugnacidad social: inequidad social, aporofobia, misoginia, homofobia, transfobia, depredación del medio ambiente, explotación cruel de los animales, etc.

6. El olvido no es una alternativa real a la memoria, puesto que no es siempre posible olvidar a voluntad, y no es una alternativa recomendable: en la escala social puede ocurrir algo equivalente a lo que ocurre con los recuerdos reprimidos en la esfera individual. El acallamiento de la memoria, especialmente la traumática, en la escala social, puede dar lugar al retorno de lo reprimido, en forma, por ejemplo, de melancolía o de compulsión de repetición. La mediación del trabajo de duelo y, en un sentido más amplio, del trabajo de memoria, es fundamental, tanto en la escala individual como en la colectiva, para superar el trauma y avanzar hacia la comprensión del pasado y el perdón.

7. Memoria u olvido es una falsa disyuntiva. Según Todorov (2018 [1995]), la memoria no se opone al olvido: «los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es […] una interacción de ambos» (p. 18). Enfatiza en que «un rasgo constitutivo de la memoria» es el olvido (Todorov, 2002 [2000], p. 153) y que esta consiste forzosamente en una selección (Todorov, 2018 [1995], p. 18). Para LaCapra, «un preciso trabajo de la memoria, verificado con espíritu crítico, está vinculado con el tipo

de olvido activo del pasado —la actitud de decir "lo pasado pasado está"—». Se trata, más que de un *olvido* a secas, de una voluntad de dejar atrás el daño y darse y dar a los otros la oportunidad de los reinicios. LaCapra remarca que esta actitud «es un complemento del recuerdo y del trabajo de la memoria, y no su alternativa» (p. 114).

Todorov (2002 [2000]) cita una explicación de Amerigo Vespucci de las guerras entre grupos indígenas durante la época de la Conquista: «No combaten por el poder, ni para extender su territorio, ni alentados por otro deseo irracional, sino a causa de un odio antiguo». También recuerda que «en Ruanda, los hutus quisieron eliminar a los tutsis para vengarse de las humillaciones sufridas durante las décadas precedentes». Ante la aparente constatación de que «la memoria de la violencia pasada alimenta la violencia presente», se pregunta «si el recuerdo del pasado lleva a la muerte, ¿cómo no preferir su olvido?» (p. 203)[173]. Y más adelante corrige: no necesariamente alimenta la violencia, sino que *puede* alimentarla. Aunque reconoce el riesgo de venganza que puede implicar la memoria colectiva de los daños recibidos, considera que la solución no es el olvido. Para ilustrarlo toma como referente lo reprimido (olvidado) en el inconsciente[174].

8. Ni en la escala individual ni en la social se pueden imponer una u otro. La gente recuerda lo que considera relevante recordar e, incluso, lo que antagoniza con la voluntad de olvido. En cualquier caso, como señala Ricœur (2000), el olvido no puede ser impuesto (p. 581). También hay una diversidad de formas del olvido: por destrucción de huellas, prohibición del recuerdo, distorsión o bloqueo[175] (formas de forclusión o represión de la memoria), y de reserva, de recuerdos apaciguados, olvido de lo irrelevante (formas en las que el olvido consiste en almacenar los recuerdos en el preconsciente, es decir, de desplazarlos de la conciencia sin borrarlos ni impedirlos). Se trata, en resumen, de un olvido disfuncional y otro funcional.

---

173 Igualmente presenta los ejemplos de la guerra en la antigua Yugoslavia, de las pretensiones territoriales de judíos, cristianos y musulmanes, de los católicos nacionalistas en Irlanda del Norte y de la Italia fascista y la Alemania nazi, casos en los que el arraigo de determinadas interpretaciones del pasado condujo a la violencia (Todorov, 2018 [1995], pp. 29-30).

174 Esta idea se amplía más adelante, en la sección «Trabajo de la memoria como perlaboración».

175 Todorov (2002 [2000]) se refiere a la desaparición de las huellas, la intimidación, los eufemismos y la mentira como estrategias para inhibir la recordación de los hechos en el marco de los totalitarismos (pp. 139-145).

9. En lugar de imponer o imponerse el olvido, lo que sí se puede hacer cuando la memoria es estragosa y sufriente es procurar comprender el pasado y ponerlo en perspectiva, tarea especialmente difícil y, a la vez, necesaria, en los casos en los que la memoria es engañosa y en los que late debajo de la conciencia, socavando los esfuerzos por lograr una apertura al futuro y jalando al individuo y a las comunidades hacia la melancolía y la compulsión de repetición. Lo que se necesita, en resumen, no es el olvido, sino que los afectos sean sosegados. Así lo entiende Ricœur (2000): «Si puede evocarse legítimamente una forma de olvido, no será la del deber de ocultar el mal, sino de expresarlo de un modo sosegado, sin cólera» (p. 581). Todorov (2002 [2000]), al mismo tiempo que señala que «el olvido no se ordena» (p. 205), alude a la necesidad de romper con el componente de odio que puede extender el pasado hasta el presente, y al rol de la política en la ruptura con ese odio; se refiere a una fórmula de Plutarco según la cual «la política se define como lo que arrebata al odio su carácter eterno; dicho de otro modo, lo que subordina el pasado al presente» (p. 204) y añade: «para comenzar a hablar, es preciso poner el pasado entre paréntesis» (p. 205). Esto es efecto, precisamente, de los trabajos de la memoria, y es a lo que apuntan las culturas del perdón.

Es también en el sentido de sosiego de los afectos dolidos que Auge y Pinkola abogan por el *olvido*: lo que proponen olvidar no es el pasado, sino el resentimiento por lo que pasó. En estos términos lo plantea Augé (2019 [1998]): «No hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno; requiere una gran capacidad de olvido» (p. 72). Sin embargo, probablemente la condición del retorno no sea necesariamente el olvido, sino otra actitud respecto al recuerdo, respecto al pasado. Como ejemplo de retorno no consumado se refiere a *El conde de Montecristo* y a «la incapacidad de los héroes vengadores para reanudar el hilo del tiempo» (p. 73). La suspensión del tiempo, la pausa o la tregua, también consisten en una oportunidad para reintegrarse al tiempo despojándose de lo que se debe quedar en el pasado, los aperos innecesarios. Finalmente, el reinicio, a condición del olvido, en el sentido de aprendizaje respecto el pasado, es lo que abre el futuro y prepara para los finales inevitables: las pérdidas, la terminación de los ciclos, la muerte.

En cuanto a la relación del perdón con el sosiego de los afectos dolidos, si bien Ricœur (2000) destaca que el olvido «es solidario de la paseidad del pasado» (p. 93) y «el perdón

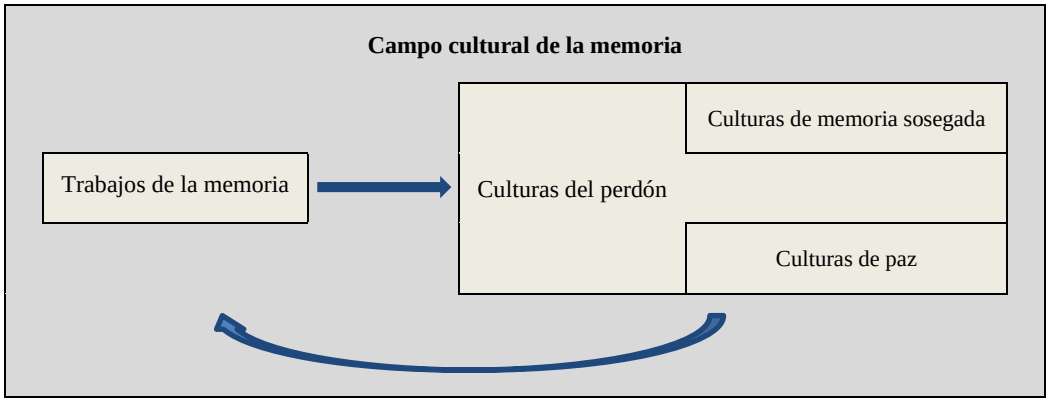
parece constituir la última etapa del camino del olvido», en tanto «apaciguamiento de la memoria» (p. 531), ni el sentido del perdón es lograr el olvido (sí apaciguar los afectos dolidos asociados al recuerdo), ni el olvido es necesariamente su efecto. Es decir, el perdón puede ser tributario del olvido (especialmente si se trata de una falta poco grave), pero este no es su meta. Con la decisión de perdonar puede venir una *voluntad de olvido*, pero, en la medida en que el olvido no puede ser impuesto, ni siquiera autoimpuesto, de lo que se trata más bien es de una voluntad de dejar atrás el pasado, sobre todo, los afectos causados por el daño pasado. La voluntad de olvido es, en realidad, voluntad de apaciguamiento de los afectos asociados al recuerdo. Como forma de la memoria, el perdón consiste en una memoria sosegada. Para Ricœur (1997 [1995]), el perdón «no carece de finalidad. Y esta finalidad se relaciona con la memoria. Su *proyecto* no es borrar la memoria […] El perdón es una suerte de curación de la memoria, el logro de su duelo […] El perdón da futuro a la memoria» (p. 204-205).

4.4.2. Trabajos de la memoria

Siguiendo la analogía que asimila los ejercicios de traer al presente algo del pasado en la escala social con los de la memoria individual, se ha acuñado la noción de *trabajo de la memoria* para aludir a un esfuerzo social orientado a relacionarse con ese pasado desde el presente, pero con cuatro condiciones: **1)** que se diferencie claramente el presente del pasado — para LaCapra (2005 [2001]), el trabajo de la memoria «permite distinguir el pasado del presente y reconocer que algo nos ocurrió entonces (a nosotros o a nuestra gente), algo que está relacionado con el aquí y ahora, pero no es idéntico a él» (p. 86)—, **2)** que se logren sosegar los afectos negativos que puedan conducir a prolongar o repetir daños infligidos en el pasado o a generar relaciones opresivas o injustas con personas o comunidades, **3)** que la memoria resultante favorezca la comprensión del pasado y de los agentes involucrados en lo acaecido y **4)** que se produzca una apertura al futuro.

Los trabajos de la memoria tienen lugar en un campo cultural de la memoria y su éxito da lugar a culturas del perdón, de paz y de memorias sosegadas; estos resultados, a su vez, abonan el suelo para que dichos trabajos sean renovados continuamente. No obstante, estos también pueden ser obstruidos por el mismo campo cultural.

Cuadro 4. Trabajos de la memoria y campo cultural de la memoria



Jelin (2002 [2001]) explica a qué obedece la alusión a la noción de *trabajo* en el título de su libro *Los trabajos de la memoria*:

> El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica *trabajo* es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social […] la memoria del pasado invade, pero no [necesariamente] es objeto de trabajo. La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado» (p. 14).

Para Jelin (2002 [2001]), *trabajar* es «elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar» (p. 15). Esto es *movilizar* en un sentido afín al alegato de Auge «contra la melancolía altiva de las posiciones inmovilistas, en favor de la modestia activa del movimiento, del ejercicio, de la gimnasia del espíritu» (p. 103).

Se trata de una movilidad que apunta a la complejidad y la diversidad. Si el hecho del pasado sobre el que se requiere trabajar es una ofensa que involucra a dos agentes, el ofensor y el ofendido, estas dos agencias significan dos rutas de los trabajos de la memoria, ambas orientadas al cese del sufrimiento y a la reconciliación. Desde la perspectiva del ofendido, se trata de transformar en perdón la inconformidad o la rabia y, principalmente, renunciar al deseo de venganza; desde la del ofensor, se trata de transformar los afectos de la culpa en la conciencia de deuda y el propósito de enmienda. Respecto a la víctima, Etxeberria Mauleon (2016) apunta que «la memoria violentada de la víctima, con capacidad de ser violentadora *ad intra* (autodestructiva) y *ad extra* (lógicas de la venganza), puede transformarse en una *memoria pacificada*» (p. 242); lo que media

entre una y otra posibilidades es lo que aquí se denomina *trabajos de la memoria*. En el plano colectivo, para Jelin (2002 [2001]), se trata del desafío de «superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro» (Jelin, 2002, p. 16).

Un trabajo de la memoria acarrea confrontar el pasado, puesto que, de acuerdo con León (2004), «por horrible que sea […] es solo en relación con ese pasado que eso que el acto encierra de atravesamiento, pero también de transgresión y de repetición, logra inscribirse en el tiempo y proyectarse hacia el porvenir» (p. 217). Situándose en el contexto colombiano, De Gamboa (2016) considera un reto esencial para el país «reflexionar acerca de la manera como incorporaremos en el presente las narrativas de un pasado violento, a fin de asegurar que en el futuro esa memoria del pasado nos garantice una paz duradera» (p 254). Para Jelin (2002 [2001]), este tipo de trabajo involucra la escucha de los múltiples testimonios del pasado, las respuestas políticas, institucionales y judiciales, así como las personales, simbólicas y morales (p. 98).

4.4.2.1. El trabajo de la memoria como perlaboración

Laplanche y Pontalis (1996 [1967]) señalan que el concepto *durcharbeiten*, propuesto por Freud en *Recordar, repetir y reelaborar* (1991 [1914]), suele traducirse en francés como *perlaboration* y en inglés como *working-through*; el término propuesto en la traducción de su *Diccionario de psicoanálisis* es *trabajo elaborativo*[176]. Lo describen como un «trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse del dominio de los mecanismos repetitivos» (p. 436); en esa medida, se entiende como un trabajo de anamnesis de contenido inconsciente. Sédat (2018) explica que con el término *perlaboración* se intenta traducir el propuesto por Freud, que en alemán significa «trabajar sin descanso», pero también «abrirse camino». Este trabajo de rememoración, alternativa al pasaje al acto y que tiene lugar a través de la neurosis de transferencia (una

[176] Al español también se ha traducido como *trabajo de rememoración* (p.e., en Ricœur, 2000), *elaboración* (p.e., en LaCapra, 2005 [2001]) y *reelaboración*. Aquí se opta por el término *perlaboración*.

enfermedad artificial, «un reino intermedio entre la enfermedad y la vida»), le permite al paciente reapropiarse de su propia historia: «pensarla y elaborarla […] sin tener que atribuirle sus pensamientos al analista», esto es, «otorgarle valor a su propia palabra» (s.p.). Según Cuestas (2021), en la obra de Freud

> la memoria consciente no es la mera representación del pasado, ella posibilita un juicio crítico y la elaboración de un pasado traumático. Esa opción que se opone a la repetición actuada [*compulsión de repetición*], fundamenta la necesidad de hacer un trabajo de rememoración consciente que permita elaborar sucesos traumáticos, intentando prevenir repeticiones (s.p.).

Todorov (2018 [1995]) se refiere a la curación psicoanalítica como paradigma del *trabajo de la memoria*. Desde su perspectiva, la recuperación de los recuerdos reprimidos, es decir, su reintegración a la conciencia, no busca atribuirles un lugar dominante, sino hacerlos «retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos» (pp. 26-27); pero *inofensivos* no significa *irrelevantes*. Desde su perspectiva, el «trabajo transformador» (*durcharbeiten* en Freud), consiste «en pasar del caso particular a una máxima general —principio de justicia, ideal político, regla moral— que deben ser legítimos en sí mismos y no porque procedan de un recuerdo que nos es querido». Cita a Pierre Nora, para quien «el objetivo del psicoanálisis […] no es encerraros definitivamente en la rumiación de vuestro pasado, sino más bien liberaros de él» (2002 [2000], pp. 207-208). A su juicio, en la escala social debería ocurrir algo similar a lo que produce la perlaboración en la individual:

> La neurosis descansa en ese trastorno particular de la memoria que es la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, ciertos hechos y acontecimientos acaecidos en la infancia y que le resultan, por una razón u otra, intolerables. Su curación —por el análisis— pasa por recobrar los recuerdos reprimidos. […] Mientras estaban reprimidos, los recuerdos permanecían activos (e impedían vivir al sujeto). Ahora, cuando han sido recobrados, pueden ser devueltos a su justo lugar (2002 [2000], p. 207).

Kristeva (1998 [1996]) caracteriza «el espacio analítico como tiempo de revuelta». Allí «el analizante reconquista su memoria y efectúa su trabajo de anamnesis junto al analista» (p. 58); en este escenario tiene lugar la perlaboración, que le permite al analizante apropiarse de su historia: «En el mejor de los casos, el análisis es una invitación a

convertirse en el narrador, en el *novelista* de la propia historia» (p. 59); se trata, dice emulando a Proust, «de la *búsqueda del tiempo perdido* a través de la enunciación narrativa» (p. 60).

Cuando Lyotard (1988) se refiere a la posmodernidad como una reescritura de la Modernidad, apela a la metáfora de la *reescritura* como perlaboración, entendida como «escucha del sentimiento» y anamnesis del pasado, «a la vez el más remoto y el más cercano; a la vez nuestro pasado y el de otros» (p. 39). La perlaboración como reescritura se puede entender como *transformación retrospectiva*, del modo en que lo plantean Michael D. Cohen y James G. March, quienes apuntan que la experiencia puede transformarse de este modo: cambiando nuestros conceptos interpretativos ahora, modificamos lo que aprendimos antes. Ellos añaden que las historias personales y nacionales necesitan ser reescritas constantemente como base para el aprendizaje retrospectivo de nuevas concepciones de nosotros mismos (citados por Shriver, 1995, p. 119).

Así, pues, los trabajos de la memoria llevan a cabo para la sociedad algo parecido a lo que busca la perlaboración para el individuo. La perlaboración permite retornar del pasado y *recobrar el tiempo*, en el sentido que propone Augé. Para él, el retorno al presente es resultado de la elaboración del pasado, sin ella, sin *olvido*, en el sentido que él le da, el retorno es a lo sumo geográfico, como le ocurre a Ulises: «ha vivido demasiado y tiene demasiado rencor como para que su retorno no sea sobre todo geográfico, como para que no le resulte difícil introducirse en la continuidad recobrada del tiempo» (p. 73). Una diferencia es que mientras el conocimiento es un resultado esperable del trabajo de la memoria, para Lyotard, «esta reescritura no proporciona conocimiento alguno del pasado» (p. 39), y si se puede hablar de un conocimiento arrojado por la perlaboración en el contexto analítico, es uno elusivo e impregnado de incertidumbre. En cualquier caso, el conocimiento que proveen los trabajos de la memoria, si estos se abren a la *comprensión* de la complejidad y la pluralidad del mundo, debería compartir al menos parcialmente este rasgo *débil* de incertidumbre.

En cuanto al trauma en la escala colectiva, para LaCapra (2005 [2001]), su perlaboración «implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones» (p. 64) y «en la medida en que elaboramos el trauma […] nos es posible distinguir entre

pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro» (p. 46). Anota que «cuando el pasado se hace accesible a la evocación de la memoria y cuando el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva, se ha iniciado el arduo proceso de repaso y elaboración del trauma». Agrega que «tales procesos son indispensables para dejar en paz a los fantasmas, distanciándonos de los aparecidos que nos asedian, reavivando el interés por la vida y recobrando la capacidad de comprometer la memoria en un sentido más crítico» (p. 108).

Para él, «elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente. Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto» (p. 157). A propósito del trauma, o el sufrimiento pasado —puesto que, como afirma Lyotard, «el trabajo analítico encuentra su motivo en un sufrimiento insoportable—, Kristeva (1998 [1996]) afirma que «a fuerza de volver sobre estos sitios dolorosos, con mayor razón si son neurálgicos, tiene lugar una reformulación de nuestro *mapa psíquico*» (p. 94).

Si en la esfera individual el escenario privilegiado para curar la memoria es el análisis, en la colectiva, la tarea requiere de tres componentes: la reconstrucción crítica y rigurosa del pasado, que compete principalmente a los historiadores, pero que no puede soslayar ni la dimensión subjetiva del pasado (afectiva e identitaria) ni la potencial invisibilización de sus actores y eventos por causa de vicios constitutivos de los propios marcos sociales (lo equivalente a la represión o la forclusión del recuerdo); el acceso a este conocimiento por parte de los integrantes de la sociedad, y la implementación de políticas orientadas a lograr justicia respecto al pasado e inhibir daños como los ya acaecidos en el presente y hacia el futuro. En sintonía con el primer componente, LaCapra propone «concebir la comprensión histórica como un conjunto de procesos de *elaboración*[177] en el sentido más amplio del término (es decir, la participación en un discurso que también es el discurso del duelo y que entraña crítica como otra forma de elaboración)» (p. 185). Puntualiza: «Si uno cree en algo similar a una política democrática viable, es posible […] habilitar

[177] No perder de vista que, en la traducción de esta obra de LaCapra, se usa el término *elaboración* para lo que aquí se denomina *perlaboración*.

procesos de elaboración […] que no son meramente terapéuticos para el individuo, sino que tienen además implicaciones políticas y éticas» (p. 164).

4.4.2.2. Perdón, duelo y deber de memoria

El motivo explícito por el que el protagonista de *La venganza* acomete su empresa vindicativa es el abandono del padre, asociado con su promesa incumplida y con la espera de la madre; sin embargo, como se ha señalado, el daño del abandono se solapa con otro daño que marca la vida del hijo: la violencia de la concepción, un daño imaginario, constitutivo de la propia existencia, una *falta*. Estos dos daños se pueden asociar con los conceptos de *ausencia* y *pérdida* de LaCapra (2005 [2001]): el primero apunta a lo transhistórico, que «no está lejos del mito» y concierne a los fundamentos metafísicos (p. 71), mientras que el segundo tiene lugar en el ámbito histórico: «las pérdidas son específicas e involucran acontecimientos concretos, como la muerte de los seres queridos en el ámbito personal o, en otro más amplio […] incluyen la vida y la cultura de los grupos afectados» (pp. 70-71).

En el mismo sentido, propone la distinción entre traumas estructural e histórico: el primero está relacionado con «la ausencia transhistórica» (p. 96), mientras que el trauma histórico es específico y no todos lo sufrimos ni tenemos derecho a ocupar la posición de sujeto vinculada a él» (p. 97). Llama a no confundir los dos conceptos, si bien, como se observa en *La venganza*, los dos, tanto la ausencia como la pérdida, tanto lo imaginario como lo real, requieren ser atendidos. El análisis de los mitos (por ejemplo, el paraíso perdido o Edipo) favorece la comprensión de lo que se experimenta como daño, falta o culpa, tanto como el abordaje de los hechos históricos nos permite comprender mejor nuestro lugar en la historia y asumir alguna actitud respecto al futuro, derivada de dicha comprensión. «Si no se confunde la ausencia con la pérdida», dice LaCapra, «uno puede historizar y problematizar ciertas formas de deseo, como el anhelo de redención y de totalidad o, para usar palabras de Sartre, el deseo de ser en-sí-para-sí o de ser Dios» (p. 96).

LaCapra (2005 [2001]) señala que las pérdidas históricas «reclaman un duelo y, posiblemente, una práctica sociopolítica crítica y transformadora» (p. 88). Desde su perspectiva,

> el lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma y hacer que el volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa, pero necesaria a la cual nos consagramos o, al menos, quedamos apegados. Esta situación puede generar un deseo más o menos inconsciente de no desprenderse del trauma (pp. 46-47).

Cataloga el duelo como un «proceso social que puede ser eficaz en parte para devolver al deudo a la responsabilidades y exigencias de la vida social» (p. 47) y que da lugar «al juicio crítico y a una vida reinvestida, especialmente la vida social y cívica, con todas sus demandas, responsabilidades y normas, que exigen el reconocimiento de los otros y consideración por ellos» (p. 90). Dice que los fantasmas[178] «pueden aplacarse mediante el duelo solo cuando se los especifica y se los nombra como otros que se han perdido por obra de la historia» (p. 85). Finalmente, atribuye al trabajo del historiador y al del artista la potencia de favorecer trabajos de la memoria y, entre ellos, del duelo, procesos que entrañan «la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límites y posible resistencia a la indecibilidad, especialmente cuando esta última equivale a la confusión, la supresión o el eclipse de todas las distinciones» (p. 46). A su juicio, «se presta poca atención […] al duelo en cuanto proceso *social* o ritual, no solo como un simple estado individual» (p. 163).

En esta misma línea, Ricœur (2000) anota que la historia

> tiene a su cargo los muertos del pasado, cuyos herederos somos nosotros. Por tanto, toda operación histórica puede considerarse como un acto de sepultura […]. Esta sepultura escrituraria prolonga, en el plano de la historia, el trabajo de la memoria y el trabajo de duelo. El trabajo de duelo separa definitivamente el pasado del presente y da paso al futuro (pp. 638-639).

Frente a los esfuerzos que ha atestiguado para transformar el perdón y la disculpa en virtudes políticas, Volkan (2018) afirma que el perdón en la escala social no ocurre por

---

[178] El fantasma, el que fue y ya no es, encarna la idea de una pasado que se niega a replegarse. Su *aparición* más perturbadora es aquella en la que demanda venganza —*Hamlet*, *Emma Zunz*, *La venganza*, *Matar a Jesús*, Patroclo en *La iliada*…—. El fantasma del pasado, a través de la empresa vindicativa, convierte al doliente en poseído, secuestra su vida, la retiene en el pasado.

cuenta de gestos mágicos: si el perdón es la domesticación de los sentimientos hacia los otros, solo es posible tras el duelo colectivo por las pérdidas (p. 124). A esos procesos complejos que deben incidir en la psicología colectiva para favorecer el perdón, los podemos denominar *trabajos de la memoria*. Los que Volkan denomina «diálogos sicopolíticos» se convierten en procesos en los que los duelos históricos, especialmente los *traumas elegidos* deben ser ventilados, así como las percepciones, los miedos deben ser articulados, de modo que los obstáculos sicológicos ocultos frente a la reconciliación o al cambio emerjan a la superficie. No se trata de suprimir las diferencias entre los grupos en conflicto, sino de desintoxicar su relación, para que esas diferencias no hagan retornar la violencia (p. 126).

4.4.2.3. Deber de memoria

Es en el marco de la comprensión de que los trabajos sociales de duelo participan de manera central en los trabajos de la memoria —y podría decirse que los fundamentan—, que aquí se propone pensar el deber de memoria desde la perspectiva de los procesos colectivos de duelo. En entrevista con Avanessian y Degryae, Kristeva (2002) plantea que

> el deber de memoria puede devenir una adherencia y una fijación a un momento dado del pasado. Tengo un deber frente a mis ancestros y me fijo en un culto a esta memoria pagando las deudas infinitas a la parentalidad. La extrema dignidad de este estudio capta mal su sentido sacrificador. El desarrollo agustiniano que está orientado hacia la vida como renacimiento y no hacia la conmemoración mortífera coincide con el freudiano, que reanima la memoria para hacer posible el renacimiento psíquico, y ambos comparten otra lógica: el lazo de amor (o de transferencia) conduce a la reparación identitaria (p. 285).

La idea de *deber de memoria*, en sí misma, no tendría que considerarse indeseable, especialmente en el marco de políticas públicas orientadas a la reparación y la reconciliación; es problemática solo si no contempla la cuestión de los trabajos sociales del duelo y de la memoria y, con ellos, la necesaria movilización del recuerdo (su deconstrucción como relato y su actualización), incluso cuando su pretensión de inmovilidad y certidumbre frente al recuerdo es doliente en sí misma, de espaldas al duelo. Si el deber de memoria apunta a fijar un único relato de tipo maniqueo es razonable la sospecha de que busca imponer una *memoria manipulada*, en el sentido de *falsa* o

incompleta. Por otra parte, es necesario, como parte del trabajo de memoria, un recordar permanente de aquello que no debe volver a ocurrir y que, por su carácter ejemplar, no debe ser olvidado (la dimensión *vigilante* del deber de memoria). Es decir, el trabajo de la memoria debe ser constante. No basta con extraer del pasado su carácter *ejemplar* (Todorov, Ricœur), en tanto aquello que unas generaciones aprenden del pasado (el *insight*, en palabras de Klein), tiende a ser olvidado por las siguientes generaciones[179].

Conviene matizar el antagonismo entre *deber* y *trabajo* de la memoria cuando el trabajo adviene en respuesta a un deber o una necesidad en la escala social, pero también como un deber o una necesidad percibidos en la escala individual, entendidos como un cuidado de sí o respecto a los otros. En todo caso es cierto que deber y trabajo toman caminos diferentes en el punto en el que el deber excluye la cuestión del cuidado como toma de conciencia de sí mismo y de los otros, y la suple por la imposición ideológica: no solo *debemos recordar*, sino que *debemos recordar esto y no otra cosa*, sin derecho a dudar, repensar ni, en resumen, recurrir al trabajo de la memoria propiamente dicho. El deber de memoria debería entenderse principalmente como deber de *comprensión*. Como señala Kristeva en diálogo con Avanessian y Degryae, «si hay deber de memoria, es ante todo crítico y no apologético» (p. 286). Por otra parte, como señala Ricœur (2000), «es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo», lo cual hace que se proyecte «a la manera de un tercer término en el punto de unión del trabajo de duelo y el trabajo de memoria» (p. 119).

Además de su dimensión vigilante, el deber de memoria puede relacionarse con una

---

179 Además del olvido, es necesario tomar en cuenta otros usos no ejemplares del pasado. Todorov (2002 [2000]) señala múltiples ejemplos en los que el conocimiento del pasado no trae consigo un aprendizaje ético, en tanto «el sufrimiento padecido, recordaba Margarete Buber-Neumann, no ennoblece a quienes afecta» (p. 200). Después de los estragos del nazismo, por cuenta de Francia «comenzó a generalizarse la tortura en Argelia» (p. 201), «el juez Landau, del Tribunal Supremo de Israel, dictaminó que era lícito torturar a los prisioneros palestinos» mientras que el profesor Leibovitz había extraído la conclusión contraria […] que era preciso oponerse por todos los medios posibles a la práctica de la tortura» precisamente por la historia del sufrimiento padecido por el pueblo judío (p. 202). También destaca que nada garantiza «que quienes toman conocimiento del pasado abracen, todos, la causa de las víctimas más que la de los criminales» y plantea como ejemplos los casos de Hitler y Stalin, quienes en sus relatos del pasado (el genocidio de los armenios y los crímenes de Iván el Terrible, respectivamente) se identificaban con el verdugo y no con la víctima (p. 200).

demanda de justicia y de reconocimiento institucional. Del mismo modo que, en la escala individual, la amenaza de impunidad dificulta el perdón y puede justificar subjetivamente la venganza —como lo experimenta Lita en *Matar a Jesús*—, el no reconocimiento de que se hizo daño, puede dificultar el sosiego de los afectos dolidos en el ámbito comunitario, especialmente si el daño es atribuible a una institución como el Estado. Y del mismo modo que una disculpa puede producir sosiego en la escala individual, en la social es razonable el afán de reconocimiento institucional: *Esto ocurrió, estuvo mal y nunca debe ocurrir de nuevo*. El gesto institucional de reconocimiento de la verdad y de la dimensión del daño puede favorecer actitudes más favorables a la reconciliación y a la transformación de actitudes hacia culturas del perdón.

En un sentido afín, Jelin (2002 [2001]) plantea que «cuando el Estado no desarrolla canales institucionalizados oficiales y legítimos que reconocen abiertamente los acontecimientos de violencia de Estado y represión pasados, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas se desarrolla en la arena societal» (p. 61). Este tipo de pugna conduce a memorias *literales*, en el sentido de Todorov (2018 [1995]), que se empeñan más en la afirmación de unos hechos concernientes a un grupo concreto, que en el carácter *ejemplar* que se pueda extraer de ellos de un modo que extienda el aprendizaje al conjunto de la sociedad. En el primer caso, se trata, dice Jelin (2002 [2001]) de una memoria «excluyente e intransferible». Además, añade,

> en aquellas situaciones en que prevalece el silencio y la ausencia de espacios sociales de circulación de la memoria (mecanismos necesarios para la elaboración de las experiencias traumáticas) las víctimas pueden verse aisladas y encerradas en una repetición ritualizada de su dolor, sin elaboración social (p. 62).

4.4.2.4. El trabajo de la historia

Las *comunidades imaginadas* pueden constituirse en torno a pasados, a su vez imaginados, pero narrados como si tuvieran un carácter histórico; frente a estos modos sociales de relacionarse con el pasado, la historia tiene el reto de reconstruir los relatos comunitarios y actualizarlos en torno a versiones del pasado más ajustadas a los hallazgos disciplinares. El trabajo de la historia apunta a desmontar recuerdos encubridores y memorias manipuladas, así como a desvelar las memorias impedidas y, por tanto, a

apaciguar la memoria a través de la comprensión del pasado. Es en esta medida que se concibe que el trabajo de la historia no solo participa del de la memoria, sino que es fundamental en el cumplimiento de sus metas. Así mismo se considera que las disciplinas académicas orientadas a reconstruir el pasado constituyen instituciones y que sus profesionales son agentes en el campo cultural de la memoria. Todo lo anterior sin negar las especificidades de la historia frente a la memoria.

Un primer pilar desde el que la historia aporta a las metas de los trabajos de la memoria es la *precisión*. LaCapra subraya la importancia de «una memoria exacta verificada críticamente como aporte a una esfera pública cognitiva y éticamente responsable», la cual es «fundamental en cualquier intento de reconocer el pasado y relacionarse con él de modo que posibilite una organización política democrática en el presente y en el futuro» (p. 109).

De acuerdo con Todorov (2018 [1995]), la reconstrucción del pasado pasa por tres etapas:

1. El establecimiento de los hechos y la *verdad de adecuación*: en esta etapa se procura «establecer la verdad de los hechos, independientemente de cualquier cuestión sobre el sentido último del acontecimiento o sobre el uso que de él se haría», búsqueda que no deja de implicar alguna selección de las huellas del pasado consideradas más relevantes que otras, así como la disposición y jeraquización de los hechos (p. 146-147).

2. La construcción del sentido y la *verdad de desvelamiento*: «Una vez establecidos los hechos, hay que interpretarlos, es decir, relacionarlos unos con otros, reconocer las causas y los efectos, establecer parecidos, gradaciones, oposiciones», en procura de captar el sentido del acontecimiento. Para Todorov, mientras «el establecimiento de los hechos puede ser definitivo […] su significado es construido por el sujeto del discurso y puede, pues, cambiar», de manera que «el criterio último de la verdad del desvelamiento es intersubjetivo, no referencial» (p. 149). «La verdad histórica, verdad de desvelamiento, está siempre, y por fortuna, sujeta a revisión» (p. 160). A propósito de la comprensión, Ricoeur (2007 [2000]) postula que «al juez le corresponde condenar y castigar, y al ciudadano le corresponde militar contra el olvido y en nombre de la equidad de la memoria; al historiador le queda la tarea de comprender sin inculpar ni disculpar» (p. 23).

3. *Puesta en servicio*: consiste en la instrumentalización de la reconstrucción del pasado

«con vistas a objetivos actuales». Todorov aclara que si bien «la ciencia no se confunde con la política […] eso no impide que la propia ciencia humana tenga finalidades políticas y que estas puedan ser buenas o malas» (p. 155). Explica que «el trabajo del historiador es inconcebible sin una referencia a valores» y «quien dice valores dice también deseo de actuar en el presente, de cambiar el mundo y no solo de conocerlo» (p. 154).

Añadiendo otra perspectiva, Novo (2009) interpreta que para Arendt el ejercicio del historiador consiste en «excavar las representaciones del pasado para encontrar, aquellas *perlas* de experiencia pasada, con sus capas de significado sedimentado y oculto, para requerirles una historia» (pp. 4-5). Arendt emplea en este sentido la metáfora de las «perlas» en su ensayo sobre Walter Benjamin, incluido en *Hombres en tiempos de oscuridad* (1990 [1955]), pp. 178 y ss.). Novo añade:

> En cada caso, el historiador recrea a partir de la evidencia disponible, nuevos conceptos, nuevas narraciones, nuevos puntos de vista. Así, el juicio histórico revela la naturaleza perspectivista del mundo social compartido, representado en su pluralidad bajo la forma narrativa. Esto es posible en virtud de su inscripción social en el mundo, al reconocimiento de la pertenencia a un mundo común, de la condición propiamente humana de la pluralidad, que no es sino el reconocimiento de que los hombres iguales, para planear el futuro de los que llegarán después, y diferentes, cada uno de ellos, respecto de cualquier otro individuo, requieren para entenderse del discurso y la acción (p. 6).

4.4.2.5. Formas de reminiscencia: literal y ejemplar

Todorov (2002 [2000]) afirma que «la *memoria* no es buena ni mala. Los beneficios que se espera obtener de ella pueden ser neutralizados, desviados incluso», por cuenta de su sacralización —«aislamiento radical del recuerdo»— o de su banalización —«asimilación abusiva del presente al pasado»— (p. 195). Explica que la singularidad o especificidad de un evento pasado, que desde luego debe ser estudiada y reconocida, no debe confundirse con su sacralización, que consiste en prohibir las búsquedas de comprensión y representación (p. 196), que a veces pueden conducir a buscar el sentido más allá del evento mismo, por ejemplo, al ponerlo en relación con otros eventos y con el accionar presente. Por otra parte, la banalización consiste en borrar la especificidad de eventos distintos al pretender asimilar los unos a los otros, particularmente, los del presente con los del pasado. Pone como ejemplo el uso del término «nazi» como sinónimo

de «canalla» (p. 197). Añade: «A veces incluso, paradójicamente, sacralización y banalización van de concierto» (p. 198).

Respecto a los *usos* del pasado[180], Todorov (2018 [1995]) se pregunta:

> ¿Existe un modo para distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? O, si nos remitimos a la constitución de la memoria a través de la conservación y, al mismo tiempo, la selección de informaciones, ¿cómo definir los criterios que nos permitan hacer una buena selección?» (p. 32).

Para responder propone dos mecanismos. El primero es sopesar la bondad[181] de los actos que se pretenden fundar sobre la memoria, dando preferencia, por ejemplo, a la paz sobre la guerra (p. 32). El segundo parte de la distinción de dos formas de concebir la memoria: la *literal* y la *ejemplar*. La preservación literal de un evento pasado «no significa su verdad», sino una manera intransitiva de concebirlo, en la que se pretende «una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia» (p. 33). La ejemplar, sin negar la singularidad del suceso objeto de reminiscencia, permite tomarlo como «modelo para comprender situaciones nuevas» y, así, ponerlo en relación con otros eventos (pp. 33-34). Concluye que

> El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (p. 34).

Sin embargo, la insistencia en un abordaje literal del pasado o, puesto de otro modo, la

---

[180] En *Los abusos de la memoria* (2018 [1995]), Todorov se refiere solamente a dos momentos en la reconstrucción del pasado: *recuperación* y *utilización* (pp. 19 y ss.). En el apartado anterior se hizo referencia a las tres etapas que plantea en *Memoria del mal, tentación del bien*, publicada originalmente cinco años después. Se puede considerar que la *recuperación* engloba el establecimiento de los hechos y la construcción del sentido. La puesta en servicio y la utilización serían equivalentes.

[181] En este texto plantea que la ciencia histórica no se opone a la política o, en otras palabras, que toda ciencia es política, en el caso de la historia, en tanto, «semejante trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad sino del bien» (Todorov, 2018 [1995], p. 52).

resistencia a su abordaje ejemplar, tiene como pretendido sustento la idea de la *singularidad* de los eventos vividos, al límite de su *sacralización*. Para Todorov (2018 [1995]) «cada suceso, y no solo el más traumático de todos, es absolutamente singular» (p. 37), lo cual no excluye la posibilidad de comparar un hecho, por traumático que sea, con otro, puesto que «quien dice comparación dice semejanzas y diferencias»[182] (p. 38). Adicionalmente, desde su perspectiva, «es imposible afirmar a la vez que el pasado ha de servirnos de lección y que es incomparable con el presente» (p. 40) y añade que «sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril» (p. 36). En este sentido, si es verdad que hay un auge de la memoria, debería ser visto como una oportunidad para atraer la disposición a recordar, hacia las implicaciones éticas presentes del recuerdo, es decir, hacia su carácter ejemplar. A su juicio, la acción de poner el pasado al servicio del presente puede ser juzgada no solo por su *verdad de adecuación* (establecimiento de los hechos) o por su *verdad de desvelamiento*, sino también «en términos de bien y mal, con criterios políticos y morales» (2002 [2000], p. 161). Pone como ejemplos contrapuestos los usos que dieron Franz Werfel y Hitler a la narración del genocidio armenio: el primero, en procura de reforzar la resistencia al antisemitismo; el segundo, con miras a justificar una nueva matanza (p. 161).

Describe tres motivos por los que se hace un culto a la memoria que resulta improductivo o contraproducente: **1)** por actitudes conservadoras respecto a la identidad que se traducen en un sentido de pertenencia respecto a un pasado estático y acotado; **2)** como un modo de «desentendernos del presente» mientras nos ocupamos minuciosamente de los sufrimientos pasados, y **3)** para conservar privilegios resultantes de determinadas condiciones pasadas, especialmente de la condición de víctimas.

No es, pues, la indagación histórica o el arraigo del interés por el pasado en un campo cultural de la memoria específico lo que causa violencia; son los usos más literales —no

[182] Una de las comparaciones en cuya validez insiste es entre los campos de concentración nazis y rusos, rechazada en su momento por razones ideológicas y por el alegato de la singularidad. Al respecto, dice: «algunas diferencias son irreductibles; no hubo en la URSS ni en otro lugar campos de exterminio», pero «el fenómeno de los campos de concentración es, este sí, común a ambos regímenes». En tal sentido, se pregunta, «¿no deberíamos acaso generalizar y asimilar los sufrimientos en los campos al "universal lamento secular de los pueblos", a toda desgracia, a toda injusticia?» (p. 47).

necesariamente verídicos— del pasado los que pueden conducir a pasiones y manipulaciones. Un campo cultural de la memoria subordinado a intereses políticos o económicos genera culturas de la memoria acríticas, superfluas y literales. Como en tantos otros casos, una opinión pública autónoma y bien informada es más difícil de engañar; si bien, el ejercicio juicioso de la academia no garantiza que sus saberes calen en la opinión pública, lo mínimo que se requiere para pretender transformar, dar profundidad, a las culturas de la memoria es que dicho ejercicio esté generalizado entre los estudiosos del pasado.

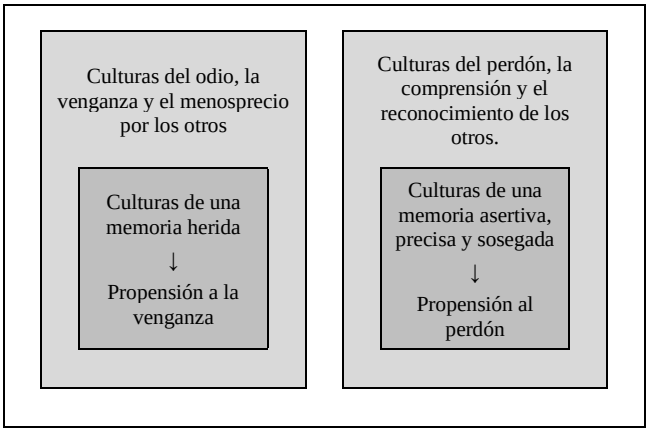
4.5. Conclusiones

Los trabajos de la historia, que consisten en la reconstrucción rigurosa e imparcial del pasado y en un uso *ejemplar* de la historia, participan, junto con los trabajos de duelo en la escala social, del modo en que aquí se propone entender los trabajos de la memoria. Estos, a su vez, inciden en culturas de memoria sosegada, es decir, culturas en las que se procura la asertividad sobre el pasado y una actitud comprensiva sobre sus circunstancias y sus actores, lejos de la banalización histórica, de la forclusión (la pretensión de olvido impuesto o de silenciamiento) o de una insistencia maniquea en el trauma, que pueda conducir a su repetición en espirales de venganza.

En este capítulo, no obstante, se amplía el encuadre desde los problemas de la venganza y las heridas de la memoria hasta la cuestión de la relación con los otros y las fuentes del daño que se les inflige, ya no solo por razones asociadas al ánimo retaliativo, sino por unas más inespecíficas que nos conducen a odiarlos, excluirlos o menospreciarlos, y que están instaladas en la cultura: así como la venganza obedece a culturas de la memoria en *pathos*, otras fuentes del daño a los otros se inscriben en marcos culturales de miedo / odio / desprecio por *los otros*.

En concordancia con lo anterior, se ha propuesto que las culturas del perdón, al mismo tiempo que participan de las culturas de la memoria a través de incentivar actitudes favorables al perdón y la resolución justa de los conflictos derivados del pasado, también participan de culturas que fomentan un reconocimiento comprensivo, empático, compasivo y solidario de los otros, o sea, de culturas abiertas a *la pluralidad del mundo*.

Cuadro 5. Culturas del odio / culturas del perdón[183]



Dicho de otro modo, las culturas del perdón en su sentido más estricto son culturas de la memoria; pero, en un sentido más amplio —que se refiere no solo a cómo se recuerda la relación con aquellos otros con los que se comparte una historia mediada por el daño, sino cómo es posible relacionarse con todos los otros, se tenga o no una relación histórica estrecha en común—, las culturas del perdón son dinamizadoras del reconocimiento empático, solidario y compasivo de todas aquellas personas que habitan con nosotros el mundo y con quienes debemos determinar su rumbo. De lo anterior se sigue que si bien en este trabajo se ha hecho énfasis en el perdón que se inscribe en los campos culturales de la memoria, como antídoto frente a la venganza y el sufrimiento causado por un daño que tuvo lugar en el pasado, en las culturas del perdón se propende no solo por la no venganza y la reconciliación entre quienes han hecho daño y quienes lo han recibido, sino por *pedagogías* de la comprensión, la empatía, la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad humana, bajo el entendido de que las actitudes morales se aprenden, se desaprenden y se derivan de marcos culturales que, a su vez, son susceptibles de ser transformados. Las estéticas del perdón, de las que se ocupa el siguiente capítulo, se pueden entender como la expresión artística de dichas *pedagogías*, aunque siempre del modo polémico y polisémico que caracteriza las artes y, en particular, la literatura.

[183] No está de más aclarar que aunque en el cuadro se presentan estas dos culturas como opuestas y plenamente diferenciadas, esto es meramente por restricciones topológicas; en realidad, dada la ambivalencia cultural descrita previamente, de lo que se trata no es de culturas opuestas, sino de propensiones que jalonan las dinámicas culturales en diferentes direcciones.

5. Estéticas del perdón

Los términos *estéticas* y *poéticas*, pueden aludir a tres conceptos diferentes: **1)** a abordajes o tratamientos temáticos (*estéticas del cuerpo, poéticas de la violencia*…); **2)** a una indagación de tipo teórico sobre los alcances mismos del concepto en las teorías del arte o de la literatura (*estéticas de la representación, poéticas de la imagen, estética de la recepción*…); **3)** a los efectos estéticos y de sentido que se orientan desde la obra y hacia quien la recibe. Este trabajo se inscribe en la tercera concepción.

El concepto de *estéticas del perdón* engloba y procura explicar manifestaciones artísticas cuyos efectos estéticos y de sentido estimulan, en quienes reciben las obras, interpretaciones compasivas y empáticas de las trayectorias humanas, e inducen a la curiosidad por los motivos y circunstancias ajenas, y a ahondar en su comprensión, con frecuencia, con miras a captar el carácter *ejemplar* de sus experiencias. Son afines a otras estéticas *débiles* como las de la ternura, la no violencia, la comprensión, la escucha, la alteridad, el rostro, la incertidumbre y la ambigüedad (de lo polisémico, no la ambigüedad perversa). Todas ellas, con sus afinidades y peculiaridades, fomentan, en el plano social, culturas del perdón y, en el individual, revueltas íntimas. El perdón es, pues, un efecto ético-estético que conllevan estas representaciones y búsquedas de sentido.

Aunque de un modo modesto, dichas estéticas implican formas de favorecer la transformación de los hábitos culturales para asumir y elaborar el pasado, en especial en cuanto a las tendencias hacia el resentimiento, el odio y la venganza. En esa medida, se inscriben en las culturas del perdón —formas deseables de las culturas de la memoria— y, en particular, se caracterizan por su relación estrecha con los trabajos de la memoria, en la medida en que configuran trabajos estéticos *perlaborativos*. Propenden hacia culturas del perdón, en un sentido amplio, que involucra la apertura cultural a la comprensión, la empatía, la escucha, la ternura... y, en general, a las actitudes favorables al reconocimiento del otro en su diferencia, incluso su diferencia abyecta, a la no violencia y, cuando menos, a la no venganza. Como acción cultural, dentro de su especificidad estética, promueven estas actitudes al modo de una pedagogía *débil* y dialógica.

En la medida en que en los capítulos uno y dos se analizó la producción de efectos estéticos de perdón, en dos obras concretas, en lo que sigue se propone, por una parte,

ahondar en el modo en que los efectos estéticos de perdón implican una manifestación de *revuelta íntima* (en el sentido de Kristeva, 2001 [1997]) y de apertura a la *comprensión* del pasado y de los otros, y, por otra, ampliar el espectro a otras estéticas, que se inscriben en culturas del perdón: se trata de las estéticas de la *escucha*, la *alteridad* y de la *ternura*, que promueven la comprensión de los otros en gran medida a través de producir *empatía*, como efecto estético, y encauzarla hacia la comprensión de los mundos ajenos. Las estéticas del perdón, la escucha y la ternura podrían arroparse bajo una misma categoría: la alteridad, y estas cuatro bajo otra: la empatía. Sin embargo, aquí se ha querido hacer énfasis en algunos matices diferenciales. La empatía se estudiará como un efecto estético común a todas estas estéticas. El perdón se ha abordado en relación con su antagonista: la venganza. Las estéticas de la escucha centran su interés en los menos favorecidos, quienes quedan excluidos de los marcos culturales que señalan a quienes son merecedores de empatía, compasión y solidaridad. En la sección sobre estéticas de la alteridad se pondrá el foco en *los otros* que pueden observarse con mayor antagonismo: los enemigos. Finalmente, la ternura se considerará poniendo como su eje la mirada atenta a los cosmos y los microcosmos de lo humano y de todo lo susceptible de merecer afecto y cuidado.

5.1. Efecto estético de perdón como *revuelta* y apertura a la *comprensión* del pasado y de *los otros*

En tanto efecto estético, siguiendo la perspectiva de Iser, el perdón late desde el texto aunando a quien escribe y a quien lee, si no en una comprensión compartida, en la búsqueda compartida de comprensión. El efecto de perdón se produce como resultado de sucedáneas identificaciones y distanciamientos, a través de cuya alternancia se supera el peligro de incurrir en escrituras monológicas, más cercanas a la propaganda, a la afirmación ideológica y a la manipulación de quien lee, a través de sus emociones. En dicha alternancia, la empatía opera como fuerza de comprensión, y se amplía como efecto. Para comprender no basta identificarse con el héroe o con la víctima, no basta tampoco identificarse de modo preeminente con el villano. La empatía requiere trascender la identificación simple para que se produzca la apertura a la comprensión de las circunstancias y los motivos ajenos, con una fuerza que se parece más a la duda que a la certeza. Esto, aunque significa la renuncia al juicio simplista o apresurado, no requiere descartar el discernimiento sobre lo que es correcto y lo que no lo es. La empatía favorece

el perdón, pero el perdón no debe conllevar el desconocimiento de los daños infligidos a otros ni los límites que es necesario preservar para su cuidado y el cuidado de sí.

Como lo ilustran los modos en que se producen los efectos estéticos en *La venganza* y *Matar a Jesús*, la narrativa artística del perdón procura, en la posición receptora, algo parecido a un reinicio. En las dos obras, el momento catártico es el de la determinación de no venganza, a través de una epifanía, resultado de la comprensión de las circunstancias del otro y de lo que su *rostro* prohíbe. Y en ambas, el efecto de perdón está asociado al sacrificio simbólico del personaje. En el cuento de Mejía Vallejo el protagonista es destruido por haber seguido el camino de la venganza (aunque no la haya completado), lo cual reduce su destino a la repetición, a la fatalidad. En el caso de *Matar a Jesús*, la determinación de no venganza salva a Lita de convertirse en asesina, pero no puede salvar a Jesús, y esto prolonga la experiencia del perdón hacia una pregunta sobre los mundos cerrados del abyecto: Jesús es el sacrificado, para que la imaginación se abra desde la posición receptora hacia la comprensión de sus circunstancias. Esto es: para que por vía de la imaginación se active o se fortalezca su *corazón comprensivo* y su *revuelta íntima*.

Arendt (2005 [1953]) hace referencia al *corazón comprensivo*, que le suplica el rey Salomón a Dios, un corazón orientado a la acción: «solo un *corazón comprensivo* nos hace soportable el vivir en un mundo común, con otros que siempre son extraños, y nos hace asimismo soportables para ellos» (p. 32). Asocia a este «la facultad de la imaginación» que permite «poner aquello que está demasiado cerca, a una determinada distancia, de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio» y añade que «esta *distanciación* de algunas cosas y este tender puentes hacia otras, forma parte del diálogo establecido por la comprensión con ellas; la sola experiencia instaura un contacto demasiado estrecho y el puro conocimiento erige barreras artificiales» (p. 33). Concluye que «sin este tipo de imaginación, que es en realidad la comprensión, no seríamos capaces de orientarnos en el mundo. Es la única brújula interna de la que disponemos» (p. 34).

Este *corazón comprensivo* también podemos situarlo en relación con las artes, por una parte, en la orilla de la producción artística y, por otra, en la de la posición receptora, como un efecto buscado desde la obra artística misma: el efecto estético es, sobre todo,

un efecto de sentido, es decir, se refiere a la *comprensión* entendida como donación de sentido. El resultado, así no sea definitivo, que Arendt (2005 [1953]) le atribuye a la comprensión, además de la reconciliación con el mundo, es el *sentido* (p. 11). Este carácter *no definitivo* del sentido, lo inscribe en el circuito de la comprensión, remarcando su clara apertura a la *pluralidad*: el sentido circula por cuenta de la comprensión, y se puede decir que la activa en quien lee. Es decir, a través de la escritura, se abre de la soledad de quien escribe a la pluralidad del mundo: «Cuando otras personas comprenden, en el mismo sentido en que yo he comprendido, esto me produce una satisfacción que es como un sentimiento de pertenencia» (Arendt y Gaus, 2010 [1964], p. 44). De esto, Ludz (2010 [2006]) desprende que, para Arendt, lo importante «no es solo la comprensión, sino también el hecho de ser comprendido, el hecho de que a través de la comprensión se establece el contacto con otras personas», y plantea que esto «se da más nítidamente en el contexto narrativo»[184] (p. 23).

Kristeva (2001 [1997]) concibe para el arte la posibilidad de favorecer la emergencia de un efecto de *perdón* (y de *revuelta*) similar al del análisis. Este perdón también ampara una disposición a la escucha comprensiva del otro, a ser yo mismo un «otro que no juzga» (p. 34). A su juicio, «el perdón es estético y los discursos […] que adhieren a la dinámica del perdón precondicionan la eclosión de la estética en su esfera» (2015 [1987], p. 203). Añade que «la posición del escritor es una posición de palabra: una construcción simbólica absorbe y reemplaza el perdón como movimiento emocional, misericordia, compasión antropomórfica» (p. 211). Explica que el alcance del arte como perdón se ancla en «la identificación psicológica, con el sufrimiento y la ternura de los otros, de los *personajes* y de sí mismo». La escritura favorece la suspensión del juicio, la duda, la incertidumbre y, para Kristeva, «vehiculiza los afectos y no los reprime, propone una salida sublimatoria de ellos, los traspone para otro, en un lazo tercero, imaginario y simbólico. Porque es un perdón, la escritura es transformación, transposición, traducción»

[184] Ese mismo resultado, Arendt se lo atribuye a la narración, hermanando estos dos conceptos. En referencia a la narradora Karen Blixen (Isak Dinesen), afirma: «El hecho de relatar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo, crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son» (1990 [1966], p. 91). En otras palabras, «la historia revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos» (p. 90). Para Arendt, comprensión y narración dan cuenta de la singularidad y la contingencia de la historia.

(p. 213).

En cuanto a la *revuelta*, observa su posibilidad en la esfera más íntima, la psíquica, con miras a la «autonomía singular de cada cual, así como su vínculo renovado con el otro» (2001 [1997], p. 16): la sitúa «a la par en esa *intimidad* de la que hacemos depender nuestra noción de felicidad, y en el *lazo social* que determina lo que llamamos política» (p. 9), y la asocia con una capacidad de *interrogación* que es lo que nos queda como «defensa contra la *banalidad del mal*» (p. 11). A propósito de los alcances modestos del arte en la esfera cultural, Kristeva se pregunta por la eficacia del efecto de perdón de las obras de arte en la relación transpersonal y más allá de la polifonía de la obra (2001 [1997], p. 211). En entrevista con Avanessian y Degryae responde que «el papel del escritor, según Marcel Proust, sería justamente abrir estas adherencias [a un momento dado del pasado] y estas memorias fijadas» (2002, p. 285).

De haber escrito una tesis sobre este tema se puede seguir que comparto con Kristeva esta fe en la capacidad del arte de abrir caminos al perdón y producir revueltas íntimas. Al mismo tiempo, puesto que las culturas del perdón no se refieren solamente a modos de relacionarse con el pasado, sino, además, de relacionarse con *los otros*, en el presente y con miras al futuro, también comparto con Butler (2010 [2009]) la confianza en que haya «maneras de enmarcar que pongan a la vista lo humano en su fragilidad y precariedad, que nos permitan defender el valor y la dignidad de la vida humana, reaccionar con indignación cuando unas vidas estén siendo degradadas o evisceradas sin consideración alguna a su valor como vidas» (pp. 113-114) y que el arte pueda participar de estas maneras alternativas de enmarcar.

Todorov (2009 [2007]) establece la relación y la potencia de la literatura respecto a los otros en estos términos:

> La literatura, más densa y más elocuente que la vida cotidiana […], amplía nuestro universo, nos invita a imaginar otras maneras de concebirlo y de organizarlo. Todos nos conformamos a partir de lo que nos ofrecen otras personas […] La literatura abre hasta el infinito esta posibilidad de interacción con los otros (p. 17).

Lo anterior es más relevante si se tiene en cuenta que una de las restricciones de la compasión a las que alude Nussbaum (2017 [2013]) se deriva de normas o marcos

sociales que ponen, sobre los otros, cargas morales excesivas, injustas o que tienden a negar precisamente lo que los hace otros (pp. 379-455); esto es, al menos en parte, lo que se deriva en fanatismo. Para Oz (2019 [2002]), «la literatura contiene un antídoto contra el fanatismo mediante la inyección de imaginación» (p. 31). La literatura, de un lado, fomenta la aceptación de la incertidumbre: «La habilidad de existir en situaciones con final abierto, incluso de aprender a disfrutar de dichas situaciones, de aprender a gozar de la diversidad» (p. 34), y de otro, estimula una imaginación benigna sobre los modos de existencia de los otros por fuera de los maniqueísmos, esto es, a través de algún grado de apertura hacia lo complejo y hacia lo relativo (en el sentido del relativismo cultural). Todo esto, en suma, es una visión de las relaciones humanas desde el *pensamiento débil*. Para Oz,

> si hay un mensaje metapolítico en mis novelas, siempre es un mensaje, de una u otra manera, sobre cómo llegar a un compromiso doloroso y la necesidad de elegir la vida descartando la muerte, la imperfección de la vida descartando las perfecciones de la muerte gloriosa (p. 94).

La venganza puede ser resultado de la incapacidad de atar la energía pulsional a algo diferente de aquella persona que realizó el daño y con una intención diferente de devolvérselo. La *transición* hacia *algo diferente* implica ser capaces de desplazar esos afectos hacia otros objetos, en un sentido similar a lo que propone Nussbaum (2018 [2014]) respecto a la *ira de transición*. Un destino diferente de la venganza y de la búsqueda de transformación social a través de algún tipo de activismo político puede ser el arte, como *revuelta íntima*. El arte que porta el efecto estético del perdón (y de la revuelta), por lo tanto, participa éticamente de la vida social y de la reparación psíquica individual.

5.2. La empatía como actitud y efecto estético

LaCapra (2005 [2001]) sitúa la *empatía* en el marco de la tensión entre la necesaria objetividad histórica y la objetificación que puede estar relacionada con el *entumecimiento frente al trauma*. La cataloga como una «fuerza que contrarresta el entumecimiento» y propone entenderla «como algo que presta atención e incluso intenta recuperar la posible dimensión escindida, afectiva, de la vivencia de otros» (p. 62). Para

él, «la empatía es un elemento afectivo de la comprensión […] que limita la objetificación y expone al yo al compromiso con el pasado, sus actores y sus víctimas» y «está estrechamente vinculada con una relación transferencial con el pasado» (p. 119). La considera «una ancha avenida inexplorada en cuyo recorrido podemos indagar las relaciones entre la comprensión histórica, la crítica social y la actividad ético-política» (p. 220). En un sentido afín, Todorov (2002 [2000]) insiste en el mérito de la capacidad de pasar «de la propia desgracia, o la de los íntimos, a la desgracia de los demás» (p. 209).

No obstante, la empatía se expresa en diferentes grados de compromiso con los otros y, por ejemplo, Sontag (2014 [2003]) manifiesta desconfianza frente a la *empatía*[185], entendida en una de sus expresiones superficiales: «Siempre que sentimos *empatía*, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra *empatía* proclama nuestra inocencia, así como nuestra ineficacia», y propone cambiarla por «una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento» (p. 88), aludiendo a un grado más comprometido de esta actitud.

Cortés (2014) explica que si bien la palabra *empatía* se asemeja al vocablo del griego (ἐμπάθεια), que significaba 'sentimiento o dolencia interno' (en oposición a ἀπάθεια —*apátheia*—, que da lugar a *apatía*); su significado actual es otro, y su tránsito al español no ha sido del griego al latín y de este al español, sino con la mediación de una noción propuesta en alemán: *Einfühlung*[186], traducido al inglés como *empathy* por su similitud

185 En la traducción usan la palabra imprecisa *simpatía*, aquí se cambia por *empatía*.

186 Aunque suele afirmarse que el primero en usar el término en alemán fue Rudolf Hermann Lotze, en 1858, en su obra *Mikrokosmus*, de acuerdo con Cortés (2014), la palabra no aparece «en esa publicación ni en otras de ese autor», y quien propone el término es Robert Vischer, en 1873, en *Ueber das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*, obra en la que presenta el término «como creación suya de forma bastante explícita en la p. VII". Señala que fue Theodor Lipps quien desarrolló la primera teoría sistemática en torno a la cuestión, en su obra *Psychologische Untersuchungen*, de 1907, y que la conexión con el vocablo griego ἐμπάθεια (*empátheia*) se produjo cuando Edward B. Titchener, un psicólogo inglés formado en Alemania, difundió las ideas de Lipps en 1909 en su obra *Lectures in Experimental Psychology* y escogió el término *empathy* para verter *Einfühlung*». En cuanto a la transformación conceptual del término, explica que, en su teoría de la percepción estética, Vischer hacía referencia con el término *Einfühlung* al concepto de *sentimiento introducido*, «en la idea de que atribuimos a objetos inanimados, plantas o animales y, también, a otros seres humanos, nuestros sentimientos». Añade que «para el paso al significado actual de la palabra, que no tiene ya que ver con teorías de la percepción estética, fue importante que se utilizara *empathy* para traducir *Einfühlung* en el uso que le daba Sigmund Freud […] que la usaba como *proyección psicológica* en los sentimientos de otra persona, y desvinculó por tanto la palabra de las teorías de la percepción estética».

con *sympathy*[187].

La empatía se suele entender de diversos modos: imitación interna que tiene lugar a través de una proyección de uno mismo en el otro; compenetración con el otro; capacidad de condolerse ante la miseria del otro; sentimientos de interés y compasión orientados hacia la otra persona que resultan de tener conciencia del sufrimiento que padece; comprensión de los sentimientos de los otros; disposición a comprender no solo sus sentimientos, sino también sus razones y circunstancias; disposición a ayudar al otro a superar aquello que le causa sufrimiento… Esta diversidad de definiciones responde a una serie de tensiones conceptuales que se resumen a continuación:

1) La tensión entre los *enfoques cognitivista y afectivista*. Según explican Fernández-Pinto, López-Pérez y Márquez (2008), «aunque existe un cierto consenso acerca de los correlatos conductuales de la empatía, no hay pleno acuerdo sobre su definición», en lo que respecta a si consiste en *ponerse mentalmente en el lugar del otro* (visión cognitivista) o en *sentir la emoción del otro* de forma vicaria (afectivista) (p. 284), concepciones a las que se suma una que integra tanto los aspectos cognitivos como los afectivos» (p. 286). En este último sentido, ellas refieren un estudio sobre inteligencia emocional en el que se considera que la empatía «se define como la capacidad de ser consciente y comprender las emociones, sentimientos e ideas de los otros» (Bar-On[188] citado por Fernández-Pinto,

---

[187] De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, el término *empathy*, aunque derivado del griego, fue acuñado en 1907 por E. Titchener, para traducir *Einfuhlung* (sentirse uno con), mientras que *sympathy* se usa desde el siglo XVI y posee un rango más amplio de sentidos. Ambos términos se refieren a una respuesta de interés por el estado emocional de otra persona, pero generalmente se hace una distinción entre ellas: mientras que *sympathy* es un sentimiento de preocupación sincera por alguien que está experimentando algo difícil o doloroso, *empathy* implica compartir activamente la experiencia emocional de la otra persona. Igualmente, el diccionario propone la distinción entre *compassion* y *empathy*: ambos aluden a una respuesta solidaria ante el sufrimiento de otra persona; pero, mientras *empathy* se refiere a compartir activamente la experiencia emocional, *compassion* añade el deseo de aliviar el sufrimiento de la otra persona. Incluso, según una cita de Paul Bloom incluida en la entrada del diccionario, el énfasis está en lo segundo: *compassion* significa que se le da importancia a la preocupación del otro, sin que necesariamente se experimenten sus sentimientos. El deseo de aliviar el sufrimiento del otro también marca la diferencia entre *compassion* y *sympathy*. En español, por otra parte, la distinción entre *empatía* y *simpatía* es bastante clara: según el DRAE, la *empatía* es la «capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos» o el «sentimiento de identificación con algo o alguien», mientras que la *simpatía* es la «inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua». Los términos con los que suele traducirse *sympathy* al español son *empatía* y *compasión*.

[188] Bar-On, R. (2000). Emotional and social intelligence: insights from the emotional quotient inventory.

López-Pérez y Márquez, 2008, p. 287).

Adicionalmente, **2)** la empatía se puede entender como una *capacidad humana* (capacidad empática) que, sin embargo, puede estar reducida o no existir —en asocio con ciertas patologías y neurodivergencias—, como una *disposición individual y cultural*, que en esa medida puede estimularse y aprenderse, pero que también puede anularse culturalmente (como en el caso de los *marcos de guerra*), o como los *sentimientos y actitudes* resultantes de esa capacidad y esa disposición. **3)** Así mismo, las aproximaciones al concepto oscilan entre diferentes grados de *identificación* con el otro —desde la proyección plena hasta alguna toma de distancia, en reconocimiento de la ajenidad del otro—. **4)** Voluntad de actuar: se plantea una tensión entre la sola contemplación condolida de la situación penosa del otro y la voluntad de intervenir para ayudarlo.

5) Otra tensión central, atraviesa los modos de experimentar la empatía según las *concepciones del otro*: el otro como yo —qué sentiría o que habría hecho yo si estuviera en el lugar del otro— o el otro, en su semejanza conmigo en tanto persona, pero reconociendo lo irreductible de su otredad. Esto es clave cuando se piensa en la empatía que requiere quien ha sido víctima de una acción dañosa para, eventualmente, perdonar a su ofensor: si alguien intenta situarse en el lugar de otro, pero ve sus circunstancias y decisiones desde la propia mirada, incluso desde sus privilegios, de modo que lo juzga según lo que ese alguien cree que habría hecho en las circunstancias del otro, en realidad no se ha puesto en su lugar; lo que hace otro al otro no es un evento peculiar, sino toda su trayectoria y todo lo que lo constituye, y todo eso se cristaliza en el momento en que lleva a cabo la acción dañosa —se cristaliza como evento, pero no se paraliza; es decir, ese evento no define todo lo que esa persona es ni lo que puede llegar a ser—.

En relación con todas estas tensiones, se puede hablar de diferentes expresiones, matices y gradaciones de la empatía. **6)** Griswold (2007) propone cinco sentidos de la palabra, que se pueden entender como sus gradaciones: **a)** *contagio emocional simple* en un nivel afectivo y poco cognitivo, sin distinción entre uno mismo y el otro y sin que sea necesario un juicio ni un sentido de por qué el otro está sufriendo (p. 83), sentido que se aproxima

---

En R. Bar-On & J.D.A. Parker (eds.), *Handbook of emotional intelligence*, JosseyBass, pp. 363-388.

al de la simple *empatía motora*; **b)** *contagio emocional complejo* que involucra más actividad cognitiva y conciencia de la diferencia entre uno mismo y el otro (p. 84); **c)** *ponerse en los zapatos del otro*, o bien porque se ha vivido una situación similar, o bien a través de una imaginación proyectiva (p. 86-87); **d)** *empatía y valoración* a través de la distinción entre la perspectiva de quien empatiza y la situación del otro, comprendiendo y reconociendo la validez de su perspectiva (p. 88), **e)** *compasión y cuidado* (p. 89).

En este trabajo se entiende la empatía como la *capacidad* y la *disposición* para *representarse* la perspectiva del otro, con ayuda de la propia *experiencia*, del *conocimiento* o de la *imaginación*, de modo tal que sea posible intentar *comprender* sus sentimientos, razones, circunstancias y propósitos. La empatía, pues, como capacidad y disposición, favorece, pero también antecede, la *comprensión* y la *solidaridad* —que corresponde al último numeral en la propuesta de Griswold—. En cualquier caso, la empatía se imbrica con estos conceptos, así como con la *compasión* y la *identificación*.

Como se desprende de la gradación propuesta por Griswold (2007), para él, compasión (*compassion*) es un término más fuerte que empatía (*sympathy*); la primera connota actitud de preocupación por la otra persona y disposición a hacer algo para buscar su bienestar[189]. Lo que Griswold entiende por *compassion*, en español se confunde con o, al menos se aproxima a, la noción de *solidaridad*, entendida como un valor moral y político caracterizado por la disposición a asumir alguna responsabilidad frente a las necesidades de los demás, en términos de voluntad de acción para ayudar a quienes lo necesitan por sus padecimientos actuales o, de modo preventivo, por su especial vulnerabilidad. Abbagano (2004 [1961]) define la solidaridad como la «asistencia recíproca entre los miembros de un mismo grupo» (solidaridad familiar, humana, etc.) (p. 991), de manera que abarca desde las relaciones más cercanas, en las que la solidaridad se entreteje con la noción de amor por personas concretas, hasta su sentido más moral, con repercusiones políticas, cuando la solidaridad conlleva la disposición a ayudar a personas desconocidas, incluso distantes geográfica y culturalmente. Es decir, también se pueden pensar

[189] Aun así, señala, la *compasión* no es una condición necesaria para que se dé el perdón. Considera que, en cambio, la empatía sí es necesaria, aunque no suficiente, al menos si se la entiende simplemente como *intentar adentrarse en la situación y en los motivos del otro*, lo cual, según aduce, en algunos casos puede llevar a sentir mayor resentimiento (p. 79).

gradaciones de la solidaridad según la concepción que se tenga de la responsabilidad implicada en las relaciones con los otros: desde perspectivas más centradas en lo familiar y lo comunitario, hasta las visiones más altruistas y globalistas.

Rorty (2016 [1989]) se sitúa entre los filósofos que abogan por lo último; considera que «tenemos la obligación moral de experimentar un sentimiento de solidaridad con todos los demás seres humanos» (p. 208), pero sitúa esta obligación al margen de la idea de alguna *humanidad esencial* o un *yo nuclear*, y lo hace en el marco de una concepción de *progreso moral* asociado a una mayor solidaridad humana, marco en el cual la solidaridad se deriva de la «capacidad de considerar a personas muy diferentes de nosotros incluidas en la categoría de *nosotros*» (p. 210). Abbagano asocia la solidaridad con lo que Sartre, siguiendo a Heidegger, denomina *Mitsein* o *ser con el otro*. En un sentido similar, Kristeva, en charla con Avanessian y Degryae (2002), afirma que el fundamento de la compasión es la acogida del otro en uno, fundamento mismo de la ética (p. 292). De este modo, compasión, solidaridad y empatía se hermanan como núcleo ético de una concepción del deber ser de la relación con el otro.

De todos modos, se trata de actitudes diferenciables. Abbagano define la *compasión*, de un modo que la separa de la solidaridad y la aproxima a la empatía: «participación en el sufrimiento de los otros, en cuanto diferente de este mismo sufrimiento»; afirma que la emoción suscitada por el dolor de otra persona se puede denominar compasión solo «si es el sentimiento de una solidaridad más o menos activa, pero que no tiene nada que ver con una identidad de estado emotivo entre el que compadece y el que es objeto de compasión» (p. 177).

Nussbaum (2017 [2013]) la aborda como una «emoción dolorosa orientada hacia el sufrimiento grave de otra criatura o criaturas[190]» (p. 175). Dice que se compone de cuatro pensamientos, que se pueden entender como sus requisitos o restricciones: **1)** en relación con la *gravedad* del sufrimiento ajeno; **2)** en relación con su *no culpabilidad*, **3)** en cuanto a la *similitud de posibilidades*[191] y **4)** el *pensamiento eudemónico*, que se refiere a la valía

[190] Ella omite intencionalmente restringir la noción a su relación con animales humanos precisamente porque su reflexión se orienta a poner dicha noción también en relación con animales no humanos.

[191] «La persona que siente compasión suele pensar que aquel que sufre se le parece y tiene posibilidades

o importancia otorgada a las personas o animales susceptibles de compasión, un vínculo que se construye subjetiva e intersubjetivamente (p. 179).

Por otra parte, en español, es posible entender la compasión como cercana a la *misericordia*, la conmiseración, la piedad y la pena, que pueden experimentarse frente al otro desde una perspectiva horizontal, de igualdad y reconocimiento de su plena humanidad, o desde una vertical, en la que se ve al otro con algún grado de menosprecio. Abbagano señala que la misericordia está implicada en la concepción del *prójimo* que se deriva de la máxima bíblica «amarás a tu prójimo como a ti mismo». A su juicio, el prójimo es

> el otro en general, independientemente de todo nexo de raza, de amistad y de parentesco […]. Lo que quiere decir que se debe tener la misericordia para cualquier hombre en cuanto tal, de cualquier manera, que se encuentre con nosotros y no queda restringida a un círculo predeterminado de personas (p. 864).

A veces se hace alusión a la empatía simplemente como una actitud aparente, que sí puede implicar la capacidad de imaginar el lugar del otro, pero sin que esto conlleve reconocer y respetar su lugar en el mundo, con lo cual se puede llegar a instrumentalizar dicha capacidad poniéndola, por ejemplo, al servicio de la manipulación. Muy diferente es una concepción de la empatía en la que dicha capacidad imaginativa se orienta al reconocimiento de la valía del otro, de su *rostro*, de la idea de lo que podemos tener en común, así sea tan solo la precariedad humana, la posibilidad de sufrir o también de disfrutar de bienestar. La empatía es la capacidad de imaginar que se puede estar en el lugar del otro; dicha capacidad deriva de la experiencia —haber vivido lo que vive el otro— o de la imaginación —a partir de la propia experiencia, representarse otras posibles experiencias como propias—. Por tanto, requiere de la capacidad de identificarse —el otro es como yo— y de reconocer la diferencia —el otro, sin dejar de ser otro, sin ser idéntico a mí, es tan valioso como yo—.

Para Nussbaum (2017 [2013]) la *empatía* es «la capacidad de imaginar la situación del

---

en la vida similares a las suyas», en especial en lo que atañe a una vulnerabilidad similar o compartida (Nussbaum (2017 [2013]), p. 177).

otro, tomando con ello la perspectiva de ese otro»; añade que no consiste «en un mero contagio emocional, pues requiere de nosotros que nos introduzcamos en el problema o la dificultad de *otro*, y eso precisa a su vez, tanto una distinción entre el yo/nosotros y el otro, como de un desplazamiento imaginativo», por lo cual excede el simple «pensar cómo se sentiría uno en el lugar de la otra persona». Considera que si bien «la empatía no es suficiente para la compasión» (p. 179), la última «sí suele ser un resultado» de la primera. Y concluye que «la empatía implica algo moralmente valioso en sí mismo: un reconocimiento del otro como centro de la experiencia»[192] (p. 180).

El carácter imaginativo, que suple la experiencia con su virtualidad narrativa, favorece su cultivo desde el ámbito artístico. La empatía como efecto estético se concibe como un sentido que trasciende el contenido de una obra artística y, desde esta, promueve en sus receptores no solo la capacidad de imaginar el lugar del otro, sino la comprensión de sus circunstancias y su singularidad y, aun reconociendo la diferencia (hasta en el caso de la enemistad), el deseo de ampararlo del daño.

A propósito del escepticismo frente a los alcances del arte que se nutre de la empatía y la promueve y del carácter vicario de las experiencias que este arte tramita, Jaramillo Morales, (2020) afirma:

> No es necesaria la demostración de si se siente o no el dolor ajeno, sino que más bien la literatura vale, es poderosa, precisamente porque lo intenta, porque las palabras con las que contamos historias buscan ese destino del amor, vivir la vida de los otros. Porque con las palabras revelamos las innumerables caras de la belleza y la brutalidad, tan humanas las dos.

---

192 Ella diferencia entre *empathy*, *simpathy* y *compassion*. Según una anotación del traductor, *symphaty* «sería lo que siente un individuo cuando es partícipe de la pasión de otro. Y aunque etimológicamente equivale a compasión, la compasión sería un caso particular de la simpatía (vendría a ser más intensa y más connotadora de sufrimiento que la simpatía en general)» (p. 14). Nussbaum (2017 [2013]) afirma que para «incluir a todos los ciudadanos en términos de igualdad», no basta la *empatía imaginativa*, sino que se requiere de «un engranaje imaginativo de los individuos en la vida de las otras personas, así como de una íntima comprensión del carácter pleno e igual de la humanidad de estas», y este engranaje, dice, es el del *amor* (p. 459). Se trata de un amor caracterizado por «la consideración del objeto de ese amor como un fin en sí mismo, más que como un mero instrumento; el respeto por la dignidad humana de los seres amados; la disposición a limitar los impulsos de la codicia en favor de los seres amados» (p. 462), visión que se debe ampliar a todas las personas. Entiende, pues, el amor como una predisposición moral que implica una concepción específica del otro. La *empatía*, en tanto efecto estético, como se entiende aquí propende hacia dicha concepción.

En cuanto a la experiencia, Tokarczuk (2019) plantea que «es la experiencia, y no cualquier evento, lo que constituye el material de nuestras vidas. La experiencia es un hecho que ha sido interpretado y situado en la memoria», y le reconoce a la literatura la capacidad de narrarla: «La literatura plantea preguntas que no pueden ser respondidas con la ayuda de Wikipedia, ya que va más allá de la información y los acontecimientos refiriéndose directamente a nuestra experiencia». En efecto, el pasado, en la literatura o en el cine, no consiste en una sucesión de eventos y fechas, no es solo ni principalmente acerca de hitos y héroes: es experiencia, da forma a la particularidad de la experiencia que, aunque *imposible*, se expresa parcialmente *experimentable*. La posición receptora se aproxima al otro y a su trayectoria a través de la experiencia, o de la emulación de esta que tramita el arte, que no es lo mismo, pero, junto al testimonio, es lo que más puede parecérsele.

Pero ¿cómo se producen desde el arte efectos estéticos de empatía?

De acuerdo con Iser (1987 [1976]), en la producción de sentido que lleva a cabo quien lee se implica una actividad que se puede asociar con la empatía: quien lee debe producir el sentido del texto «no solo según sus propias condiciones (*analogizing*), sino ante todo según condiciones ajenas»; solo si se cumple esta condición, quien lee se formula «algo que saca a la luz un estrato de su persona y que hasta ahora estaba sustraído a su conciencia» (p. 87). En esa medida, Iser parece observar una empatía general, como condición para la apropiación lectora de la literatura, que vincula a los otros narrados con los otros que ya habitan en quien lee. Desde luego que el efecto estético no se reduce a esta actividad genérica, sino que requiere una disposición hacia lo que excede la mismidad. Su ocurrencia se desprende de un movimiento pendular en la experiencia lectora entre la identificación y el distanciamiento, que se suceden en las obras narrativas.

Freud (2022 [1921]) señala que «hay un camino que lleva desde la identificación, pasando por la imitación, a la empatía, vale decir, a la comprensión del mecanismo que nos posibilita, en general, adoptar una actitud frente a la vida anímica de otro». Dicha empatía, derivada de una de las identificaciones secundarias, la identificación parcial con integrantes de la comunidad, tiene como consecuencia «que se restrinja la agresión hacia la persona con la que uno se ha identificado, se la perdone y se la ayude» (p. 104).

Con Freud, un componente de la empatía es el reconocimiento de que el otro es como yo, que compartimos la precariedad de lo humano, que lo que le ha pasado al otro me podría ocurrir a mí, que yo podría cometer los mismos errores que cometió, etc. Sin embargo, como se ha señalado, el nivel empático por el que se aboga debe superar la mera identificación como requisito para que se produzca la empatía, puesto que justamente en contextos de exclusión, la empatía que más se requiere es la que reclaman aquellos más distantes de nosotros, con los que la identificación puede resultar más difícil. Aun así, las condiciones que recrea la obra artística —a través, entre otras estrategias, de la mirada atenta que ahonda en lo universalmente humano del otro más radical— pueden conducir a la empatía desde la identificación con los personajes.

Se ha señalado, con Sloterdijk, que la ira es la emoción que impulsa la gesta de Aquiles en la *Iliada*, la ira y, con ella, la venganza. Sin embargo, como destaca Griswold (2007), Aquiles es capaz de mostrar un grado de identificación frente a Priamo, el padre de aquel: Aquiles también tiene un padre, así que puede comprender el sufrimiento de este hombre por su hijo y sentir compasión; luego extiende la identificación al solo hecho de ser humanos (en contraste con los dioses): ambos son mortales y, por tanto, están marcados por la tristeza, la miseria y la mortalidad[193] (p. 77-78). Griswold (2007) encuentra en el pasaje mencionado de la *Iliada* un reconocimiento compasivo del enemigo en tanto es alguien como nosotros (p. 78).

Así como le ocurre a Héctor, por cuenta de la identificación empática, el lector suspende su propio tiempo, se desconecta parcialmente de su experiencia, para dejarse tocar por las experiencias de los personajes: Para Auge (2019 [1998]), «estas escenas de ficción se sumergen en nuestra vida real, se deslizan como recuerdos de igual condición que los que hemos vivido, y, en cierto modo, los hemos vivido realmente» (p. 86), y añade:

> Olvidarse de uno mismo, olvidarse de pensarse bajo el signo de la repetición, es por lo demás una virtud de la ficción, bajo todas sus formas, incluida la que se ofrece a la lectura del individuo solitario […] la propia «distensión», ¿no pasa por el abandono de toda o de

[193] Si bien el gesto es relevante especialmente porque tiene lugar en el contexto de una guerra que sitúa a los dos hombres en la posición de enemigos, también es cierto que tiene lugar una vez efectuada la venganza de Aquiles contra Héctor.

> una parte de la identidad social? La literatura de ficción (como la fiesta y el amor) ¿no es, en este sentido, virtualmente subversiva? (p. 96).

Es decir, la identificación en sí misma tiene la potencia de subvertir la propia identidad y abrirla a la experiencia de lo ajeno. Según Jauss (2015 [1975]), Adorno deja abierta la pregunta acerca de «cómo ha de ser conducido el solitario y sorprendido espectador, mediante la experiencia comunicativa del arte, a una nueva solidaridad de la acción» (p. 51). Jauss concluye que a través de la identificación se abre la función social primaria de la experiencia estética a la experiencia ajena «en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa», y que es «precisamente en tales identificaciones, y no únicamente a partir de las reflexiones que suscitan, [que] el arte transmite normas de acción»[194] (p. 76). Considera que la *negatividad* preponderante en la teoría literaria que le es contemporánea (Adorno e Iser, por ejemplo), debe ser «articulada con su concepto antagónico desde el punto de vista de la recepción estética: el de la identificación» (p. 94).

La identificación es un efecto válido en cierto tipo de novelas en las que la experiencia del personaje en sí misma es suficientemente crítica frente a un contexto social, experiencia que en todo caso no nos muestra un personaje blanco y puro, sino a un ser humano que toma decisiones y asume lo que la vida le va trayendo, y trata de tomar de ella lo necesario para sobrevivir. Sin embargo, la *negatividad* asegura que la identificación no abra una vía hacia la manipulación o la afirmación ideológica. El mecanismo por el cual las identificaciones son sucedidas por distanciamientos —promovidos por nuevas identificaciones con otros personajes o por efectos de ironización— es afluente de obras más polémicas, más abiertas a la complejidad, la incertidumbre y la *pluralidad del mundo*. Al mismo tiempo, el tipo de empatía que promueven supera la sola identificación empática, puesto que el otro que es objeto de mi empatía lo es no solo por lo que podemos tener en común, sino también porque lo

---

[194] Jauss sitúa esta reflexión en el marco de una lectura histórica de los conceptos de *poiesis*, *aiesthesis* y *cathersis*, frente a la cual concluye, entre otras cosas, que «una investigación sistemática de los tipos de identificación tramitados por la experiencia estética podría […] recoger la herencia de la *catharsis*, con su virtualidad y su ambivalencia» (p. 77). En relación con los tipos de identificación y los marcos normativos, se refiere a personaje (héroes) transgresores, configuradores y observadores (p. 82), y a identificaciones de tipo asociativo, admirativo, empático, catártico e irónico (p. 87-88).

reconozco como diferente.

Y es este distanciamiento el que le da un carácter *racional* a la empatía producida por ese tipo de arte. Frente a la falsa dicotomía entre racionalidad y emociones, Nussbaum (1997 [1995]) aboga por el reconocimiento de la racionalidad emocional, la cual requiere de un grado de distanciamiento frente a la inmediatez de la emoción. Para discernir cuándo las emociones pueden ser racionales, apela al concepto de *espectador juicioso* de Adam Smith (p. 108 y ss.). Este espectador apela tanto a la *participación empática* en la situación que atestigua, como a la *evaluación externa* (p. 109), de manera que su emoción es diferente de la del participante. Dice que, para Smith, parte de la importancia de la literatura se deriva de que «la lectura es, en efecto, un sucedáneo artificial de la situación del espectador juicioso» (p. 110).

Según Nussbaum, «las emociones no sólo constituyen respuestas probables ante el contenido de muchas obras literarias, sino que son inherentes a su misma estructura, como maneras en que las formas literarias solicitan atención» (p. 85), y es posible que dichas emociones sean manipuladas para predisponer a quien lee a aceptar determinada ideología, meta de obras más inclinadas a la propaganda que al arte verdadero, que procura la libertad de sus receptores y, en esa medida, la emoción del *espectador juicioso*, abierta a la pluralidad del mundo, es decir, a la singularidad de cada individuo[195]. Dicha emoción es la que, de acuerdo con Nussbaum, «las obras literarias forjan en sus lectores, que aprenden lo que es sentir emoción no por *una masa anónima e indiferenciada*, sino por el *ser humano individual y singular* (p. 114).

5.3. Epistemologías y estéticas de la escucha

Dos caminos vinculan los efectos estéticos de empatía con las *gramáticas* o *epistemologías de la escucha* y su correlato: las *estéticas de la escucha*:

El primero es el que parte de la *experiencia*. Lo que produce la experiencia narrada como

[195] Con Mozart y Da Ponte, Mill y Tagore, Nussbaum (2017 [2013]) se refiere a una empatía (en la traducción usan el término *simpatía*, para diferenciarla de la empatía en su nivel más básico) multicolor y moralmente heterodoxa (p. 458).

experiencia virtual en la posición receptora es una *resonancia*. Esta se procura a través de mecanismos artísticos. Su meta es hacer sensible la experiencia ajena, generar solidaridad y transformar los marcos de recepción de lo otro. Esto es: hacer audible lo que los marcos culturales han convertido en inaudible o, inclusive, en inaudito.

El segundo es hacia la meta común: abrir los marcos sociales hacia la *pluralidad del mundo*[196]. Aunque la empatía es deseable y todos los seres humanos somos merecedores de que nuestras trayectorias y aspiraciones sean contempladas a través de esa actitud, como se ha señalado, esta también se inscribe en los marcos culturales que producen visibilidad e invisibilidad, y validación e invalidación de las existencias ajenas. Las estéticas de la escucha apuntan también a poner en evidencia los dispositivos de los marcos culturales que causan la invisibilidad, la inaudibilidad de las experiencias ajenas. Tres cualidades le dan una mayor validez como apuesta estética: **1)** la mirada atenta, expresión de la ternura, que permitiría ahondar en los mundos ajenos trascendiendo los marcos, desplazándolos o poniéndolos en suspenso, **2)** la superación de la sola identificación a través de estrategias de ironización y distanciamiento y **3)** la apertura a la *pluralidad del mundo*, es decir, hacia *una ampliación del espectro de otros que se conciben como merecedores de reconocimiento*. Esto último les da a los efectos de empatía su especificidad como *estéticas de la escucha*.

Sontag (2014 [2003]) plantea cuatro límites entre el registro periodístico de los estragos de las guerras (especialmente el fotográfico) y unas actitudes receptivas que hagan realmente la diferencia: **1)** «es al parecer normal que las personas eviten pensar en las tribulaciones de los otros, incluso de los otros con quienes sería más fácil identificarse» (p. 86); **2)** «aunque las noticias sobre la guerra sean propagadas en la actualidad por todo el mundo, ello no implica que la capacidad para reflexionar acerca del sufrimiento de la gente distante sea sensiblemente mayor» que si no se contara con tal información (p. 98); **3)** incluso si se siente compasión, «es una emoción inestable. Necesita traducirse en

---

196 Como se dijo en el capítulo tres, en la sección acerca de la *comprensión*, para Arendt (2010 [1953]), la apertura a la pluralidad del mundo se deriva de la constatación de que «no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la Tierra» (p. 434). Y es esta conciencia la que se ve amenazada en el marco de los totalitarismos y constreñida en los marcos de guerra y en los de las culturas del odio y la exclusión, que siguen siendo preponderantes en la vida global contemporánea.

acciones o se marchita» (p. 87), y **4)** si sentimos que no hay nada que se pueda hacer, «comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos» (p. 88).

Esto pone de relieve que no basta con que la audiencia esté informada; se requiere que la información sea recibida y reflexionada con una actitud diferente, que puede ser promovida por lo que aquí se denomina *estéticas de la escucha*. El efecto al que se orientan es a sustraer de los automatismos por los que alguien podría simplemente levantar los hombros ante el dolor de los demás, a *comprender* y a transformar la compasión en indignación, en el sentido de fuerza afectiva encaminada a enfrentar la injusticia y, eventualmente, a transformar el entorno, esto es, a llevar la *comprensión* del terreno del pensamiento al de la acción.

A propósito de los *marcos de guerra*, Butler (2010 [2009]) se refiere al «problema epistemológico de aprehender una vida, lo que, a su vez, da origen al problema ético de saber qué hay que reconocer, o, más bien, qué hay que guardar contra la lesión y la violencia» (p. 16), de manera que «la *reconocibilidad* caracterizará las condiciones más generales que preparan o modelan a un sujeto para el reconocimiento» (p. 19).

En tanto los *marcos* son activos, a la vez descartan y presentan (p. 108), el reto es ampliarlos, poner en evidencia sus aspectos reductores del reconocimiento de ciertas vidas, hacer que estos marcos rompan consigo mismos, producir nuevos, lo que pone en juego la necesidad de ampliar y movilizar nuestras epistemologías. Butler se pregunta

> ¿qué se necesitaría no solo para aprehender el carácter precario de las vidas perdidas en el transcurso de la guerra, sino, también, para hacer que dicha aprehensión coincida con una oposición ética y política a las pérdidas que la guerra acarrea? Entre las preguntas que surgen de este planteamiento, podemos citar dos: ¿cómo consigue producir afecto esta estructura del marco? y ¿cuál es la relación entre el afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política? (p. 29).

A estas preguntas, en este apartado conviene añadir otra: ¿cuál puede ser la función del arte en la producción de este afecto y en su articulación con lo ético y lo político?

Acosta López (2017) manifiesta su interés por *estrategias de escucha* que sean

responsables, inclusivas y plurales, en especial respecto a la escucha de testimonios[197] (p. 183), de manera que respondan a los retos epistemológicos y éticos que plantea la construcción de memoria en contextos de experiencia traumática. Frente a los silencios «redoblados por una historia de silenciamiento institucional» como la colombiana[198], aboga por «hacer audibles estos vacíos de sentido, estos recuerdos fracturados» (p. 184). Considera que la dificultad en estos contextos es de tipo estructural: atraviesa «lenguajes, formas de percepción y marcos conceptuales»[199] (p. 185), en cuyo marco pone de relieve dos dificultades simétricas: la de decir y la de escuchar. Para enfrentar estos retos, propone el cultivo de unas nuevas *gramáticas de la escucha*, entendidas como «modos alternativos de producción de sentido» (p. 187) y como *marcos conceptuales*,

> sistemas alternativos de significación, móviles, articulados alrededor de la singularidad que en cada caso demanda la voz única proveniente del testimonio, capaces de enfrentarse tanto al quiebre completo del sentido producido por la violencia, como a la posibilidad de comunicar y encontrar posibilidades alternativas de representación para las realidades imprecedentes introducidas también por la violencia traumática (p. 197).

Parte de la tarea de estas *gramáticas*, dice ella, es «dar lugar y hacer audibles aquellas narrativas fracturadas, provenientes de una memoria traumática, muchas veces incapaz de producir un recuerdo unívoco, definitivo, de los hechos» (p. 193), aquella voz que «corre el riesgo de ser descartada por la mirada histórica, de permanecer incomprensible en tanto se escapa a toda categoría ya existente, y de quedar revocada, por tanto, como inaudible» (p. 197). Aclara que esto no significa *hablar por otros* ni cederles nuestra voz, sino «producir las herramientas conceptuales, y las gramáticas, que permitan que quienes no han podido hacerlo hasta ahora hablen por sí mismos y puedan ser así escuchados en

---

197 Se trata de «la dificultad de la producción de una experiencia real de escucha de aquello que ha sido silenciado por la violencia, y que corre el peligro de ser nuevamente excluido de una memoria incapaz de dar testimonio de los silencios que atraviesan, y también relatan, una cara esencial de la historia del conflicto» (Acosta López, 2017, p. 187).

198 Cataloga el contexto colombiano como de una violencia que «desdibuja su excedencia y su excepcionalidad al convertirse en la lógica sobre la que termina moviéndose, definiéndose y dándose forma (palabra) la realidad cotidiana» (p. 194).

199 Se trata, pues, de una dificultad arraigada en la misma *cultura de la memoria*. A juicio de Acosta López (2017), esta dificultad implica también «la elucidación de modos distintos de producción de conocimiento histórico» (p. 187).

sus propios términos» (p. 200).

Si bien Acosta López se centra en la *escucha* frente a los testimonios[200], estas éticas, epistemologías o gramáticas pueden pensarse como efectos estéticos y de sentido del arte y de la literatura en relación con quienes lo reciben, lo cual implica retos adicionales sobre cómo imaginar y representar dichas voces y experiencias, de modo que quien recibe se abra a una escucha que trascienda la relación artística. Unas estéticas de la escucha apuntarían, tomando prestadas las palabras de Emcke (2017 [2016]), a una «*pluralización de las perspectivas*, un cuestionamiento crítico de los esquemas de percepción y del canon de conocimiento que establece prácticas y convicciones culturales» (p. 195).

Para Emcke, «escuchar no significa estar de acuerdo con todo lo que se dice, sino simplemente estar dispuesto a entender de dónde viene la otra persona y de dónde surge esa otra perspectiva» (p. 194). Han (2017 [2016]) agrega que «escuchar no es un acto pasivo. Primero tengo que dar la bienvenida al otro, es decir, tengo que afirmar al otro en su alteridad» (p. 113). Según su criterio, «la escucha reconcilia, sana y redime» (p. 122). Se refiere al «oyente hospitalario» y, con Canetti, a «un peculiar *refrenamiento* que equivale a no juzgar» (p. 115) que se produciría en la escucha. Adicionalmente, sitúa la escucha como eje ideal de la vida comunitaria: «Sin vecindad, sin escucha, no se configura ninguna comunidad. *La comunidad es el conjunto de oyentes*» (p. 119). En esa medida, atribuye a la escucha una dimensión política: «Es una acción, una participación activa en la existencia de otros, y también en sus sufrimientos» (p. 120).

Aquí se propone pensar estas epistemologías y estas estéticas de la escucha frente a dos encuadres culturales: los marcos de guerra y, en un sentido más amplio, los marcos culturales que restringen la *pluralidad del mundo* y favorecen el odio, la exclusión, el acallamiento y la insolidaridad hacia quienes son concebidos negativamente por ser concebidos como *otros* respecto a nuestro *nosotros*. Se trata de búsquedas para intentar

[200] En un texto posterior, Acosta López (2019) hace referencia a *nuevas gramáticas* al abordar la mediación artística; no obstante, no las califica como *gramáticas de la escucha*, si bien encuentra en *Cien años de soledad*, de García Márquez, un lugar de resistencia al olvido cuando atiendo unas voces inaudibles para la historia (p. 62) y en *Musa paradisíaca*, instalación de José Alejandro Restrepo, una gramática capaz de recordarnos la necesidad, la urgencia y la tarea de pasar de la indecidibilidad de una historia borrada, a la inscripción decisiva de su memoria

decir lo inédito y hacer visible lo invisibilizado por las normas, que atraviesa todas las estructuras estableciendo en ellas jerarquías y márgenes, por lo cual dichas búsquedas implican movilizar los límites de las gramáticas.

Pensar estéticas de la escucha parte del reconocimiento de que existen individuos y colectividades cuyos lugares en el mundo, precisamente por ser negados o puestos en suspenso por determinados marcos culturales, merecen atención desde el arte; para estas personas, que sus historias sean escritas, leídas, vistas, escuchadas, atendidas… puede significar la posibilidad de escribirse para sí mismas una historia y un proyecto diferentes. Lo anterior conlleva «preguntarse por las implicaciones éticas y políticas que supone estar ante el dolor de los demás y por las maneras en que este dolor se gesta en la escucha del otro» (La ética de la escucha - Universidad de Los Andes, s.f.) y, al mismo tiempo, pensar en mecanismos que favorezcan que el *otro* pueda narrarse y que quien reciba su narración pueda implicarse. Lo primero requiere estrategias para que se narre por sí mismo o para que el artista sea capaz de captar la gramática de su relato, para transmitirlo con una voz que recoja la médula del relato original.

Además de hacer audibles las existencias de los otros, unas estéticas de la escucha tienden a despragmatizar los marcos, estrategias, esquemas y dispositivos que producen su silenciamiento. Emcke (2017 [2016]) plantea que «la crítica y la resistencia frente al odio y el desprecio siempre deberán dirigirse contra las estructuras y las condiciones que los hacen posibles» (p. 181), puesto que «la decisión de quién puede pertenecer a un grupo y quién no […] se prepara y se justifica mediante disposiciones basadas en lo dicho y lo no dicho, en gestos y en leyes, en reglamentos administrativos o en criterios estéticos» (p. 113) y los esquemas de odio «se fijan mediante relatos que ofrecen una visión muy limitada de la realidad» (p. 201). En la medida en que el lenguaje y la representación «han terminado por erigirse bajo la sintaxis y las gramáticas impuestas por la violencia» (La ética de la escucha - Universidad de Los Andes, s.f.), es más que pertinente la propuesta de Emcke de analizar las estrategias retóricas que vehiculan el odio y la violencia, para «mostrar aquellos puntos del entramado narrativo por donde el odio y la violencia pueden ser interrumpidos o socavados» (p. 163).

Puesto que, como señala Castillejo (2000), *lo otro* «hace parte de aquellos lugares que la cultura construye para depositar aquello que en un momento dado puede ser ininteligible»

(p. 259) y «hay seres que por su alteridad no son ni siquiera nombrables» (p. 157), un reto crucial para las epistemologías y las estéticas de la escucha es ¿cómo propiciar la inteligibilidad de lo *otro* y la ampliación de los marcos sociales para que tenga cabida? Frente a este reto, Acosta, Duarte y Pérez (2019) destacan «la capacidad tan poderosa, evocativa y crítica que tiene el arte para transformar el modo como se configura el espacio de lo político a través de las dislocaciones y redistribuciones de los sensible» (p. 6).

Butler (2010 [2009]) plantea que «la no violencia se deriva de la aprehensión de la igualdad en medio de la precariedad» (p. 248) y señala la necesidad de «una lucha por mantenernos receptivos respecto a una vicisitud de igualdad que es enormemente difícil de afirmar» (p. 252). Respecto al arte, considera que

> aunque ni la imagen ni la poesía puedan liberar a nadie de la cárcel, detener una bomba ni, por supuesto, invertir el curso de una guerra, sí ofrecen las condiciones necesarias para evadirse de la aceptación cotidiana de la guerra y para un horror y un escándalo más generalizados que apoyen y fomenten llamamientos a la justicia y al fin de la violencia (p. 27).

Emcke (2017 [2016]) destaca que si se quiere oír la historia del otro que ha sido excluido, violentado o menospreciado, «hay que ir a buscarla, pues su voz es más baja que la de los que odian» (p. 80), puesto que «la continua exposición al odio hace que los afectados con frecuencia enmudezcan» (p. 100). Añade que «aquellos que corren riesgo de verse despojados de su subjetividad […] deben ser reintegrados como individuos en un *nosotros universal*» (p. 200).

Augé (2019 [1998]) explora el sentimiento de haber sido «capturado» en el texto de otro, en el marco de una relación íntima, «de amor de celos, de cólera o de compasión», en una relación con la gran historia, «por ejemplo, tras una declaración de guerra», o en niveles intermedios —«las historias familiares, las historias profesionales, las noticias, los sucesos, la política, el deporte» (p. 48)—. Estos relatos[201], dice, ponen en juego «simultáneamente una historia individual y referencias colectivas» (p. 53), los relatos

[201] Augé (2019 [1998]) denomina «dimensión narrativa» a la persistencia del relato en la vida individual y social (pp. 35-64).

ajenos, los de los grupos a los que no pertenezco, pueden llegar a percibirse como si fueran en «otra lengua» (p. 50-51). En procura de la horizontalidad de los múltiples relatos que se superponen, propone deshacerse de «la unilateralidad del punto de vista» (p. 46).

Dicha *unilateralidad* es una de las coordenadas de los patrones de exclusión y jerarquización que producen los marcos culturales. Uno de los criterios de unilateralidad es la adscripción identitaria y narrativa, consciente o no, a las posiciones hegemónicas y mayoritarias. Emcke afirma que «quien se asemeja a la mayoría puede caer en el error de creer que la identificación con esa mayoría que dicta la norma no tiene importancia. Quien se ajusta a la norma tal vez no se percate de cómo esta excluye o denigra a otros» (p. 97). Por esto, plantea la necesidad de «otros relatos que den visibilidad a las perspectivas y a las personas diferentes» con miras a que surja la empatía hacia estas personas (p. 181).

Algo similar ocurre con «la proliferación de lo igual» que denuncia Han como característica del presente y que, a su juicio, «es lo que constituye las alteraciones patológicas de las que está aquejado el cuerpo social» (p. 9). Frente a esto, postula que «lo que constituye la experiencia en un sentido enfático es la negatividad de lo distinto y de la transformación» (p. 12) y que «el *pensamiento* tiene acceso a lo completamente distinto. Puede interrumpir lo igual. En eso consiste su carácter de acontecimiento» (p. 13). Así mismo considera que el *conocimiento* «genera un nuevo estado de conciencia» (p. 14).

Al igual que el pensamiento y el conocimiento, «la imaginación poética configura lo ajeno dentro de lo igual» (p. 98) y «el poeta como hablante anónimo, como si no fuera nadie, habla *en el nombre del otro, de lo totalmente distinto*» (p. 99). Han considera que «el prójimo que tenemos enfrente se degrada cada vez más en mero espejo en el cual uno se refleja» y, ante esta desaparición del otro que debería reconocerse en el prójimo, «la tarea del arte y de la poesía viene a consistir en hacer que la percepción *deje de espejar*, en abrirla al prójimo […] al otro, a lo distinto» (p. 102), especialmente porque «resulta necesario volver a considerar la vida partiendo del otro, desde la relación con el otro, otorgándole al otro una prioridad ética, es más, aprendiendo de nuevo el lenguaje de la responsabilidad, *escuchando y respondiendo al otro*» (p. 110).

Estos son los retos del arte, en general, y de las estéticas de la escucha, en su especial orientación ética hacia las víctimas de la violencia y la exclusión sistemáticas. Ojalá hubiera modos extendidos de abrirse a la escucha sin condiciones, simplemente por una disposición empática del espíritu. Sin embargo, es frecuente que la condición sea el vínculo identificativo, la percepción de que se hace parte de la misma comunidad imaginaria, por razones de nación, clase, raza[202], etc. Esta disposición condicionada acarrea la imposibilidad de la *escucha*, puesto que si *oigo* al otro solamente en tanto sea *como yo*, significa que estoy encerrado en *mi casa*, según el concepto de Canetti (1982 [1972]), aislado de la posibilidad de lo *otro*, impedido para la verdadera escucha. La *herida* (también Canetti), como medio de escucha, no deja de implicar un grado de identificación, pero, al mismo tiempo, conlleva una ampliación de los límites de aquello con lo que puedo identificarme. Me herida, mi dolor, me abre a la escucha de otros dolientes. Las artes propician la herida, así sea en un plano simbólico y, a través de ella, propician la verdadera escucha.

Recapitulando, las estéticas de la escucha tienen retos en tres direcciones: hacer visibles, audibles e inteligibles las trayectorias y experiencias de los otros vulnerados por cuenta de las estructuras sociales y los marcos culturales predominantes, propiciar la receptividad frente a sus voces y resistir frente a las estructuras y prácticas que producen la exclusión. A estos, se suma un cuarto reto: lograrlo de un modo específicamente estético, que, sobre todo, supere el realismo ramplón y la complacencia y autocomplacencia ideológicas.

Hablar de epistemologías de la escucha no es hablar de un solo lugar que encarna la posición ideal para la audición, sino de aperturas auditivas de diversa índole que apunten a una mayor inclusión: de otras perspectivas, otros estilos de vida, otras posiciones sociales, otras experiencias... Se trata de aperturas de lo concebible, lo representable y lo

---

[202] Si bien la investigación genética deja claro el carácter impreciso de la noción de raza para hacer referencia a los fenotipos humanos, el uso de este término admite el reconocimiento de otra acepción en la que se reconoce la raza no como un hecho biológico, sino como una construcción cultural. Su uso, en este sentido, se conserva no para naturalizar la diferencia, sino para abordar los fenómenos culturales en torno a esa construcción, en especial en cuanto a las inequidades e injusticias sociales derivadas de ella, es aspectos en los que la noción de *etnia* es imprecisa o se queda corta.

reconocible. Las estéticas de la escucha exceden la sola pretensión de decir una verdad histórica sobre el daño que ha afectado a las personas (*enfoque veritativo*) y, más allá de esta pretensión, se centran, de un lado, en procurar que sea comprendido y despragmatizado[203] lo que aconteció, es decir, que sea sustraído de los marcos y estructuras que favorecieron su ocurrencia y el acallamiento de sus implicaciones y de sus víctimas (*enfoque ejemplar*), y, de otro, en la necesidad de estas últimas de ser escuchadas y reconocidas, de elaborar sus duelos y efectuar sus trabajo de la memoria.

5.4. Estéticas de la alteridad: Hernando Téllez y el *rostro* del enemigo

Dice Emmanuel Lévinas (2000 [1982]): «El rostro es lo que no se puede matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: *No matarás*» (p. 72). Ya en 1915, Freud había escrito que «precisamente lo imperativo del mandamiento [...] nos da la certeza de que somos del linaje de una serie interminable de generaciones de asesinos», puesto que «una prohibición tan fuerte sólo puede haber sido dirigida contra un impulso igualmente fuerte» (p. 297). *Cuore sacro*, una película italiana de 2005, dirigida por Ferzan Özpetek, desarrolla la hipótesis de que los seres humanos tenemos un corazón sagrado que intenta llamarnos hacia la bondad, si bien, podemos traicionarlo y olvidarnos de nosotros mismos. Tal *corazón sagrado* puede corresponderse con el *corazón comprensivo* al que hace referencia Arendt (2005 [1953]), y desde la perspectiva freudiana, puede corresponder con un tipo de *ideal del yo* como participación individual en una civilización que adopta ese primer mandamiento, ese tabú y ese derecho humano. ¿Es posible que el reconocimiento del rostro del otro pueda restaurar el vínculo con ese ideal e inhibir el asesinato? ¿Puede el asesino representarse el rostro de su víctima, puede mirarlo una vez perpetrado el crimen? Ángela Uribe Botero dice: «El cuerpo muerto le habla con su mirada al perpetrador, para decirle: "Ha matado usted a un ser humano"» (p. 183). A la imposibilidad de confrontar el rostro y la mirada atribuye ella el ensañamiento con el

---

[203] Appadurai (2007 [2006]) afirma que el terrorismo reemplaza «la paz por la violencia como pilar de la vida cotidiana» (p. 49), de manera que el orden percibido por la gente «se encuentra organizado en torno al hecho o la probabilidad de la violencia» (p. 48), lo cual también implica «una agresión epistemológica» (p. 50). Es frente a este orden perverso que es necesario situar en el horizonte la posibilidad de imaginar justicia, equidad, la posibilidad de reclamar derechos y respeto por la dignidad humana, una vida que no esté regulada por los abusos de poder, en resumen, una vida social en paz.

cadáver de las víctimas durante el periodo de La Violencia en Colombia.

El *rostro* es principio del reconocimiento del otro y metonimia de su humanidad; esto, en el contexto del conflicto violento, es decir, el tipo de conflicto que significa no vernos, no escucharnos, no reconocernos: ser incapaces de representarnos el rostro de un otro concreto como vía de acceso hacia todo lo que hace que otro ser humano sea como yo; el tipo de conflicto que reduce al otro a la *invisibilidad* en tanto individuo y a la *monstruosidad* como parte de un colectivo que se percibe muy distante, incluso potencialmente enemigo, en los términos en los que analiza la cuestión Carolin Emcke.

Esta distorsión perceptiva del otro, su reducción a estigma y a estereotipo, se construye dentro de unos *marcos culturales* que producen las ideas de lo que soy y lo que excluyo de mi identidad, lo que no concibo y no reconozco. Tal brecha entre nosotros y los otros es remarcada por lo que Judith Butler llama marcos de guerra. Los marcos culturales señalan qué vidas pueden ser despreciadas y, sobre la base de esta distinción radical, los marcos de guerra añaden cuáles vidas pueden ser quitadas. Apuntan a deshumanizar en dos frentes: primero, borrar la humanidad de la víctima, borrar su rostro para proyectar sobre ese lugar vacío la imagen de un ser despreciable o de un monstruo, y, segundo, poner en suspenso la humanidad del ofensor, atrofiar su capacidad de empatizar y la conciencia moral que se derivaría del *ideal del yo* antes descrito, incluso transformarla en una conciencia heroica distorsionada, como lo observa Arjun Appadurai.

Los marcos culturales se reproducen en las narrativas de la producción cultural, desde *La odisea* hasta las películas de acción hollywoodenses en las que hay unas vidas dignas de ser nombradas y honradas —las de los héroes y los de su linaje— y otras tan prescindibles como los peones en el ajedrez. En cada relato, como apunta Emcke, se condensan «las normas, las líneas divisorias […] para separar el *nosotros* de los *otros*» (p. 109).

¿Cuál puede ser el rol de la literatura en la movilización de esas líneas divisorias y la reconfiguración de estos marcos culturales para **1)** asomarnos al conflicto con un ánimo perlaborativo, en el sentido de Lyotard, **y 2)** producir nuevas epistemologías de la escucha, o nuevas *gramáticas* como las denomina María del Rosario Acosta López (2017), es decir, nuevas formas de relacionarnos con los otros? Esta es una pregunta central de esta investigación, y la obra de Hernando Téllez da algunas pistas para responderla:

5.4.1. El rostro del enemigo y la piel como límite moral

En el microcuento *Melografía* (1992 [1977]), de tres párrafos, Jairo Aníbal Niño recrea un mundo maniqueo en el que los agentes del Estado encarnan toda la maldad y los revolucionarios, todo lo bueno: la imaginación, el amor, la amistad, la creatividad, la resiliencia. Los unos se hacen receptores de nuestra animadversión y los otros, de nuestra empatía. Individualmente son invisibles —el único rasgo que se atribuye a uno de los *tiras* es una sonrisa malévola en la que destaca «el brillo de sus colmillos de oro» (p. 51), y colectivamente son monstruosos —ese rasgo de opulencia y animalidad, por ser el único dado, en cierto sentido se extiende a todo el grupo—. No hay ningún rasgo de humanidad en el enemigo, ni la más mínima inquietud sobre las motivaciones de su maldad. Son malos. Punto.

De los diecinueve cuentos que conforman *Cenizas para el viento* (2006 [1950]), de Hernando Téllez (1908-1966), ocho se sitúan en el marco de conflictos violentos: dos de ellos aluden a la Segunda Guerra Mundial y seis a un conflicto armado no localizado explícitamente, pero que es inevitable asociar con La Violencia y las violencias que tomaron forma en ese periodo en Colombia. Para esta primera sección quiero poner en relación dos de ellos: «Victoria al atardecer» y «Espuma y nada más».

La tensión central del primero radica en que un francés exiliado durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad que bien podría ser Bogotá, se ve obligado a trabajar con un alemán orgulloso de los avances bélicos de su país sobre Francia: su enemigo, como lo define la voz narradora: «Dijo su nombre y extendió cortésmente la mano al enemigo» (p. 91). El narrador inicialmente presenta al francés desde una mirada local, distanciada: para los locales el francés bien podría ser inglés o nazi, y más adelante empieza a focalizar en la perspectiva del francés: la guerra, lejana, de la que ha tenido que huir, lo alcanza por cuenta de su sufrimiento y de su rencor; sus representaciones de la relación laboral se hunden en asimilaciones bélicas: «El alemán le había tomado confianza, lo trataba como si realmente fuese prisionero suyo» (p. 92), dice el narrador, y más adelante muestra en primera persona el pensamiento del francés: «Ama a su patria, como yo amo la mía, y se considera, además, victorioso, responsable entre ochenta millones de nazis, de una gloria formidable y abrumadora… No hay duda de que, transformado en soldado […] me habría asesinado sin vacilación» (p. 93).

Enemigo, en ese contexto, para quien no logra sustraerse de los marcos de guerra, no puede significar sino alguien que, en otro contexto mataría y que, por tanto, debe morir, a pesar de que también se reconoce con ambivalencia que el contexto es otro: «Aquí estoy con el enemigo a dos pasos […] Y qué infinita paz, qué completo bienestar nos rodea» (p. 95). Sin embargo, la tensión se intensifica y el desenlace se hace obvio cuando aparece en escena un cortapapeles. Quiero resaltar que en este cuento en el que el asesinato es permitido, el rostro del *enemigo* no es mostrado. ¿Habría podido matarlo si tuviera un rostro o, más bien, el autor le habría podido dar licencia para hacerlo si la narración hubiera hecho ese rostro visible? ¿Hasta qué punto en la imaginación de autor y lector se experimenta más claramente la transgresión del límite moral, la abyección, cuando víctima y victimario reconocen un rostro el uno en el otro? Por falencias narrativas, este asesinato no pasa de ser de tinta sobre papel, no llega a ser leído como experiencia, sino exclusivamente como ficción.

El *leit motiv* del encuentro con el enemigo y la posibilidad de matarlo se reitera en «Espuma y nada más», de 1956, un cuento mucho más logrado —uno de los mejores de la narrativa colombiana—. En este cuento el enemigo tiene nombre y rostro: «Le calculé cuatro días de barba. Los cuatro días de la excursión en busca de los nuestros. El rostro aparecía quemado, curtido por el sol» (p. 11). Quien narra en primera persona es un barbero revolucionario que debe atender al capitán Torres, un viejo conocido cuyo rostro observa por primera vez: en otra ocasión, «el espectáculo de los cuerpos mutilados me [había impedido] fijarme en el rostro del hombre que lo dirigía todo y que ahora iba a tomar en mis manos» (p. 12).

La tensión central que experimenta el barbero es entre su ética profesional y su compromiso revolucionario: «Sí. Yo era un revolucionario clandestino, pero también un barbero de conciencia, orgulloso de la pulcritud de su oficio». La navaja pule la piel, límite moral que no debería ser transgredido: «Los poros podían abrirse, diminutos, y soltar su perla de sangre. Un buen barbero como yo finca su orgullo en que eso no ocurra a ningún cliente» (p. 13). La instancia limítrofe se remarca: «No hay nada más tierno que la piel de un hombre y la sangre siempre está ahí, lista a brotar» (p. 15).

Torres atiza el sentimiento de enemistad prometiendo nuevos escenarios de exposición sádica de los revolucionarios capturados, y el barbero considera la posibilidad de matarlo:

«¿Y qué? ¿Asesino o héroe? Del filo de esta navaja depende mi destino» (p. 15); «tan fácil como resultaría matarlo. Y lo merece. ¿Lo merece? ¡No, qué diablos! Nadie merece que los demás hagan el sacrificio de convertirse en asesinos» (p. 14).

Cabe discutir si hay un rasgo perverso en el militar: querer convertir al protagonista en un asesino. Esto implicaría que privilegiaría el valor de su placer perverso sobre su propia vida, lo cual no tiene asidero en su caracterización. Su perspectiva es otra: sabe que el barbero no es un asesino. Queda, sin embargo, otro placer perverso que no se puede descartar: simplemente tentarlo, poner en su alma la posibilidad de ser un asesino. Es un aspecto indeterminado del relato que no exige ser determinado en la imaginación de quien lee, admite permanecer abierto, incierto. Más allá de esto, sí se puede considerar que el militar sí logra trasladar ese pensamiento al lector: el ánimo vengativo, bajo la apariencia de afán justiciero; pero esta idea es contrastada dialógicamente, tiene una contrapartida: la atención al rostro del enemigo, el cuidado de este en tanto persona y el cuidado de sí: *yo no hago esto; no soy un asesino*. En cualquier caso, los dos hombres obedecen a circuitos de autonomía diferentes: el militar debe disuadir al enemigo mediante la violencia, y debe matar; no se plantea que tenga alternativa a escarmentar a los simpatizantes de la rebeldía asesinando a los capturados. Aun así, matar no es un placer: «Matar no es fácil, yo sé por qué se lo digo». Matar es su fatalidad. Para el barbero, en cambio, sí hay alternativa: él no mata; él cuida.

A diferencia de «Victoria al atardecer», en «Espuma y nada más», Téllez logra que la lectura se convierta en experiencia, es decir, que quien lee viva, junto con el barbero, los impulsos de odio, que se abisme en la posibilidad del desbordamiento de la sangre y se atraviese el límite hacia la abyección. El enemigo tiene un rostro; el enemigo sobrevive. Pero hay más: detrás del rostro del enemigo hay una experiencia compleja de la vida que se insinúa en su frase final: «Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo» (p. 15). Y entonces, el rostro del enemigo despiadado, del sádico, adquiere nuevos matices, visibles porque, sobre el impulso violento, se ha impuesto una ética del cuidado; precisamente, del cuidado del límite, de la piel del rostro.

5.4.2. El rostro, su ausencia y la máscara

Ricœur (2013 [1990]) dice que «mientras que Kant colocaba el respeto a la ley por encima del respeto a las personas, con Lévinas el rostro singulariza el mandato» (p. 374). Con excepción de «Victoria al atardecer», en los cuentos de Hernando Téllez enmarcados en el conflicto violento, el enemigo tiene un rostro. Incluso lo tiene el cómplice de los violadores en «Lección de domingo». El rostro nos recuerda que es humano y que los humanos, sin dejar de serlo, pueden hacer el mal. Se alcanzan a sospechar las circunstancias del enemigo en ese «Matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo». A veces se alcanza a sospechar el azar de la enemistad: el francés y el alemán no son enemigos por algo que se hayan hecho, sino por la contingencia de una línea fronteriza. En el impecable cuento «Sangre en los jazmines», a través de la perspectiva ingenua de mamá Rosa, se señala el azar de quedar en un bando o el otro y, con ello, el absurdo de la guerra: «Se mataban los unos a los otros desde hacía meses. Pedrillo [su hijo], como los demás, había entrado en la fiesta. Y de seguro que Pedrillo debía también unas cuantas vidas» (p. 33). Y ahora que llegan los enemigos por su hijo, mamá Rosa no puede evitar ver en las caras «nada siniestras» de los enemigos algo del rostro de su propio hijo: «Son como Pedrillo, tan jóvenes como Pedrillo» (p. 34). La aparición del rostro da relieve humano al personaje y produce, como efecto, en quien lee, algún grado de empatía para que matar y aceptar las muertes ajenas no sea fácil.

Quizás como efecto de un pudor no consciente, en los cuentos de Téllez, para que el enemigo no merezca el reconocimiento como humano, se omite la alusión a su rostro, y si lo tiene y persiste en su maldad, no mira, es incapaz de sostener la mirada, como ocurre con Arévalo, en el cuento «Cenizas para el viento»: «estaba cabizbajo, no miraba a Juan ni a Carmen», quienes serán sus víctimas. Una vez cometido el crimen, a diferencia de su compañero sin rostro «mucho más entusiasmado», Arévalo se mostrará «taciturno» (p. 22). Entre los villanos de los cuentos de Téllez, tener o no tener rostro produce algo así como grados de villanía.

La disposición para matar, en su obra, debe corresponderse con una ausencia de rostro, como metonimia de ausencia de humanidad; la disposición para matar, debe ser una máscara, como se expresa metafóricamente en el cuento «Preludio»: «La gente llevaba superpuesto sobre su rostro, el rostro de la revolución» (p. 43). La violencia como

sobrerrostro, artificio, mascarada del que se dice revolucionario espontáneamente, porque cayó un machete en sus manos, y «la revolución no se equivoca […] si están repartiendo machetes, algo habrá que cortar, algo habrá que defender, y a alguien habrá que matar» (p. 44).

Para Téllez, en los cuentos de *Cenizas para el viento*, el rostro es la marca de la humanidad y, donde hay humanidad cabe algún grado de empatía[204]. Quien tiene rostro puede ser el enemigo que, entonces, ya no puede ser concebido, a secas, como un monstruo, aunque sí, quizás, como un ser humano que cometió actos monstruosos. Se trata, probablemente de un pudor no consciente por parte del escritor. Concebir que un ser humano asesine cruelmente a otro tiende a resultarnos inconcebible; si hace eso, para que lo toleremos, debemos suplantar su rostro por una máscara monstruosa, necesitamos elidir los rasgos humanos en su rostro. Según el análisis de Uribe Botero, lo mismo ocurre con los asesinos más despiadados durante La Violencia: se cambian el nombre que, como una máscara, les permite cometer sus crímenes como si los cometiera otro.

En esta ocasión me ocupé del rostro del enemigo, pero la resistencia frente a los marcos culturales —entre ellos los de guerra— que anulan la otredad requiere precisamente que seamos capaces de representarnos todos los rostros invisibles/invisibilizados de los individuos que esos marcos nos hacen concebir como ajenos a lo que somos —esto lo amplía Carolin Emcke—. Dar un rostro es dar visibilidad a diversos modos de ser humano, ensanchar la capacidad de escucha de quien lee, procurar una «pluralización de las perspectivas» (p. 195), en palabras de Emcke; en los casos extremos, abrirlas hacia la restauración de lo que Shriever llama «una ética para los enemigos»; generar resistencia frente a los marcos de guerra que nos llevan a justificar la muerte de aquellos que esos

---

[204] Si bien el rostro es un significante privilegiado del concepto de *rostro* de Lévinas (2002 [1961]), se puede concebir que otros significantes pueden tener el poder de evocarlo, es decir, de patrocinar que, aunque el rostro no sea visible o no sea central, otro elemento induzca a preguntarse por el *rostro*. En entrevista con Padilla, Doris Salcedo dice lo siguiente sobre las armas que usó para su obra *Fragmentos*, construida con 37 toneladas de armas que entregaron las Farc tras su desmovilización: «Nunca había tenido acceso a las armas y de pronto descubro que están absolutamente personalizadas: talladas en la parte de madera, con nombres, con chaquiras, con florecitas, con cintas, completamente decoradas. Me impresionó ver cómo eran las compañeras de estos seres, que su vida dependía de ellas y que ellos consideraban que hacían parte de su identidad» (Salcedo y Pinilla, 2018).

mismos marcos o los marcos culturales que los anteceden nos hacen considerar como inferiores, indeseables o enemigos: en resumen, sin rostro y sin humanidad.

5.4.3. Una ética para los enemigos

En su defensa de una *ética para los enemigos*, Shriver (1995) concede que la posibilidad de empatía con estos en el contexto de la guerra parece ajena a la experiencia de la mayoría de personas que participan en las batallas; aun así, considera que la empatía, sea antes o después de la violencia o mientras esta tiene lugar, es un requisito esencial para superar la enemistad, sin perder de vista que ambos bandos en disputa cometen atrocidades a ojos de sus contendores (p. 125).

Frente al precepto de «amar al prójimo como a sí mismo», Freud (2013 [1930]) se pregunta «¿por qué tendríamos que hacerlo?» (p. 107) y añade a este cuestionamiento, de un lado, la capacidad que posee ese prójimo de hacerme daño y, de otro, el carácter unilateral de este mandamiento, al punto de incluir el deber de «amar a los enemigos» (p. 109). El prójimo es, para cada uno, «un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirla, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo» (p. 110). Y concluye: «la existencia de tales tendencias agresivas […] es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos» (p. 111).

Concibe la cultura como un proceso «puesto al servicio de Eros, destinado a condensar en una unidad vasta, en la humanidad, a los individuos aislados, luego a las familias, las tribus, los pueblos y las naciones» (p. 122). La expresión supraindividual del superyó, en particular en lo que se refiere a los ideales sobre las relaciones de los seres humanos entre sí, es la ética que

> debe ser concebida como una tentativa terapéutica, como un ensayo destinado a lograr mediante un imperativo del super-yo lo que antes no pudo alcanzar la restante labor cultural. Ya sabemos que en este sentido el problema consiste en eliminar el mayor obstáculo con que tropieza la cultura: la tendencia constitucional de los hombres de agredirse mutuamente (p. 147).

Para Freud, el mandamiento «amarás al prójimo como a ti mismo», «es el rechazo más

intenso de la agresividad humana y constituye un excelente ejemplo de la actitud antipsicológica que adopta el *super-yo* cultural», y aunque cataloga dicho mandamiento de «irrealizable» (p. 148) o de conducir a culturas neuróticas (p. 149), frente a este escepticismo, de un lado, habría que señalar un posible error de Freud al homologar la ética, en su carácter supraindividual, como polo normativo de la cultura, y el superyó individual, en gran medida por obviar que la ética es resultado de un proceso reflexivo e intersubjetivo plenamente consciente, lo cual la diferencia del superyó. La ética, además, implica tanto amor (en la medida en que procura el vínculo) como una forma de agresividad (por su carácter normativo), y no solamente amenaza de castigo, como ocurriría con el superyó. De otro lado, está el propio reconocimiento de Freud de que no hay otro camino que el de la ética de contención de la agresividad:

> El destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. […] Sólo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario (p. 151).

Al respecto, Gómez Sánchez (2013 [2007]) destaca que Freud pone de manifiesto la dificultad de aplicar este precepto, «pero, al mismo tiempo, su necesidad social, a fin de intentar limitar la agresividad humana» (Gómez Sánchez, 2013 [2007], p. 41).

En Colombia, tras el acuerdo de paz con las Farc, ha habido una apertura artística a explorar el rostro del guerrillero, a hacer aproximaciones diversas a sus vivencias pasadas y presentes, a sustraerlo de su etiqueta de *enemigo*. En referencia a su documental *La paz* (2019), en el que se muestra la vida cotidiana de un frente de las Farc en el departamento del Cauca, desde un poco antes del cese el fuego hasta días después del plebiscito, en el marco de los diálogos entre Estado y guerrilla que condujeron a un acuerdo para su desmovilización, su director, Tomás Pinzón, afirma:

> Mi documental muestra no solo que el conflicto existió, sino que ese conflicto tiene cara humana así siempre nos hayan dicho que es el "enemigo". Yo les puse una cara a estos enemigos que, evidentemente, vivían en un campamento de las Farc. El documental, por ser una observación que busca la condición humana dentro de la guerra, puede dar unas claves para que la gente entienda que la paz es primordial (Pinzón y El Espectador, 2019).

Ricœur (2000) dice que «del amor se espera precisamente que convierta al enemigo en amigo» (p. 616). No es amor al otro, sin embargo, lo que le impide al protagonista de *Espuma y nada más* asesinar al enemigo. De un lado, es capaz de reconocer en este un *rostro*, así no sea uno amado, y, de otro, expresa otro amor que, sin ser de tipo narcisista, dirige hacia sí mismo: se trata de una estima de sí que se traduce en cuidado de sí, de su *ideal del yo*, podría decirse, un yo que no es y no puede convertirse en el de un asesino. La contracara del rostro del enemigo es su propio rostro, que no puede menos que acatar el mandato que emana de este: no matarás.

Se ocupan de las víctimas, pero también del conflicto mismo. Más que dividir el mundo entre verdugos y víctimas, visibiliza los estragos de la violencia en el ámbito de lo humano, y en esa medida no apunta al odio sino a la «precisión» y a la «sutileza», a «esa diferenciación que reconoce a cada persona como ser humano con todas sus características e inclinaciones diversas y contradictorias» (Emcke, 2018 [2016], p. 14) y así invita a pensar una «ética para los enemigos».

5.5. Estéticas de la ternura: la mirada atenta

La palabra media en la búsqueda humana fundamental de salir de nosotros mismos y generar comunidad. Pero el asunto en el que quiero centrarme no es la palabra, en general, sino la palabra tierna, a través de la cual nos dirigimos al otro con consideración, reconocimiento y compasión. Con amor, puesto que nuestro vínculo con los otros siempre debería ser amoroso, incluso con aquellos que se sitúan en orillas ideológicas diferentes de las nuestras, incluso con aquellos que consideramos o nos consideran enemigos. Al referirme a la palabra amorosa, tierna, intento proponer unas estéticas de la ternura, que trascienden el arte, así sea en forma de éticas de la ternura, es decir de tomas de conciencia respecto a los otros en su fragilidad, en sus precariedades y en el deseo de no apresurarnos a juzgar, descartar, excluir y odiar, sino de detenernos a imaginar lo que podemos tener en común con el otro y a intentar comprender lo que no tenemos en común. A eso apunta la ternura: a la mirada atenta frente al mundo y principalmente frente a los otros. Mi enfoque no es religioso, pero en pos de culturas de no violencia, de perdón, de respeto por la diferencia y por todas las diversidades humanas, y más allá de lo humano, suscribo plenamente el mandato bíblico de amar al prójimo. Con miras a ilustrar en qué consisten

las estéticas de la ternura, y cómo pueden dar forma a la memoria, propongo el análisis de dos obras plásticas de artistas colombianos: *El instante de las cosas* y *De qué sirve una taza*.

5.5.1. El instante de las cosas

El instante de las cosas (2019) es el trabajo de grado de maestría en Artes Plásticas de Alirio Cruz Cabrera, uno de cuyos productos estuvo exhibido en su momento en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Incluye acciones performativas, instalaciones y un video. El trabajo escrito está dividido en tres capítulos: 1. La almohada y la carta, 2. El pañuelo y 3. El polvo. Parte de una pregunta por la pérdida de la memoria de su generación respecto al Bogotazo, cuestión que decide abordar tomando como referente la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, situada en Bogotá, en la calle 42 con 15, en una «manzana en ruinas», según sus propias palabras, en la que lo único que se mantiene en pie es la casa, aunque no la casa completa ni íntegra, puesto que en décadas anteriores se le cayó un pedazo y se vio atravesada por fracturas. Según cuenta Cruz Cabrera, de esta casa su primera impresión es la de un lugar «vaciado», «abandonado» y en el que «el polvo se estaba acumulando».

Gaitán fue enterrado inicialmente en la sala de la casa, donde, en lugar de la tumba visible, hay un pedestal que la cubre. En 1988, sus restos fueron trasladados al patio, sembrados, a propósito del lema que se usó entonces: Gaitán semilla. La puerta de la casa es la puerta de la oficina de Gaitán, al lado de la que fue asesinado en 1948. La casa, desde luego, es un significante de Gaitán, de su asesinato, de su legado, de su ausencia-presencia. Es lo que queda de Gaitán, es sus restos, entre lo ruinoso y la pretensión monumental.

Previamente, como parte de su búsqueda artística, Cruz Cabrera había ido acumulando pañuelos de su padre y de su abuelo, objetos del mundo masculino, en espera de descubrir qué podía hacer con ellos, y, durante su investigación sobre las memorias del Bogotazo, encontró una imagen en la que se veía a unos hombres que, tras la muerte de Gaitán, mojaban sus pañuelos en la sangre del líder político. El artista decidió reproducir este gesto, recogiendo, con pañuelos blancos, el polvo acumulado en la casa. Tal imagen la asocia con la de la Verónica, quien le habría limpiado el rostro a Cristo, para, de algún modo, conservarlo, metonímicamente, a través de su sudor. Él cuenta que se lo planteó

en estos términos: «Yo soy la Verónica, soy una versión contemporánea de la Verónica».

Para Cruz Cabrera, se trata de un gesto de cuidado, femenino, tanto el de la Verónica como el de limpiar la casa, abrir las ventanas… darle un gesto de afecto. En este sentido, cuenta que mientras limpiaba el marco de la tumba de Gaitán, recordó a su abuela limpiando la lápida de su abuelo. «A mí no me interesaba llegar a la certeza histórica», dice él. «Yo no quería hablar del asunto político del Bogotazo, sino que me interesaba ocuparme de la casa, de su descuido y de la falta de afecto».

Con los pañuelos resultantes decidió hacer una especie de mortaja que, en una instalación, acompaña la imagen de los hombres recogiendo su sangre. Él propone interpretar esta imagen en relación con la fotografía de Sady González del funeral de Gaitán, en la que una bandera de Colombia, pero a blanco y negro, cubre el ataúd, y con *Milagro de la hostia profanada* (1465), de Paulo Uccello, y la *Igualdad ante la muerte* (1848), de William Bouguereau. En la fotografía de Sady González, la bandera no cubre el cuerpo, sino el ataúd; aun así, en el marco de esta relación entre imágenes y a través de un desplazamiento metonímico, Cruz Cabrera propone concebirla como una mortaja.

El pañuelo impregnado de sangre hace pensar en «el trapo rojo», el símbolo masculino que se agitará en el periodo de La Violencia; sin embargo, en la obra de Cruz Cabrera, la sangre se reduce a polvo, así como la bandera se destiñe en la mortaja.

Con el nombre *El instante de las cosas*, Cruz Cabrera quiere aludir al breve umbral en el que las cosas dejan de serlo, en sentido estricto, para convertirse en algo más: el pañuelo se transforma en reliquia al tocar la sangre del mártir, la casa se transforma en museo. El título recoge dos elementos centrales: los objetos y el tiempo. El tiempo que, por ejemplo, transforma la sangre en polvo, y los objetos que, al cargarse afectivamente, cambian de uso y de significado.

Esta obra da cuenta de una oposición entre dos momentos conectados a través del modo de significación metonímico: Gaitán, la sangre; Gaitán, la casa; la casa, el polvo; la sangre, el polvo; Gaitán, el polvo. El primer momento es el de la inmediatez de la pérdida, que convierte a Gaitán en mártir y despierta un ánimo vengativo: la sangre y el trapo rojo. Ese primer momento es el de la memoria dolida, en *pathos*, y del «pensamiento fuerte»: la certezas, los enemigos, los maniqueísmos, el país partido en dos. El segundo momento

es el de las mediaciones: de un lado, la del tiempo transcurrido y, de otro, las mediaciones propiamente estéticas, incluidas las obras que Cruz Cabrera elige como referentes culturales. El trapo rojo es ahora el trapo sucio, la bandera es la mortaja, de Gaitán queda la casa, de la sangre el polvo. El segundo momento es, o bien de la memoria sosegada, o bien del olvido, según se evalúe, y, en cualquier caso, es el tiempo del «pensamiento débil» (concepto desarrollado por Gianni Vattimo): Cruz Cabrera dice que no le interesa la certeza, sino el cuidado y los afectos.

Por otra parte, los gestos «femeninos» de afecto y cuidado son sucedáneos de los «masculinos», vindicativos y violentos, y es precisamente un cuerpo masculino el que encarna la mediación. En lugar del cuerpo erguido y vociferante del mártir, tal como suele representarse a Gaitán, la imagen predominante en *El instante de las cosas* es la del cuerpo del artista, hincado y silente.

La acción de limpiar el polvo con los pañuelos, de un lado articula los gestos masculino y femenino y, de otro, aúna los objetos y el tiempo. El polvo simboliza su paso, pero con una connotación especial: es el tiempo que deteriora las cosas, que las transforma en apenas vestigios, que las borra. Y, sin embargo, el pañuelo es capaz de retener el polvo y, entonces, rescatar de la nada ese pasado a punto de borrarse. Contiene la memoria sosegada, débil, diferente de la memoria de la sangre. El pañuelo es la memoria, y el polvo y la sangre son dos de sus formas. El pañuelo, en blanco, neutro, vacío, adquiere relieve a través del polvo y el polvo adquiere forma en el pañuelo. Se dan sentido mutuamente. Finalmente, este gesto, el de limpiar el polvo con los pañuelos, significa una tercera articulación o puesta en tensión: entre el olvido y la memoria, pero una memoria sosegada.

5.5.2. De qué sirve una taza

De qué sirve una taza es una obra fotográfica, en construcción desde 2014, de los artistas Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisález, acerca del conflicto armado en los Montes de María, departamentos de Bolívar y Sucre, la cual fue expuesta en 2017 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 2017. La conciben como un «cementerio de objetos callados» que dan cuenta de la guerra y, sobre todo, de las vidas implicadas en ella. Se trata de objetos abandonados, incluso décadas atrás, en campamentos de las Farc que fueron

bombardeados por el Ejército y que van siendo borrados por la acción de la naturaleza.

El nombre de la serie se deriva del grabado homónimo (1812-1814) de Goya, el número 59 de la serie *Los desastres de la guerra*. En este, en medio de cadáveres, hay dos mujeres: una de ellas herida, quizás agonizante, quizás sea la doliente de alguno de los muertos; la otra, en un gesto compasivo, amoroso, le da a beber de una taza. La taza, en el centro de la composición, en medio de la guerra, la destrucción y la muerte, es el símbolo de la caridad y la humanidad. ¿En qué consiste ese gesto en la obra de Echavarría y Grisález? Antes de intentar responder eso, analicemos algunas de las fotografías de la serie:

Un caset, entre el rastrojo, en el que está tallada la frase «Te amo». Alguien amó, alguien fue amado. Unas botas militares, casi totalmente devoradas por la selva, con las que alguien la transitó. Un camuflado bordado en hilo verde con el nombre de quien lo vistió: «Maryeli». Ropa interior de Margot, bordada bellamente: ¿quién bordaba tan bonito?, ¿cuánto tiempo le tomaba? Una cajita de sombras, la escobilla de una pestañina: ¿cómo serían esos ojos enmarcados en azul o café o verde, cómo miraban, cómo brillaban al sonreír? Una colonia masculina. Ellas se maquillan, ellos se perfuman; se embellecen, procuran lo bello. La pañoleta de Pedro, de quien se sabe, gracias a los guías, que era de la región y murió en combate: ¿él mismo bordó su nombre o quién se lo bordó con tanto cuidado? La cuchara y la pañoleta marcadas, de Luz Marina, quien, con apenas un año en las filas, murió en combate. Una máquina de coser corroída: en Cerro Pelado era la sastrería; Rubiro era el sastre, antioqueño. Objetos de enfermería, tazas, ollas, platos de peltre, peinillas, brasieres; marcados, sin marcar. Y alguien curaba, y alguien comía, y alguien se ponía bello para una cita. Objetos rotos, estragados, quemados, aplastados, comidos por el musgo.

Echavarría y Grisález caminan la selva junto con su equipo; como arqueólogos, desentierran y hacen hablar a los objetos; los rescatan de la maleza que se los va tragando. El vestigio llama un relato, con un protagonista, a veces provisto de nombre, y un contexto, casi siempre desafortunado, en el que, sin embargo, hay más vida que la guerra. Pedro, Margot, Maryeli, Adela… Cada uno, una vida, un relato que el trabajo de estos artistas permite que sea narrado, así sea solamente en la imaginación del observador.

¿De qué sirve, pues una taza, más allá del gesto bondadoso de dar de beber para calmar

la sed? En la obra de Echavarría y Grisález no se da a beber, sino que se da a imaginar, a quienes no sabemos, a quienes no hemos estado allí, cómo puede ser la vida de los otros, para que podamos darles cierta concreción y dimensión humana. ¿No está —o no debería estar— toda expresión artística orientada a darnos a beber una aproximación al reconocimiento de los otros, una visión tierna de su existencia y su singularidad?

5.5.3. Ternura

En su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura de 2018, Olga Tokarczuk aboga por un narrador tierno, «una perspectiva desde donde se puede ver todo […] reconocer el hecho último de que todas las cosas que existen están mutuamente conectadas […] incluso si las conexiones entre ellas aún no nos son conocidas». Y esta mirada tierna debe abarcar los objetos: «La ternura personaliza todo con lo que se relaciona, lo que hace posible darle una voz, darle el espacio y el tiempo para que exista y se exprese [...] La ternura es la forma más modesta de amor. [...] Aparece donde miramos de cerca y con cuidado a otro ser, a algo que no es nuestro 'yo'». La define como

> una profunda preocupación emocional por otro ser, su fragilidad, su naturaleza única y su falta de inmunidad al sufrimiento y los efectos del tiempo. La ternura percibe los lazos que nos conectan, las similitudes […]. Es una forma de mirar que muestra al mundo como vivo, interconectado, cooperante y codependiente […]. La literatura se basa en la ternura hacia cualquier ser que no sea nosotros».

En un sentido similar, en *La expulsión de lo distinto*, Byung-Chun Han (2017 [2016]) afirma que «la mirada amorosa [...] *redime* del estado de indigencia, de modo que tal conocimiento viene a ser "análogo a la redención". [...] El conocimiento entabla una referencia amorosa con su objeto en cuanto *distinto*» (p. 14). Para Han (2017 [2016]), «lo único que libera a las cosas de las coerciones del sujeto de la acción es la *observación sin violencia*, la *cercanía en la distancia*» (p. 97). Esto es la cercanía *tierna*. En esa cercanía, lo observado adquiere un relieve afectivo, un reconocimiento. Esto hace, a su juicio, el poema: «El poema llama también a una cosa, se la encuentra en lo que ella tiene de alteridad y entabla una relación dialógica con ella» (p. 101).

Y un lugar privilegiado para esta observación atenta, amorosa y tierna es la imaginación artística. En *Justicia poética*, Martha Nussbaum (1997 [1995]) dice que «la visión interna

o fantasía, la gran caridad del corazón, alimenta una interpretación generosa del mundo». Esto gracias a la capacidad de la fantasía

> de dotar a una forma percibida de una significación rica y compleja; su generosa interceptación de lo visible, su preferencia por el asombro sobre las soluciones adocenadas, sus movimientos juguetones y sorprendentes, deleitables en sí mismos; su ternura, su erotismo, su reverencia ante la mortalidad humana (p. 68).

¿Sirve de algo el arte?, puede ser el subtexto de la pregunta «¿De qué sirve una taza?», especialmente en un contexto como el de la guerra. Su *utilidad*, desde luego, es modesta, pero, al mismo tiempo, fundamental. Otra forma de plantearse la cuestión tiene que ver con la idea de un mundo interconectado en el que, sin embargo, las conexiones no son visibles. Darles visibilidad es fundamental para nuestra supervivencia como especie y nuestra especificidad humana. Esa visibilidad sutil es el conocimiento que nos da el arte. Sobre esta conexión real y desconexión aparente, dice Tokarczuk irónicamente: «nuestro almuerzo no tiene nada que ver con una enorme granja de ganado, o mi nuevo portátil con una fábrica en mal estado en algún lugar de Asia. Todo está separado de todo lo demás, todo vive aparte, sin ninguna conexión [...] ¿Cómo vamos a escribir, cómo vamos a estructurar nuestra historia para que sea capaz de elevar esta gran forma de constelación del mundo?».

La respuesta es, de nuevo, la ternura, aun si, en relación con las memorias del daño, se queda corta en la expresión del dolor ajeno. (Quizás sea imposible que no se quede corta). La ternura se expresa como *mirada atenta*, expresión compasiva de reconocimiento de las existencias ajenas y de su precariedad. El odio, como se señaló en el capítulo anterior, se desprende de unos marcos que desalientan la atención y la precisión. Así lo observa Emcke (2017 [2016]):

> El odio es siempre difuso. Con exactitud no se odia bien. La precisión traería consigo la sutileza, la mirada o la escucha atentas; la precisión traería consigo esa diferenciación que reconoce a cada persona como un ser humano con todas sus características e inclinaciones diversas y contradictorias (pp. 13-14).

En esa medida, señala, «solo se puede combatir con lo que a ellos se les escapa: la observación atenta, la matización constante y el cuestionamiento de uno mismo» (p. 19). Y la mirada atenta es una expresión de la ternura, atravesada por la imaginación de lo

inaudible y lo invisible dentro de los marcos habituales. Novo (2009) apunta que, para Arendt, «pensar poéticamente es […] materializar lo invisible y así convertirlo en algo susceptible de ser experimentado» (p. 12). La verdadera imaginación, entonces, consiste en procurar representarse al otro y lo otro, lo que excede nuestra experiencia, nuestra ideología, nuestros dogmas, prejuicios y taras. Además del *a quién* de la mirada, esta requiere un *cómo* particular. La atención de la mirada supone una disposición contemplativa, así, con Han (2017 [2016]), «cuando el sujeto de la acción se retira, cuando se vence su ciego apremio al objeto, las cosas recuperan su alteridad, su enigma, su extrañeza, su misterio» (pp. 97-98).

Ser receptivos frente a la *pluralidad del mundo* requiere esa apertura imaginativa al exceso, que parte, también, de la mirada atenta con que lo deberíamos observar. Como afirma Adichie (2018), «no podremos entender el mundo si seguimos fingiendo que una pequeña parte de él representa al mundo en su totalidad». Esto debe orientar la mirada en dos direcciones: lo invisible de lo visible, lo familiar renovado por una disposición a captar su rareza, su anomalía, su precariedad negada, su adaptación doliente a los marcos de lo mayoritario y reconocido, y lo siempre invisible, lo precarizado más allá de la precariedad que tenemos en común por nuestra humanidad. En entrevista con Hernández Velasco, Gomá dice que, cuando en una sociedad, «prevalecen las personas débiles, los viejos, los niños, los pobres, los enfermos, las minorías… Esa sustitución de la ley del más fuerte por la ley del más débil expresa la dignificación de un pueblo». Añade que el reconocimiento de la dignidad, común a todos los seres humanos, implica especialmente la «defensa del individuo frente a la posible tiranía de la mayoría» (Gomá y Hernández Velasco, 2020).

Algo está a punto de derrumbarse, algo está a punto de ser devorado por la selva, algo se está convirtiendo en polvo. No están las personas para dar su testimonio, pero perviven, a duras penas, los objetos, apenas vestigios de algo interconectado con el presente, así solo sea fantasmáticamente. Gaitán mártir, Gaitán sangre, Gaitán cadáver, Gaitán semilla, Gaitán casa, Gaitán polvo. En *El instante de las cosas* (2019), Alirio Cruz Cabrera transforma la rudeza, el ánimo vengativo y la beligerancia, subsiguientes al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, todas estas actitudes asociadas al estereotipo de lo masculino, en gestos «débiles», de cuidado, curación y memoria, a través de acciones performativas e

instalaciones en la casa Gaitán. A partir del grabado de Goya *¿De qué sirve una taza?*, con su obra homónima, Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisález asocian el gesto caritativo, de cuidado, representado en el grabado, con un rol del artista que da cuenta de la humanidad de los actores implicados en la guerra, a partir de los vestigios objetuales de su vida cotidiana en cambuches abandonados en los Montes de María. En las dos obras, se expresa la mirada atenta que carga los objetos de afecto (*catexis*), a través de la metonimia, de un sentido tierno de lo humano y, también en las dos, se propone un viraje hacia atributos asociados al estereotipo de lo femenino como modos *débiles* de construir memoria, de sustraerla a la desaparición y al olvido.

5.6. Conclusiones

En los dos capítulos previos y en el presente, se ha hecho un abordaje teórico de los conceptos de perdón, culturas del perdón y estéticas del perdón. Un eje central de este abordaje ha sido la inquietud sobre cómo el arte y la literatura participan de los trabajos de la memoria, de las culturas del perdón y de culturas de reconocimiento y respeto por la otredad, a través de estéticas del perdón y de otras que les son afines.

En el perdón se juega el bienestar de tres actores: quien hizo daño, la parte agraviada y el conjunto de la sociedad, puesto que lo que se tranza entre venganza y perdón es la posibilidad de restaurar el lazo social: la relación entre la parte agraviada y la parte que hizo daño no es un hilo suelto y prescindible, sino un tejido comprometido en el tramado social. La sociedad queda involucrada de un modo más explícito cuando, por ejemplo, en un clima de polarización, las partes en conflicto la obligan a tomar partido o la agreden bajo la sospecha de que, *si no está conmigo, está con el enemigo*. En conflictos de índole personal, esto puede replicarse en la familia, en un grupo de amigos o en una comunidad pequeña.

El perdón en su sentido más estricto, involucra a los tres actores en la meta de restaurar el lazo social dañado sucesivamente por el daño inicial, por el resentimiento y, en los casos en los que el resentimiento se degrada a tal punto, por la venganza, que reinicia el ciclo instaurando un nuevo daño. Por lo anterior, se pueden evaluar los efectos del perdón tanto en el bienestar de cada uno de individuos involucrados directamente en esta disyuntiva, como en el del conjunto social.

Se ha propuesto entender el perdón en su sentido más estricto, como perdón ideal o paradigmático, pero también en un sentido laxo, que abarca una serie de gradaciones cuyo eslabón mínimo es la renuncia a la venganza: cese del ánimo vengativo y, en segunda instancia, cese del ánimo dolido hacia el otro y de la expectativa de imponerle el pago de las deudas, comprensión de sus motivos y circunstancias (que no es justificación). Igualmente se ha abordado como una predisposición cultural al no juicio, a la comprensión antes dicha o a una actitud compasiva frente a las faltas ajenas, y como un efecto estético que se inscribe en dicha actitud cultural y la promueve.

Fomentar la disposición a otorgar el perdón, con o sin condiciones, favorece la convivencia social, siempre y cuando, por una parte, este otorgamiento no transgreda el cuidado de sí, en la esfera individual, ni dé lugar a una impunidad que incite a la criminalidad, en la social, y, por otra parte, se acompañe del fomento de una cultura de la enmienda y del reconocimiento de la falta, por parte del infractor, lo cual hace preferible el perdón intersubjetivo (condicionado). En cualquier caso, es claro que el perdón no puede ser exigido por el ofensor, aun si ha pagado condena o se ha esforzado por enmendar su falta; tampoco por las instituciones. El perdón es un acto moral; por lo tanto, implica una elección por parte de quien lo otorga.

Adicionalmente, es un modo de elaborar el daño y de darle un lugar en la memoria. La venganza, un exceso tanto de la memoria como de la justicia, al punto de distorsionarlas, puede explicarse en relación con la idea de heridas de la memoria o de memorias en *pathos*. El trabajo de la memoria, que pasa por el perdón, la justicia, la asunción de responsabilidades y la simbolización, es lo que ayuda a curar esas heridas o, al menos, a que sean menos dolorosas. Las heridas pueden ser del alcance de la vida individual, transgeneracionales y culturales, es decir, inscritas en la historia social, en la nacional o en una memoria transnacional, como puede ser el caso de las heridas dejadas por los esclavismos racistas.

Por otra parte, el perdón no es sinónimo, efecto ni causa del olvido, la desmemoria o la ausencia de conciencia del daño, sino una expresión del trabajo de la memoria. No hay olvido, en sentido estricto, como resultado de los esfuerzos por reprimir los recuerdos, negarlos o forcluirlos. La memoria silenciada se mantiene almacenada en las catacumbas del individuo y de la comunidad, y, ante la ausencia de un trabajo de apaciguamiento,

permanece al acecho como un rencor que puede dar paso al odio y a la venganza, o como un afecto innombrado que puede emerger en forma de compulsión de repetición. Y cabe decir lo mismo respecto a un individuo tanto como respecto a una comunidad. El perdón, efecto de los trabajos de la memoria e inscrito en culturas del perdón, es una forma de asumir el pasado sin quedar paralizados o poseídos por él, y de sacar de este un aprendizaje moral tendiente a prevenir el daño y de responderle de una manera más saludable.

En este marco, las estéticas del perdón, de un modo modesto, implican modos de favorecer la transformación de los hábitos culturales para asumir y elaborar el pasado, en especial las tendencias hacia el resentimiento, el odio y la venganza, y para asumir la relación con aquellas personas que no consideramos como parte de nuestra comunidad o no consideramos cercanas a lo que concebimos como nuestra identidad. En esa medida, las culturas del perdón participan de formas deseables de las culturas de la memoria, y, en particular, se caracterizan por su relación estrecha con los trabajos de la memoria, en la medida en que configuran trabajos estéticos perlaborativos. De este modo, sus efectos de perdón (y de revuelta, como se matizó en este capítulo) apuntan a transformar las relaciones con el pasado y con los otros, a través de la empatía, la interrogación y la erosión de las certezas del pensamiento fuerte.

En su agencia cultural, se entienden como expresiones que propenden hacia culturas del perdón, en un sentido amplio, que involucra la apertura cultural a la comprensión, la empatía, la escucha, la ternura... y, en general, a las actitudes favorables al reconocimiento del otro en su diferencia. Como efecto estético, el perdón late desde el texto aunando a quien escribe y a quien lee, si no en una comprensión compartida, en la búsqueda compartida de comprensión. Su modestia se refiere a los límites del arte frente a la vida social, política y cultural: el arte no puede hacer justicia, ni siquiera, realmente, reparar; apenas, ayudar a dar descanso a los fantasmas y *dar de beber* compasivamente a los sobrevivientes, como insinúa la obra fotográfica *¿De qué sirve una taza?*

El perdón, una versión amorosa del padre. A modo de conclusiones

Este trabajo ha apuntado a hacer una propuesta conceptual sobre el perdón, especialmente respecto a su carácter deseable en las *culturas de la memoria* (y en la cultura en general), en las cuales pueden generarse dinámicas que le son favorables (*culturas del perdón*) o lo dificultan (culturas del odio, el resentimiento y la exclusión de los otros), en las que se asimilan justicia y venganza, y el rencor media tanto en las lecturas del pasado como en los modos de relación con otras comunidades, actitud cultural que predispone socialmente a la violencia. La cuestión se ha abordado a través de la articulación entre un problema ético (el perdón como actitud individual y social que favorece la convivencia pacífica), uno estético (cómo se produce en tanto efecto estético y cuáles son las implicaciones de su abordaje literario y cinematográfico) y otro político-cultural.

He procurado abogar por la validez no solo de los ideales exigentes del perdón (Nussbaum y Derrida), sino por sus versiones imperfectas, siempre que, incluso en su imperfección, se favorezca la justicia, la convivencia, la reconciliación (cuando sea posible), el bienestar de quienes han sido víctimas y el perfeccionamiento moral de quienes han hecho daño. Al renunciar a prescribir versiones del perdón tan exigentes que dificulten que este ocurra o que hagan que su ocurrencia imperfecta sea menospreciada, se busca poner el foco no solo en su importancia individual, comunitaria y social, sino también en su dificultad, sus alcances, sus límites y sus excesos. Adicionalmente, se ha abordado el perdón en tanto forma sana de la memoria, resultado de los llamados *trabajos de la memoria*, necesarios en la escala individual del mismo modo que son fundamentales en la social, para evitar estragos como los que describe Volkan.

Aunque he querido pensar el perdón como una cuestión relevante para la humanidad, más allá de los límites de alguna nación en específico, ha sido inevitable que al final del recorrido me haya hecho consciente de una motivación derivada de mi propio lugar en el mundo, como colombiano, en un contexto caracterizado por una espiral de violencia que no ha dado un respiro desde las luchas por la independencia, seguidas por las pugnas entre federalistas y centralistas; radicales y conservadores; liberales y conservadores; Estado, guerrillas y grupos paramilitares; Estado y organizaciones criminales, que incluyen a antiguos paramilitares y guerrilleros. Ya no son *cien años de soledad*, sino más de dos siglos.

Tras la firma de los Acuerdos de Paz con las Farc y la incorporación mayoritaria de sus exintegrantes en la vida social y política del país, se empezó a emplear la expresión optimista *posconflicto*, para nombrar la que sería una nueva y esperanzadora etapa en la vida nacional. Sin embargo, el conflicto sigue vivo y se ha recrudecido tras los esperanzadores años iniciales. Los territorios que estaban bajo el control de las Farc han sido disputados por sus disidencias, otros grupos insurgentes y bandas criminales. A la figura del joven bandolero del periodo de La Violencia, lo ha sucedido la del joven sicario; al guerrillero comprometido con causas políticas de justicia social, el integrante de mafias organizadas, cuyas únicas motivaciones son el dominio territorial y la acumulación de capital. Tras su fundación como partido político, por las Farc y el Partido Comunista Colombiano, en 1985, como parte de una anterior propuesta de paz, fueron exterminados los integrantes de la Unión Patriótica (UP), lo mismo ocurrió con varios líderes desmovilizados del M-19 y se está repitiendo la historia con los desmovilizados de las Farc.

Siglos de violencia significan también siglos de resentimiento por todas las injusticias, incluidas las estructurales, que han conducido recientemente a movilizaciones sociales violentas y a una consulta en la que el pueblo colombiano votó mayoritariamente por el *no* cuando se le preguntó si apoyaba los Acuerdos de Paz con las Farc. Al inicio del siglo XXI, la presidencia de la república la ocupó Álvaro Uribe, cuyo padre había sido asesinado por las Farc: justamente este expresidente asumió el liderazgo de la oposición al Acuerdo.

Entre muchos factores de un conflicto tan complejo como el colombiano, la cultura de la venganza ha tenido un papel destacado en estas espirales de violencia que parecen ejemplificar la *compulsión de repetición*. Dicha cultura no solo se expresa en el ámbito de la pugnacidad política, sino en la vida cotidiana. Por ejemplo, tras la reciente noticia de la violación de un niño, en redes sociales una mujer narró con detalle lo que haría si eso le ocurriera a un hijo suyo. Escribió, con orgullo, que no le importaría ir a la cárcel ni seducir al infractor con tal de acometer su venganza al estilo de una Emma Zunz lista a instrumentalizar su cuerpo. En los pueblos y ciudades son frecuentes los linchamientos a ladrones tras el raponazo de un teléfono móvil. En las redes, la cancelación de artistas porque sus obras no son lo suficientemente adecuadas a determinada ideología o por escándalos en torno a sus vidas personales. La prensa ha servido de vehículo para el

escrache de figuras públicas, relativizando el principio de presunción de inocencia. En el otro extremo, el actual presidente de la república, Gustavo Petro, desmovilizado del M-19, enarbola las banderas y los símbolos de ese grupo, sin consideración por sus víctimas, e incluyó entre sus propuestas de campaña la promesa de *perdón social* a integrantes de grupos insurgentes y de bandas criminales, así como a manifestantes acusados de excesos durante el *estallido social*; mientras, en secreto, integrantes de su campaña visitaban cárceles haciendo eco de esta promesa dentro de una lógica perversamente transaccional que ha venido revelando la prensa. Dos manifestaciones de nuestra pobre cultura del perdón: su carencia y su abuso, sin respeto por las víctimas y las instituciones.

Seguramente las características de mi entorno incidieron en llegar a este tema y en desarrollarlo del modo en que lo he hecho. No obstante, la ambivalencia cultural respecto al perdón no solo es problemática y relevante en Colombia. Respecto a la pregunta que motivó este trabajo: por qué la venganza sigue teniendo arraigo en nuestra civilización —por una parte, como un modo de reaccionar al daño del que se percibe que se ha sido víctima y, por otra, como un modo de concebir la justicia a través de sistemas judiciales preñados de ánimo vengativo—, he propuesto, como hipótesis, que en nuestra civilización conviven dos impulsos culturales con fuerza normativa: uno arcaico, que admite o aprecia la venganza (ley del talión), y otro moderno, en proceso de consolidación, que aboga por la mediación de instituciones imparciales de justicia y principios benevolentes respecto a quien infringe las normas, sobre la base de la confianza en que son posibles **a)** el resarcimiento del daño sin apelar a castigos excesivos o que dificulten la reconciliación y la reintegración social, y **b)** el perfeccionamiento moral del infractor tanto como el del conjunto de la sociedad.

En la narrativa, esta ambivalencia cultural la encarna la figura del padre, o la de su fantasma, representación de un pasado que, aunque fantasmal —ya no es—, se niega a replegarse. Su aparición más perturbadora es aquella en la que demanda venganza — *La iliada*, *Hamlet*, *El conde de Montecristo*, *Emma Zunz*, *La venganza*, *Matar a Jesús*…—. El fantasma del pasado, a través de la empresa vindicativa, convierte al doliente en poseído, secuestra su vida, la retiene en el pasado. En *Matar a Jesús* y en *La venganza*, el padre simbólico es fuente de una ley ambivalente o perversa, respectivamente: en la primera, el padre se desdobla entre el deber percibido por la protagonista de vengarlo y

el recuerdo del padre amoroso; en la segunda, el padre es fuente del daño y de la injusticia, simboliza al Estado que ha abandonado a los más vulnerables y ante el cual la indignación se transforma en venganza. La puesta en relación de las dos obras permite dar relieve a dos figuras que se inscriben en semejante cultura: el sicario y su antecesor, el bandolero. Este padre simbólico, ambivalente o injusto, es el que debería ser superado por la siguiente generación, dentro de la lógica de que es necesario el progreso moral: la dirección de este progreso es hacia culturas en las que se disuelva la ambivalencia de la ley del padre, decantándose por culturas del perdón.

En una conferencia de 2005, en la Universidad Distrital (Bogotá), Gianni Vattimo hizo referencia al *pensamiento fuerte*, el de las certidumbres excesivas y las verdades monolíticas, como pensamiento del padre, ante el cual opuso el pensamiento del hijo: *el pensamiento débil*. Al escuchar su analogía pensé: ¿Y por qué no el pensamiento de la madre? En cualquier caso, se connota la necesidad de ceder el báculo, simbólicamente, sea en favor de la siguiente generación (una que desde luego no sea idéntica a la del padre, como en *La venganza*), o sea en favor de una figura que encarna la negación histórica del acceso al poder: hijo o madre, ambos idealizados a través de la esperanza de una opción diferente y mejor. La alternativa de lo materno la contempla Fromm (1964 [1955]). En su concepción del superyó, Freud relaciona la figura del padre con el desarrollo de la conciencia moral; no obstante, a juicio de Fromm, «no hay solo una conciencia paternal, sino también una conciencia maternal; hay una voz que nos dice que cumplamos nuestro deber, y una voz que nos dice que amemos y perdonemos, a los demás y a nosotros mismos» (p. 46). Para Fromm, «las voces del padre y de la madre hablan idiomas diferentes»; mientras la primera reprende, la segunda nos dice:

> Tu padre tiene mucha razón en reprenderte, pero no lo tomes demasiado en serio; hagas lo que hagas, eres mi hijo, te amo y te perdono; nada de lo que has hecho puede afectar tu derecho a la vida y a la felicidad (p. 47).

Esta es otra forma de abordar la ambivalencia paterna en el terreno de esa ley que se hace cultura y que se debate entre la arcaica venganza y su sucedánea, la justica hermanada con el perdón: una ley paterna masculina y otra femenina, una ley que demanda castigo y otra que recomienda amor, una ley atada al pensamiento fuerte y otra orientada, desde

el pensamiento débil, a la pluralidad del mundo[205]. A lo que apunta este trabajo es a que impere el amor sobre los impulsos normativos no solo de castigar, sino también de excluir; ambos, fuentes del daño y lastres que arrastra la ambivalencia cultural antes dicha.

El efecto estético de perdón en las obras analizadas se desprende de la superación de la ambivalencia o la perversidad de la ley paterna: el reconocimiento del rostro del otro produce una epifanía y conduce a la no venganza, por parte del personaje, y a la catarsis, por parte de quien ocupa la posición receptora. Se trata de una invitación a representarse los mundos ajenos, los motivos y las circunstancias del otro, y, a partir de esto, a crearse el hábito de la imaginación empática que hace eco de la voz de una madre o de un padre que se ha decantado por una ley guiada por el amor. De este modo, las estéticas del perdón procuran fecundar la cultura para afianzarla como cultura del perdón.

En suma, el presente trabajo procura poner el foco en tres lugares: en la reflexión teórica sobre los problemas del perdón y la venganza, enmarcados en la cultura; en las luces que arrojan las obras artísticas sobre el carácter ejemplar de fenómenos situados históricamente como la violencia política y el sicariato, y en el rol de las artes para la consolidación de culturas del perdón. Se espera que esta articulación pueda significar algún aporte para 1) pensar, desde la orilla del perdón, la conflictividad y pugnacidad por la memoria, los diálogos de paz y los anhelados escenarios de posconflicto con los diferentes actores que en la actualidad se disputan el poder sobre los territorios en Colombia; 2) situar el perdón y sus estéticas como horizonte interpretativo para el abordaje de la producción cultural y, en especial, la artística, y 3) propiciar nuevos diálogos entre la filosofía y las artes y nuevas aproximaciones a los conceptos de culturas y estéticas del perdón.

De mi parte, este trabajo constituye un primer eslabón en la indagación sobre la memoria y sus estéticas (el perdón, como se ha planteado, se concibe aquí como una de sus formas). Otros problemas asociados, que no fue posible desarrollar en esta ocasión y que serán

[205] La antinomia se repite en el desarrollo de las religiones según el análisis de Einstein (2010 [1930]): el dios del miedo y el dios del amor.

centrales en mis próximos proyectos, son la culpa; el mal; la modulación de la memoria según diferentes grados de elaboración estética y distanciamientos temporales y, particularmente, generacionales; el trauma y su testimonio; los trabajos de la memoria, tanto en la escala individual como en la social, y, entre ellos, los trabajos del duelo, en su relación estrecha con el perdón.

Sobre este, unas palabras finales: para Fromm, «la elección definitiva para el hombre, en cuanto se siente impulsado a trascenderse, es crear o destruir, amar u odiar» (p. 38). En esta órbita, se puede entender el perdón, o bien como un acto creativo, en la búsqueda amorosa por trascender, o bien, cuando menos, como renuncia al impulso (¿narcisista?) de trascender a cualquier costo, en especial, cuando el móvil de la venganza es demostrar la propia valía. El odio no es más que la alternativa perezosa a la creatividad. Eso tiene en común el perdón con el arte: crea, más específicamente, reconstruye, y, como señala Fromm, «la satisfacción de la necesidad de crear conduce a la felicidad, y la destructividad al sufrimiento, más que para nadie, para el destructor mismo» (p. 39).

Referencias

Abbagano, Niccola. (2004 [1961]). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica. (Título original: *Dizionario di filosofía*; trad. José esteban calderón, Alfredo H. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez).

Acosta López, María del Rosario. (2012). Variaciones sobre el perdón: una sugerencia sobre política y transición a partir de Hegel. *Universitas philosophica*, (59), 33-50. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6218821

Acosta López, María del Rosario. (2017). Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Cuadernos de estrategia*, (189), 183-202. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6304821

Acosta López, María del Rosario. (2019). One Hundred Years of Forgotteness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America. *Philosophical Readings*, *11*(3), 58-66.

Acosta López, María del Rosario; Duarte, Ángela María; Pérez Moreno, Juan Diego. (2019). Hacer memoria: La resistencia al olvido en el arte contemporáneo colombiano. *Diálogo, 22*(2), 3-6. https://muse.jhu.edu/article/732663/summary

Adichie, Chimamamnda (2018, 27 de octubre). El silencio es un lujo que no podemos permitirnos. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/26/babelia/1540567059_956054.html

Adorno, Theodor. (1983 [1970]). Arte, sociedad, estética. En *Teoría estética*, Orbis, pp. 9-28.

Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel, y Sanford, Nevit. (2006 [1969]). La personalidad autoritaria. *Empiria*, (12), pp. 155-200. (Título original: *The authoritarian personality*; trad. Julia A. del Pino).

Adoum, Jorge Enrique (1979 [1972]). El realismo de la otra realidad. En César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, pp. 204-216.

Alape, Arturo (2018). El 9 de Abril: muerte y desesperanza. En Arturo Alape y otros, *Versiones del Bogotazo*, Idartes, pp. 12-29.

Anderson Imbert, Enrique. (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2*. FCE.

Anderson, Benedict. (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE. (Título original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. Eduardo L. Suárez).

Appadurai, Arjun. (2007 [2006]). *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets. (Título original: *Fear of small numbers. An essay on the geography of anger*; traducción de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira).

Arendt, Hannah, y Gaus, Günter. (2010 [1964]). Entrevista televisiva con Günter Gaus. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 42-65. (Trad. Manuel Abella y José Luis López de Lízaga).

Arendt, Hannah. (1995 [1957]). Labor, trabajo, acción. Una conferencia. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 89-107. (Título original: *Labor, work, action. A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1961]). La brecha entre el pasado y el futuro. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 75-88. (Título original: *The gap between past and future*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1979]). Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 139-171. (Título original: *On Hannah Arendt*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2003 [1963]). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo. (Título original: *Eichmann in Jerusalem*; trad. Carlos Ribalta).

Arendt, Hannah. (2005 [1953]). Comprensión y política. *Señal que cabalgamos*, *4*(52), 9-75. (Publicación original: Understanding and Politics, *Partisan Review*, *20*(4), 377-392).

Arendt, Hannah. (2005 [1971]). El pensar y las reflexiones morales. *Señal que cabalgamos*, *4*(52), 9-75. (Título original: *Thinking and moral consideration: A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2007 [1964]). Responsabilidad personal bajo una dictadura. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 49-74. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2007 [1966]). Algunas cuestiones de filosofía moral. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 75-150. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós. (Título original: *The human condition*; trad. Ramón Gil Novales).

Arendt, Hannah. (2010 [1953]). De la naturaleza del totalitarismo. Ensayo de comprensión. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 395-434. (Trad. Agustin Serrano de Haro).

Arendt, Hannah. (2019 [1951]). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza. (Título original: *The Origins of Totalitarianism*; trad. Guillermo Solana).

Arendt, Hannah. (2019 [1963a]). Dos cartas a Mary McCarthy a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 359-364. (Trad. Ana María Becciu).

Arendt, Hannah. (2019 [1963b]). Carta a Gershom Scholem a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 365-372. (Trad. Lorena Silos y Linda Maeding).

Arias, Laura; Hurtado, Jonathan, y Santana, Juliana. (2021). Matar a Jesús: una autora entre lo privado, lo público y lo político. *Nexus*, (29), 1-11. https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11624

Augé, Marc. (2019 [1998]). *Las formas del olvido*. Gedisa. (Título original: *Les formes de l'oubli*; trad. Mercedes Tricás y Gemma Andújar).

Avila Rodríguez, Benigno. (1976). El día señalado, de Manuel Mejía Vallejo: cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos. *Thesaurus, 31*(2), 358-366. https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1538

Bajtín, Mijaíl. (1986 [1973]). Observaciones finales. En *Problemas literarios y estéticos. Arte y Literatura*. (Original añadido en 1973 a *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*; trad. Alfredo Caballero).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1924]). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 13-75. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1937-1938]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 237-409. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Barreiro Posada, Paula Andrea; Serna Vizcaíno, Luis Eduardo; Zapata Restrepo, Brayan, y Osorio Ruiz, Óscar. (2022). Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica. *Signo y Pensamiento, 40*(79). https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.ccac

Barthes, Roland (2003 [1972]). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. (Título original: *Le degré zero de l'écriture*; trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson).

Baudrillard, Jean. (1998 [1997]). *El paroxista indiferente*. Anagrama. (Título original: *Le paroxyste indifférent*; trad. Joaquín Jordá).

Bourdieu, Pierre. (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. (Título original: *Les règles de l'art*; trad. Thomas Kauf).

Breuer, Josef, y Freud, Sigmund. (1996 [1895]). Estudios sobre la histeria. En Sigmund Freud, *Obras completas, V. 1*, Biblioteca Nueva.

Butler, Judith. (2010 [2009]). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Espasa. (Título original: *Frames of War. When Is Life Grievable?*; trad. Bernardo Moreno Carrillo).

Butler, Judith. (2025, 9 de febrero). Trump está dando rienda suelta al sadismo, pero no podemos dejar que nos abrume. *El Diario*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/trump-dando-rienda-suelta-sadismo-no-abrume_129_12033753.html

Calvino, Italo. (1998 [1988]). Levedad. En *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Siruela, pp. 19-43.

Canetti, Elías. (1982). *La provincia del hombre*. Taurus. (Título original: *Die Provinz des Menschen Aufzeichnungen*; trad. Eustaquio Barjau).

Capote-Díaz, Virginia. (2012). Violencia y apocalipsis en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Hipertexto*, (16), pp. 16-27. https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-16/virginia-capote.pdf

Cardona Echeverri, Jacobo. (2012, enero-junio). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Nexus*, (11), 132-141. https://doi.org/10.25100/nc.v1i11.794

Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro. Para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. ICANH - Colciencias.

Colombia. Comisión de la Verdad. (2022). El encuentro en el Davis. En *No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. https://www.comisiondelaverdad.co/el-encuentro-en-el-davis

Corbata, Jorgelina. (2000). Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 1: La nación moderna*, Ministerio de Cultura, pp. 367-383.

Correa López, Bernardo. (2005). Introducción. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 4-8.

Cortés, Francisco (2014). Cuando el griego es resultado de una traducción del alemán. Dicciomed: diccionario médico-biológico, histórico y etimológico. https://dicciomed.usal.es/palabra/empatia

Craig, Ann, y Cornelius, Wayne. (1980). Political culture in Mexico: continuities and revisionist interpretation. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 325-393.

Cuestas, Fedra Sonia. (2021). Aportes de Freud al estudio de la memoria colectiva. *Tempo psicanalitico, 53*(2), 228-263.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382021000200009&lng=pt&tlng=es.

De Gamboa, Camila. (2007 [2002]). La ética del perdón. En: Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 148-159.

De Greiff, Pablo, Crocker, David, y Mejía Quintana, Oscar. (2007 [2002]). Debate sobre el texto de Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 45-58.

De Sepúlveda, Juan Ginés (1996 [1550]). *Tratado de las justas causas de la guerras contra los indios*. FCE.

Derrida, Jacques, y Wieviorka, Michael (entrevistador). (2007 [1999]). Entrevista a Jacques Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 21-44. (Publicación original: Le pardon et le XXéme siècle, *Le Monde des Débats;* trad. Adolfo Chaparro Amaya).

Derrida, Jacques. (2017 [2012]). *Perdonar lo imperdonable y lo imprescriptible*. Lom. (Título original: *Pardonner: L'impardonnable et l'imprescriptible;* trad. Carlos Contreras Guala y Javier Agüero Águila. Nota: el texto procede de una conferencia de 1997).

Di Pego, Anabella. (2012). Comprensión, narración y juicio en la obra de Hannah Arendt. Una reinterpretación a partir de los escritos de Walter Benjamin y Martin Heidegger [tesis doctoral]. Universidad de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.810/te.810.pdf

Díaz-Maroto, Aitor. (2021). Cine y el silencio de las armas. Un nuevo relato cinematográfico para el final de las FARC y la continuidad del conflicto en Colombia (2010-2017). *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales, 9*(2), 289-303. https://doi.org/10.17502/mrcs.v9i2

Einstein, Albert. (2010 [1930]). About religión. En *Ideas and opinions*, Crown Publishers, págs. 36-40.

Emcke, Carolin. (2017 [2016]). *Contra el odio*. Taurus. (Título original: *Gegen den Hass*; trad. Belén Santana).

Erll, Astrid. (2015 [2005]). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Uniandes. (Título original: *Kollectives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung;* trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis).

Escobar Mesa, Augusto (1997). *Estudio Bio-bibliográfíco de Manuel Mejía Vallejo*. Biblioteca Pública Piloto.

Escobar Mesa, Augusto. (1997). *Aproximación a la otra literatura colombiana*. Universidad Central.

Escobar Mesa, Augusto. (2000a). Literatura y violencia en la línea de fuego. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 321-338.

Escobar Mesa, Augusto. (2000b, julio-diciembre). Lectura sociocrítica de El día señalado. *Estudios de Literatura Colombiana*, (7), 21-48. https://doi.org/10.17533/udea.elc.10344

Escobar Mesa, Augusto. (2013). El íncipit como una encrucijada de sentidos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 49-73. https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/18168/15617

Escobar Mesa, Augusto. (2020). Manuel Mejía Vallejo (1923-1964). *Vida y obra como un juego de espejos*. Instituto Tecnológico Metropolitano.

Escobar, Eduardo. (2019, diciembre). Manuel Mejía Vallejo y los nadaístas. *Universo Centro*, (112), pp. 10-13. https://www.universocentro.com/NUMERO112/Manuel-Mejia-Vallejo-y-los-nadaistas.aspx

Etxeberria Mauleon, Xabier. (2016). Memorar haciendo la paz. En Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana, *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, Universidad de Los Andes - Universidad Nacional de Colombia, pp. 237-251.

Fattori, Laura. (2022). Remembering Violence in Matar a Jesús. *Review of International American Studies, 15*(2), 95-107. https://doi.org/10.31261/rias.14719

Fernández-Pinto, Irene; López-Pérez, Belén; y Márquez, María. (2008). Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología, 24*(2), 284–298. https://revistas.um.es/analesps/article/view/42831

Flórez-Malagón, Alberto. (2021). *Ustedes los pobres, nosotros los ricos. Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940-1970*. Universidad Javeriana - Universidad Santo Tomás - Universidad del Rosario.

Freud, Sigmund (1991 [1913]). Tótem y tabú. En *Obras completas. Vol. XIII*, Amorrortu. (Título original: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*; trad. José L. Etcheverry), pp. 1-163.

Freud, Sigmund. (1991 [1914]). Recordar, repetir y reelaborar. En *Obras completas. Vol. XII*, Amorrortu, pp. 145-157. (Título original: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1991 [1937-1939]). Moisés y la religión monoteísta. En *Obras completas. Vol*. XXIII, Amorrortu, pp. 1-130. (Título original: *Der Mann Moses und die monothehtische Religion: Drei Abhandlungen*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1992 [1918]). El tabú de la virginidad. *Obras completas. Vol. XI,* Amorrortu, pp. 186-203. (Título original: *Das Tabu der Virginitat*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2012 [1915]). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras completas. Vol. XIV*, Amorrortu, pp. 277-303. (Publicado por primera vez en *Imago, 4*(1) [1915], 1-21; trad. José Luis Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2013 [1930]). *El malestar en la cultura*. Alianza. (Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*; trad. Ramón Rey Ardid).

Freud, Sigmund. (2022 [1921]). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas. Vol. XVIII,* Amorrortu, pp. 63-136. (Título original: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*; trad. José L. Etcheverry).

Fromm, Erich. (1964 [1955]). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana.* FCE. (Título original: *The sane society*).

Galston, William. (2028). Anger, Humiliation, and Political Theory: Bringing the Darker Passions Back. En Matt Sleat (ed.), *Realist Thought in Theory and Practice*, Columbia UP, pp. 93-113.

Gaviria, Víctor (guion y dir.). (2016). *La mujer del animal* [film]. Polo a Tierra / Viga Producciones.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2005). De la creación a todo lo demás. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo I*, FCE, pp. 15-27.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2020). Prólogo. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo 3*, FCE, pp. 1-8.

Goldmann, Lucien (1975 [1956]). *Para una sociología de la novela*. Ayuso. (Título original: *Pour una sociologie du roman*; trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz).

Gomá, Javier, y Hernández Velasco, Irene. (2020, 5 de noviembre). Nadie puede atropellar la dignidad sin envilecerse, sin degradarse y sin degradar. *BBC.* https://www.bbc.com/mundo/noticias-54569672

Gómez Sánchez, Carlos (2013 [2007]). *Introducción: Aporías de la cultura*. En *El malestar en la cultura*, Alianza editorial.

Griswold, Charles. (2007). *Forgiveness. A philosophical exploration*. Cambridge University Press.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (1962). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*. Tercer Mundo.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (2020 [2005]). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.

Guzmán López, Iván. (2023, 16 de septiembre). *La tierra éramos nosotros*: Manuel Mejía Vallejo. En *Pentafonía Literaria* (Blog de Isaías Peña Gutiérrez). https://pentafonialiteraria.blogspot.com/2023/09/la-tierra-eramos-nosotros-manuel-mejia.html?spref=fb&fbclid=IwAR0bbUK7VPDq_ANfKLXVLaAsM0xrcd3F2ItyznRa5zORybEzgVVwNyz_ih0&m=1

Halbwachs, Maurice. (1995 [1968]). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. http://www.jstor.org/stable/40183784 (Fragmento del capítulo II de *La mémoire colective*; trad. Amparo Lasén Díaz).

Halbwachs, Maurice. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos. (Título original: *Les cadres sociaux de la mémoire;* trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica).

Han, Byung-Chul. (2017 [2016]). *La expulsión de lo distinto*. Herder. (Título original: *Die Austreibung des Anderen*; trad. Alberto Ciria).

Homero (2008). *Odisea*. RBA.

Iser, Wolfgang. (1987 [1976]). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus. (Título original: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung;* trad. Manuel Barbeito).

Jaramillo Morales, Alejandra. (2020, 30 de enero). La literatura y el campo de concentración Sachsenhausen. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-literatura-y-el-campo-de-concentracion-sachsenhausen-articulo-902232

Jauss, Hans Robert (2015 [1975]). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En José Antonio Mayoral (comp.), Peter Bürger y otros, *Estética de la recepción,* Arco, pp. 59-86. (Título original: *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*; trad. Adelino Álvarez).

Jelin, Elizabeth. (2002 [2001]). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, Elizabeth. (2020). De qué hablamos cuando hablamos de memoria. En *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales,* Clacso.

Kristeva, J., Avanessian, A., y Degryae, L. (2002). La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos filosóficos, 4*(7), 279-294. http://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/784

Kristeva, Julia (1981 [1967]). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica*, Espiral. (Publicado originalmente en revista *Critique*, [239]).

Kristeva, Julia. (1998 [1996]). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba. (Título original: *Sens et non-sense de la révolte. Pouvoirs et limits de la psychanalyse I*; trad: Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2000 [1998]). *El porvenir de una revuelta*. Seix Barral. (Título original: *L'avenir d'une révolte*; trad. Lluis Miralles).

Kristeva, Julia. (2001 [1997]). *La revuelta íntima*. Eudeba. (Título original: *La révolte intime. Pouvoirs et limits de la psychanalyse II*; trad. Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2006). A Father is Beaten to Death. Charla impartida en el simposio *The Dead Father*, Low Library Rotunda - Columbia University. http://www.kristeva.fr/father.html

Kristeva, Julia. (2012 [2005]). *Hatred and forgiveness*. Columbia University Press. (Título original: *La haine et le pardon: Pouvoirs et limits de la psychanayse III*; trad. Jeanine Herman).

Kristeva, Julia. (2015 [1987]). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Waldhuter. (Título original: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*; trad. Víctor Goldstein).

Lacan, Jacques. (2010 [1953-1963]). *De los nombres del padre*. Paidós. (Título original: *Des noms du Père*; trad. Nora González).

LaCapra, Dominick. (2005 [2001]). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. (Título original: *Writing History, Writing Trauma*; trad. Elena Marengo).

Lacasa Carralón, Blanca. (2024 [2023]). *Las hijas horribles*. Libros del K. O.

Laplanche, Jean, y Pontalis, Jean-Bertrand. (1996 [1967]). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. (Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*; trad. Fernando Gimeno Cervantes).

Leenhardt, Jacques. (1975 [1973]). *Lectura política de la novela. La celosía de Alain Robbe-Grillet*. Siglo XXI. (Título original: *Lecture politique du roman*; trad. Félix Blanco).

León, Patricia. (2004). Caminos de la culpabilidad y vínculo social. *Desde el jardín de Freud*, (4), pp. 216-221. http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/issue/view/969/showToc

Levi, Primo, y Calcagno, Giorgio. (1998b [1986]). Primo Levi: comprender no es perdonar. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 111-115. (Título original: *Conversazioni e*

interviste; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en La Stampa).

Levi, Primo (en conversación con Milvia Spadi). (1998a [1986]). Comprender y hacer comprender. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 189-206. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en *Westdeutscher Rundfunk*).

Lévinas, Emmanuel. (2002 [1961]). *Totalidad e infinito*. Sígueme. (Título original: *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*; trad. Miguel García Baró).

Lloyd, Vincent. (2019). The Ambivalence of Black Rage. *Comparative Literature and Culture, 21*(3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3550

López Tamés, Román. (1975). *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Universidad de Valladolid.

Ludz, Ursula. (2010 [2006]). Introducción. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 9-24. (Trad. Manuel Abeíla y José Luis López de Lízaga).

Lukács, Georg (1974 [1916]). *Teoría de la novela*. Siglo Veinte. (Título original: *Die theorie des romans*; trad. Juan José Sebreli).

Lyotard, Jean-François. (1998). Reescribir la modernidad. En *Lo inhumano.* Manantial, pp. 33-44.

Macherey, Pierre. (2003 [1990]). *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia. (Título original: *A quoi pense la litteráture? Exercices de philophie littéraire*; trad. Rubén Sierra Mejía).

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (2000). La narrativa en Antioquia durante el siglo XX, una tradición que se consolida. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 524-537.

Macías, Luis Fernando. (1994). Vida y obra de Manuel Mejía Vallejo. En *Manuel Mejía Vallejo, Cuentos de zona tórrida*, Norma, pp. 9-24.

Mackie, J. L. (1982). Morality and the retributive emotions. *Criminal Justice Ethics, 1*(1), 3-10. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0731129X.1982.9991689

Madrid Gómez Tagle, Marcela. (2008). Sobre el concepto de perdón en el pensamiento de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 131–149. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3304

Marín Colorado, Paula Andrea. (2010). Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño. *Lingüística y Literatura*, (57), pp. 19-33. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926003

McAfee, Noëlle. (2019). *Fear of Breakdown. Politics and Psychoanalysis*. Columbia University Press.

Mejía Vallejo, Manuel. (1994 [1964]). *El día señalado*. Destino - Plaza y Janés.

Mejía Vallejo, Manuel. (2003 [1988]). *La casa de las dos palmas*. Punto de lectura.

Mejía Vallejo, Manuel. (2017 [1967]). La venganza. En *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Mejía, Juan Luis. (1990). Manuel Mejía Vallejo habla con Juan Luis Mejía. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 12-31.

Menton, Seymour. (2007 [1978]). *El día señalado*: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la Violencia. En *La novela colombiana. Planetas y satélites*, FCE, pp. 149-167.

Mora, Laura (2020, 6 de julio). En primera persona. *Arcadia*. https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-primera-persona/82081

Mora, Laura (en conversación con Lucía González y Sara Malagón). (2021, 26 de abril). *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad* [pódcast]. En Comisión de la verdad [Spotify]. (La conversación fue divulgada originalmente el 23 de julio de 2020). https://open.spotify.com/episode/7E1IcNhAKMh41Pr08fts8F?si=msa6KyaERc-ocTE3vhY06A&utm_source=copy-link

Mora, Laura (en entrevista con Diana Franco). (2018, 26 de febrero). Laura Mora: «En Matar a Jesús no hablo de perdón. Hablo de resistencia, para no perpetuar la venganza». *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/laura-mora-en-matar-a-jesus-no-hablo-de-perdon-hablo-de-resistencia-para-no-perpetuar-la-venganza/

Mora, Laura (guion y dir.), y Arias, María Camila (guion). (2022). *Los reyes del mundo* [película]. Caracol Televisión, Ciudad Lunar Prod., Dago García Prod., Iris Prod., Tu Vas Voir Prod., Talipot Studio y Mer Films.

Mora, Laura (guion y dir.), y Torres, Alonso (guion). (2018). *Matar a Jesús* [película]. 64-A Films.

Mora, Laura, y Roldán Rueda, Natalia. (entrevistadora). (2018, 10 de marzo). El proceso de Matar a Jesús. *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/el-proceso-de-matar-a-jesus/

Mora, Laura. (2019). Permanecer insultantemente vivo. En Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada*, Planeta, pp. 9-14.

Morales Benítez, Otto. (1987). *Perfiles literarios de Antioquia*. Universidad Nacional de Colombia.

Morales Benítez, Otto. (1999). Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo. *Revista UIS - Humanidades, 28*(2), 7-31. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/1861

Murphy, Jeffrie. (2003). *Getting even: Forgiveness and its limits*. Oxford University Press.

Nasio, Juan David. (2013 [2007]). *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Gedisa.

Niño, Jairo Aníbal. (1992 [1977]). Melografía. En *Puro pueblo*, Carlos Valencia Editores, p. 51.

Novo, Rita M. (2009). *Hannah Arendt: narrar la acción: la responsabilidad política del narrador. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Nussbaum, Martha. (1997 [1995]). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello. (Título original: *Poetic Justice*; trad. Carlos Gardini).

Nussbaum, Martha. (2017 [2013]). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Paidós. (Título original: *Political emotions*; trad. Albino Santos Mosquera).

Nussbaum, Martha. (2018 [2014]). *La ira y el perdón: resentimiento, generosidad, justicia*. FCE. (Título original: *Anger and forgiveness: Resentment, generosity, justice*; trad. Víctor Altamirano).

Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer. (2015). Manuel Mejía Vallejo, entre *El día señalado* y *La noche de la vigilia*. En *Novelas Colombianas desde la Heterodoxia: Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 81-92. https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/handle/001/4243/3383.pdf

Orozco, Wilson. (2018, sept-dic). El padre asesinado en Colombia: entre el padre viril y el padre amoroso. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura, 23*(3), 433-449. DOI: 10.17533/udea.ikala.v23n03a02

Osorio, Óscar (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*, (25), 85-108. Recuperado de:

http://www.academia.edu/download/31795452/Siete_estudios_sobre_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia.pdf

Osorio, Óscar (2008, junio). El sicario en la novela colombiana. *Poligramas*, (29), 61-81.

Osorio, Óscar. (2013). *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*. Secretaría de Cultura Valle del Cauca.

Oz, Amos. (2019 [2002]). *Contra el fanatismo*. Siruela.

Ozon, François (guion y dir.). (2018). *Grâce à Dieu* [film]. Mandarin Films y Scope Pictures.

Özpetek, Ferzan (guion y dir.), y Romoli, Gianni (guion). (2005). *Cuore sacro* [película]. R&C Produzioni.

Pachón Padilla, Eduardo. (1985). Manuel Mejía Vallejo. En *El cuento colombiano I. Generaciones 1820/40*, Plaza y Janés, pp. 231-233.

Pachón Padilla, Eduardo. (1988). El cuento: historia y análisis. En *Manual de literatura colombiana. Tomo 2*, Procultura - Planeta, pp. 463-510.

Pardo, Carlos Orlando. (1990). La zona tórrida de Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 41-51.

Parker, Alan (dir), y Randolph, Charles (guion). (2003). *The Life of David Gale* [film]. Intermedia Films, Dirty Hands, Saturn Films.

Pateman, Carole (1980). The Civic Culture: A Philosophic Critique. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 57-102.

Pavel, Thomas. (2005 [2003]). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela.* Crítica. (Título original: *La pensée du roman*; trad. David Roas Deus).

Peláez Vallejo, Eduardo. (2017 [1967]). Presentación. En M. Mejía Vallejo, *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Peña Gutiérrez, Isaías. (1990). Comentarios al final de la conferencia de Carlos Orlando Pardo. En *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 51-54.

Pineda Camacho, Roberto. (2007 [2002]). Venganza y transformación. Notas para una antropología de la venganza. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 89-98.

Pinkola Estés, Clarissa. (2024 [1995]). *Mujeres que corren con los lobos*. Random House. (Título original: *Women who run with the wolves*; trad. María Antonia Menini).

Pinzón, Tomás, y El Espectador. (2019, 8 de marzo). Tomás Pinzón: «Mi documental muestra que el conflicto tiene cara humana». En *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/tomas-pinzon-mi-documental-muestra-que-el-conflicto-tiene-cara-humana-articulo-843923

Polley, Sara (guion y dir.). (2022). *Women talking* [film]. Orion Pictures, Plan B Entertainment, Hear/Say Productions.

Pouliquen, Hélène (1992). Teoría y análisis sociocrítico. *Cuadernos de trabajo, 4*.

Preciado, Paul B. (2022 [2020]). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (Título original: *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*).

Puerta-Domínguez, Simón. (2018). Notas sobre la construcción cinemática de la ciudad: estrategias estéticas contemporáneas del cine para representar procesos colectivos. En *Congreso Nacional de Tecnología y Educación (memorias)*, UTP, pp. 36-39. https://hdl.handle.net/11059/9954

Puerta-Domínguez, Simón. (2019). La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad, 11*(21), 285-310. https://doi.org/10.22430/21457778.1285

Ramos, Carlos. (2004). De la venganza y el perdón. *Desde el jardín de Freud*, (4), 222-231. https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8315

Ricœur, Paul. (1997 [1995]). *Lo justo (I)*. Ed. Jurídica de Chile. (Título original: *Le Juste I*; trad. Carlos Gardini).

Ricœur, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE. (Título original: *La mémoire, l'histoire, l'oubli;* trad. Agustín Neira).

Ricœur, Paul. (2013 [1990]). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Título original: *Soi-même comme un autre*; trad. Agustín Neira Calvo).

Rieff, David. (2012 [2011]). *Contra la memoria*. Mondadori. (Título original: *Agaisnt Remembrance*, trad. Aurelio Major).

Rieff, David. (2018 [2016]). *Elogio del olvido*. Debate. (Título original: *In praise of forgetting*; trad. Aurelio Major).

Rojas Herazo, Héctor. (2005 [1961]). Súplica de amor. En *Antología*, Universidad Externado de Colombia, p. 43. (Publicado originalmente en *Agresión de las formas contra el ángel*).

Rorty, Richard. (2016 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. (Título original: *Contingency, irony and solidarity*; trad. Alfredo Eduardo Sinnot).

Ruiz-Mendoza, Martin. (2022). Violencia, afecto y la promesa de reconciliación en el cine colombiano del nuevo milenio. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos, 20*(1), 125–150. https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2242

Salcedo, Doris, y Padilla, Nelson Fredy. (2018, 8 de diciembre). «No se puede glorificar la violencia»: Doris Salcedo. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-article-828072/

Schumacher, Christian. (2007 [2002]). Hacia una cultura del perdón. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, pp. 60-68.

Sédat, Jacques. (2018). La perlaboración (Durcharbeitung). En *Análisis Freudiano*. https://www.analysefreudienne.net/es/2019/02/08/jacques-sedat-la-perlaboracion-durcharbeitung/

Segato, Rita L. (2019, noviembre). Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos). *Revista de la Universidad de México*. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad

Shriver, Donald. (1995). *An Ethic for Enemies. Forgiveness in Politics*. Oxford University Press.

Slatta, Richard W. (1984). «Gauchos, llaneros y cówboys: Un aporte a la historia comparada». *Boletín americanista*, (34), pp. 193-208. https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98446.

Sloterdijk, Peter. (2010 [2006]). *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Siruela. (Título original: *Zorn und Zeit*; trad. Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos).

Solaún, Joan Davies. (1975). From short story to novel: La venganza and *El día señalado* by Manuel Mejía vallejo. [Tesis]. University of Illinois at Urbana-Champaign. https://www.proquest.com/openview/8d3193c99373b5b06ce5bc82e8a955e9/1

Solnit, Rebecca. (2023 [2019]). *¿De quién es esta historia?* Lumen. (Título original: *Whose story is this?*; trad. Antonia Martín).

Sontag, Susan. (2014 [2003]). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. (Título original: *Regarding the Pain of Others*, trad. Aurelio Major).

Stryker, Susan. (1994). My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. *GLQ, 1*, 237-254. https://doi.org/10.1215/10642684-1-3-237

Téllez, Hernando. (2006 [1950]). *Cenizas para el viento*. Norma.

Todorov, Tzvetan. (2002 [2000]). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. (Título original: *Mémoire du mal, Tentation du bien*; trad. Manuel Serrat Crespo).

Todorov, Tzvetan. (2007 [1982]). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI. (Título original: *La conquète de l'amèrique. La question de l'autre*; trad. Flora Botton Burlá).

Todorov, Tzvetan. (2009 [2007]). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutemberg. (Título original: *La littérature en péril*; trad. Noemí Sobregués).

Todorov, Tzvetan. (2018 [1995]). *Los abusos de la memoria*. Paidós. (Título original: *Les abus de la memoir*; trad. Miquel Salazar).

Tokarczuk, Olga. (2019, 9 de diciembre). La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2018). *W Magazín*. http://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno

Torres, Verónica. (2010). Aspectos discursivos de las narrativas de la memoria. En *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Memorias del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-01/torres_mesa_1.pdf

Troebst, Stefan. (2011 [2010]). Halecki Revisited: Europe's Conflicting Cultures of Remembrance. En Peter Meusburger, Michael Heffernan y Edgar Wunder (eds.), *Cultural Memories. The Geographical Point of View*, Springer, pp. 145-154. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC788/um/MEUSBURGER_Cultural_Memories.pdf#page=155

Troncoso, Luis Marino. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo. Un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

Troncoso, Luis Marino. (1989). *La casa de las dos palmas* o la reconciliación con el Padre. *Revista de la Universidad Nacional*, (22), 18–22. https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12079

Troncoso, Luis Marino. (1990). Proceso creativo y visión del mundo en la obra de Manuel Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 55-66.

Universidad de Los Andes (s.f.). ¿Qué es la ética de la escucha? https://laeticadelaescucha.uniandes.edu.co/la-etica-la-escucha/

Uribe Alarcón, María Victoria. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima (1948-1964)*. Cinep. https://www.academia.edu/10246703/Matar_Rematar_y_Contramatar_Las_masacres_de_La_Violencia_en_el_Tolima

Uribe Alarcón, María Victoria. (2018 [2004]). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*. Universidad de Los Andes.

Uribe Botero, Ángela. (2009). Sobre La Violencia: ¿puede un ser humano ser tratado como si no lo fuera? En *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, pp. 157-188.

Van der Linde, Carlos-Germán. (2016). Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012). [Tesis]. University of Colorado. https://scholar.colorado.edu/concern/parent/vt150j360/file_sets/v405s944q

Vargas Bejarano, Julio César. (2008, enero-junio). Reconciliación como perdón: una aproximación a partir de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 111-129. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3303

Vattimo, Gianni. (1989 [1981]). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Paidós (Título original: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermenéutica*; trad. Juan Carlos Gentile Vítale).

Vattimo, Gianni. (1995 [1994]). Arte. En *Más allá de la interpretación*. Paidós. (Título original: *Oltre l'interpretazione*; trad. Pedro Aragón Rincón).

Vattimo, Gianni. (2002). El pensamiento débil. En *Ritual de la inteligencia compartida*, Universidad de Caldas, pp. 19-44.

Velásquez, Raúl; Losada, Rodrigo, y Sánchez, Carlos A. (2003). Cultura política en Bogotá: estado del arte y líneas de investigación. En *Aproximaciones a la cultura democrática en Bogotá*, Observatorio de Cultura Urbana - Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 11-115.

Villegas Restrepo, Juan E. (2023, abril). Mis días señalados. *Agenda Cultural Alma Mater*, (307), 17-22. https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/issue/view/4209

Volkan, Vamik D. (2001). Transgenerational transmissions and chosen traumas: An aspect of large-group identity. *Group Analysis, 34*(1), 79-97. https://doi.org/10.1177/05333160122077730

Volkan, Vamik D. (2018). *Psychoanalysis, international relations, and diplomacy: A sourcebook on large-group psychology*. Routledge.

Wendt, Paulina. (2011). Solo locura y caos. Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura. *Castalia*, (20), 15-22.

Williams, Raymond Leslie. (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI. *Lingüística y Literatura*, (61), 19-26. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.13295

Williams, Raymond Leslie. (1991). *The Colombian Novel, 1844-1987*. University of Texas Press.

Williams, Raymond Leslie. (1998). *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Universidad Central.

Williams, Raymond Leslie, y Medrano, José Manuel. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017). De Fuenmayor a Potdevin.* Desde abajo.

Wills Obregón, María Emma (2002, mayo-agosto). Inclusión partidista y exclusión cultural en Colombia: pistas para comprender su relación. *Análisis político*, (46), 44-57.

Wills Obregón, María Emma. (2021). Introducción. En *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano. Pluralidad, memorias e interpelaciones*, Universidad de Los Andes, pp. 13-24.

Relación de referencias según tipos de fuente

Obras literarias y cinematográficas

Obras centrales

Mejía Vallejo, Manuel. (2017 [1967]). La venganza. En *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Mora, Laura (guion y dir.), y Torres, Alonso (guion). (2018). *Matar a Jesús* [película]. 64-A Films.

Otras obras analizadas o referidas

Gaviria, Víctor (guion y dir.). (2016). *La mujer del animal* [film]. Polo a Tierra / Viga Producciones.

Homero (2008). *Odisea*. RBA.

Mejía Vallejo, Manuel. (1994 [1964]). *El día señalado*. Destino - Plaza y Janés.

Mejía Vallejo, Manuel. (2003 [1988]). *La casa de las dos palmas*. Punto de lectura.

Mora, Laura (guion y dir.), y Arias, María Camila (guion). (2022). *Los reyes del mundo* [película]. Caracol Televisión, Ciudad Lunar Prod., Dago García Prod., Iris Prod., Tu Vas Voir Prod., Talipot Studio y Mer Films.

Niño, Jairo Aníbal. (1992 [1977]). Melografía. En *Puro pueblo*, Carlos Valencia Editores, p. 51.

Ozon, François (guion y dir.). (2018). *Grâce à Dieu* [film]. Mandarin Films y Scope Pictures.

Özpetek, Ferzan (guion y dir.), y Romoli, Gianni (guion). (2005). *Cuore sacro* [película]. R&C Produzioni.

Parker, Alan (dir), y Randolph, Charles (guion). (2003). *The Life of David Gale* [film]. Intermedia Films, Dirty Hands, Saturn Films.

Polley, Sara (guion y dir.). (2022). *Women talking* [film]. Orion Pictures, Plan B Entertainment, Hear/Say Productions.

Rojas Herazo, Héctor. (2005 [1961]). Súplica de amor. En *Antología*, Universidad Externado de Colombia, p. 43. (Publicado originalmente en *Agresión de las formas contra el ángel*).

Téllez, Hernando. (2006 [1950]). *Cenizas para el viento*. Norma.

Estudios sobre las obras centrales

Anderson Imbert, Enrique. (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2*. FCE.

Arias, Laura; Hurtado, Jonathan, y Santana, Juliana. (2021). Matar a Jesús: una autora entre lo privado, lo público y lo político. *Nexus*, (29), 1-11. https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11624

Avila Rodríguez, Benigno. (1976). El día señalado, de Manuel Mejía Vallejo: cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos. *Thesaurus, 31*(2), 358-366. https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1538

Capote-Díaz, Virginia. (2012). Violencia y apocalipsis en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Hipertexto*, (16), pp. 16-27. https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-16/virginia-capote.pdf

Cardona Echeverri, Jacobo. (2012, enero-junio). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Nexus*, (11), 132-141. https://doi.org/10.25100/nc.v1i11.794

Corbata, Jorgelina. (2000). Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 1: La nación moderna*, Ministerio de Cultura, pp. 367-383.

Díaz-Maroto, Aitor. (2021). Cine y el silencio de las armas. Un nuevo relato cinematográfico para el final de las FARC y la continuidad del conflicto en Colombia (2010-2017). *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales, 9*(2), 289-303. https://doi.org/10.17502/mrcs.v9i2

Escobar Mesa, Augusto (1997). *Estudio Bio-bibliográfico de Manuel Mejía Vallejo*. Biblioteca Pública Piloto.

Escobar Mesa, Augusto. (1997). *Aproximación a la otra literatura colombiana*. Universidad Central.

Escobar Mesa, Augusto. (2000a). Literatura y violencia en la línea de fuego. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 321-338.

Escobar Mesa, Augusto. (2000b, julio-diciembre). Lectura sociocrítica de El día señalado. *Estudios de Literatura Colombiana*, (7), 21-48. https://doi.org/10.17533/udea.elc.10344

Escobar Mesa, Augusto. (2013). El íncipit como una encrucijada de sentidos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 49-73. https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/18168/15617

Escobar Mesa, Augusto. (2020). Manuel Mejía Vallejo (1923-1964). *Vida y obra como un juego de espejos*. Instituto Tecnológico Metropolitano.

Escobar, Eduardo. (2019, diciembre). Manuel Mejía Vallejo y los nadaístas. *Universo Centro*, (112), pp. 10-13. https://www.universocentro.com/NUMERO112/Manuel-Mejia-Vallejo-y-los-nadaistas.aspx

Fattori, Laura. (2022). Remembering Violence in Matar a Jesús. *Review of International American Studies, 15*(2), 95-107. https://doi.org/10.31261/rias.14719

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2005). De la creación a todo lo demás. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo I*, FCE, pp. 15-27.

Giraldo, Luz Mary (comp.). (2020). Prólogo. En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo 3*, FCE, pp. 1-8.

Guzmán López, Iván. (2023, 16 de septiembre). *La tierra éramos nosotros*: Manuel Mejía Vallejo. En *Pentafonía Literaria* (Blog de Isaías Peña Gutiérrez). https://pentafonialiteraria.blogspot.com/2023/09/la-tierra-eramos-nosotros-manuel-mejia.html?spref=fb&fbclid=IwAR0bbUK7VPDq_ANfKLXVLaAsM0xrcd3F2ItyznRa5zORybEzgVVwNyz_ih0&m=1

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (2000). La narrativa en Antioquia durante el siglo XX, una tradición que se consolida. En M.M. Jaramillo, B. Osorio y A.I. Robledo (comp.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Ministerio de Cultura, pp. 524-537.

Macías Zuluaga, Luis Fernando. (1994). Vida y obra de Manuel Mejía Vallejo. En *Manuel Mejía Vallejo, Cuentos de zona tórrida*, Norma, pp. 9-24.

Mejía, Juan Luis. (1990). Manuel Mejía Vallejo habla con Juan Luis Mejía. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 12-31.

Menton, Seymour. (2007 [1978]). *El día señalado*: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la Violencia. En *La novela colombiana. Planetas y satélites*, FCE, pp. 149-167.

Mora, Laura (2020, 6 de julio). En primera persona. *Arcadia*. https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-primera-persona/82081

Mora, Laura (en conversación con Lucía González y Sara Malagón). (2021, 26 de abril). *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad* [pódcast]. En Comisión de la verdad

[Spotify]. (La conversación fue divulgada originalmente el 23 de julio de 2020). https://open.spotify.com/episode/7E1IcNhAKMh41Pr08fts8F?si=msa6KyaERc-ocTE3vhY06A&utm_source=copy-link

Mora, Laura (en entrevista con Diana Franco). (2018, 26 de febrero). Laura Mora: «En Matar a Jesús no hablo de perdón. Hablo de resistencia, para no perpetuar la venganza». *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/laura-mora-en-matar-a-jesus-no-hablo-de-perdon-hablo-de-resistencia-para-no-perpetuar-la-venganza/

Mora, Laura, y Roldán Rueda, Natalia. (entrevistadora). (2018, 10 de marzo). El proceso de Matar a Jesús. *Cromos*. https://www.revistacromos.com.co/personajes-y-celebridades/el-proceso-de-matar-a-jesus/

Mora, Laura. (2019). Permanecer insultantemente vivo. En Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada*, Planeta, pp. 9-14.

Morales Benítez, Otto. (1987). *Perfiles literarios de Antioquia*. Universidad Nacional de Colombia.

Morales Benítez, Otto. (1999). Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo. *Revista UIS - Humanidades*, *28*(2), 7-31. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/1861

Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer. (2015). Manuel Mejía Vallejo, entre *El día señalado* y *La noche de la vigilia*. En *Novelas Colombianas desde la Heterodoxia: Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 81-92. https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/handle/001/4243/3383.pdf

Pachón Padilla, Eduardo. (1985). Manuel Mejía Vallejo. En *El cuento colombiano I. Generaciones 1820/40*, Plaza y Janés, pp. 231-233.

Pachón Padilla, Eduardo. (1988). El cuento: historia y análisis. En *Manual de literatura colombiana. Tomo 2*, Procultura - Planeta, pp. 463-510.

Pardo, Carlos Orlando. (1990). La zona tórrida de Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vellejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 41-51.

Peláez Vallejo, Eduardo. (2017 [1967]). Presentación. En M. Mejía Vallejo, *Cuentos de zona tórrida*, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, pp. 121-148.

Peña Gutiérrez, Isaías. (1990). Comentarios al final de la conferencia de Carlos Orlando Pardo. En *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo*, Fundación Tierra de Promisión, pp. 51-54.

Puerta-Domínguez, Simón. (2018). Notas sobre la construcción cinemática de la ciudad: estrategias estéticas contemporáneas del cine para representar procesos colectivos. En *Congreso Nacional de Tecnología y Educación (memorias)*, UTP, pp. 36-39. https://hdl.handle.net/11059/9954

Puerta-Domínguez, Simón. (2019). La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad, 11*(21), 285-310. https://doi.org/10.22430/21457778.1285

Ruiz-Mendoza, Martin. (2022). Violencia, afecto y la promesa de reconciliación en el cine colombiano del nuevo milenio. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos, 20*(1), 125–150. https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2242

Solaún, Joan Davies. (1975). From short story to novel: La venganza and *El día señalado* by Manuel Mejía vallejo. [Tesis]. University of Illinois at Urbana-Champaign. https://www.proquest.com/openview/8d3193c99373b5b06ce5bc82e8a955e9/1

Troncoso, Luis Marino. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo. Un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

Troncoso, Luis Marino. (1989). *La casa de las dos palmas* o la reconciliación con el Padre. *Revista de la Universidad Nacional*, (22), 18–22. https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12079

Troncoso, Luis Marino. (1990). Proceso creativo y visión del mundo en la obra de Manuel Mejía Vallejo. En I. Peña Gutiérrez, *La tierra soy yo. Compilación de textos sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo,* Fundación Tierra de Promisión, pp. 55-66.

Van der Linde, Carlos-Germán. (2016). Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012). [Tesis]. University of Colorado. https://scholar.colorado.edu/concern/parent/vt150j360/file_sets/v405s944q

Villegas Restrepo, Juan E. (2023, abril). Mis días señalados. *Agenda Cultural Alma Mater*, (307), 17-22. https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/issue/view/4209

Williams, Raymond Leslie. (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI. *Lingüística y Literatura*, (61), 19-26. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.13295

Williams, Raymond Leslie. (1991). *The Colombian Novel, 1844-1987*. University of Texas Press.

Williams, Raymond Leslie. (1998). *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Universidad Central.

Williams, Raymond Leslie, y Medrano, José Manuel. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017). De Fuenmayor a Potdevin.* Desde abajo.

Wills Obregón, María Emma. (2021). Introducción. En *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano. Pluralidad, memorias e interpelaciones*, Universidad de Los Andes, pp. 13-24.

Estudios sobre el contexto literario, cultural, social y político colombiano

Alape, Arturo (2018). El 9 de Abril: muerte y desesperanza. En Arturo Alape y otros, *Versiones del Bogotazo*, Idartes, pp. 12-29.

Colombia. Comisión de la Verdad. (2022). El encuentro en el Davis. En *No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. https://www.comisiondelaverdad.co/el-encuentro-en-el-davis

Flórez-Malagón, Alberto. (2021). *Ustedes los pobres, nosotros los ricos. Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940-1970*. Universidad Javeriana - Universidad Santo Tomás - Universidad del Rosario.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (1962). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*. Tercer Mundo.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo. (2020 [2005]). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.

López Tamés, Román. (1975). *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Universidad de Valladolid.

Marín Colorado, Paula Andrea. (2010). Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño. *Lingüística y Literatura*, (57), pp. 19-33. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926003

Orozco, Wilson. (2018, sept-dic). El padre asesinado en Colombia: entre el padre viril y el padre amoroso. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura, 23*(3), 433-449. DOI: 10.17533/udea.ikala.v23n03a02

Osorio, Óscar (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*, (25), 85-108. Recuperado de: http://www.academia.edu/download/31795452/Siete_estudios_sobre_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia.pdf

Osorio, Óscar (2008, junio). El sicario en la novela colombiana. *Poligramas*, (29), 61-81.

Osorio, Óscar. (2013). *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*. Secretaría de Cultura Valle del Cauca.

Pinzón, Tomás, y El Espectador. (2019, 8 de marzo). Tomás Pinzón: «Mi documental muestra que el conflicto tiene cara humana». En *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/tomas-pinzon-mi-documental-muestra-que-el-conflicto-tiene-cara-humana-articulo-843923

Slatta, Richard W. (1984). «Gauchos, llaneros y cówboys: Un aporte a la historia comparada». *Boletín americanista*, (34), pp. 193-208. https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98446.

Uribe Alarcón, María Victoria. (2018 [2004]). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*. Universidad de Los Andes.

Wendt, Paulina. (2011). Solo locura y caos. Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura. *Castalia*, (20), 15-22.

Wills Obregón, María Emma (2002, mayo-agosto). Inclusión partidista y exclusión cultural en Colombia: pistas para comprender su relación. *Análisis político*, (46), 44-57.

Estudios sobre filosofía, sociología y psicoanálisis

Abbagano, Niccola. (2004 [1961]). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica. (Título original: *Dizionario di filosofía*; trad. José esteban calderón, Alfredo H. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez).

Acosta López, María del Rosario. (2012). Variaciones sobre el perdón: una sugerencia sobre política y transición a partir de Hegel. *Universitas philosophica*, (59), 33-50. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6218821

Acosta López, María del Rosario. (2017). Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Cuadernos de estrategia*, (189), 183-202. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6304821

Acosta López, María del Rosario. (2019). One Hundred Years of Forgotteness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America. *Philosophical Readings, 11*(3), 58-66.

Acosta López, María del Rosario; Duarte, Ángela María; Pérez Moreno, Juan Diego. (2019). Hacer memoria: La resistencia al olvido en el arte contemporáneo colombiano. *Diálogo, 22*(2), 3-6. https://muse.jhu.edu/article/732663/summary

Adichie, Chimamamnda (2018, 27 de octubre). El silencio es un lujo que no podemos permitirnos. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/26/babelia/1540567059_956054.html

Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel, y Sanford, Nevit. (2006 [1969]). La personalidad autoritaria. *Empiria*, (12), pp. 155-200. (Título original: *The authoritarian personality*; trad. Julia A. del Pino).

Anderson, Benedict. (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE. (Título original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. Eduardo L. Suárez).

Appadurai, Arjun. (2007 [2006]). *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets. (Título original: *Fear of small numbers. An essay on the geography of anger*; traducción de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira).

Arendt, Hannah, y Gaus, Günter. (2010 [1964]). Entrevista televisiva con Günter Gaus. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 42-65. (Trad. Manuel Abella y José Luis López de Lízaga).

Arendt, Hannah. (1995 [1957]). Labor, trabajo, acción. Una conferencia. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 89-107. (Título original: *Labor, work, action. A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1961]). La brecha entre el pasado y el futuro. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 75-88. (Título original: *The gap between past and future*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (1995 [1979]). Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento. En *De la historia a la acción*, Paidós, pp. 139-171. (Título original: *On Hannah Arendt*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2003 [1963]). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo. (Título original: *Eichmann in Jerusalem*; trad. Carlos Ribalta).

Arendt, Hannah. (2005 [1953]). Comprensión y política. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 9-75. (Publicación original: Understanding and Politics, *Partisan Review, 20*(4), 377-392).

Arendt, Hannah. (2005 [1971]). El pensar y las reflexiones morales. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 9-75. (Título original: *Thinking and moral consideration: A lecture*; trad. Fina Birulés).

Arendt, Hannah. (2007 [1964]). Responsabilidad personal bajo una dictadura. En *Responsabilidad y juicio*, Paidós, pp. 49-74. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2007 [1966]). Algunas cuestiones de filosofía moral. En *Responsabilidad y juicio,* Paidós, pp. 75-150. (Trad. Miguel Candel).

Arendt, Hannah. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós. (Título original: *The human condition*; trad. Ramón Gil Novales).

Arendt, Hannah. (2010 [1953]). De la naturaleza del totalitarismo. Ensayo de comprensión. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 395-434. (Trad. Agustin Serrano de Haro).

Arendt, Hannah. (2019 [1951]). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza. (Título original: *The Origins of Totalitarianism*; trad. Guillermo Solana).

Arendt, Hannah. (2019 [1963a]). Dos cartas a Mary McCarthy a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 359-364. (Trad. Ana María Becciu).

Arendt, Hannah. (2019 [1963b]). Carta a Gershom Scholem a propósito de *Eichmann en Jerusalén*. En *La pluralidad del mundo*, Taurus, pp. 365-372. (Trad. Lorena Silos y Linda Maeding).

Augé, Marc. (2019 [1998]). *Las formas del olvido*. Gedisa. (Título original: *Les formes de l'oubli*; trad. Mercedes Tricás y Gemma Andújar).

Breuer, Josef, y Freud, Sigmund. (1996 [1895]). Estudios sobre la histeria. En Sigmund Freud, *Obras completas, V. 1*, Biblioteca Nueva.

Butler, Judith. (2010 [2009]). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Espasa. (Título original: *Frames of War. When Is Life Grievable?*; trad. Bernardo Moreno Carrillo).

Butler, Judith. (2025, 9 de febrero). Trump está dando rienda suelta al sadismo, pero no podemos dejar que nos abrume. *El Diario*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/trump-dando-rienda-suelta-sadismo-no-abrume_129_12033753.html

Correa López, Bernardo. (2005). Introducción. *Señal que cabalgamos, 4*(52), 4-8.

Cortés, Francisco (2014). Cuando el griego es resultado de una traducción del alemán. Dicciomed: diccionario médico-biológico, histórico y etimológico. https://dicciomed.usal.es/palabra/empatia

Craig, Ann, y Cornelius, Wayne. (1980). Political culture in Mexico: continuities and revisionist interpretation. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 325-393.

Cuestas, Fedra Sonia. (2021). Aportes de Freud al estudio de la memoria colectiva. *Tempo psicanalitico*, *53*(2), 228-263. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382021000200009&lng=pt&tlng=es.

De Gamboa, Camila. (2007 [2002]). La ética del perdón. En: Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 148-159.

De Greiff, Pablo, Crocker, David, y Mejía Quintana, Oscar. (2007 [2002]). Debate sobre el texto de Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 45-58.

De Sepúlveda, Juan Ginés (1996 [1550]). *Tratado de las justas causas de la guerras contra los indios*. FCE.

Derrida, Jacques, y Wieviorka, Michael (entrevistador). (2007 [1999]). Entrevista a Jacques Derrida. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 21-44. (Publicación original: Le pardon et le XXéme siècle, *Le Monde des Débats;* trad. Adolfo Chaparro Amaya).

Derrida, Jacques. (2017 [2012]). *Perdonar lo imperdonable y lo imprescriptible*. Lom. (Título original: *Pardonner: L'impardonnable et l'imprescriptible;* trad. Carlos Contreras Guala y Javier Agüero Águila. Nota: el texto procede de una conferencia de 1997).

Di Pego, Anabella. (2012). Comprensión, narración y juicio en la obra de Hannah Arendt. Una reinterpretación a partir de los escritos de Walter Benjamin y Martin Heidegger [tesis doctoral]. Universidad de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.810/te.810.pdf

Einstein, Albert. (2010 [1930]). About religión. En *Ideas and opinions*, Crown Publishers, págs. 36-40.

Emcke, Carolin. (2017 [2016]). *Contra el odio*. Taurus. (Título original: *Gegen den Hass*; trad. Belén Santana).

Erll, Astrid. (2015 [2005]). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Uniandes. (Título original: *Kollectives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung;* trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis).

Etxeberria Mauleon, Xabier. (2016). Memorar haciendo la paz. En Anders Fjeld, Carlos Manrique, Diego Paredes y Laura Quintana, *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*, Universidad de Los Andes - Universidad Nacional de Colombia, pp. 237-251.

Fernández-Pinto, Irene; López-Pérez, Belén; y Márquez, María. (2008). Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología, 24*(2), 284–298. https://revistas.um.es/analesps/article/view/42831

Freud, Sigmund (1991 [1913]). Tótem y tabú. En *Obras completas. Vol. XIII*, Amorrortu. (Título original: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*; trad. José L. Etcheverry), pp. 1-163.

Freud, Sigmund. (1991 [1914]). Recordar, repetir y reelaborar. En *Obras completas. Vol. XII*, Amorrortu, pp. 145-157. (Título original: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1991 [1937-1939]). Moisés y la religión monoteísta. En *Obras completas. Vol.* XXIII, Amorrortu, pp. 1-130. (Título original: *Der Mann Moses und die monothehtische Religion: Drei Abhandlungen*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (1992 [1918]). El tabú de la virginidad. *Obras completas. Vol. XI*, Amorrortu, pp. 186-203. (Título original: *Das Tabu der Virginitat*; trad. José L. Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2012 [1915]). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras completas. Vol. XIV*, Amorrortu, pp. 277-303. (Publicado por primera vez en *Imago, 4*(1) [1915], 1-21; trad. José Luis Etcheverry).

Freud, Sigmund. (2013 [1930]). *El malestar en la cultura*. Alianza. (Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*; trad. Ramón Rey Ardid).

Freud, Sigmund. (2022 [1921]). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas. Vol. XVIII*, Amorrortu, pp. 63-136. (Título original: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*; trad. José L. Etcheverry).

Fromm, Erich. (1964 [1955]). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana.* FCE. (Título original: *The sane society*).

Galston, William. (2028). Anger, Humiliation, and Political Theory: Bringing the Darker Passions Back. En Matt Sleat (ed.), *Realist Thought in Theory and Practice*, Columbia UP, pp. 93-113.

Gomá, Javier, y Hernández Velasco, Irene. (2020, 5 de noviembre). Nadie puede atropellar la dignidad sin envilecerse, sin degradarse y sin degradar. *BBC.* https://www.bbc.com/mundo/noticias-54569672

Gómez Sánchez, Carlos (2013 [2007]). *Introducción: Aporías de la cultura*. En *El malestar en la cultura*, Alianza editorial.

Griswold, Charles. (2007). *Forgiveness. A philosophical exploration*. Cambridge University Press.

Halbwachs, Maurice. (1995 [1968]). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. http://www.jstor.org/stable/40183784 (Fragmento del capítulo II de *La mémoire colective*; trad. Amparo Lasén Díaz).

Halbwachs, Maurice. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos. (Título original: *Les cadres sociaux de la mémoire;* trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica).

Han, Byung-Chul. (2017 [2016]). *La expulsión de lo distinto*. Herder. (Título original: *Die Austreibung des Anderen*; trad. Alberto Ciria).

Jelin, Elizabeth. (2002 [2001]). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, Elizabeth. (2020). De qué hablamos cuando hablamos de memoria. En *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales,* Clacso.

Kristeva, J., Avanessian, A., y Degryae, L. (2002). La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos filosóficos, 4*(7), 279-294. http://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/784

Kristeva, Julia (1981 [1967]). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica,* Espiral. (Publicado originalmente en revista *Critique*, [239]).

Kristeva, Julia. (1998 [1996]). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba. (Título original: *Sens et non-sense de la révolte. Pouvoirs et limits de la psychanalyse I*; trad: Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2000 [1998]). *El porvenir de una revuelta*. Seix Barral. (Título original: *L'avenir d'une révolte*; trad. Lluis Miralles).

Kristeva, Julia. (2001 [1997]). *La revuelta íntima*. Eudeba. (Título original: *La révolte intime. Pouvoirs et limits de la psychanalyse II*; trad. Irene Agoff).

Kristeva, Julia. (2006). A Father is Beaten to Death. Charla impartida en el simposio *The Dead Father*, Low Library Rotunda - Columbia University. http://www.kristeva.fr/father.html

Kristeva, Julia. (2012 [2005]). *Hatred and forgiveness*. Columbia University Press. (Título original: *La haine et le pardon: Pouvoirs et limits de la psychanayse III*; trad. Jeanine Herman).

Kristeva, Julia. (2015 [1987]). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Waldhuter. (Título original: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*; trad. Víctor Goldstein).

Lacan, Jacques. (2010 [1953-1963]). *De los nombres del padre*. Paidós. (Título original: *Des noms du Père*; trad. Nora González).

LaCapra, Dominick. (2005 [2001]). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. (Título original: *Writing History, Writing Trauma*; trad. Elena Marengo).

Lacasa Carralón, Blanca. (2024 [2023]). *Las hijas horribles*. Libros del K. O.

Laplanche, Jean, y Pontalis, Jean-Bertrand. (1996 [1967]). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. (Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*; trad. Fernando Gimeno Cervantes).

León, Patricia. (2004). Caminos de la culpabilidad y vínculo social. *Desde el jardín de Freud*, (4), pp. 216-221. http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/issue/view/969/showToc

Levi, Primo, y Calcagno, Giorgio. (1998b [1986]). Primo Levi: comprender no es perdonar. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 111-115. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en La Stampa).

Levi, Primo (en conversación con Milvia Spadi). (1998a [1986]). Comprender y hacer comprender. En *Entrevistas y conversaciones*, Península, pp. 189-206. (Título original: *Conversazioni e interviste*; trad. Francesc Miravitlles. La entrevista fue publicada originalmente en 1986 en *Westdeutscher Rundfunk*).

Lévinas, Emmanuel. (2002 [1961]). *Totalidad e infinito*. Sígueme. (Título original: *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*; trad. Miguel García Baró).

Lloyd, Vincent. (2019). The Ambivalence of Black Rage. *Comparative Literature and Culture, 21*(3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3550

Ludz, Ursula. (2010 [2006]). Introducción. En *Ensayos de comprensión (1930-1954). Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Caparrós, pp. 9-24. (Trad. Manuel Abeíla y José Luis López de Lízaga).

Mackie, J. L. (1982). Morality and the retributive emotions. *Criminal Justice Ethics, 1*(1), 3-10. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0731129X.1982.9991689

Madrid Gómez Tagle, Marcela. (2008). Sobre el concepto de perdón en el pensamiento de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 131–149. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3304

McAfee, Noëlle. (2019). *Fear of Breakdown. Politics and Psychoanalysis*. Columbia University Press.

Murphy, Jeffrie. (2003). *Getting even: Forgiveness and its limits*. Oxford University Press.

Nasio, Juan David. (2013 [2007]). *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Gedisa.

Novo, Rita M. (2009). *Hannah Arendt: narrar la acción: la responsabilidad política del narrador. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Nussbaum, Martha. (1997 [1995]). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello. (Título original: *Poetic Justice*; trad. Carlos Gardini).

Nussbaum, Martha. (2017 [2013]). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Paidós. (Título original: *Political emotions*; trad. Albino Santos Mosquera).

Nussbaum, Martha. (2018 [2014]). *La ira y el perdón: resentimiento, generosidad, justicia*. FCE. (Título original: *Anger and forgiveness: Resentment, generosity, justice*; trad. Víctor Altamirano).

Pateman, Carole (1980). The Civic Culture: A Philosophic Critique. En Gabriel Almond y Sidney Verba (eds.), *The Civic Culture Revisited*, Sage, pp. 57-102.

Pineda Camacho, Roberto. (2007 [2002]). Venganza y transformación. Notas para una antropología de la venganza. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, 89-98.

Pinkola Estés, Clarissa. (2024 [1995]). *Mujeres que corren con los lobos*. Random House. (Título original: *Women who run with the wolves*; trad. María Antonia Menini).

Preciado, Paul B. (2022 [2020]). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (Título original: *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*).

Ramos, Carlos. (2004). De la venganza y el perdón. *Desde el jardín de Freud*, (4), 222-231. https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8315

Ricœur, Paul. (1997 [1995]). *Lo justo (I)*. Ed. Jurídica de Chile. (Título original: *Le Juste I*; trad. Carlos Gardini).

Ricœur, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE. (Título original: *La mémoire, l'histoire, l'oubli;* trad. Agustín Neira).

Ricœur, Paul. (2013 [1990]). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Título original: *Soi-même comme un autre*; trad. Agustín Neira Calvo).

Rieff, David. (2012 [2011]). *Contra la memoria*. Mondadori. (Título original: *Agaisnt Remembrance*, trad. Aurelio Major).

Rieff, David. (2018 [2016]). *Elogio del olvido*. Debate. (Título original: *In praise of forgetting*; trad. Aurelio Major).

Rorty, Richard. (2016 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. (Título original: *Contingency, irony and solidarity*; trad. Alfredo Eduardo Sinnot).

Schumacher, Christian. (2007 [2002]). Hacia una cultura del perdón. En Adolfo Chaparro (ed.), *Cultura política y perdón*, Universidad del Rosario, pp. 60-68.

Sédat, Jacques. (2018). La perlaboración (Durcharbeitung). En *Análisis Freudiano*. https://www.analysefreudienne.net/es/2019/02/08/jacques-sedat-la-perlaboracion-durcharbeitung/

Segato, Rita L. (2019, noviembre). Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos). *Revista de la Universidad de México*. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad

Shriver, Donald. (1995). *An Ethic for Enemies. Forgiveness in Politics*. Oxford University Press.

Sloterdijk, Peter. (2010 [2006]). *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Siruela. (Título original: *Zorn und Zeit*; trad. Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos).

Solnit, Rebecca. (2023 [2019]). *¿De quién es esta historia?* Lumen. (Título original: *Whose story is this?*; trad. Antonia Martín).

Sontag, Susan. (2014 [2003]). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. (Título original: *Regarding the Pain of Others*, trad. Aurelio Major).

Todorov, Tzvetan. (2002 [2000]). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. (Título original: *Mémoire du mal, Tentation du bien*; trad. Manuel Serrat Crespo).

Todorov, Tzvetan. (2007 [1982]). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI. (Título original: *La conquète de l'amèrique. La question de l'autre*; trad. Flora Botton Burlá).

Todorov, Tzvetan. (2009 [2007]). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutemberg. (Título original: *La littérature en péril*; trad. Noemí Sobregués).

Todorov, Tzvetan. (2018 [1995]). *Los abusos de la memoria*. Paidós. (Título original: *Les abus de la memoir*; trad. Miquel Salazar).

Tokarczuk, Olga. (2019, 9 de diciembre). La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2018). *W*

Magazín. http://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno

Torres, Verónica. (2010). Aspectos discursivos de las narrativas de la memoria. En *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Memorias del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-01/torres_mesa_1.pdf

Troebst, Stefan. (2011 [2010]). Halecki Revisited: Europe's Conflicting Cultures of Remembrance. En Peter Meusburger, Michael Heffernan y Edgar Wunder (eds.), *Cultural Memories. The Geographical Point of View*, Springer, pp. 145-154. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC788/um/MEUSBURGER_Cultural_Memories.pdf#page=155

Uribe Alarcón, María Victoria. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima (1948-1964)*. Cinep. https://www.academia.edu/10246703/Matar_Rematar_y_Contramatar_Las_masacres_de_La_Violencia_en_el_Tolima

Universidad de Los Andes (s.f.). ¿Qué es la ética de la escucha? https://laeticadelaescucha.uniandes.edu.co/la-etica-la-escucha/

Uribe Botero, Ángela. (2009). Sobre La Violencia: ¿puede un ser humano ser tratado como si no lo fuera? En *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, pp. 157-188.

Vargas Bejarano, Julio César. (2008, enero-junio). Reconciliación como perdón: una aproximación a partir de Hannah Arendt. *Praxis Filosófica*, (26), 111-129. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i26.3303

Vattimo, Gianni. (1989 [1981]). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Paidós (Título original: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermenéutica*; trad. Juan Carlos Gentile Vítale).

Vattimo, Gianni. (1995 [1994]). Arte. En *Más allá de la interpretación*. Paidós. (Título original: *Oltre l'interpretazione*; trad. Pedro Aragón Rincón).

Vattimo, Gianni. (2002). El pensamiento débil. En *Ritual de la inteligencia compartida*, Universidad de Caldas, pp. 19-44.

Velásquez, Raúl; Losada, Rodrigo, y Sánchez, Carlos A. (2003). Cultura política en Bogotá: estado del arte y líneas de investigación. En *Aproximaciones a la cultura democrática en Bogotá*, Observatorio de Cultura Urbana - Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 11-115.

Volkan, Vamik D. (2001). Transgenerational transmissions and chosen traumas: An aspect of large-group identity. *Group Analysis, 34*(1), 79-97. https://doi.org/10.1177/05333160122077730

Volkan, Vamik D. (2018). *Psychoanalysis, international relations, and diplomacy: A sourcebook on large-group psychology*. Routledge.

Estudios sobre estética y teoría literaria

Adorno, Theodor. (1983 [1970]). Arte, sociedad, estética. En *Teoría estética*, Orbis, pp. 9-28.

Adoum, Jorge Enrique (1979 [1972]). El realismo de la otra realidad. En César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, pp. 204-216.

Bajtín, Mijaíl. (1986 [1973]). Observaciones finales. En *Problemas literarios y estéticos. Arte y Literatura*. (Original añadido en 1973 a *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*; trad. Alfredo Caballero).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1924]). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 13-75. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Bajtín, Mijaíl. (1989 [1937-1938]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*, Taurus, pp. 237-409. (Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Barreiro Posada, Paula Andrea; Serna Vizcaíno, Luis Eduardo; Zapata Restrepo, Brayan, y Osorio Ruiz, Óscar. (2022). Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica. *Signo y Pensamiento, 40*(79). https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.ccac

Barthes, Roland (2003 [1972]). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. (Título original: *Le degré zero de l'écriture*; trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson).

Baudrillard, Jean. (1998 [1997]). *El paroxista indiferente*. Anagrama. (Título original: *Le paroxyste indifférent*; trad. Joaquín Jordá).

Bourdieu, Pierre. (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. (Título original: *Les règles de l'art*; trad. Thomas Kauf).

Calvino, Italo. (1998 [1988]). Levedad. En *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Siruela, pp. 19-43.

Canetti, Elías. (1982). *La provincia del hombre*. Taurus. (Título original: *Die Provinz des Menschen Aufzeichnungen*; trad. Eustaquio Barjau).

Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro. Para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. ICANH - Colciencias.

Goldmann, Lucien (1975 [1956]). *Para una sociología de la novela*. Ayuso. (Título original: *Pour una sociologie du roman*; trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz).

Iser, Wolfgang. (1987 [1976]). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus. (Título original: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung;* trad. Manuel Barbeito).

Jaramillo Morales, Alejandra. (2020, 30 de enero). La literatura y el campo de concentración Sachsenhausen. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-literatura-y-el-campo-de-concentracion-sachsenhausen-articulo-902232

Jauss, Hans Robert (2015 [1975]). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En José Antonio Mayoral (comp.), Peter Bürger y otros, *Estética de la recepción,* Arco, pp. 59-86. (Título original: *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*; trad. Adelino Álvarez).

Leenhardt, Jacques. (1975 [1973]). *Lectura política de la novela. La celosía de Alain Robbe-Grillet*. Siglo XXI. (Título original: *Lecture politique du roman*; trad. Félix Blanco).

Lukács, Georg (1974 [1916]). *Teoría de la novela*. Siglo Veinte. (Título original: *Die theorie des romans*; trad. Juan José Sebreli).

Lyotard, Jean-François. (1998). Reescribir la modernidad. En *Lo inhumano.* Manantial, pp. 33-44.

Macherey, Pierre. (2003 [1990]). *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia. (Título original: *A quoi pense la litteráture? Exercices de philophie littéraire*; trad. Rubén Sierra Mejía).

Oz, Amos. (2019 [2002]). *Contra el fanatismo*. Siruela.

Pavel, Thomas. (2005 [2003]). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela.* Crítica. (Título original: *La pensée du roman*; trad. David Roas Deus).

Pouliquen, Hélène (1992). Teoría y análisis sociocrítico. *Cuadernos de trabajo, 4*.

Salcedo, Doris, y Padilla, Nelson Fredy. (2018, 8 de diciembre). «No se puede glorificar la violencia»: Doris Salcedo. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-article-828072/

Stryker, Susan. (1994). My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. *GLQ, 1*, 237-254. https://doi.org/10.1215/10642684-1-3-237

Índice de cuadros

CUADRO 1. DEL DAÑO A LA VENGANZA 45
CUADRO 2. ALTERNATIVAS ANTE LA DISCULPA 215
CUADRO 3. GRADACIONES DE LA NO VENGANZA AL PERDÓN IDEAL 225
CUADRO 4. TRABAJOS DE LA MEMORIA Y CAMPO CULTURAL DE LA MEMORIA 288
CUADRO 5. CULTURAS DEL ODIO / CULTURAS DEL PERDÓN 303