

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.
República de Colombia, Programa Nacional de Estímulos, 2015.
Ministerio de Cultura

-

Universidad de los Andes.

Título del texto: Del Otro Lado de los Textos de Liliana Vélez

Seudónimo de autor: Silvia Martínez

Categoría 1: Texto largo

I

Günter Gaus abre el programa diciendo que Hannah Arendt es la primera mujer retratada en esta serie de entrevistas¹. *Una mujer con una profesión por lo general considerada masculina: usted es filósofa. Lo cual me lleva a mi primera pregunta: ¿Encuentra usted su rol en el círculo de los filósofos como un caso especial, a pesar del reconocimiento y el respeto del que goza, o tocamos con ello un problema de emancipación femenina que para usted nunca ha existido?* Es 1964. Hannah Arendt contesta sonriendo:

Me temo que tengo que comenzar protestando.

Pero las palabras que le siguen a esta advertencia poco tienen que ver con la particular introducción de Gaus, que hoy en día sería indudablemente tildada de sexista en el mundo occidental.

El reclamo se trata de una de las muchas batallas que Hannah Arendt tendría que librar durante su carrera, llena de posiciones intermedias e incómodas ante los ojos de la academia: *Yo no pertenezco al círculo de los filósofos. Mi profesión, si puede hablarse de algo así, es la teoría política*². Y aunque se referirá más adelante al hecho de que ninguna de estas batallas fue puntualmente feminista, aclara que *aunque la filosofía suele considerarse una ocupación masculina, no necesariamente tiene que seguir siéndolo. Es perfectamente posible que una mujer llegue a ser filósofa algún día*³.

El trabajo de Arendt se mantiene dentro de los límites de la teoría. Al escribir no estaba pensando en la influencia que su trabajo podría llegar a tener sobre la realidad: *Para mi lo esencial es entender, escribir es parte integral del proceso de comprensión, (...) porque determinadas cosas ya quedan establecidas. Si fuera posible tener una muy buena memoria, la cual pudiera realmente conservar todo lo que se piensa, dudo mucho que hubiera escrito algo alguna vez (...) Para mi de lo que se trata es del proceso de pensamiento en sí mismo. Cuando obtengo eso estoy satisfecha. Si además logro escribirlo adecuadamente, estoy aún más satisfecha. Volviendo a su pregunta anterior, sobre la influencia de mi trabajo, si me permite la ironía esa es una pregunta masculina. Los hombres siempre quieren tener una*

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4> Entrevista a Hannah Arendt realizada por Günter Gaus para el programa "Zur Person". Emitida por la televisión de Alemania Occidental el 28 de Octubre de 1964. RBB.

Nota: La transcripción de la entrevista en Alemán disponible presenta algunos errores. La traducción utilizada para los subtítulos de esta versión del video también. Me he tomado la libertad de hacer algunas correcciones en la traducción.

² Ibid. 1:04

³ Ibid. 01:37

*gran influencia. Yo lo veo como algo más bien extrínseco. ¿Influir yo misma? No. Yo quiero entender. Y si otros comprenden en el mismo sentido que yo he comprendido, ello me produce una satisfacción personal, como un sentimiento de encontrarme en casa*⁴.

Para Hannah Arendt escribir se trata de construir un edificio de pensamiento al cual vuelve para seguir construyendo.

Yo nunca tuve la disciplina de los apuntes. Mi eterna pesadilla en el colegio siempre fue la obligación de llevar un cuaderno por materia, cuadriculado para algunas y rayado para otras, que teníamos que entregar periódicamente para revisión como una especie de prueba de que habíamos puesto atención en clase. Yo trataba de explicarles a las profesoras que tomar apuntes me distraía de pensar en lo que me explicaban, de entender *profundamente*. Mi teoría era que todo lo que mi mente no fuera capaz de retener no valía la pena ser recordado.

Esta prepotencia adolescente me dejó muy malos hábitos, como por ejemplo una enorme dificultad al tener que llevar una bitácora de dibujo o el registro de cualquier proceso.

Pero también ejercitó el músculo de mi memoria, a la que últimamente también he tenido que volver para *entender*.

Uno de mis primeros recuerdos de infancia sucedió en la finca de mi abuelo, muy cerca de Chinchiná, Caldas. Calculo que tendría unos cuatro años. Recuerdo el sol caliente de la mañana, los naranjos y las moscas. Estaba detrás de la casa jugando sobre el piso de concreto caliente y áspero. De la cocina salió una mujer con un vestido de flores. Llevaba una gallina muerta colgando en una de sus manos. La puso en el lavadero. Me acerqué con curiosidad y me subí a un butaco para alcanzar a ver lo que estaba haciendo. La desplumó rápidamente. Luego le cortó el rabo dejando un hueco negro por donde comenzó a salir sangre. Por ahí mismo metió la mano y jaló, una y otra vez, las vísceras del animal hacia afuera. Algunas eran de un rojo más oscuro que las otras, casi violeta. Sobre su superficie mojada y lisa se reflejaba la luz blanca del sol. Al terminar desenrolló una manguera verde, lavó la sangre del lavadero y del piso, tiró los restos que quedaban al pasto y llamó a los perros para que se los comieran.

En mi recuerdo todo esto pasa muy naturalmente. No lloré, no me asusté, no me fuí.

Sin embargo mi mente suele revivir esta escena nítidamente al enfrentarme a ciertas situaciones violentas y al reflexionar sobre ellas, en un azaroso ataque visual inconsciente que

⁴ Ibid. 06:42

me hace preguntarme por qué es ésta la imagen que se despierta y no algunas otras, más gráficas y más violentas en su intención.

Si es posible separar la experiencia de la teoría, y cómo influencia la una a la otra, es –hoy en día– una cuestión obligada para quienes se proponen estudiar la obra de académicos y pensadores, tanto actuales como anteriores. En el caso de Hannah Arendt este asunto es particularmente problemático, pues su trabajo cambió de rumbo a partir de 1933, cuando el discurso nacionalsocialista que se estaba gestando en Alemania comenzó a influir sobre la academia, desencadenando su *despedida de la filosofía* y su ingreso al terreno del actuar: *Siempre hay una tensión entre la filosofía y la política, entre el hombre como ser que filosofa y el hombre como ser que actúa (...) Yo quiero ver la política con un ojo **no** nublado por la filosofía*⁵. Su compromiso con la verdad, a pesar de surgir de la necesidad de defender su origen judío y de desmentir el discurso irracional por medio del cual estaba siendo atacado, siempre estuvo por encima de sus afectos en los temas más espinosos. Su independencia le costó duras críticas que provenían de amigos y enemigos, de frentes sionistas y antisionistas, de sectores de izquierda y de derecha por igual.

Estos análisis biográficos y contextuales que son más bien recientes –sintomáticos de la postmodernidad–, también han trazado la línea de lo políticamente correcto, la cual se acentúa mediante una serie de filtros ineludibles al momento de *entender*: ¿Desde dónde estoy hablando? ¿Cómo puede ser mi análisis de las dinámicas del racismo relevante, si no puedo despojarme de mi *white privilege*? ¿El hecho de ser mujer valida mis opiniones acerca de lo que implica ser mujer? ¿Es apropiado aplicarlas a todas las mujeres?

La distancia crítica que impone Arendt en su trabajo, impidiendo que la experiencia afecte su juicio sin dejar de reconocerla, es lo que me permite volver a sus textos cuando este tipo de preguntas me confunden, trepándome al sólido edificio de su pensamiento para poder ver más claro.

En teoría el arte no necesita hacerse estas preguntas. No está obligado a ningún examen de autoconciencia ni a admitir sus pecados. Mi confusión recurrente se debe a que el arte que me interesa a mí es, precisamente, el que no se preocupa por ser políticamente correcto, pero al mismo tiempo se ocupa de generar preguntas *políticas*, construyendo así nuevos problemas

⁵ Ibid. 03:11

sobre pisos de problemas anteriores, en una especie de laberinto conceptual que por lo general es “hechizo” y chueco, pero que logra mantenerse en pie y perdurar.

El arte no tiene que autoevaluarse ni psicoanalizarse, pero lo hace por diversión. Así también opera este recordar involuntario que ha comenzado a interesarme: sin explicaciones.

Lo mismo que me sucede con la gallina destripada de mi infancia, que se activa con ciertos estímulos visuales, me sucede sobre todo con obras de arte: las que veo en galerías y museos, las que veo en libros y en internet, las que me cuentan, las materiales y las inmateriales. Y a medida que pasan los años hay unas que se han ido volviendo nítidas en vez de borrosas, capturando un poco más de mi atención y de mi *entender*.

La obra de Liliana Vélez está en esa lista de una manera muy especial.

II

Como llevando un cuaderno por materia, [el sitio web de Liliana Vélez](#) categoriza su obra en *Videos, Stories, Sculptures y Drawings*, pero en mi opinión todas están –en el sentido más amplio de la palabra–, atravesadas por la práctica del *performance*.

En sus videos encontramos el registro de la cirugía que redujo el tamaño de sus tetas; vemos desde abajo cómo se come una gran cantidad de fruta que ha sido cuidadosamente puesta sobre la mesa/la cámara/nosotros para luego vomitarla sobre la misma superficie; por sobre su hombro vemos como se masturba con un chorro de agua; desde arriba vemos como lame el piso, limpiándolo; lentamente se come una torre de cáscaras de huevo; nos acerca tanto a ella al momento de dibujar con tinta sobre su piel, que su cuerpo se transforma en paisajes infinitos de valles y montañas.

Por supuesto describo algunos de estos trabajos únicamente a modo de provocación: para apreciar su cualidad plástica hay que verlos. Pero tampoco me detengo mucho más en ellos porque quiero concentrarme en sus *Stories*, cinco cuentos cortos (2006) y su más reciente novela *Del Otro Lado* (2013), los cuales están escritos y protagonizados por ella misma (explícitamente en algunos casos, implícitamente en otros). Estos personajes y la situaciones que los envuelven se me aparecen recurrentemente: cuando me siento a ver pasar gente, cuando llego a una ciudad que no conozco, cuando veo el noticiero y cuando decido apagarlo,

cuando voy a la carnicería, cuando escucho conversaciones de desconocidos en el bus, cuando subo el mercado por las escaleras anhelando un ascensor.

*[Desnuda en la Ciudad](#)*⁶ es el relato de un experimento:

“(…) imaginé un día normal, con el ingrediente de mi desnudez y sonreí, imaginando los rostros, los murmullos ante mi cuerpo desnudo, me quedé dormida.

Al despertar, no lo dudé, tomé un café, me bañé, dejé la toalla caer, cogí el morral, fui al cuarto de mi madre sudando frío y le dije, ¡Chao ma, nos vemos por la tarde! Y salí corriendo antes de que ella me dejara encerrada o me llevara a la Clínica Montserrat. Justo antes de cerrar la puerta, volví a escuchar el grito de terror de mi mamá, —¡Liiiiiiiiiana, que estas haciendo!— no me detuve, no pensé en su castigo; sólo tome el ascensor, en el cual bajaban los esposos Santamaría, tal sería su sorpresa de ver a la niña de medias de tul totalmente desnuda, que nerviosos, no me saludaron, como si nunca me hubieran visto, como si todos estos años de vecindario yo hubiese sido un fantasma, la dimensión de mi cuerpo desnudo los intimidó y pude sentir su vergüenza, su mirada clavada en el tapete del viejo ascensor. Igual les dije, ¡tengan un buen día! y saludé también al portero, quien me preguntó, —Señorita Liliana ¿se encuentra usted bien? afuera está venteando y de pronto la ataca la tos...—, le dije gracias, no se preocupe Alirio, más bien ábrame la puerta del garaje, que voy a sacar la bicicleta, él, se sonrojó, tenía ese deje nervioso en su sonrisa; me reía pensando que mi cuerpo quedaría grabado en el circuito cerrado de seguridad del edificio.”

La narración sigue contando detalladamente todo el recorrido hasta llegar a la Universidad, donde le impiden el ingreso:

“Insistí e insistí en entrar, traté de decir que ése era un derecho mío, pero después quise ablandar un poco la conversación y le dije que esto era un trabajo que estaba haciendo para una clase de Acciones y que el profesor ya tenía claro cómo iba a ser, además, tenía clase ya, que si me dejaba pasar por favor.”

Liliana nos cuenta esta aventura de principio a fin sin adornos y sin exageraciones, con una naturalidad que resulta completamente convincente. Lo mismo sucede en *[La Casa Dorada](#)*⁷,

⁶ <http://lilianavelez.com/desnudaenlaciudad.pdf>

⁷ <http://lilianavelez.com/lacasadorada.pdf>

donde la curiosidad lleva a un par de amigas a prostituirse por una noche en un famoso burdel de estrato alto de la ciudad:

“Entramos y nos atendieron como reinas. Preguntaron si éramos nuevas en este cuento, seguro se nos notaba. Me estaba gustando la situación y nos había pasado lo mejor que nos podía pasar. El dueño llegó. Era un señor de corbata, bajito, barrigón, súper querido que podía haber sido mi papá. Nos dijo que no nos preocupáramos y nos explicó cómo eran las cosas en ese lugar. Como éramos nuevas, teníamos que llenar un formulario, así que lo llenamos, y después nos tomaron una foto digital a cada una. Nos llevó a una oficina y nos explicó que había diferentes planes en los que nos podíamos incluir si queríamos ingresar, pero que igual no le teníamos que decir todavía. El plan que más nos gustó es uno que se llama prepago. Le dan a uno un celular, pagan quinientos mil por polvo. Uno puede también ser sólo una acompañante del cliente, y en ese caso el pago sí es por horas. Esta noche, por ser nuevas, nos iban a pagar trescientos mil por polvo, sin contar la propina. Nos recomendó quedarnos por ahí y ver como funcionaban las demás niñas, y en unas dos horas, nos iba a tocar el turno a nosotras. Ahí mismo había cuartos, jacuzzis, columnas, espejos por todos lados y uno que otro mueble. Los clientes que se veían por ahí eran de todo tipo, pero se reconocían los típicos niñitos del Nueva Granada, los yupis jóvenes y viejos, y uno que otro man lleno de cadenas y gordo.”

El dispositivo narrativo de estos cuentos es parecido al registro detallado de las acciones que nos presentan sus videos, pero son más provocadores, más *efectivos* y menos *efectistas*.

¿Por qué?

Es 1976. Joan Didion escribe *Why I Write* para el New York Times:

“Of course I stole the title for this talk from George Orwell. One reason I stole it was that I like the sound of the words: Why I Write. There you have three short unambiguous words that share a sound, and the sound they share is this:

I
I
I

In many ways writing is the act of saying *I*, of imposing oneself upon other people, of saying *listen to me, see it my way, change your mind*. It's an aggressive, even a hostile act. You can disguise its qualifiers and tentative subjunctives, with ellipses and evasions—with the whole manner of intimating rather than claiming, of alluding rather than stating—but there's no getting around the fact that setting words on paper is the tactic of a secret bully, an invasion, an imposition of the writer's sensibility on the reader's most private space.

I stole the title not only because the words sounded right but because they seemed to sum up, in a no-nonsense way, all I have to tell you. Like many writers I have only this one 'subject,' this one 'area': the act of writing.”⁸

A través del uso de la primera persona *I/Yo/Liliana* nos tiende una trampa muy sutil en su hostilidad: la trampa de la fantasía. Lo que logra al narrar estas experiencias con su propia voz es, precisamente, conservar lo que se pierde en un *performance*: la intimidad.

Al mismo tiempo la naturalidad del tono que utiliza la exime de cualquier explicación.

Los episodios descritos en *Desnuda en la Ciudad* y *La Casa Dorada*, sean o no ficticios, se tratan precisamente de lo ficticias que son nuestras convenciones sociales. El recurso es una *performatividad* que se ubica en un interesante (y por momentos confuso) lugar entre lo explícito y lo implícito. Esta zona gris comienza parecerse (sospechosamente) a la zona gris a la que Judith Butler ha dedicado gran parte de su *entender*.

¿Por qué escribe Judith Butler? El prólogo de 1990 de *El Género en Disputa* nos da una pista.

“Según el discurso imperante en mi infancia, uno nunca debía crear problemas, porque precisamente con ello uno se metía en problemas. La rebelión y su reprensión parecían estar atrapadas en los mismos términos, lo que provocó mi primera reflexión crítica sobre las sutiles estratagemas del poder: la ley subsistente nos amenazaba con problemas, e incluso nos metía en problemas, todo por intentar no tener problemas. Por tanto, llegué a la conclusión de que los problemas son inevitables y que el objetivo era descubrir cómo crearlos mejor y cuál era la mejor manera de meterse en ellos. Con el tiempo aparecieron más ambigüedades en la

⁸ DIDION, Joan. *Why I Write*. New York Times. Dec 5, 1976. Historical Newspapers The New York Times (1851-2005) pg. 270

crítica. Me percaté de que los problemas a veces planteaban como eufemismo alguna cuestión —por lo general secreta— vinculada al aparente misterio de todas las cosas femeninas.”⁹

En sus cuentos Liliana se mete en problemas al explorar el *aparente misterio de las cosas femeninas*, al descubrir su cuerpo y disfrutarlo abiertamente. La noche antes de irse desnuda en bicicleta a la Universidad, recuerda como se quitaba la ropa cada vez que podía cuando era una niña. “Tenía tan solo 7 años y sólo disfrutaba de la desnudez, de mi piel, y de este cuerpo que crecía y cada vez más se asemejaba al cuerpo de mi mamá, pero a ellos, a mi familia no les quedaba sino la mirada atónita ante el striptease cotidiano al que yo los sometía, —¿qué estás haciendo Liliana?— decía mi mamá (...) Cuando niña, y aún en esta noche, me paro frente al espejo y observo mi cuerpo, tocándolo, percibiendo sus texturas, la suavidad de mi vientre, cada dedo en su lugar, tantos misterios juntos, y yo inmersa en el absoluto placer de tener todo este cuerpecito para mí. Esa palmada y el rostro de asombro de mis abuelos, nunca los olvidaré, no entendía por qué me castigaban, si era mi cuerpo, ese espacio íntimo, esa esfera personal, mi recurso otorgado por la vida para transitar en ella, ¿acaso ellos no tenían cuerpo?, ¿no se contemplaban desnudos frente al espejo?”

Esta fascinación por la piel, por su capacidad de sentir y de reunir a todos los órganos en un mismo *ser*, comienza a operar como un *leit motiv* en todos los relatos.

En *Rosado Pálido*¹⁰ cuando Liliana tiene 9 años sufre quemaduras de segundo grado en todo el cuerpo. “Esto fue en un asado familiar, que por estar corriendo con mis hermanos cerca del Barbecue, tropecé con él y se me vinieron encima todos los carbones calientes, se prendieron mis pantalones, me levanté y las llamas quemaron toda mi ropa. Mi papá al verme encendida me cogió rápidamente y se tiró conmigo a la piscina, me llevaron a la clínica por 8 días, hicieron reconstrucciones y trataron que la cicatrización fuera rápida y pareja. Igual la piel se iba a regenerar, pero las cirugías las hacían para que se notara lo menos posible. Estaba muy adolorida, el doctor me prometía entristecido que apenas mi piel se volviera a formar el dolor iba a desaparecer por completo, yo le contaba que podía hacer piel igual a la mía con plastilina, pero se reía y me decía que mi piel era más elástica y resistente que la plastilina, yo pensaba y pensaba en un material como la plastilina pero más elástico y resistente, el chicle.”

⁹ BUTLER, Judith. (1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (2007). Pg 35

¹⁰ <http://lilianavelez.com/rosadopalido.pdf>

Rosado Pálido es acerca de una pregunta explícita que alguna vez todos tuvimos y que de alguna manera tuvieron que respondernos: *¿de qué estoy hecho?* Como adultos no hay cómo escapar de leer en ella, al mismo tiempo, una pregunta implícita: *¿qué experiencias me han hecho lo que soy?*

Leer el análisis de Butler a la luz de la metáfora de la piel propuesta por Liliana es revelador:

“Si el cuerpo no es un *ser* sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada, una práctica significativa dentro de un campo cultural en el que hay una jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria, entonces ¿qué lenguaje queda para entender esta realización corporal, el género, que establece su significado ‘interno’ en su superficie? Sartre quizás habría llamado a este acto *un estilo de ser*, y Foucault *una estilística de la existencia*. Y, en mi interpretación anterior de Beauvoir afirmo que los cuerpos con género son otros tantos *estilos de la carne*. (...) Como no hay una *esencia* que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y puesto que el género no es un hecho, los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin esos actos no habría ningún género. Así pues, el género es una construcción que reiteradamente disimula su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, crear y garantizar géneros diferenciados y polares como ficciones culturales queda disimulado por la credibilidad de esas producciones y por las sanciones que acompañan al hecho de no creer en ellas; la construcción nos ‘obliga’ a creer en su necesidad y naturalidad.”¹¹

Liliana escribe para retar desde la experiencia la *performatividad de los géneros* que Judith Butler formula desde la teoría. Incluso podríamos decir que lo hace desde la práctica, la cual en este caso se da a través de la fantasía (el *deseo* al que se refiere Butler en el desarrollo de su argumentación). A través de sus cuentos Liliana cuestiona estos actos performativos que determinan lo que significa *ser* mujer, develando que tal noción es, a todas luces, una ficción cultural, una colección de supuestos que no pueden agruparse bajo una misma piel para constituir a un *ser*, pues pertenecen al mundo de *la teoría*. Esconder el cuerpo, esconder las emociones, esconder el deseo no es algo natural, y en un mundo al derecho debería ser escandaloso.

¹¹ BUTLER. Op. Cit. Pg. 271 - 273

Las aventuras de Liliana parecen estar motivadas por una búsqueda de identidad a partir de la liberación. ¿Pero es suficiente ser consciente de la trampa para poder escapar a ella?

III

Estábamos en la estación de 19th Street de Oakland esperando el tren para ir a San Francisco. Todo era muy blanco. De repente Juana señalaba mis manos y decía “Ay, ¡tu también ya lo tienes!” Alzaba las palmas de mis manos a la altura de mi vista tratando de entender a qué se refería, pero no encontraba en ellas nada extraño. Pero al voltearlas veía con horror que todo el dorso, los nudillos y los dedos, incluso las uñas estaban cubiertos de costras, de sangre y de pus. Tenía toda la piel en carne viva. Al ver mi horror Juana me mostraba sus manos, que tenían la misma lesión pero un poco más leve. Luego me señalaba a otras chicas que estaban en la estación y me decía “Ves? todas lo tenemos”.

Esa semana Natalia Ponce de León había hecho su primera aparición en público, un año después del ataque con ácido que sufrió a manos de Jonathan Vega. Afectada por esta imagen busqué algunas estadísticas en Internet sobre los ataques de ácido en Colombia, un fenómeno aparentemente reciente y en aumento. Sin saber muy bien por qué, recordé una imagen de [Encerrada](#)¹² y fui al sitio web de Liliana para leerlo de nuevo.

“Nos habían encerrado, a ella por andar borracha y a mi por no recordar. Había muchos como nosotros, hombres y mujeres pero ninguno de otra especie. Teníamos una rutina, habíamos perdido la noción del tiempo pero yo la seguía asociando con el día y la noche, así nunca hubiera oscuridad ni luz natural, nos tenían en cubos rosados pálidos, estrechos, iluminados y calientes por la iluminación. (...) Largos ratos, durante las salidas al patio, yo olvidaba que estaba interpretando el papel de una mujer. Me había cubierto de grandes carachas que utilizaba como máscaras. Ya no pensaba en ella, ni tampoco en mi mente. Lo único que hacía era cuidar de mis carachas para que no se me fueran a pasar de punto, y así poder comerme las carachas en el punto preciso, que es cuando los dientes frontales las muerden, pensando que son duras y realmente son blandas, como una melcocha. Luego a los dientes les cuesta despegarse, y cuando lo logran suena tac. Además no debía dejar que las carachas se secaran demasiado, porque al arrancarlas debía volver a salir sangre para que se formara enseguida

¹² <http://lilianavelez.com/encerrada.pdf>

las carachas nuevas. Cuando una caracha se secaba mucho se convertía en cicatriz. La piel se endurecía y tocaba hacer un nuevo hueco en otro lugar. La mejor calidad de la caracha está en la cabeza, y es la mejor porque tiene bolitas de grasa y pedazos de raíz de pelo, blancas y negras; las blancas tienen más gelatina y las negras más agua, así que gracias a ellas se sube el nivel de humedad y flexibilidad de la caracha.”

De todos los cuentos de Liliana, este es el más *kafkiano* y el más intrigante. La protagonista parece haberse acostumbrado al encierro de la cárcel y al cubículo que se le ha sido asignado. Y a medida que el relato avanza, el masoquismo con el cual se entretenía comienza a tornarse más violento, como queriendo liberarse, esta vez, de su propio cuerpo. Atacándolo.

Si bien el género es performativo, su construcción nunca es voluntaria. Es un proceso violento que con el paso del tiempo comienza a esculpir nuestros cuerpos, y el grado de violencia con el cual sucede depende del contexto socioeconómico en el que nos encontramos. Butler comienza a analizar estas cuestiones más adelante, en especial en *Undoing Gender*:

“Lo que se llama mi ‘propio’ género quizá aparece en ocasiones como algo que uno mismo crea o que, efectivamente, le pertenece. Pero los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor (y que impugna radicalmente la propia noción de autoría).”¹³ Y más adelante “A nivel del discurso algunas vidas no se consideran en absoluto vidas, no pueden ser humanizadas; no encajan en el marco dominante de lo humano, y su deshumanización ocurre primero en este nivel. Este nivel luego da lugar a la violencia física, que, en cierto sentido, transmite el mensaje de la deshumanización que ya está funcionando en nuestra cultura. Así pues, no se trata sólo de que exista un discurso en el cual no hay marco ni historia ni nombre para tal vida, o que pueda decirse que la violencia lleve a cabo o aplique dicho discurso. La violencia contra aquellos cuyas vidas no están del todo consideradas como tales, que viven en un estado de privación entre la vida y la muerte, deja una marca que no es una marca.”¹⁴

¹³ BUTLER, Judith. (2004) *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (2006). pg. 12

¹⁴ *Ibid.* Pg. 45

El texto más reciente de Liliana (2013) es una novela titulada *Del Otro Lado*, la cual hizo parte del proyecto editorial [LI*LO*LU](#) junto con textos de Lorena Kraus y Luisa Roa. Una iniciativa de Elkin Calderón y Francisco Toquica (*Cain Press*) bajo la premisa de publicar textos de mujeres artistas *que escriben*. Por supuesto, la intención del proyecto es muy valiosa, y tal vez de no ser por él el texto de Liliana nunca se hubiera publicado. Pero *Del Otro Lado* pasó desapercibida injustamente, en parte por ser una publicación “artística” y no “literaria”. *Del Otro Lado* necesita una corrección de estilo más cuidadosa y amerita una edición propia.

Protagonizada por una inmigrante Colombiana que llega a vivir a Nueva York, la cual reúne las facetas más interesantes de las Lilianas de los cuentos, la historia se deja leer como si se estuviera viendo una película. Pero el logro más importante de la novela es que es un retrato honesto de una mujer invisible, de una vida que se considera *menos que una vida*. Una heroína que piensa en voz alta y que nunca se entera de que es la protagonista:

“Como tenía miedo de contarle a alguien de mi embarazo, decidí hacer una nueva amiga. Ese mismo día fui a una peluquería y me mandé a hacer las uñas. En medio de la conversación, cuando ya la señora me había contado sobre sus hijas de catorce y diecisiete años, de su segundo marido, sus labios, su piel, sus crespos y sus nalgas, me preguntó por mi novio, -aquí es- pensé y le inventé que mi novio era un alcohólico que me había pegado y partido unas costillas. Ella me empezó a mirar con pesar y trató de encontrar rastros de la golpiza, entonces me levanté un poco la camiseta y le mostré unas de las marcas de los rasguños que don Brandin me había hecho, que todavía se notaban amoratadas. Ella abrió sus ojos y la boca, y yo seguí diciendo -lo peor es que me acabo de enterar que estoy embarazada...-, se me aguaron los ojos; ella abrió los suyos y me dijo en retahíla -¿y es gringo el pirobo ese?, ¿te dejó embarazada!, ¿quieres tener un bebé de él?, ¿lo quieres tener?-, le respondí sin mucho ánimo -sí, es gringo..., y no sé si lo voy a tener-, -antes de cualquier cosa ¿lo tienes que demandar!-, -no, yo soy ilegal, tengo todas las de perder, la de menos que pasa es que me mandan de vuelta para mi país- contesté.”¹⁵

La violencia implícita en los cuentos de Liliana es una violencia muy bogotana: clasista, católica y solapada, tratando de protegerse de la realidad del resto del país sin poder lograrlo del todo. La finca de su abuelo se parece a la finca de mi abuelo, mi colegio se parece a su

¹⁵ VÉLEZ, Liliana. *Del Otro Lado* Primera edición. 2013 Cain Press. Pg. 44

colegio, las preguntas que yo le hacía a mis profesoras y a mis padres se parecen a sus preguntas. En Colombia el machismo alimenta a la guerra y la guerra alimenta el machismo. Y aunque la guerra no toque la puerta de todas las clases sociales, el machismo sí lo hace.

En palabras de Hannah Arendt: “Resulta perfectamente cierto que en la acción militar, como en la revolucionaria, ‘el individualismo es el primer [valor] que desaparece’; en su lugar hallamos un género de coherencia de grupo, nexos más intensamente sentidos y que demuestra ser mucho más fuerte, aunque menos duradero, que todas las variedades de la amistad, civil o particular. En realidad, en todas las empresas ilegales, delictivas o políticas, el grupo, por su propia seguridad, exigirá ‘que cada individuo realice una acción irrevocable’ con la que rompa su unión con la sociedad respetable, antes de ser admitido en la comunidad de violencia. Pero una vez que un hombre sea admitido, caerá bajo el intoxicante hechizo de ‘la práctica de la violencia [que] une a los hombres en un todo, dado que cada individuo constituye un eslabón de violencia en la gran cadena, una parte del gran organismo de la violencia que ha brotado’.”¹⁶

¹⁶ ARENDT, Hannah. (1969,1970) Sobre la violencia. Madrid: Alianza Editorial, S. A. (2005,2006). Pg. 90